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: 27 (1970)

Heft: 4

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: 13.12.2025

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

Buchbesprechungen

Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH, Zürich

Am 23. Juni 1967, im Rahmen der Gründungsfeier des *Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur* an der ETH, hat Prof. Adolf Max Vogt die Ziele seines Instituts umrissen: «‹Institut für Geschichte und Theorie der Architektur› – auf diese Kennzeichnung haben wir uns schließlich geeinigt. Eine etwas schwerfällige, eine etwas umständliche Formel. Man merkt ihr an, daß sie von mehreren Köpfen erarbeitet worden ist. Und diese Köpfe haben mitunter Funken gesprüht über die Frage, welches unser Ziel sein muß, als Institut einer Technischen Hochschule, als Zweig einer Architekturabteilung dieser Schule.» Das Institut, «nicht von einem einzelnen Lehrstuhl, sondern von der ganzen Gruppe der Dozenten für Architektur- und Kunstgeschichte getragen», sollte den Rahmen bilden für ein Teamwork unter Forschern. Die Domäne, in der sich die Arbeit bewegen soll, wurde zum vornherein weit gespannt: «Das Geviert zwischen Geschichte, Gegenwart, Theorie und Praxis» in der Architektur, verstanden nicht nur als Feld des Geisteswissenschafters, sondern auch als «Andreaskreuz des Architekten». Mit zurückhaltender Zuversicht kündigte Vogt damals die ersten Institutspublikationen an: über den mittelalterlichen Stadtplan, über das geometrische Ideal in der französischen Revolutionsarchitektur, über Transparenzprobleme in der modernen Architektur. «Neben den Arbeiten der Dozenten sollen auch qualifizierte Dissertationen in die Institutspublikationen aufgenommen werden.» Im übrigen wies er auf die «großen Brocken» hin, deren Aufarbeitung sich das Institut zum Ziel machen werde: den dritten unveröffentlichten Band von Sempers «Stil» – das Manuskript dazu liegt im Semper-Archiv an der ETH; den Nachlaß von Georg Schmidt – und vor allem das Archiv der «Internationalen Kongresse für Neues Bauen» (CIAM): «Wir hoffen, daß man uns die Aufgabe überträgt, die Geschichte des CIAM zu bearbeiten.» Eine Hoffnung, die um so begründeter ist, als die CIAM seit 1956 aufgelöst sind und offenbar niemand von den «Überlebenden» – alles vielbeschäftigte Architekten – Lust und Musse hat, dieses wichtige Kapitel der neueren Architekturgeschichte aus direkter Kenntnis der Geschehnisse zu schildern.

So zurückhaltend Vogt damals das anspruchsvolle und äußerst vielseitige Programm seines Instituts umriß, so prompt wurde aber das Versprechen eingelöst, eine anregende Schriftenreihe zu Architekturgeschichte und Architekturtheorie auf die Beine zu stellen. Heute liegt bereits eine Auswahl von sieben Publikationen vor. Bei der Zusammensetzung des Institutskuratoriums (Adolf Max Vogt, Charles-Edouard Geisendorf, Erwin Gradmann, Maurice Besset, Bernhard Hoesli, Paul Hofer, Albert Knoepfli, Alfred Roth – soweit die im jüngsten Band zusammengestellte Liste) überrascht es nicht, daß die Reihe als Ganzes weder ein klares Programm noch gar eine kohärente Methode verrät; vielmehr sind die einzelnen Publikationen von höchst ungleichmäßigem Umfang und Anspruch. Von der strengen architekturgeschichtlichen Forschungsarbeit bis zum kunstpädagogischen *Comic-Strip*, von der Quellenedition bis zum Essay sind, mit vielfältigen Verschleifungen, sämtliche Möglichkeiten der literarischen Beschäftigung mit Architektur gegenwärtig. Drei Bände haben monographischen Charakter (Bd. 2, 3 und 5), drei weitere sind als Aufsatzsammlungen der Gattung von Fest- oder Gedenkschriften zuzuordnen (Bd. 1, 6 und 9), einer, der lebendigste und zugleich problematischste Band der Reihe, hat den Charakter einer architekturpädagogischen Programmschrift. Bloß in einem Punkt bleibt die heute vorliegende Auswahl hinter den Erwartungen zurück: Dissertationen sind keine erschienen (und auch keine angekündigt). Vorderhand ist die Schriftenreihe noch eine *Koiné* der Professoren, der klangvollen Namen und der Titel; die beim Institut bis jetzt eingegangenen Dissertationen scheinen allesamt dem literarischen und wissenschaftlichen Anspruch der Herausgeber nicht zu genügen.

Die Gefahr, daß sich diese Schriftenreihe in eine allzu unzusammenhängende Folge von Einzelpublikationen verzetteln könnte, wurde durch eine wirkungsvolle, aber doch eher oberflächliche Weise gebannt: durch eine Typographie, die an sich einwandfrei und sogar reizvoll ist, das «Image» dieser Buchreihe aber – im Bestreben nach Nonkonformität mit den gängigen wissenschaftlichen Publikationen – doch etwas auffällig dem des Werbeprospekts einer großen chemischen Industrie annähert. Aus dieser im eigentlichen Sinne bunten Reihe läßt sich nun – wie erwähnt – keineswegs so etwas wie eine «Zürcher Schule der Architekturgeschichte» erschließen; die einzelnen Bände stehen vollkommen für sich. Und doch herrscht – mehr implizit als explizit – eine Art stummer Übereinkunft im Grundsätzlichen: Kunstgeschichte und Architekturgeschichte werden im Klima der traditionellen «Geisteswissenschaften» behandelt und mit einer literarischen Aura versehen, die sie von den nüchternen Bereichen der Naturwissenschaften oder der Gesellschaftswissenschaften abheben soll. Tatsächlich ist das Institut, wie Minister Burckhardt anläßlich der Eröffnung meinte, «ein Sonderling innerhalb der Familie der ETH»; es ist, und vielleicht nicht immer zu seinem Vorteil, mit dem Odium des Kreativen und Intuitiven – in gewisser Weise des Modischen – behaftet. In einzelnen Fällen könnte man meinen, daß die etwas kokette Präsentation dieser Bände den Johannisfrühling einer doch deutlich angegrauten Wissenschaft symbolisiert, oder zumindest, daß bisweilen Methode und wissenschaftlicher Stil dieser Bände nicht ganz auf der Höhe der von der Typographie so überdeutlich konterfeiten «Modernität» sich befinden. Wie dem auch sei, die gta-Reihe bringt frischen Wind in den Forschungsbetrieb und fundierte Literatur auf den Markt – und das ist eine Doppelfunktion, die auch die wenigen, einigermaßen dahinwelkenden Schriftenreihen schweizerischer Kunstgeschichts-Ordinariate in dieser Weise nicht zu erfüllen vermögen. Man schuldet daher dem gta-Institut und insbesondere seinem initiativen Vorsteher, Prof. Adolf Max Vogt, zunächst Dank.

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur: *Reden und Vortrag zur Eröffnung*. gta 1. (Birkhäuser-Verlag, Basel/Stuttgart 1968.) 52 S., 43 Abb.

Dieser erste Band hat zunächst eher institutsinterne Relevanz: Er enthält die am 23. Juni 1967 gehaltenen Reden zur Eröffnung des Instituts: die Begrüßungsansprache des Präsidenten des Schweizerischen Schulrats, Minister Dr. Jakob Burckhardt, die Ansprache von Prof. Adolf Max Vogt: «Das Institut, seine Aufgabe, seine Verpflichtung» (aus der die oben zitierten Passagen stammen) sowie den Vortrag von Prof. Paul Hofer: «Die Haut des Bauwerks, Methoden zur Altersbestimmung nichtdatierter Architektur», der, reich mit Abbildungen und Anmerkungen versehen, einen höchst instruktiven Überblick über die heutigen technisch-physikalischen Praktiken der Baudatierung gibt und diese anhand von Beispielen aus dem französischen 12. Jahrhundert exemplifiziert. Ein Text, auf den insbesondere die Denkmälerinventarisation – nicht nur in der Schweiz – mit Interesse und Gewinn zurückgreifen wird.

Der zweite und der dritte Band der Reihe beschäftigen sich mit der französischen Revolutionsarchitektur des 18. Jahrhunderts; eine Domäne, die einen Schwerpunkt der Interessen am gta-Institut bildet. Dabei stehen – soviel darf hier vorweggenommen werden – nicht nur die historische Sachaufarbeitung, sondern auch methodische Fragen – etwa das Problem der Be-

deutung in der Architektur – im Vordergrund; insofern ist Adolf Max Vogts breitangelegte Darstellung von «Boullées Newton-Denkmal – Sakralbau und Kugelidee» von generellem methodischem Interesse. (Eine Besprechung aus der Feder Werner Oechslins wird folgen.)

COLIN ROWE und ROBERT SLUTZKY: *Transparenz*. Kommentar von BERNHARD HOESLI. gta 4. *[Le-Corbusier-Studien 1]*. (Birkhäuser-Verlag, Basel/Stuttgart 1968.) 72 Seiten, 112 Abb.

Dieser Band stellt sich als erstes Faszikel von «Le-Corbusier-Studien» vor, von denen zwei weitere bereits im Programm der Schriftenreihe angekündigt sind. Im Mittelpunkt des Heftes steht die deutsche Übersetzung eines 1964 in *Perspecta* 8 (pp. 45–54) erschienenen Aufsatzes von Colin Rowe und Robert Slutzky: «Transparency: Literal and Phenomenal.» Mit bewundernswerter philologischer Akribie sind zudem Teile der ungedruckten Erstfassung des Textes (1955) in den Anmerkungen nachgetragen.

Rowe und Slutzky gehen davon aus, daß Begriffe wie «Transparenz», «Raum-Zeit», «Simultaneität», «Durchdringung», «Überlagerung», «Ambivalenz» seit langem im Schrifttum zur modernen Kunst gebräuchlich sind, ohne aber genau definiert zu sein. Sigfried Giedion hat wohl den wichtigsten Beitrag zur Einführung solcher Begriffe in die Terminologie der modernen Architekturhistorie und Architekturkritik geleistet. In «Space, Time and Architecture» (1941 ff.) hatte er ein kubistisches Porträt Picassos («L'Arlésienne», 1910/11) mit der Glasfassade des Werkstattflügels des Dessauer Bauhauses von Gropius verglichen und, um den «Gleichklang» von Malerei und Architektur zu demonstrieren, in den Legenden zu beiden Bildern sowohl den Begriff der Transparenz wie auch denjenigen der Überblendung angeführt. Daß Begriffe wie Transparenz, Simultaneität, Überlagerung usw. bei Giedion tatsächlich so etwas wie literarische Topoi sind, die zur Exegese höchst verschiedenartiger Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst dienen, wird übrigens auch in seinen jüngsten Werken deutlich; in «Entstehung der Kunst» (dt. 1965) befaßt er sich über 22 Seiten (S. 46–68) mit dem Problem von «Transparenz, Simultaneität, Bewegung» in der prähistorischen Kunst – Aspekte, die von der klassischen Interpretation der Urkunst weitgehend unberücksichtigt blieben und die hier aus der Sicht der modernen Kunst in den Griff genommen werden.

Solche Begriffe haben längst weltweit Schule gemacht, und so ist, vor dem Hintergrund der inzwischen geläufigen Architektur-Terminologie, Rowes und Slutzkys «Versuch, die verschiedenen Bedeutungsschichten aufzudecken, mit denen der Begriff der Transparenz ausgestattet worden ist» (S. 10) wichtig und nützlich, wenn auch – wie die Autoren selbst warnend ankündigen – pedantisch. Sie schränken das Problem der Transparenz zum vornherein auf den visuellen Bereich ein und stellen fest, daß am Anfang jeder Untersuchung des Begriffs eine grundlegende Unterscheidung gemacht werden müsse: «Transparenz kann eine dem Material innewohnende Eigenschaft sein wie bei einer vorgehängten Glaswand (curtain wall), oder sie kann eine der Organisation innewohnende Eigenschaft sein. Man kann somit zwischen einer wirklichen und buchstäblichen Transparenz und einer scheinbaren Transparenz oder Transparenz im übertragenen Sinne unterscheiden.» (S. 11.) Mit Hilfe dieses bereinigten Transparenzbegriffes nehmen die Autoren nun moderne Malerei und Architektur unter die Lupe. Sie sind – im Unterschied etwa zu Giedion – nicht am kulturgeschichtlichen und psychologischen Kontext der Transparenz interessiert, sondern bloß an ihrer Phänomenologie innerhalb der modernen Kunst. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Malerei von Cézanne, Picasso, Delaunay, Gris, Léger und Moholy-Nagy. Von Gyorgy Kepes (*The Language of Vision*, Chicago, 1944) übernehmen die Autoren den Begriff der Transparenz als einer «gleichzeitigen Wahrnehmung von verschiedenen räumlichen Lagen», wobei «die Lage der transparenten Figuren einen zweideutigen Sinn [hat], wenn man jede Figur bald als die nähere, bald als die fernere sieht» (hier S. 10). Vor diesem Hintergrund erscheint der in der Architekturkritik gebräuchliche Transparenzbegriff im Sinne einer rein materiellen Durchsichtigkeit transparenter Raumgrenzen in der Tat als oberflächlich und simpel.

Die Differenzierung des Transparenzbegriffs erlaubt nun, bei Le Corbusier (Villa Garches, 1925, und Projekt Völkerbundspalast, 1927) eine Transparenz im Sinne eines «Systems räumlicher Schichtung» (S. 26) – etwa in der Art von Kepes' oben angeführter Definition – nachzuweisen, anderseits aber festzustellen, daß die Transparenz im Gropiusschen Werkstattflügel des Bauhauses wenig oder nichts mit dieser «Transparenz im übertragenen Sinne» zu tun habe, sondern eher als die passive Folge der hier ins Werk gesetzten durchscheinenden Materialien (v.a. Glas) zu verstehen sei, die ja gleichzeitig auch einen Maler und Bildhauer wie Moholy-Nagy faszinierten. Am Schlusse ihrer äußerst sorgfältigen Untersuchung legen die Autoren Wert darauf, klarzustellen, daß die Transparenz nicht «notwendigerweise ein wesentlicher Bestandteil der modernen Architektur» sei (S.41), und sie betonen auch, daß es ihnen nicht darum gehe, «ihr Vorhandensein wie ein Stück Lackmuspapier zur Prüfung architektonischer Orthodoxie» zu verwenden (ibid.).

Gerade darauf scheint es aber Prof. Bernhard Hoesli, der den Text übersetzt und mit einem Kommentar versehen hat, anzukommen. Er betont einerseits zu Recht: «Der von Rowe und Slutzky definierte Transparenzbegriff wird zum Werkzeug der Betrachtung; er ermöglicht Verstehen und Werten.» Und er fügt bei: «Er [der Transparenzbegriff] wird zugleich aber auch sofort zum operativ einsetzbaren Mittel, mit dessen Hilfe während der Entwurfsarbeit Formordnung gedanklich ermöglicht und zeichnerisch erstellt werden kann.» (S. 48.)

Zur Stützung dieser These dienen die von Hoesli über 22 Seiten verteilten «Bildreihen». Hier werden, in der Art eines pädagogischen «Comic-Strip», anhand von Photographien, Plänen und Skizzen alter und neuer Architektur zunächst die verschiedensten Anwendungsmöglichkeiten des Transparenzbegriffes durchexerziert: in der Tat erweist sich dieser Begriff, worauf Hoesli bereits in der Einleitung stolz hinweist, als «außerordentlich vielschichtig». Die «popige» Präsentation dieser als «Hommage à Jodelle et Saga» (S. 72) konzipierten Bildreihen ist zwar lustig und anregend, aber sie dient wenig zur Klärung der Gedanken. Es sind hier Sätze eingestreut, deren Vielschichtigkeit umgekehrt proportional ist zu ihrer Verständlichkeit. Auf S. 52 (kursiv und fett): «Transparenz ermöglicht eine analoge Zuordnung von Nutzung und architektonischer Form.» Auf S. 53, als Legende zu einem Stilleben von Gris: «Transparenz als Differenzierung und ganzheitliche Ordnung, als Figur und Feld» – und so weiter. Auf S. 56, fett und in kursiver Titelschrift, meint Hoesli in der Legende zur Skizze einer Wohnüberbauung Le Corbusiers in Cherchel: «Im additiven Gefüge der aufgereihten Citrohan-Raumschnitte entstehen durch die Fluchten der seitlichen Wanddurchbrüche räumliche Beziehungen quer zur primären Richtung der Raumabschnitte. Grundriß und Raum sind transparent.» Halten wir hier kurz inne.

Daß ein architektonisches Gebilde gleichzeitig auf verschiedene Richtungen oder Raumachsen bezogen werden, ja daß seine räumliche Eigenart oder «Spannung» aus der Mehrdeutigkeit seiner räumlichen Zuordnungen resultieren kann, das ist ein Umstand, zu dessen Beschreibung es nicht des «Transparenzbegriffs» bedarf. James S. Ackerman z. B. kommt in seiner Analyse von Palladios Palazzo Chiericati und seiner zwei divergierenden Hauptachsen (*Palladio*, 1966, pp. 165–167) ganz ohne hochgestochene terminologische Alchimie aus; er spricht ganz einfach von «coordination of a plan by cross-vistas».

Die Beobachtungen zur Raumstruktur verschiedener Gebäude, die Hoesli in seinen Bildreihen vorlegt, sind nun an sich

interessant, wenn auch, in der elliptischen Form, in der sie vorgetragen werden, zum Teil völlig obskur, zum Teil trivial. Hoesli sieht den Transparenzbegriff als eine Möglichkeit, «vertraute historische Bauten neu zu sehen», und zwar in Zusammenhängen, «die unabhängig sind von der Unterscheidung ‹historisch› und ‹modern›» (S. 70): insofern ist Hoeslis «strukturelle» Fragestellung durchaus legitim, ja aktuell.

Fragwürdig scheint uns aber der fast zwangshafte Fetischismus, der mit dem Wort «Transparenz» getrieben wird – insbesondere dort, wo der in der Analyse gewonnene Transparenzbegriff «zum operativ einsetzbaren Mittel» objektiviert und verabsolutiert werden soll. Hoesli meint: «Die Präzisierung des Transparenzbegriffs erinnert uns daran, daß Architektur nur in bezug auf eine Architekturtheorie existiert.» (S. 47.) Die Behauptung ist vielleicht vertretbar, nur scheint uns die Arbeit von Rowe und Slutzky alles andere als den Beweis dafür zu liefern. Wenn es bei Corbusier etwa – wie Rowe und Slutzky überzeugend nachweisen – «Transparenz im übertragenen Sinne» gibt, dann nicht als Adaptation einer Architekturtheorie (diese zielt bei Le Corbusier auf ganz andere Aspekte seiner Bauten, etwa die von den berühmten «Cinq points de l'architecture moderne» [1927] zusammengefaßten konstruktiven Neuerungen, die das Betonskelett ermöglicht), sondern als primäre Realisation eines Stils, dessen charakteristische Eigenschaft gerade darin besteht, *kein* architektonisches Lehrgebäude, *keine* Theorie, sondern ein allgemeines kulturelles und künstlerisches Klima zur Voraussetzung zu haben.

Hoeslis Versuch, aus der «Transparenz» ein architekturtheoretisches Programm zu machen, ist durchaus bezeichnend für die Schwierigkeit, heute noch Architekturtheorien aufzustellen. Die Vorstellung, daß eine architektonische Sprache durch die Übernahme und Modifikation von Vorbildern, d.h. von Formen und ihrer spezifischen Syntax, zustande kommt, entspricht zwar einer Tatsache, die sich bis in die unmittelbare Gegenwart hundertfach belegen läßt. Doch spricht man davon nicht, denn «Schulen» und «Einflüsse» stehen in schroffem Gegensatz zu dem, was sich die klassische «Moderne» unter Architekturtheorie vorstellt: seit Ittens Vorkurs am Bauhaus – jenem genialischen Vorgriff auf Neills «antiautoritäre Erziehung» – gilt, daß das schöpferische Individuum «aus sich selbst» seine Formensprache entwickeln soll. Die Formensprache selbst wird somit von ihrer Verstrickung in Dogmen und Regeln gelöst, und die theoretische Reflexion verlegt sich aufs Feld der moralischen Prinzipien (Funktionalismus, Neue Sachlichkeit usw.), später auf abstrakte Proportionsgesetze (Modulor) oder auf allgemeine ästhetische Kriterien. Die innerhalb der modernen Architekturideologie bereits klassische Idee des «Raum-Zeit-Kontinuums» ist ein solches Kriterium; die Idee der «Komplexität», von Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966) neuerdings als Kategorie des Architektonischen wiederentdeckt, ist ebenfalls ein solches Kriterium, die «Transparenz» wird nun in den Händen Hoeslis geradezu zu einem Rezept. Es sind aber – und das ist wohl neu in der Geschichte der Architekturtheorien – im Grunde alles Kriterien der Wahrnehmung, von Historikern und Kritikern entwickelt, die hier als Programme objektiviert werden: die Idee vom Raum-Zeit-Kontinuum stammt aus der Bildersprache der modernen Physik; die Idee der Komplexität aus der Sphäre der Literaturkritik – im Falle Venturis insbesondere aus der Poetik T. S. Eliots –, und die Idee der «Transparenz» schließlich hat ihre Wurzeln ebenfalls im literarischen Bereich: für die strukturalistische Literaturkritik eines Roland Barthes etwa ist sie ein Schlüsselbegriff. So fruchtbar und nützlich solche Kriterien als Instrumente der Analyse ohne Zweifel sind – auf der Ebene der pädagogischen Praxis haben sie die gefährliche Tendenz, den schöpferischen Prozeß einseitig und «ab ovo» zu intellektualisieren. Indem sie nämlich die Frage überspringen, was (welche Formen) «raum-zeitlich» organisiert, «komplex» angeordnet oder «transparent» gemacht werden soll, klammern sie jenen Teil der Architektur aus, der lehrbar und lernbar sein könnte und der auch ihre soziale Dimension konstituiert: nämlich die Form, ihr Vokabular – und ihre materielle und bedeutungshafte Funktion. Wohin diese Intellektualisierung im Bereich der Methoden und die Tabuisierung im Bereich der Formen führt, ist seit langem an der denkwürdigsten Eigentümlichkeit unserer landläufigen «modernen Architektur» abzulesen: an der Disziplinlosigkeit und artistischen Willkür, mit der laufend Formen erfunden und durch die Berufung auf Schlagworte wie «Komplexität», «Flexibilität» oder «Transparenz» legitimiert werden.

Auch wenn uns die Transparenz ein zu wenig präziser Begriff zu sein scheint, um in der Krise der funktionalistischen Dogmen und Programme Halt bieten zu können, so ist Hoeslis Beitrag doch aufschlußreich. Die prägnantesten und richtigsten Formulierungen läßt der Autor sozusagen beiläufig fallen, am Rande seiner Argumentation: etwa wenn er fordert, daß man die Architekturentwicklung seit 1918 «als Geschichte» sehen müsse (S. 70), und wenn er, am Schlusse, feststellt, «daß vielleicht überhaupt die *Idee des Modernen* verblaßt und ihre Kraft zu verlieren beginnt». (S. 71.) Mit Recht relativiert Hoesli das funktionalistische Dogma von «form follows function», indem er, historisch durchaus exakt, feststellt: «Die Bedingungen des Auftrags und des Ortes sind nicht mehr als modifizierende Faktoren, die auf die Anwendung einer Theorie einwirken können.» (S. 47.) Solange diese Theorie aber nicht die Wahl bestimmter Formen impliziert, sondern bloß eine an jedem Gegenstand applizierbare «Art des Sehens» bedeutet, kann man den Satz auch umdrehen: dann ist eben die Theorie nicht mehr als ein modifizierender Faktor, der auf die Wahl der Formen und die Bedingungen des Auftrags und des Ortes einwirken kann. Und dies, so möchte man beifügen, genügt nicht.

PAUL HOFER: *Palladios Erstling – Die Villa Godi-Valmarana.* [Palladio-Studien 1]. gta 5. (Birkhäuser-Verlag, Basel/Stuttgart 1969). 81 S., 45 Abb. und 10 Falttafeln mit 14 Planzeichnungen.

Während der Name Le Corbusier beim ersten Band der ihm gewidmeten Reihe in sehr lockerer Relation zum Thema der Abhandlung – «Transparenz» – steht, handelt es sich beim ersten Band der Palladio-Studien um eine eigentliche Werkmonographie. Das Büchlein ist das Kleinod innerhalb der *gta*-Reihe: außerordentlich sorgfältig ausgestattet, reich dokumentiert, mit ausnahmslos vorzüglichen Photographien versehen – sie wurden in der Mehrzahl durch Mitglieder der Photoklasse der Zürcher Kunstgewerbeschule eigens für diesen Band aufgenommen – und durch eine opulente Folge von 14 Aufnahmeplänen ergänzt. Es ist das wohlfeile Resultat einer unter der Führung von Prof. Paul Hofer im Juni 1967 unternommenen Arbeitsexkursion von 16 Architekturstudenten der ETH. Verglichen mit den bisherigen Bänden des in Vicenza erscheinenden «Corpus Palladianum» sind die Abbildungen unvergleichlich qualitätvoller, die Plandokumente umfassender und vor allem liebevoller präsentiert, ist die bibliographische Dokumentation reicher und das handliche Format schließlich bei weitem sympathischer. Es ist zu hoffen, daß uns diese Buchform auch in späteren Bänden der *gta*-Reihe wiederbegegnen wird.

Paul Hofers Text ist von großer Kultiviertheit der Diktion und – vor allem in den stilistischen Interpretationen – von ungewöhnlicher Differenziertheit. Trotzdem vermag die darin vorgeschlagene Datierung und Deutung von «Palladios Erstling» nicht ganz zu überzeugen. Die Villa Godi wurde von der Forschung bisher zwar als die erste Palladio-Villa, hingegen doch eher als ein Randphänomen im Œuvre des großen Vicentiners vermerkt: einerseits wohl deshalb, weil das merkwürdig proportionierte Baumassiv mit der in der Mitte der Hauptfront eingeklemmten Eingangsloggia und der «kleinlich wirkenden Trep-

penanlage» (Burger, 1909) vor dem Hintergrund von Palladios klassischen Villentypen als ein eher unerquicklicher Kompromiß von «casa colonica» und Villa erscheint, und anderseits deshalb, weil die Quellen keinen eindeutigen Aufschluß über Palladios tatsächlichen Anteil am Bau erteilen. Wohl ist die Villa Godi in zwei Holzschnitten und einem kurzen Kommentar in Palladios *Quattro Libri* von 1570 aufgeführt – wenn auch in einer stark umstilisierten Fassung. Damit scheint Palladio selbst die volle Verantwortung für diesen Bau zu übernehmen; doch ist dieser Schluß – wie wir hier zu zeigen versuchen – cum grano salis zu ziehen.

Die Baugeschichte des Landsitzes ist bei Hofer mit großer Ausführlichkeit rekonstruiert und in einem knappen chronologischen Schema zusammengefaßt (S. 14–19). Hofer gliedert sie in drei Bauphasen: die erste, 1532–1535, ist vor allem durch eine Bauinschrift an der Barchessa belegt (1533); in diesen Zeitabschnitt fällt aber nach Hofer auch das Herrenhaus, insbesondere die Rückfront mit dem Thermenfenster. Die zweite Bauphase ist auf die Jahre 1537–42 festgesetzt; eine Zahlungsnotiz vom 26. August 1540 belegt Palladios Arbeit am Bau (Hofer, S. 45; Quellen, Nr. 4); eine Inschrift an der Eingangsfront (1542) läßt auf den Abschluß der Bauarbeiten schließen, wie übrigens auch der von Dalla Pozza in Thiene entdeckte Pachtvertrag aus dem Jahre 1541/42 (Hofer, S. 18). In diese zweite Bauphase fällt – immer nach Hofer – das Herrenhaus, insbesondere die definitive Form der Freitreppe und die Ersetzung des Thermenfensters an der Rückfront durch eine Serliana. Während der dritten Bauphase (1549–55) wird der Innenausbau vollendet und mit der Ausmalung begonnen; die Inschrift an der Innenwand des Pozzo (1555) gibt das Datum der Vollendung des Baus. – Die Annexbauten sind später.

Während Dalla Pozza noch 1963 annahm, daß die Anfänge des Baus in den Händen der Pedemuro-Werkstatt lagen und Palladio erst für die dritte Bauphase als selbständiger Leiter der Arbeiten betrachtet werden könne, haben inzwischen Zorzi, Pane, Wittkower, Ackerman u.a. den Zahlungsbeleg von 1540 mit Recht als Beweis dafür genommen, daß – zumindest seit diesem Datum – Palladio als verantwortlicher Baumeister des Landsitzes anzunehmen sei. Hofer möchte nun bereits die erste Bauphase (1532–35) in Palladios Hand legen. Zur Stützung dieser These dient ihm vor allem die Publikation des Baus in Palladios *Quattro Libri* von 1570. «Die Annahme» – so Hofer –, «Palladio habe ein von ihm bloß zur Weiterführung und Vollendung übergebenes Landhaus ins Villenkapitel der Quattro Libri aufgenommen, entbehrt nicht nur der inneren Logik, sondern fällt schon vom Wortlaut der zurückhaltend-selbstbewußten Baubeschreibung her nicht wirklich in Betracht.» (S. 18.) Trotz dieser «inneren Logik» sind hier einige Fragezeichen zu setzen. Ging es Palladio bei der Aufnahme dieses Bauwerks in die *Quattro Libri* wirklich darum, vor den Augen der Geschichte die Vaterschaft für diesen Bau zu übernehmen? – Aus den recht massiven Umstilisierungen der Zeichnung möchte man jedenfalls schließen, daß er über sein tatsächliches Aussehen wenig glücklich war. Ging es nicht eher darum, der Familie Godi einen Gefallen zu erweisen? Der Kommentar ist bezeichnend, und eher «zurückhaltend» als «selbstbewußt». Es werden – bei Palladios mäßiger Begeisterungsfähigkeit für reichen Freskenschmuck besonders auffallend – die Freskanten der Saloni einzeln aufgeführt und als «i più singolari e eccellenti pittori de' nostri tempi» gerühmt: Gualtiero Padovano, Battista del Moro und Battista Veneziano (Zelotti). Dies und einige andere Bemerkungen lesen sich eher als freundliches Hommage an die Munifizenz und den Geschmack des Bauherrn (vgl. Barbieri, *Boll. Centro*, 1967, pp. 32 und 36, Anm. 39) – und nicht unbedingt als Nachweis von Palladios Autorschaft. Man denkt gerade im Kommentar zur Villa Godi an jenen anderen für Palladio so bezeichnenden Satz aus den *Quattro Libri:* «Ma spesse volte fa bisogno all'architetto accomodarsi più alla volontà di coloro che spendono, che a quello, che si dovrebbe osservare.» (Lib. II, cap. I.)

Doch steht ja nicht nur Palladios alleinige Autorschaft, sondern vor allem der frühe Zeitpunkt seiner Intervention zur Debatte. Daß bereits die Barchessa, 1533 datiert, von Palladio stammt, ist kaum denkbar. Die Inschrift auf einem Kapitell an diesem Ökonomiegebäude gehört zu einer Kolonnade von basenlosen dorischen Säulen – eine Bauform, die in Palladios Werk unbekannt ist (vgl. Ackerman, 1967, p. 50). In Hofers Bauchronologie spielt nun zusätzlich die Annahme eine wichtige Rolle, wonach das Herrenhaus, insbesondere die Rückfront mit dem Thermenfenster, bereits um 1535 vollendet war. Dies scheint allerdings mehr als fraglich und bedarf einiger Anmerkungen.

Auf S. 30 gibt der Autor ein höchst aufschlußreiches Schema der Rückfront in ihren drei Baustadien: zuerst mit dem Thermenfenster, dann mit der Serliana und dem darüber eingebauten Entlastungsbogen, und schließlich den heutigen Zustand, der – nach der Restauration von 1959–63 – nur noch die Serliana erkennen läßt. Richtig ist, daß das Thermenfenster erst nach 1537 durch die Serliana ersetzt werden konnte; denn 1537 erscheint das Motiv in Serlios «Regole», der – wie bereits Forssman gezeigt hat (*Palladios Lehrgebäude*, S. 21) – einzig denkbaren Quelle für diese Bauform. Anderseits mußte bei Beginn der Ausmalung des Festsaals durch Zelotti, wohl Anno 1549, die definitive Fensterlösung getroffen sein. Wozu nun diese Serliana? – Hofer versucht, «die Verdrängung jenes ursprünglichen Thermenfensters durch die so viel wirkungsvollere Formel aus den *Regole*» in die stilistische Entwicklung Palladios einzubetten (S. 30): «Zwischen den Wegmarken Sanmicheli, Serlio, Sansovino, Antonio da Sangallo sucht und bahnt sich der nun Dreißigjährige den Ausgang in das eigene Gestaltungsfeld.» (S. 22.) Aber weder die wortreiche stilistische Begründung noch der zeitliche Ansatz dieser Fensterlösung ist plausibel.

Zunächst scheint die «so viel wirkungsvollere» Serliana in Palladios Villenarchitektur weit weniger das Ziel dieser minoischen «Wegsuche» zu sein, von der in Hofers Buch so viel die Rede ist, als eben das in Lonedo verdrängte Thermenfenster: während die Serliana im Villenbau nur noch einmal auftauchen sollte – in der Villa Pojana in Pojana Maggiore –, kehrt das Thermenfenster in projektierten und ausgeführten Villen immer häufiger wieder, ja es wird geradezu zu einem Leitmotiv. (Beispiele: *RIBA*-Zeichnungen XVII, 1 recto, und XVII, 17 – letztere wohl ein Entwurf für die Villa Pisani in Bagnolo/Lonigo, wo das Thermenfenster ausgeführt und später zugemauert wurde –; Villa Thiene in Quinto Vicentino [Darstellung der Annexbauten in den *Quattro Libri*], Villa Zeno in Cessalto, Villa Foscari «La Malcontenta» in Mira – ganz zu schweigen vom Refektorium zu S. Giorgio Maggiore sowie den venezianischen Kirchen.) Die Frage nach der Herkunft des Thermenfensters im Villenbau des Veneto wird von Hofer gar nicht gestellt. Im allgemeinen wird angenommen, daß sie Palladios Romreise von 1541 zur Voraussetzung hat (vgl. J. J. Gloton, *Boll. Centro*, 1966, p. 90; De Angelis d'Ossat, *Boll. Centro*, 1966, II, p. 48; S. Wilinski, Referat am Palladio-Kurs 1969). Als Anregung kommt insbesondere – neben den originalen Thermenfenstern der Diokletians- und Agrippathermen, die Palladio damals aufsuchte – A. da Sangallos Fensterentwurf für die Sala Regia im Vatikan in Frage – wohl der erste Versuch, das Thermenfenster im Sinne der Renaissance wiederzuverwenden. Palladio muß diesen Entwurf gesehen haben, ebenso wie Sangallos Pläne für St. Peter, deren Reflexe sich in S. Giorgio Maggiore und im Redentore finden (schriftliche Nachricht von Prof. S. Wilinski; vgl. ders. in *Boll. Centro* 1968, p. 81). Mithin kann die ursprüngliche Fensterlösung der Rückfront nicht vor 1541 datiert werden. Sie muß später entstanden sein, und zwar im Zusammenhang mit der Absicht, den Mittelsaal einzuwölben.

Nun zur Einführung der Serliana. Sie erfolgte jedenfalls vor der Ausmalung des Festsaals, und diese wird 1549 oder eher noch einige Jahre später angesetzt (vgl. L. Crosato, 1962, S. 123, und R. Cevese, *Boll. Centro*, 1965, II, p. 307). Zwei Gründe vermögen die Ersetzung des Thermenfensters durch die Serliana zu erklären. Da Thermenfenster in analoger Position von Palladio nur zur Belichtung gewölbter Räume verwendet wurden, hat er es hier zugemauert, sobald der Entschluß gefaßt war, den Festsaal flach einzudecken. Überdies ist die Wahl der Serliana wohl weniger durch die von Hofer etwas umständlich interpolierten Bedürfnisse der Fassadengestaltung zu erklären als durch den Wunsch Zelottis nach einer adäquaten Belichtung des von ihm freskierten Salone.

Mit der gesicherten Nachricht, daß der Landsitz 1542 «bewohnbar» war, scheint ein späterer Ansatz der rückwärtigen Fassadenlösung durchaus vereinbar. Die beiden Seitenflügel besaßen ja ursprünglich separate Eingänge, und überdies besteht kein zwingender Grund für die Annahme, daß das Risalit der Rückfront schon von Anfang an eingeplant und somit 1542 bereits realisiert war; die in der Gruppierung der Baumassen verwandte Villa Soranza von Sanmicheli besaß ebenfalls eine flache Rückfront.

Eine weitere, von Hofer nicht endgültig beantwortete Frage betrifft das Entstehungsdatum der heutigen Treppenlösung an der Front. Hofer nimmt an, daß Palladio ursprünglich eine «frontparallele Breitanlage» vorgesehen hatte – entsprechend der in den *Quattro Libri* wiedergegebenen Version; er weist auch überzeugend nach, daß die «Engführung» der Treppe mit dem Entschluß zusammenhängt, die beiden ebenerdigen Eingänge zu den Seitenflügeln zuzumauern und den Eingang zum Erdgeschoß in die Mitte zu verlegen. Allein, er möchte auch diese Endlösung bereits in die Bauphase von 1537–42 datieren, und wiederum mit einer besonders wohlklingenden stilistischen Begründung: «Durch sie allein kommt es zu jenem ‹Rückstoß› nach Westen: Inversion auf der Achse der Verschränkung Baukörper – Umgelände.» (S. 37.) Doch stellt er selbst diese Frühdatierung durch den – allerdings unklaren – Hinweis auf eine Bemalung der Türvermauerungen im Innern des Erdgeschosses wieder in Frage (S. 37, Anm. 100). Mit Recht; denn – wie Wittkower unlängst gezeigt hat (*Boll. Centro*, 1968, p. 345, Anm. 23) – auch die Form der Balustraden (vgl. Hofer, Abb. 39) läßt keine Frühdatierung zu, ja legt sogar die Vermutung nahe, daß die Treppenlösung in die letzten Jahre der Aktivität Palladios datiert werden müsse.

Ungeteilte Bewunderung verdienen hingegen Hofers Untersuchungen zu den Proportionen des Baus. Auf Grund der Vermessungen gelingt ihm der Nachweis, daß die Baugeometrie der Villa Godi nicht auf einem einzigen Grundverhältnis beruht – wie Wittkower auf Grund der Maßangaben in den *Quattro Libri* annahm (wobei er die Abweichungen am Bau auf die Nachlässigkeit der ausführenden Baumeister zurückführte) –, sondern von Anfang an auf drei Hauptproportionen (S. 33). Nicht weniger faszinierend sind seine Beobachtungen zur Abstufung der Helligkeitswerte in den Innenräumen (S. 28f.). Erst wenn zu anderen Frühwerken Palladios analoge Untersuchungen vorliegen, wird es möglich sein, zu beurteilen, ob Hofers Analyse der «Lichtrechnung» Palladios seine Frühdatierung zu stützen vermag. Meisterhaft ist die Stellung der Villa Godi innerhalb der Entwicklung der Villenbautypen gezeichnet (S. 38–41), wobei darauf aufmerksam gemacht werden darf, daß die immer wieder im Zusammenhang mit der Villa Trissino gezeigte Cà Brusà in Lovolo bei Albettone ein fragwürdiges Beispiel einer «Flankenturmvilla» ist, sind doch die zwei Seitenflügel – was leider aus dem angeschnittenen Photo (hier Abb. 20) nicht hervorgeht – ganz ungleich proportioniert.

In Anbetracht der Unsicherheit seiner Chronologie scheint uns die stilistische Interpretation des Gesamtbaus etwas allzu schwungvoll angelegt. Hatte noch Burger – indem er sich auf A. von Hildebrandt berief – von einer «Relieffassade» gesprochen, so schwingt sich Hofer – unter dem Eindruck von «Space-Time»-Zusammenhängen, die für Palladio etwas weit hergeholt sind – zu einer Art «Durchstoßlegende» auf (vgl. S. 35; S. 43) und betont, eigentlich wenig überraschend, daß das «Grundverhalten» dieser Villa «an der Wurzel manieristisch» sei. Denn: «jedes ihrer führenden Gestaltungsmittel ist ambivalent» (S. 42) – dies um so mehr, so möchte man beifügen, als eben die Frage der Autorschaft und der zeitlichen Ansätze noch zum Teil offene Fragen sind. Jedoch ist Hofers Sprache so beziehungsreich und differenziert, daß man ihr auch dann gerne zuhört, wenn sie den Bereich des sachlich Belegbaren hinter sich läßt.

Das Dossier «Villa Godi» ist also durch diese wertvolle Monographie bereichert, aber nicht endgültig bereinigt worden. Man mag sich fragen, inwiefern – für den Fall, daß Hofers Frühdatierung zuträfe – das heutige Palladio-Bild revidiert werden müßte. Freilich, wäre die Villa tatsächlich von Grund auf Palladios Werk und im wesentlichen 1542 vollendet, so könnte man sie im Vergleich mit der Villa Trissino in Cricoli nicht als «retrogressive» (Wittkower, *Principles*, Ausg. 1962, p. 70) oder «rückständig» (Forssman, *Palladios Lehrgebäude*, S. 21) bezeichnen, sondern müßte Hofer beipflichten, daß ihre Eigentümlichkeiten um 1535 als durchaus zeitgemäß zu betrachten seien oder, wie er es ausdrückt, als «natürliche, das Erstlingswerk kennzeichnende Wegsuche zwischen Erbland und Eigengut» (S. 20). Für den Vicentiner wäre damit allerdings wenig gewonnen; eine noch so überzeugende Inanspruchnahme Palladios als alleinigen Architekten vermöchte aus diesem Landsitz kein Meisterwerk der Cinquecentoarchitektur zu machen.

PAUL HOFER: *Fundplätze, Bauplätze – Aufsätze zu Archäologie, Architektur und Städtebau.* gta 9. (Birkhäuser-Verlag, Basel 1970.) 222 S., 93 Textabb.

Es handelt sich bei diesem Band um eine Freundesgabe: Der Berner Architekt Ulrich Stucky hat hier, zum 60. Geburtstag Hofers, eine Reihe schwer erreichbarer Aufsätze des Freundes zu einer – man darf wohl sagen – luxuriösen Edition zusammengefaßt. Der ungewöhnlich reichhaltige Band ist in sieben Abschnitte unterteilt, die je einem bestimmten Interessenbereich Hofers zugedacht sind. Die Teile I–IV bilden eigentlich einen zusammenhängenden Block; sie umfassen eine Reihe von Aufsätzen zur schweizerischen Kunstgeschichte und Denkmälerinventarisation, unter besonderer Berücksichtigung von Hofers Vaterstadt Bern.

In dem Abschnitt «Ausgrabungen in Bern» (S. 10–16) entwirft der Autor auf Grund der unter seiner Aufsicht bei der Burg Nydegg vorgenommenen Grabungen einen faszinierenden Einblick in die Gründungsgeschichte Berns. Das Baujahr der Berner Burg ist unbekannt; überliefert ist lediglich der Zeitpunkt ihrer Zerstörung – um 1270. Aus Hofers behutsamer Exegese der Grabungsbefunde läßt sich nun schließen, daß Burg und Stadt wohl beinahe gleichzeitig, als «die zwei streng aufeinander bezogenen Hauptteile ein und desselben Bauplans» (S. 16) entstanden sind; denn während die Gründung des zähringischen Bern um 1157 angesetzt wird, gelingt es Hofer nachzuweisen, daß die Burg ihrerseits nicht früher als ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert werden kann. Die Grundmauern lassen nämlich auf einen Bautyp schließen, der erst unter Heinrich II. (1154–1189) zu einem «Leitmotiv der anglonormannischen Wehrarchitektur» (S. 16) wurde.

In dem Abschnitt «Kleinhöchstetten – Ergebnisse einer Ausgrabung» (S. 17–33) ist die Baugeschichte dieses kürzlich (1962–1964) restaurierten, bis ins 8. Jahrhundert zurückgehenden Kirchleins liebevoll rekonstruiert; der Abschnitt «Lotzwil» (S. 34–46) gilt den Anfängen der Lotzwiler Pfarrkirche (8./9. Jh.). Insgesamt geben die drei ersten Abschnitte einen

wertvollen Einblick in die bernische Frühmittelalterforschung; sie bezeugen insbesondere die Verdienste Hofers in diesem Bereich.

Besonders reizvoll ist der Abriß einer Geschichte der schweizerischen Denkmälerinventarisation («Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern», S. 48–63) von Rudolf Gruners 1732 in Zürich erschienenen *Deliciae Urbis Bernae* bis zum ersten Berner Band der «Schweizerischen Kunstdenkmäler», deren Erscheinen (1948) Anlaß für diesen Rückblick war. Hofer beschränkt sich in dieser knappen Kulturgeschichte der Denkmälerinventarisation nicht auf den schweizerischen Raum, sondern stellt «Die Frage nach den Anfängen der Kunsttopografie im engeren Sinne» für ganz Europa, wobei ihm die Antworten dann in Form von Beispielen schweizerischer Provenienz reich in den Schoß fallen. – Auf eine monographische Arbeit über «Das Beatrice-von-Wattenwyl-Haus» (S. 55–63) an der Berner Junkerngasse folgt ein Abschnitt mehr aktuellen Inhalts über «Rekonstruierende Denkmalpflege? – Das Tscharnerhaus an der Amthausgasse in Bern» (S. 64–69). Im Hinblick auf das im Zusammenhang mit Altstadtsanierungen noch heute immer wieder zutage tretende «modernistische Vorurteil», wonach die «Verlarvung» eines modernen Baus durch die Rekonstruktion einer alten Fassade unverantwortbar sei, erinnert Hofer daran, «daß in der Großzahl der Privathäuser in der Stadt zwischen Fassade und Innenbau ein Zeitabstand von 100–300 Jahren ‹klafft›. Man hat seit dem frühen 17. Jahrhundert in Bern aufs selbstverständlichste älteren Häusern eine neue Gassenfront gegeben oder hinter belassenen Fassaden das Innere neu erbaut. Das Nebeneinanderwohnen der Epochen in ein und demselben Bau ist eine der wenigen Konstanten im Bestand des bürgerlichen Privatbaus in unserem Land» (S. 68f.). – Es folgen der Abschnitt über «Bauvorschriften im alten Bern» (S. 70–73) und «Die vier Sandsteinbrüche Berns» (S. 74–78). Während der Artikel «Die Berner Altstadt in Gefahr» an die Kontroverse um Neubau oder Erhaltung der Häuser Gerechtigkeitsgasse 61–69 und Junkerngasse 44–48 erinnert, beschreibt Hofer in dem Aufsätzchen «Bern im Jahre 1950 – Eine satirische Zukunftsvision vor achtzig Jahren» (S. 82–85) eine kleine «futuristische» Stadtvedute, die 1880 auf einem Titelblatt des ersten Bandes von Eduard von Rodts Mappenfolge «Das alte Bern» (1880) erschien. Auf Grund von Hofers reicher Kenntnis der bernischen Geschichte und Geistesgeschichte gewinnt man Einblick in die Motive konservativer und altliberaler Zeit- und Gesellschaftskritik in Bern um 1880. «Durch die Gegenüberstellung der *Stadt von 1682* und des Zerrbildes der *Stadt von 1950* hält der rückwärts gewandte Altberner seiner Zeit das warnende Exempel einer Siedlung ohne Gesicht und ohne Namen vor, den Spiegel einer durchrationalisierten ‹klassenlosen Gesellschaft› im Sinn des kollektivistischen Wohlfahrts- und Massenstaates» (S. 84). Dabei scheint dem Autor allerdings zu entgehen, daß er – in seinen kritischen Bemerkungen zur heutigen Situation – selbst einigermaßen in den Tonfall des «rückwärts gewandten Altberners von 1880» zurückfällt, wenn er vor etwas «Verderblichem und Zerstörerischem» warnt, das sich «heute nicht mehr sehr fern von unseren Grenzen täglich konsequenter und unaufhaltsamer verwirklicht» (S. 85). Jedoch ist von Rodts finstere Zukunftsvision nicht nur in einem bösen Ausland, sondern gerade auch in Bern, und zwar nahe bei der Altstadt, sehr weitgehend in Erfüllung gegangen – wenn auch an Stelle des «Socialist. Club» Warenhaus und Bank, und an Stelle der «Darwinia» das Kino steht. – In dem Beitrag «Das Berner Stadtbild, Wert und Schutz» gibt Hofer schließlich eine Art Neudefinition des Heimatschutzgedankens, wenn er schreibt: «Das alte Bern ist nicht abgestorbene, sondern fortlebende, fortwirkende Vergangenheit, damit zugleich Gegenwart, heutiges, aufrufendes Hier und Jetzt. ... kein Grabmal großer, beerdigter Geschichte, sondern Vergangenheit, die Kräfte birgt und Kräfte weckt» (S. 94). – In zwei monographischen, Niklaus Sprüngli (1725–1802) und Albrecht Stürler (1705–1747) gewidmeten Aufsätzen kommt der Autor auf einige Glanzstücke des bernischen 18. Jahrhunderts zu sprechen: insbesondere auf die Hauptwache, das Hôtel de Musique, die auf dem Thunplatz wiederhergestellte Bibliothekgalerie (von Sprüngli); das Haus von Tscharner und das Stiftsgebäude (von Stürler).

Der Aufsatz «Architektur vom Bauherrn aus» (S. 112–129) gibt einen wichtigen Einblick in die Sozialgeschichte der schweizerischen Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit großer Sorgfalt zeichnet Hofer die Probleme, die sich ganz allgemein für die Architekturgeschichte daraus ergeben, daß Architektur nicht nur als Werk von Architekten, sondern auch als Werk von Bauherren gedeutet werden will; und dies nicht nur im Mittelalter, sondern auch im Barock. Bauten wie das Schloß Kasteln, der Freulerpalast in Näfels oder der Stockalperpalast in Brig sind für ihn «Bauherrenarchitektur» (S. 122) und demnach nicht nur vom architektonischen «Zeitstil», sondern vom «Zeitstil zunächst auf der Seite des Auftraggebers» her zu deuten. Somit lassen sich zahlreiche Eigentümlichkeiten der Herrschaftsbauten des 17. Jahrhunderts – insbesondere der Umstand, daß ihre Einheit nicht in einem architektonischen Gesamtprojekt, sondern gleichsam in einer Art Thema (S. 120) beruht – nicht nur stilgeschichtlich, sondern zuallererst sozialgeschichtlich verstehen.

Während die Teile I–IV der schweizerischen und insbesondere der bernischen Architektur gewidmet sind, bringen die verbleibenden Kapitel Beiträge zu allgemeineren Themen: «Atlantisches Gespräch – Zur Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts» ist die wichtigste und differenzierteste Würdigung und Kritik, die S. Giedions «Space, Time and Architecture» aus einer schweizerischen Feder erfuhr; dabei ist die Gegenüberstellung mit Bruno Zevis «Storia dell'architettura moderna» (1953) – einem Buch, das merkwürdigerweise noch immer nicht in deutscher Sprache vorliegt – besonders wertvoll. Der Aufsatz «Le Corbusier und die Stadt» (S. 138–154) bringt nicht nur eine kenntnisreiche Synthese von Le Corbusiers städtebaulichen Projekten, sondern vor allem eine überaus sensible Deutung seines schöpferischen Dynamismus. Der Historiker, dessen Forschen und Deuten jahrzehntelang der Erhaltung des Berner Stadtbildes galt, sieht wohl nicht zufällig Le Corbusiers eigentlichen Beitrag zum Städtebau unserer Zeit in dem Bemühen, die Identität der Stadt – gegenüber ihren Zersetzungsphänomenen – wiederherzustellen und zu sichern (vgl. v.a. S. 152). Dieser und der folgende Aufsatz «Griff in die Doppelwelt – Notizen zur Person Le Corbusiers» (S. 155–160) gehören fortan in jede Corbusier-Bibliografie. – In der St.-Galler Vorlesung «Der barocke Raum in der Plastik» (S. 162–179) gibt Hofer eine breitangelegte, jedoch sehr detaillierte Geschichte des barocken Raumgefühls, wobei sein Interesse weniger den Einzelphänomenen als ihrer Rolle innerhalb einer stilgeschichtlichen und gesamtkulturellen Evolution gilt; eine Optik, die natürlich die Gefahr birgt, in fragwürdige Werturteile zu münden. – Ein Aufsatz über «Die Brera-Madonna Bramantinos» und eine Vernissagerede «Die Betrachtenden und die Schaffenden» beschließen den im engeren Sinne kunsthistorischen Teil des Buches.

Die zwei folgenden Aufsätze sind gleichsam als ein wissenschaftstheoretisches Bekenntnis des Autors zu werten; insofern sind sie besonders wertvoll und wichtig. Es gibt unter den Kunsthistorikern und insbesondere unter den Schweizern und jenen, die – wie Hofer – mit dem Geschäft der Denkmalpflege so eng verbunden sind, wenige, die mit ähnlicher Kompetenz den Schritt über die Grenzen des Fachs hinaus tun. In «Die Schichtung der geistigen Welt» (S. 192–194) gibt Hofer eine Deutung von Nicolai Hartmanns Theorie des geschichtlichen Seins. In dem Beitrag über «Universalistische und individualistische Geistesgeschichte» (S. 195–204) verteidigt Hofer Josef Nadlers «stammesgeschichtliche» Literaturgeschichte gegen die 1938

von Walter Muschg in seiner Basler Antrittsvorlesung erhobenen Vorwürfe. Es folgt ein Festvortrag über «Die Stellung des Kunstvereins in der Gesellschaft unserer Zeit»; Hofers Berner Abschiedsvorlesung «Zum gegenwärtigen Standort der Kunstgeschichte» (S. 211–216) beschließt den Band.

Hier soll nicht eine vorlaute «Entmystifizierung» von Hofers Methode und Stil unternommen werden – doch fordert der vorliegende Band dazu auf, einige Umrisse des Hofer-Porträts, die sich daraus erschließen lassen, zu präzisieren. Hofers Sprache hat ein Aroma, das man vielleicht am besten mit dem Ausdruck «schöngeistig» umschreibt; sie wirkt streckenweise geschwollen, immer aber äußerst empfindsam – und das ist, inmitten der unreflektierten Materialanhäufung, die den Stil des heutigen Kunstgeschichtsbetriebs charakterisiert, ungewöhnlich. Hofer wirft auch eine Reihe von prinzipiellen Fragen in die Debatte, auch das ist ungewöhnlich – doch er scheut sich vor Simplifizierungen und Slogans. So lobenswert dies ist, er macht es dem Rezensenten doppelt schwer, sich seinem Gegenstand auf einem adäquaten Niveau der Geistigkeit zu nähern: Er sieht sich genötigt, seine Erfahrungen mit diesem Buch zu vereinfachen, zu simplifizieren.

Hofers Grundgestus ist konservativ. Und zwar nicht nur insofern, als ein guter Teil seines Argumentierens dem Erhalten traditioneller Werte gilt – die Sensibilität für Vergangenes zu schärfen, das kulturelle Erbe zu sichten und zu deuten und mit dem nötigen Nachdruck für die Erhaltung dessen, was wertvoll und lebensfähig ist, zu plädieren, das gehört zu den Anliegen des Kunsthistorikers, die wohl von niemandem ernsthaft in Frage gestellt werden. Hofer ist ein Konservativer insofern, als er sich als Anwalt seiner Sache einer Skala von Gefühlen und Werten bedient, die zum traditionellen, zum Teil wahrhaft verstaubten Inventar konservativen, bürgerlichen «Schweizertums» gehören. Da ist etwa die Scheu, sich in die Grundfragen des Zusammenlebens, in die Politik einzumischen. So fordert Hofer eine «rekonstruierende Denkmalpflege» (s. oben) und legitimiert die heutige Methode, einem modernen Innenbau eine alte Fassade vorzusetzen, mit dem historisch vollkommen zutreffenden Hinweis, daß dieses Verfahren in Bern eine jahrhundertealte Tradition besitze. Indessen stützt sich das heute vielfach geäußerte Mißbehagen gegen die «rekonstruierende Denkmalpflege» in unseren Geschäftszentren nicht auf die inzwischen zur Geschichte gewordene funktionalistische «Moral», wonach eine Fassade den Innenbau «ausdrücken» müsse, sondern auf das Mißbehagen über die zunehmende Entfremdung von ursprünglicher Bedeutung und heutiger Funktion der Altstadtzentren. Dort, wo traditionsreiche Gassenfassaden nur zu einem Teil des Dekors großer Warenhäuser geworden sind, ist etwas verloren, was auch durch eine «rekonstruierende Denkmalpflege» nicht gerettet werden kann, etwas, was in die Kategorie der städtebaulichen Substanz, nicht nur der Ästhetik gehört. Uns scheint, daß die «Denkmalpflege» zielstrebiger nach den sozialen und wirtschaftlichen Mechanismen fragen sollte, die unsere Altstädte mit systematischer Perfidie aushöhlen und unsere Landschaften verwüsten. Dies wird aber kaum möglich sein, solange Denkmalpflege eine Frage reiner urbanistischer Kosmetik ist, solange auch auf diesem Gebiet die gut schweizerische – und so rentable – Angst vor der «Verstaatlichung» angeheizt wird. Im Hinblick auf die schweizerische Kunstdenkmälerinventarisation mag Hofers «sicheres Gefühl für die Grenzen» angebracht sein: «Die einzig gut eidgenössische Form liegt hier in der vielfältigen Zusammenarbeit von Gesellschaft, staatlichen und kommunalen Behörden, Korporationen, Privatleuten; möge das Bewußtsein immer wach bleiben, daß aus dem schweizerischen Kunstdenkmälerwerk nie ein Amt, aus der Werkstatt des einzelnen Bearbeiters nie ein Büro, aus der kunstgeschichtlichen Landesaufnahme nie ein Verwaltungszweig werden darf ...» – man fühlt sich auf eine 1.-August-Festwiese versetzt. Aber machen wir uns keine Illusionen: auf dem Gebiet der Denkmalpflege ist solch gut eidgenössisch-romantisches «Finger weg!» von Bürokratisierung und Koordination auf Bundesebene zuallererst ein Alibi für die Exzesse des privaten Erwerbstriebs und leider eine ungenügende Voraussetzung für vernünftigen und effektiven Denkmalschutz.

Wenn nun ein Theoretiker der Denkmalpflege noblen Abstand vor den Niederungen politischer Schlagworte wahrt, so ist seine Zurückhaltung deswegen nicht unpolitisch: Sie setzt bodenständigen Konservativismus als Tabu. In diesem Zusammenhange scheint es uns auch fragwürdig, heute – gut dreißig Jahre «post festum» – den Gelehrtenstreit mit Walter Muschg und seiner Kritik an Nadlers Literaturgeschichte wieder aufzunehmen (S. 195–204), ohne den kulturpolitischen Hintergrund dieser Kontroverse klarzustellen (die Anmerkung auf S. 218 ist allzu sibyllinisch). Man mag heute durchaus an die Verdienste von Nadlers «Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften» (1909–1927) erinnern und sie gegenüber der Kritik Muschgs in Schutz nehmen; doch darf es nicht ohne den Hinweis geschehen, daß Nadlers Werk nichts weniger als die geistigen Horizonte entwarf und den Boden bereitete, innerhalb derer und auf dem sich die Kulturpolitik des Nationalsozialismus blühend entfaltete. Und dabei kann nicht – wie im Falle Nietzsches – von einem unbefugten «Mißbrauch» Nadlers durch die Nazis die Rede sein. Dieser prominente Pate der Blut-und-Boden-Ideologie war sich über seine Patenschaft wohl im klaren: Während des ganzen Krieges lehrte er an der Wiener Universität. Freilich sagen diese Umstände vielleicht wenig darüber aus, ob nun – im Hinblick auf die schweizerische Literaturgeschichte, die Hofer in diesem Zusammenhang besonders am Herzen liegt – Nadler oder Muschg historisch «richtiger» sehen, doch erinnert es daran, daß Geist und Macht keine inkommensurablen Größen sind oder, um es modischer zu sagen, daß es eine «ideologiefreie» oder gar apolitische Geisteswissenschaft nicht gibt.

Vielleicht hat unter allen hier versammelten Beiträgen Hofers Berner Abschiedsvorlesung am ehesten den Charakter eines Selbstkommentars, ja einer Selbstanalyse des Kunsthistorikers. Es ist ein eindrucksvolles Zeugnis universalen Denkens, wie es von Universitätskathedern nur noch selten herabklingt. Hofer betont «Zum gegenwärtigen Stand der Kunstgeschichte»: «Sie versteinert zu scholastischen Debatten über das Geschlecht der Engel, wenn sie sich auf die Verteidigung der bisher sakrosankten Werte und der approbierten Methoden zurückzieht. Sie wird dann nicht überwintern, sondern verschwinden» (S. 214). So, wie ihn Hofer beschreibt, wird der rettende Schritt aus dem akademischen Muff der Universität in die zeitgemäße Helle «irgendeiner Technischen Hochschule» doch zu einer Sternstunde, die nur für ganz verwöhnte Geister nachvollziehbar ist: «Mit Überraschung stellt der Besucher fest, daß die in strenge analytische Arbeit vertiefte Gruppe (Anm.: Es handelt sich um Architekturstudenten der Diplomklasse) sich über aufgeschlagene Pläne des Apollonions von Didyma beugt. ... Das fertige Produkt selbst steht nicht im Brennpunkt. Worauf es ankommt, ist das Eindringen in die Gefällstufen der schöpferischen Energie und in die Beschaffenheit der Widerstände» (S. 214f.) Neben das Apollonion von Didyma und die «Gefällstufen der schöpferischen Energie» treten nun noch die Schicksalsgöttinnen der nordischen Mythologie – *Verdandi*, *Skuld* und *Urd*, und schließlich Hugo von Hofmannsthal, mit dem Schlußwort: «Alles ist eitel außer der Rede von Geist zu Geist.» Zusammen möblieren sie den geistigen Raum, in dem sich Hofer gerne mit seinen Lesern, Hörern und Studenten über Architektur unterhält. «Eupalinos spricht...» – und vor der Tür «das Gedröhn der Massen» (vgl. S. 137): mit brennenden Aufgaben, mit dringenden Fragen. Sie sind in Hofers Buch sanft angedeutet, aber sie werden weder präzis gefaßt noch gar überzeugend beantwortet.

Zum Schluß dies: Man hätte dieses etwas allzu opulente

«Hommage» in drei bescheidenere Bände aufteilen können, die sich mühelos ins Programm der *gta*-Reihe eingefügt und überdies einen direkteren Weg zu zahlreicheren Architekturfreunden gefunden hätten: wenn man den ersten, historisch-antiquarischen Teil als «Beiträge zur Berner Kunstgeschichte» publiziert, die Aufsätze zur modernen Architektur aber zu den «Le-Corbusier-Studien» gereiht hätte. Der Rest hätte ein geistvolles und substanzreiches Faszikel kunst- und kulturgeschichtlicher Essays abgegeben. *Stanislaus von Moos*

LÉON PRESSOUYRE: *Un apôtre de Châlons-sur-Marne.* Monographien der Abegg-Stiftung Bern 3. (Bern 1970). 32 pages avec 18 illustrations et 4 planches.

Les fouilles entreprises en 1963 sous l'égide du Service des Monuments historiques sur l'emplacement du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne ont remis au jour des vestiges considérables (plus d'un millier de fragments) de cette construction, détruite en 1754 et 1764. La majorité des supports du cloître étaient des statues-colonnes, évoquant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament et des Vies des Saints. Un bon nombre d'éléments sculptés furent dispersés après la vente qui suivit la démolition: certaines statues-colonnes furent remployées dans les églises des environs, d'autre finirent par entrer dans des musées (Louvre, Cleveland Museum of Art) ou dans des collections privées. En 1951, la Fondation Abegg à Berne-Riggisberg eut la bonne fortune d'acquérir l'une de ces sculptures, provenant de la collection Paul Drey.

Léon Pressouyre, qui publia le résultat des fouilles dans le Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France en 1964, présenta les plus belles sculptures du cloître de Châlons à l'exposition du Conseil de l'Europe consacrée à *l'Europe Gothique, XIIe, XIVe siècles* (Paris, 1968). On put ainsi se rendre compte de l'importance de cet ensemble, exécuté vraisemblablement entre 1170 et 1180 par une équipe de sculpteurs d'origine très diverse et d'inégale formation. Certains d'entre eux, comme l'auteur de l'apôtre de la Fondation Abegg, sont encore marqués par l'art du milieu du XIIe siècle et s'inscrivent dans la tradition lointaine du portail royal de Chartres. D'autres travaillent dans un style large et libre, autorisant des comparaisons avec la grande statuaire de Senlis ou de Mantes et annonçant les formes des années 1200. C'est dire l'intérêt de la statuaire de Châlons-sur-Marne.

Le nouveau cahier des monographies de la Fondation Abegg apporte une documentation exhaustive sur l'histoire de l'une de ces statues-colonnes, connue par un dessin de 1833/44 et parvenue jusqu'à nous dans un bon état de conservation, sauf le visage de l'apôtre, reconstitué au début de ce siècle d'une façon fort habile. On ne peut que se réjouir à l'idée qu'une telle pièce, exposée parmi les autres trésors de la Fondation Abegg, soit aujourd'hui aisément accessible au public de notre pays. *Cl. Lapaire*

IRMLIND KMENTT-HERZNER: *Der Meister der Uttenheimer Tafel.* Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei der Spätgotik. (Verlag Notring, Wien 1967.) 191 S., 12 Schwarzweißtafeln.

Mit der als Dissertation der Universität Wien erschienenen Arbeit unternimmt Irmlind Kmentt den Versuch einer erneuten Stellungnahme zur Frage der Chronologie und zum Verhältnis zwischen dem Meister der Uttenheimer Tafel und Michael Pacher. Sachlich und kritisch analysierend sucht die Autorin neue Wege in der Einreihung der Werke des Uttenheimers in sein Gesamtœuvre. Es ist sympathisch, daß sie dabei betont, sie möchte gewaltsame Zuschreibungen vermeiden und ihre Vorschläge als Versuch einer Lösung gewertet haben.

Theodor Müller (1930) sah im Uttenheimer zugleich den Vorläufer und Mitarbeiter Pachers. Die Verfasserin folgt dieser These und teilt das Œuvre in zwei Gruppen ein: Werke der Frühzeit und Werke, die *nach* der Uttenheimer Tafel (gegen 1470) im Einflußbereich Pachers entstanden. Auf dieser Marientafel aus der Pfarrkirche Uttenheim – daher der Name des Anonymus – sind zum erstenmal deutliche Spuren einer Beziehung zum jungen Michael Pacher feststellbar. Alle *nach* der Uttenheimer Tafel einzureihenden Werke deuten auf eine intensive Auseinandersetzung mit Pacher hin. Das fruchtbarste Beispiel der Werkstattgemeinschaft beider Meister sieht die Autorin in den um 1470 entstandenen acht Tafeln des Stephanus-Altares (Moulins). Zur Frage der Rekonstruktion dieses Altares – wie auch des Marienaltares – bringt sie bestechende Vorschläge. Im übrigen findet die Verfasserin, daß der Unterschied zwischen Stephanus-Altar und anderen Werken des Uttenheimers nicht groß genug sei, um – wie Dagobert Frey vorgeschlagen hat – einen neuen Meister anzunehmen.

Erstmals bringt Irmlind Kmentt die 1948 im Kapitelsaal des Prämonstratenserstiftes Wilten bei Innsbruck entdeckten und um 1480 datierten Fresken mit dem Meister der Uttenheimer Tafel in Verbindung – entgegen den bisherigen Zuschreibungen an Pacher – und datiert sie in die frühen siebziger Jahre.

Eingehend werden die Werke aus dem Umkreis des Uttenheimers bzw. seiner Werkstatt behandelt. Die Autorin sondert mit überzeugenden Argumenten beispielsweise das Grazer Marienaltärchen aus dem Œuvre des Meisters aus und schlägt eine Spätdatierung nach 1480 vor. Auch die Innsbrucker Tafel wird ausgeschieden und, abhängig von dieser, eine mit Federzeichnungen geschmückte Handschrift von Hugo von Trimberg: «Der Renner» (Pierpont Morgan Library, New York).

Kmentt verweist sodann auf die engen Beziehungen des Malers zur Plastik seiner Zeit und behandelt eingehend die Bildwerke der engeren künstlerischen Umgebung. Sie findet jedoch keine gültige Antwort auf die von der Forschung bisher nicht berührte Frage nach dem Uttenheimer als Plastiker. Besondere Aufmerksamkeit wird der Farbigkeit im Werke des Uttenheimers geschenkt und in einem ausführlichen Kapitel ihre Entwicklung und Eigenart besprochen.

Ausgehend vom Augustinus-Altar in Neustift und in Anlehnung an das dogmatische Hauptwerk des Kirchenvaters, «De Trinitate», zeichnet Kmentt die Ikonographie des heiligen Augustinus auf und fügt einen interessanten Exkurs an über die bildliche Darstellung der Trinität als Dreigesicht und seine wechselnde Bedeutung in christlicher und profaner Sicht. Eine Konkordanztabelle von Schablonenmustern auf Werken des Uttenheimers und Pachers, ein Katalog der Werke des Meisters der Uttenheimer Tafel und ein umfassendes Literaturverzeichnis beschließen die Monographie. *Silvia Klöti-Grob*

Coburger Landesstiftung: *Die Kunstsammlungen der Veste Coburg – Ausgewählte Werke.* Herausgegeben von HEINO MAEDEBACH. (Coburg ³Veste¹, 1969.) 126 Tafeln (davon 24 farbig), 126, XXXV S.

Als 1. Band der Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg legt der derzeitige Direktor, Dr. Heino Maedebach, einen broschierten Bildband vor, der dem Publikum und der Wissenschaft eine sorgfältig getroffene Auswahl von nach Art, Alter und Herkunft verschiedenartigen Sammlungsgegenständen nahebringt. In der Einleitung werden die Geschichte der vom 12.–16. Jahrhundert erbauten Burg und die Entstehung der sächsisch-coburgischen Kunstsammlungen kurz aufgezeichnet. Der Katalog selbst ist, ohne eine äußerlich erkennbare Einteilung, nach Kunstgattungen (und in diesen chronologisch) gegliedert. Den Anfang macht die Plastik, gefolgt von Malerei und Kunstgewerbe, wozu auch Möbel und Interieurs gerechnet werden. Nach einer kleinen Auswahl von Münzen und Medaillen nimmt man wundervolle Einblicke in die eigentlichen Hauptsammlungen: Keramik, Zinn, Wagen und Schlitten, Waffen, Glas, Graphik und Autographen. Die drei letzten Abteilungen,

die zu den bedeutenden im internationalen Rahmen gehören, beanspruchen weit mehr als die Hälfte des ganzen Bandes. Am meisten hervorgehoben wird die Glassammlung, wogegen die abbildungsmäßig undankbarere Graphik (Coburg besitzt über 300000 Einheiten) eher unterbetont ist. Die hauptsächlich vom Sohn der Königin Viktoria, Herzog Alfred von Sachsen-Coburg und Gotha, aufgebaute Glassammlung enthält einige außerordentliche Stücke, die durch ausgezeichnete, vielfach farbige Abbildungen voll zur Geltung kommen: ein venezianischer Tafelschmuck mit Millefioriglaskugel (16. Jh., Tafel 82), drei Flügelgläser (86) und ein 1964 aus dem Kunsthandel erworbener thüringischer Prunkpokal (94). Neben den alten Gläsern stehen die modernen isoliert da. Es soll mit den zeitgenössischen Stücken wohl angedeutet werden, daß das Sammlungsprogramm der Veste Coburg sich bis in die Gegenwart erstreckt. Vor dieser schweren Entscheidung stehen die meisten historischen Museen. Sie wird oft durch die Schaffung von zwei getrennten Abteilungen, einer alten und einer modernen, gelöst. Auch in Katalogen wäre Altes und Modernes mit Vorteil auseinanderzuhalten, besonders wenn dazwischen die Lücke des 19. Jahrhunderts klafft, die zu schließen man sich heute mit verschiedenem Erfolg anschickt. Wenig passend, wenn auch originell, ist das letzte Bild, das die im 19. Jahrhundert geschaffene Autographensammlung durch einen kürzlich erworbenen Brief Orliks von 1916 vertreten läßt! Der Katalog bringt u. a. Objekte von Ägypten, Venedig und Rußland. Man hätte vielleicht mit Vorteil die nicht aus Mitteleuropa stammenden Gegenstände ausgeklammert, um ein geschlosseneres Bild vom deutschen Hauptteil der Sammlung zu vermitteln. Sorgfältig und grundlegend sind die Texte abgefaßt. Es fällt auf, daß neben ausführlichen Literaturangaben auch die Inventarnummern und die Negativnummern der Photographien angegeben werden. Die Register machen den Katalog sehr brauchbar. Als Vorbild mag der Karlsruher Bildband von 1966 (Festgabe R. Schnellbach) gedient haben, an den sich ebenfalls derjenige des Schweizerischen Landesmuseums im Äußeren anschloß (Stäfa 1969). Hat man sich bei diesem in opulenter Weise zu einem viersprachigen Text entschlossen, so wäre beim Coburger Bildband wenigstens auch das Englische zu berücksichtigen gewesen, zumal sich das englische Königshaus noch heute von Coburg herschreibt und bestimmt zahlreiche Besucher englischer Zunge das Museum besichtigen. *L. Wüthrich*

HANS HÜRLIMANN: *Zürcher Münzgeschichte.* (Kommissionsverlag Berichthaus, Zürich 1966.) 357 Seiten, wovon 79 Münztafeln. Wenn auch schon wiederholt Übersichten über die Münzgeschichte Zürichs – die sich über einen Zeitraum von rund zweitausend Jahren erstreckt – verfaßt worden sind, so fehlte doch ein Werk, das die noch vorhandenen Münzbestände möglichst vollständig erfaßt und gleichzeitig auch eine zuverlässige Darstellung des Ablaufs der Münzgeschichte gegeben hätte. Dieser Mangel veranlaßte vor rund dreißig Jahren den Verfasser, von Beruf Chemiker und Industrieller und durch die Erbschaft einer kleinen Münzsammlung zum Numismatiker geworden, zugleich aber auch Liebhaber der Geschichte seiner Heimat, eine großzügige Bestandesaufnahme der Zürcher Münzen und der einschlägigen schriftlichen Quellen in die Wege zu leiten. Als der vom Autor damit Betraute wegen anderweitiger Beanspruchung seine Aufgabe nicht mehr erfüllen konnte, übernahm Hürlimann persönlich die Arbeit, den Münzkatalog zu bereinigen und als Einleitung dazu die rund 130 Seiten umfassende Münzgeschichte Zürichs zu schreiben. Nach jahrzehntelanger Beschäftigung mit dem Thema, die neben den strengen Berufspflichten einhergehen mußte, konnte er dann das hier anzuzeigende Werk veröffentlichen, ein splendides Geschenk an seine Vaterstadt.

Während der Katalog unter Vorausnahme der mittelalterlichen Münzen – Denare und Obole – nach Nominalen und innerhalb der Nominale zeitlich geordnet ist, was für den Benutzer sicher praktische Vorteile mit sich bringt, folgt die Darstellung natürlich dem chronologischen Prinzip. Besonderes Lob verdient, daß alle Typen zürcherischer Münzen auf den Lichtdrucktafeln in Originalgröße abgebildet sind. Daß Photographien der Originalmünzen und nicht von Gipsabgüssen als Vorlagen für die Abbildungen gewählt wurden, ist sicher richtig, wenn auch in einzelnen wenigen Fällen das Relief nach Gipsabguß eventuell besser erkennbar gewesen wäre. Daß wissenschaftliche Kriterien der Arbeit zu Gevatter standen, äußert sich auch darin, daß die Kleinmünzen und unansehnlichen Stücke mit genau dem gleichen Interesse in Katalog und Text behandelt werden wie die numismatischen «Raritäten» und Prunkstücke. Am Anfang steht ein merowingischer Triens (nicht Trien*t*) des 6./7. Jahrhunderts, der mit einiger Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit letzter Sicherheit, Zürich zugeschrieben werden kann. Vielleicht wäre es besser gewesen, wenn die Stücke, die nicht als zweifellos zürcherisch angesprochen werden können, sowohl im Katalog- wie im Tafelteil gesondert aufgeführt worden wären. Es ließe sich auch denken, daß in dieser Kategorie die Münzen der Helvetier einzureihen gewesen wären, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf dem Boden des heutigen Zürich geprägt wurden, aber nur im Text erwähnt sind.

Ein Gesamtkatalog einer Münzstätte, auch wenn mit größter Akribie ausgearbeitet, wird immer gewisse Lücken aufweisen. Denn es können durch Funde im Boden oder in vorher unzugänglichen Sammlungen jederzeit unbekannte Typen zutage treten. Wollte man am Prinzip unbedingter Vollständigkeit festhalten, müßte man überhaupt auf die Publikation jeglichen Kataloges verzichten. So konnte im vorliegenden Falle beispielsweise der in Schweden entdeckte Denar Kaiser Heinrichs II. noch im Katalog aufgenommen, im Textteil aber nicht mehr berücksichtigt werden. Und vor wenigen Monaten kam in Winterthur ein großer Fund von Brakteaten des 12./13. Jahrhunderts zum Vorschein, der zwei völlig unbekannte Zürcher Denare mit dem Kopf des heiligen Felix enthielt. Dazu gesellte sich ein zweites Exemplar aus diesem Fund zu dem bisher als Unikum betrachteten, im Historischen Museum Basel liegenden Pfennig mit Adler und der Umschrift ZVRICH wohl aus der Zeit Herzog Berchtolds V. (Reichsvogt von 1186–1218, nicht von 1173–1186, wie auf S. 33 steht). So wird es gelegentlich nötig werden, ein Supplement zum Katalogteil zu publizieren, und es wäre erwünscht, wenn dem Autor oder dem Münzkabinett des Schweizerischen Landesmuseums einschlägige Beobachtungen mitgeteilt würden. In einer solchen Ergänzung ließen sich dann auch einzelne Versehen und Diskrepanzen zwischen Katalog und Text bereinigen. So müßte etwa der Zürcher Dicken von 1504 mit der Umschrift S. *F*ELIX (S. 225) unbedingt aufgeführt werden. Der Rezensent möchte aber hier nicht weiter auf numismatische Spitzfindigkeiten und kleine Fehler, wie sie bei einer so umfangreichen Arbeit fast unvermeidlich sind, eingehen. Er möchte nur nochmals unterstreichen, daß Hürlimann in seinem Werk *den* Münzkatalog von Zürich geschaffen und ihn mit einer gut lesbaren Darstellung der Entwicklung des Münzwesens auf dem Boden von Zürich eingeleitet hat. Er schloß damit eine große Lücke im numismatischen und schweizergeschichtlichen Schrifttum, und dafür werden ihm nicht nur die Numismatiker, sondern auch die Geschichtsfreunde lebhaften Dank wissen.

Dietrich Schwarz

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

S. 154 links, Zeile 4 von unten: (Abb. 2 und 4)./S. 155 rechts, Zeile 3 von oben: (Abb. 1 und 3)./S. 162 rechts, Zeile 2 von oben: (Abb. 4)./S. 171 rechts, Zeile 17 von oben: Jacob Carl Stauder (statt Johann Carl St.)