

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: 73 (2016)

Heft: 1-2

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

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

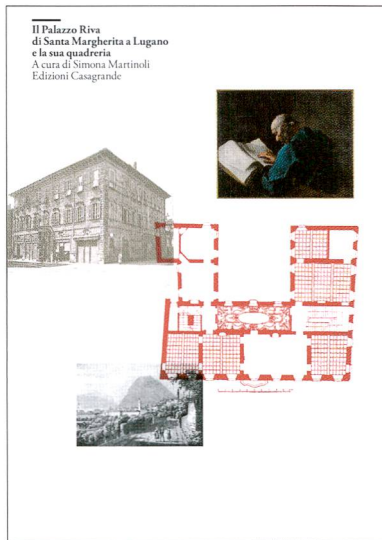
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 07.02.2026

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



SIMONA MARTINOLI, *Il Palazzo Riva di Santa Margherita a Lugano e la sua quadreria*, Prefazione di Antonio e Pierfranco Riva. Contributi di Marco Schnyder, Simona Martinoli, Valeria Frei, Edoardo Agustoni, Lucia Pedrini-Stanga, Elfi Rüschi, Annalisa Galizia, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2014. 144 pp.

Il palazzo Riva di Santa Margherita a Lugano, così chiamato dall'antico convento benedettino femminile che un tempo lo fronteggiava, è un interessante esempio di architettura nobiliare settecentesca nel centro storico di Lugano. Dal 1999 ospita la sede della omonima Fondazione, che ha promosso la realizzazione del libro. Affidato a diversi specialisti, la pubblicazione ha un taglio interdisciplinare, volto a presentare, in uno con la storia del palazzo e delle sue collezioni, il contesto politico, socio-economico, culturale e artistico della Lugano fra Seicento e Ottocento così come il ruolo in esso svolto dalla famiglia Riva, titolare in città, di altre due residenze gentilizie: il palazzo di Caneva e il palazzo di Cioccaro.

Se è Giovan Battista Riva (1646–1729), come scrive Schnyder, «a portare la famiglia a un ruolo egemonico nel borgo e nella regione» e ad acquisire il titolo nobiliare dal duca di Parma, inaugurando il ramo comitale del casato, il cui prestigio economico si fondava sulle magistrature, sui possedimenti fondiari e sull'esercizio del credito, la costruzione del palazzo si deve al figlio, l'abate Francesco Saverio (1702–1783), fratello di Giovan Battista e Giovan Pietro. Questi ultimi appartenevano all'ordine dei Somaschi ed erano noti per gli importanti rapporti intrattenuti col pittore Giuseppe Antonio Petrini nel corso della sua carriera anche al di fuori dell'ambiente luganese.

A partire dal 1732 iniziano le notizie sul palazzo, le cui caratteristiche architettoniche, analizzate da Simona Martinoli, si

ispirano, soprattutto nella compostezza della facciata a strada e della corte interna, all'indirizzo di sobrietà e moderazione che contraddistingue l'edilizia signorile lombarda settecentesca. Nel palazzo si non si rinuncia, tuttavia, a elementi raffinati, come alcuni soffitti a passasotto o agli eleganti ferri battuti dello scalone d'onore che introduce gli ambienti di rappresentanza al piano nobile che si susseguono enfilade. Gli apparati decorativi ad affresco e in stucco formano l'oggetto del contributo di Valeria Frei. Gli autori degli stucchi rimangono nell'anonimato pur se, per quelli di due sale al piano terreno, si sono osservati tratti che rimandano all'ambito di Francesco Camuzzi. Per gli affreschi, per contro, furono ingaggiati i principali esponenti della pittura in Ticino nel Settecento: da Bartolomeo Rusca, al giovane Giuseppe Antonio Orelli, al Petrini, ai fratelli Torricelli. Viene attribuita al Petrini, con una datazione intorno al 1740, la medaglia sulla volta della grande galleria al piano nobile, raffigurante un'allegoria della Vanità o della Venustà o, più probabilmente, dell'Aurora, come si evince dai confronti con la Iconologia del Ripa. Le forme allungate, l'andamento accartocciato del panneggio, l'accostamento cromatico fra il giallo del manto e l'azzurro del cielo soffuso di nubi rosate, sono propri della fase in cui il Petrini si avvicina alla cultura figurativa veneta. Sulla volta dell'oratorio privato, le quadrature di Giovanni Antonio Torricelli nel loro robusto vitalismo rococò ricordano da vicino quelle dell'oratorio di San Gerolamo di Delebio, in cui i fratelli Torricelli si trovarono a collaborare con l'ormai anziano Petrini. Molto scrupolosa è l'analisi dei soggetti iconografici: ai temi tratti dalla storia antica e dalla mitologia si aggiungono le allegorie e i paesaggi. Fra questi, nel fregio del grande salone rivolto verso la facciata principale, si riconosce una veduta del palazzo con di fronte la scomparsa chiesa di Santa Margherita e la chiesa somasca di Sant'Antonio sullo sfondo, nel cui attiguo collegio studiarono diverse generazioni della famiglia Riva.

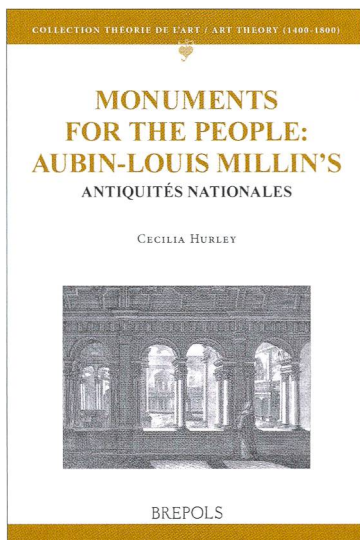
La trattazione della quadreria è affidata a Edoardo Agustoni e Lucia Pedrini-Stanga, che hanno selezionato una ventina di dipinti, privilegiando sia l'aspetto della qualità artistica, sia l'interesse storico. Quest'ultimo è evidenziato dalla sequenza dei ritratti, che mettono in luce la funzione attribuita alla ritrattistica in una famiglia nobile di antico regime in un baliaggio italiano e, al tempo stesso, fanno emergere le differenti personalità dei committenti, che si traducono in diversi modi di indirizzare le scelte professionali e di vita all'interno del proprio ceto e che, di conseguenza, si riflettono anche nelle scelte degli artisti. È clamoroso il contrasto tra i ritratti di due fratelli con le rispettive consorti: Carlo Francesco Rusca, ticinese di origine ma ormai pittore ricercato dalle corti e dall'aristocrazia a livello europeo, è chiamato a dipingere il conte Rodolfo Giovanni Riva e la consorte Maria Maddalena Rusca, di nobile famiglia comasca. Si tratta di una coppia di ritratti di parata, impostata secondo le formule auliche e celebrative della rappresentanza internazionale di matrice francese. Marco Petrini e il padre Giuseppe Antonio sono convocati per i ritratti di Antonio Riva e della consorte Francesca Regina, discendente

dalla famiglia valchiavennasca dei Giani di Novate Mezzola. Questi ritratti, soprattutto quello della contessa dai tratti angoli e duri, sono improntati al naturalismo severo, alla penetrante indagine psicologica, alla deliberata mancanza di idealizzazione propri della tradizione lombarda, che si esprime nel Settecento attraverso Andrea Porta, il Ceruti e Fra Galgario.

Dai documenti d'archivio i dipinti di Giuseppe e Marco Petrini nelle collezioni dei vari rami del casato Riva erano assai più numerosi di oggi. Nel palazzo rimangono un San Giovannino, opera giovanile di influenza caravaggesca, da identificare probabilmente con la pala dello scomparso oratorio Riva di Montarina e tre mezze figure, un Astronomo, un Filosofo e un Profeta (Mosè). Questi dipinti testimoniano l'esistenza di un filone fortunato della produzione del Petrini, che è stato messo in relazione con i fermenti culturali circolanti all'interno dell'ambiente somasco cui il pittore fu legato. Interessante risulta essere una serie di quattro tavolette di soggetto devoto, due dipinte su rame e due a ricamo, che gli stemmi Riva e Giani apposti sulle ricche cornici intagliate e dorate collegano alle nozze fra Antonio Riva e Francesca Regina Giani, celebrate nel 1701.

Completano il libro, in appendice, le planimetrie del palazzo, gli alberi genealogici dei Riva e due brevi testi di Elfi Rüsche e Annalisa Galizia sugli arredi e sui paramenti sacri.

Simonetta Coppa



CECILIA HURLEY, *Monuments for the people: Aubin-Louis Millin's Antiquités nationales* (= Collection Théorie de l'art / Art Theory 1400–1800), hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Vorwort von Roland Recht, Turnhout (Belgien) 2013. 720 S. in-8° mit 54 schwarz-weißen Abb.

Der heutige Begriff des «monument historique» geht auf das Werk von Aubin-Louis Millin zurück, das in den Jahren 1790 bis 1798 in fünf illustrierten Bänden erschienen war. Die Wortverbindung ist in der Schweiz durch den französischen Namen des heute 124 Bände zählenden Kunstdenkmäler-Inventars *Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse* geläufig. Anfänglich mag der deutsche Name *Die Kunstdenkmäler der Schweiz* – ohne «Geschichte» – einen Unterschied zwischen französischer und deutscher Auffassung bezeichnet haben; doch dieser hat sich seit Langem eingeebnet. In ähnlicher Bedeutung findet sich die Wortverbindung «monument historique» übrigens schon 1706 (Hurley, S. 327, Anm. 125).

Als vermeintlicher Vorläufer der nationalen Denkmäler-Inventare aus der Zeit der Französischen Revolution mit ihren Denkmälzerstörungen und -verstaatlichungen verdient Millins Werk jedoch die Aufmerksamkeit, die Cecilia Hurleys auf Englisch verfasstes, 720 Seiten starkes «Buch über ein Buch» erheischt. Dass es so umfangreich ist, hängt mit der Absicht zusammen, Millins Werk Schritt für Schritt zu rehabilitieren, es von alten Vorurteilen zu befreien, auf die Verknennung seiner Ziele aufmerksam zu machen und ihm den gebührenden Platz in der Historiografie zuzuweisen. Wie dies Cecilia Hurley gelingen konnte, erklärt in kurzen Zügen das Vorwort von Roland Recht.

Millins Buch heisst mit vollem Titel *Antiquités nationales, ou recueil de monumens pour servir à l'histoire générale et particulière de l'Empire français, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*. Es fehlt ein Vorwort oder ein ähnliches Instrument, das über den Titel hinaus des Verfassers Absicht erklären würde. Hurley benutzt dazu zwei andere Quellen: den in einigen wenigen Exemplaren eingebundenen Prospekt für die Subskription und das Protokoll der Rede, die Millin vor dem Nationalkonvent hielt, um sich Zugang zu den Denkmälern zu verschaffen. Aus diesen Quellen, aber auch aus der genauen Lesung des Titels wird deutlich, dass sich Millin nicht primär gegen die Zerstörung der nationalisierten kirchlichen Denkmäler und der Herrschaftsarchitektur des Adels wandte, sondern die Kunstdenkmäler als Ausgangspunkt einer neuen Geschichtsschreibung von unten verstand, in der jede Leserin, jeder Leser ihre/seine Familie finden mochte.

So begreift man Millins sonst kaum verständliche Wahl, seinen «recueil» mit der bereits am 14. Juli 1789 im Volksaufstand gestürzten und zerstörten Bastille, dem Bollwerk und Gefängnis, zu beginnen und dieses nicht mit einer malerischen Ansicht zu illustrieren, sondern nach einem der Modelle abzubilden, von denen jedes französische Département ein Exemplar erhielt. In einem kurzen Passus weist die Verfasserin darauf hin, dass ein «recueil» eher eine Sammlung als ein systematisches Werk, keinesfalls aber ein Inventar bezeichne.

Die Bastille und ihr Platz zu Beginn von Band 1 der *Antiquités nationales* sind indessen nicht der einzige Fall, wo Millin die Reihenfolge seines in Lieferungen erschienenen Werks nach den Aktualitäten der Revolution ausgerichtet hat. In Band 3 behandelt er Mitte Mai 1792, drei Wochen, nachdem erstmals in Frankreich die Guillotine zur Anwendung gekommen ist, den Pariser Pranger, aber nicht, um dessen Funktion zu erklären, was damals noch kaum nötig war, sondern um eine Enthauptung mit dem Richtschwert zu schildern; das Thema sind die alte und die neue Justiz.

Zwei Artikel mit deutlicherem Bezug zum Tagesgeschehen finden sich in Band 1. Der erste beschreibt das Kloster der Feuillants (Zisterzienser strenger Observanz), das damals den Parlamentskommissionen und wenig später dem gemässigten Club des Feuillants diente. Der folgende Artikel gilt den «Jacobins de la rue St.-Honoré», mit dem Stich der «Société des amis

de la Constitution», der Millin selbst angehörte, wenn auch mit zunehmender Entfremdung von den Scharfmachern, was ihn 1792 bis 1793 für einige Monate ins Gefängnis brachte. Dieser Artikel erschien in zwei Teilen am 10. März und am 11. April 1791 mit 70 Seiten Text und 7 Kupfertafeln. Millin benutzte ihn für eine heftige Verteidigung des Grafen Mirabeau, der für eine konstitutionelle Monarchie eintrat. Eine der Abbildungen zeigt angeblich, wie sich Mirabeau am 28. Februar 1791 gegen Angriffe aus der Versammlung verteidigt.

Als Vorbild für die neue Wertung der verstaatlichten Baudenkmäler und ihrer Ausstattung als «Erinnerungsorte» (Hurley meidet den Begriff) und zum Teil auch für die Art ihrer Präsentation dienten, wie Millin im Subskriptionsprospekt selbst angibt, englische Vorlagen; sie liessen sich trotz Millins ungenauen Angaben bestimmen.

Welches waren Millins Fähigkeiten und Interessen? Geboren 1759 als Edler Millin de Grandmaison, diente er in jungen Jahren in der Bibliothèque du Roi und wurde ein sehr geachteter Publizist, Übersetzer und Wissenschaftsjournalist auf naturhistorischem wie auf historischem, archäologischem und kunsthistorischem Feld. Die Verfasserin nennt ihn «an educator and intermediary, a popularizer and vulgarizer» (S. 45). In den ersten Revolutionsjahren war er Mitherausgeber der Tageszeitung *Chronique de Paris*, die von August 1789 bis August 1793 erschien. Im Juni 1795 bekam er den Posten eines Kurators und Professors und betreute fortan die Antikensammlungen der Bibliothèque nationale; das Jahresgehalt betrug 6000 Livres, ausserdem stand Millin eine Dienstwohnung zur Verfügung. Die Schriftquellen schildern ihn übereinstimmend als überaus umgänglich, agil und äusserst fleissig. Er starb unverheiratet im Jahre 1818.

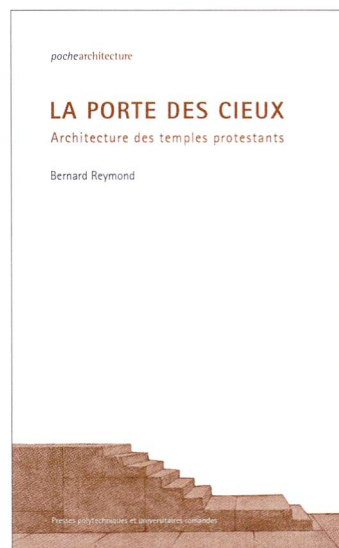
Cecilia Hurleys «Buch über ein Buch» benennt zwar aufgrund ausgiebigen Quellenstudiums Millins Lebensumstände (Zeittafel, Quellentranskriptionen) und verzeichnet seine Manuskripte (4 S.) sowie sein gesamtes literarisches Schaffen (15 S., eine noch umfassendere Bibliografie von Millins Schriften findet sich in Hurleys ungedruckter Neuenburger Doktorarbeit von 2005, siehe S. 547, Anm. 1), geht aber auf die meisten seiner Publikationen nur summarisch ein. Für Millins Italienreise von 1811 bis 1813 wird man zum Beispiel das im Jahre 2014 kurz nach Hurleys Buch publizierte Werk von Anna Maria d'Achille, Antonio Iacobini und Gennaro Toscano konsultieren.

Das im engeren Sinne Bibliografische lässt nichts zu wünschen übrig. Die Lesenden werden über die drei Ausgaben von Millins Werk und die Umstände ihres Erscheinens unterrichtet. Überaus nützlich sind die Tabellen der Erscheinungsdaten der einzelnen Bände, das Verzeichnis der Tafeln mit ergänzten Legenden und das Verzeichnis der beteiligten Künstler. 54 Abbildungen, zumeist Reproduktionen aus Millins *Antiquités nationales* und ein Register von 16 Seiten vervollständigen das Buch.

Obgleich erst 2013 erschienen, gehört es zu denjenigen Werken, welche vor einem Vierteljahrhundert im Abstand von 200 Jahren die Französische Revolution zu erhellen versucht haben, besonders die von Krzysztof Pomian, Édouard Pommier und Dominique Poulot. Die Lesenden werden durch Vergleiche mit den grossen Vorgängern und Zeitgenossen unter den Gelehrten der historischen Sachkunde wie Bernard de Montfaucon, Graf Caylus, François-Roger de Gaignières und Alexandre Lenoir konfrontiert, besonders mit Lenoir, dessen Nachruhm so viel heller strahlt als der Millins.

Cecilia Hurley erhielt für ihr Buch 2014 den Preis «Concours des Antiquités de la France» der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Georg Germann



BERNARD REYMOND, *La porte des cieux. Architecture des temples protestants*, Lausanne 2015. 159 S., 127 schwarz-weiße Abb.

Der protestantische Kirchenbau ist ein Feld verschiedener historischer und praktischer Disziplinen. Angemessen sind hierbei interdisziplinäre Studien. Der polyzentrische Charakter des Protestantismus bringt es ausserdem mit sich, dass viele solcher Studien einen regionalen oder nationalen Ansatz aufweisen. Wir stellen eine solche Untersuchung vor, deren Ausgangspunkt die Schweiz ist, und weisen auf ungefähr gleichzeitig erschienene Veröffentlichungen hin, in denen der schweizerische Denkmalbestand berührt wird.

Bernard Reymond, einst an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich habilitiert, ist Professor emeritus für Praktische Theologie an der Universität Lausanne. Vor 20 Jahren erschien sein Buch *L'architecture religieuse des protestants*¹; die hier vorgestellte Schrift ist ein völlig umgearbeitetes Werk über den protestantischen Kirchenbau in Europa (und für die letzten 100 Jahre weltweit), das jedoch den schweizerischen Denkmälern und Projekten immerhin 52 der 127 Abbildungen widmet. Die Betrachtung stützt sich auf die den Architekturstudierenden und -historikern geläufige Typologie und Periodisierung; sie wird spezifisch pastoraltheologisch, wo sie nach den Angelpunkten des gottesdienstlichen Geschehens sowie nach der Ordnung der gottesdienstlichen Gemeinde fragt. Der Titel zitiert das 1. Buch Mose, Kapitel 28, und der Text endet mit diesem Zitat.

Kapitel 1 untersucht die Anpassung der Innenausstattung mittelalterlicher Kirchen an den neuen Kult. Übersehen hat Reymond die längst bekannten Beispiele umfangreicher individueller Laienstühle und -bänke (Hofkirche Luzern, Grossmünster Zürich, St. Leonhard Basel) oder der systematischen Bankbestuhlung (wohl Sitzbänke, Neubau St. Oswald Zug), die schon im 15. Jahrhundert der reformatorischen Bestuhlung vorausgegangen waren, wenn auch als Ausnahmen (S. 19). Bei den grossen Kathedral- und Stiftskirchen finden wir die unterschiedlichsten Lösungen, um aus einem multipolaren Kirchenraum mit Hochaltar, Kommunionaltar, Nebenalären und Taufstein einen für den Predigtgottesdienst und die Feier der beiden beibehaltenen Sakramente – Taufe und Kommunion – geeigneten liturgischen Einheitsraum zu schaffen. Aus den diesbezüglichen Untersuchungen des englischen Architekten Malcolm Lovibond referiert Reymond diejenige über die ehemalige Kathedrale Saint-Pierre in Genf von 2006; hier wurden Altarhaus, Querhaus und erstes Langhausjoch, die vor der Reformation der Geistlichkeit vorbehalten waren, zum neuen kreuzförmigen

Gottesdienstraum (S.25). Solche Umbauten wirkten nach, so vermutlich der zu Zwinglis Zeiten errichtete Kanzelaltar im Grossmünster auf die nicht seltene längsaxiale Ausrichtung der Kanzel in Neubauten; dasselbe gilt für die axiale Stellung des Taufsteins nach dem dort «archäologisch» begründeten Vorbild von St. Peter in Zürich. Am Ende des ersten Kapitels kommt das von den Schweizer Reformierten verordnete Bilder- und Orgelverbot zur Sprache; für die Kunstgeschichte wichtig, aber von Reymond nicht eigens hervorgehoben, ist die Beibehaltung der Glasgemälde in den reformierten Teilen der Schweiz; selbst im strengen Genf blieben die mittelalterlichen Chorscheiben von Saint-Pierre bis zu ihrer Musealisierung Anfang des 20. Jahrhunderts an Ort.

Kapitel 2 behandelt die ersten Neubauten von protestantischen Kirchen lutherischer und reformierter (calvinistischer) Konfession. Reymond nennt als erste lutherische die (1738 ersetzte) Stadtkirche von Joachimsthal (Jáchymov, Böhmen), erbaut 1536 bis 1540, als zweite die St.-Anna-Kirche in Ruppertsgrün (Sachsen), erbaut 1563, beide mit Emporen über Säulenarkaden. Die bekannten Schlosskapellen von Torgau, Stuttgart und Schmalkalden werden erwähnt, aber der Akzent liegt auf der Marienkirche in Wolfenbüttel (Niedersachsen, erbaut 1608 bis 1625), dem ersten lutherischen Grossbau: einer Emporenbasilika mit Zügen von Gotik und Renaissance.

Den Auftakt zum zweiten Kapitelteil bildet die Betrachtung des im Grundriss kreisrunden oder ovalen Temple du Paradis in Lyon, erbaut 1564, aber bereits 1567 zerstört, dem Reymond anderenorts zwei ausführlichere Untersuchungen gewidmet hat. Der entscheidende Punkt: In Frankreich bildeten die Calvinisten eine zeitweilig geduldete Minderheit, die weder bestehende Kirchen übernehmen noch kirchenähnliche «Temples» bauen konnte und so neue architektonische Typen schuf, die den neuen Funktionen entsprachen. Reymond erinnert daran, dass Martin Bucer, der Reformator von Strassburg, sich die antiken Tempel aufgrund vorchristlicher und frühchristlicher Schriftquellen kreisrund dachte, mit dem Priester in der Mitte.

Die Reformierten der Schweiz blieben anfänglich beim überlieferten Typus der Saalkirche mit eingezogenem Chor (Beispiel Aarwangen, erbaut 1576 bis 1577; Richard Buser verdanken wir den Hinweis auf ein älteres Beispiel, Reinach AG, 1529). Wie unterschiedlich die Optionen bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts sein konnten, illustrieren der äusserlich traditionelle, innen aber quer disponierte Temple von La Brévine (1604) und der wahrhaft originelle Bau der schottischen Presbyterialkirche in Burntisland: eine von hölzernen Galerien umzogene quadratische Kirche, deren auf vier Pfeilern ruhender Vierungsturm durch diagonale Bogen verstrebt ist (1594).

Das dritte Kapitel behandelt Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts unter dem Titel «Das Goldene Zeitalter der protestantischen Architektur». Elf Seiten sind den lutherischen Kirchen gewidmet. Ausgangspunkt sind die theoretischen Schriften von Joseph Furttenbach d. J. (1649) und Leonhard Christoph Sturm (1712, 1718). Furttenbachs Idealtypus einer emporenlosen rechteckigen, mit Pilastern instrumentierten Saalkirche wurde von der lutherischen Kirche St. Martin in Montbéliard (Doubs, erbaut 1601 bis 1607 von Heinrich Schickhardt) vorweggenommen. Sturm erfand einen ganzen Katalog von Raumtypen; er hielt Emporen für unabdingbar, um die Gemeinde in Hörweite des Predigers zu platzieren. Als Besonderheiten lutherischer Ausstattungspraxis stellt Reymond den Kanzelaltar und die Betstübchen heraus.

Als Beispiele für anerkannte typologische und künstlerische Leistungen im lutherischen Kirchenbau wählt Reymond die T-förmige Marienkirche von Grossehain (Sachsen, Johann Georg Schmidt, erbaut 1745 bis 1748; siehe zu diesem Bau Hartmut Mai, 2014²), die berühmte überkuppelte Frauenkirche in Dresden (erbaut 1726 bis 1743 von George Bähr, Wiederaufbau

1994 bis 2008), die Michaeliskirche in Hamburg (erbaut 1751 bis 1762 von Leonhard Prey und Ernst Georg Sonnin, Wiederaufbau 1907 bis 1912) und – als skandinavisches Beispiel – die polygonale und überkuppelte Hedwig-Eleonora-Kirche in Stockholm (begonnen 1669 von Jean de la Vallée, eingeweiht 1737).

Die reformierten (calvinistischen) Kirchen erscheinen in typologischer Ordnung. An den Anfang stellt Reymond kreisförmige und polygonale Kirchen, darunter das immer wieder zitierte Beispiel des Temple von Quevilly bei Rouen (erbaut 1600 bis 1601), ein Fachwerkbau, welcher der Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahre 1685 zum Opfer fiel. Unter der rechteckigen Querkirche figuriert auch der Temple von Sainte-Marie-aux-Mines (Haut-Rhin, ehemals lothringisch, 1634) mit quadratischem Grundriss und dreiseitiger Empore, ein durch Grösse und Erhaltungszustand besonders eindrückliches Beispiel. Im lutherischen Kopenhagen verdankt die reformierte (calvinistische) Kirche ihre Errichtung dem Ehevertrag der reformierten Prinzessin Charlotte Amalie von Hessen-Kassel (1667), der künftigen Königin von Dänemark (1689 nach Plänen von Hendrik Brokhamm; Ausstattung 1730 erneuert). Als grösstes schweizerisches Beispiel wird die reformierte Kirche von Wädenswil genannt (ZH, erbaut 1764 bis 1767), bekannt wegen ihrer kühnen Konstruktion von Dachstuhl und Emporen durch den als Brückenbauer bekannten Hans Ulrich Grubenmann, zudem wegen der Anordnung des in der Ostschweiz auch als Abendmahlstisch dienenden Taufsteins in der Mitte der Kirche statt vor der Kanzel und der Stuckierung durch Peter Anton Moosbrugger. Die aus Bilddokumenten bekannten französischen Temples über gestrecktem Achteckgrundriss fanden in der Schweiz Nachfolger in den reformierten Kirchen von Wilchingen (SH, Heinrich Peyer, 1676) und Zurzach (AG, Heinrich Vogel, 1717); die architekturgeschichtliche Frage, woher Peyer die Anregung erhalten hat, diskutiert Reymond nicht (nach Ilse-Käthe Dött, 1955, aus den Niederlanden).

Chronologisch gesehen hätten Kirchen mit ovalem Grundriss am Anfang des Kapitels über Querkirchen stehen können; die Reihe wird in der Schweiz eröffnet mit dem kleinen Temple in Chêne-Paquier (VD, Abraham Dünz I., 1667); es folgen Chêne-Bougeries (GE, erbaut 1756 bis 1758 von Jean-Louis Calandrin), als schottische Parallele St Andrew's, Edinburgh (erbaut 1781 bis 1785 von Andrew Frazer) und als deutschschweizerische Rokokovariante Horgen (ZH, erbaut 1779 bis 1782 von Hans Jakob Haltiner, Stuck Andreas Moosbrugger, Taufsteinstellung wie Wädenswil).

Aus gottesdienstlicher Sicht macht es keinen Unterschied, ob ein Kirchenbau einschiffig oder mehrschiffig ist. Bei den Raumtypen des 17. und 18. Jahrhunderts taugt diese Unterscheidung auch aus kunsthistorischer Sicht recht wenig. Gleichwohl überrascht unter der Überschrift «Les édifices réformés en long» das Nebeneinander dessen, was der Rezensent einst (1963) den «Charentontypus» nannte, und einräumiger Saalkirchen wie der von Gränichen (erbaut 1661 bis 1663 von Abraham Dünz I., Scheinarchitektur-Malerei von Hans Ulrich Fisch II.). Der 800 bis 1000 Personen fassende Temple in Charenton vor den Toren von Paris, 1623 bis 1624 vom führenden Architekten Salomon de Brosse errichtet, blieb nach seiner Zerstörung im Jahre 1685 dank bildlicher Überlieferung für die vertriebenen Hugenotten von Genf bis Königsberg (Kaliningrad) ein wichtiger Referenzbau. Auf vier Seiten umlaufende Kolossalsäulen trugen zwei Ränge von Emporen; eine Attika schulterte das hölzerne Muldengewölbe; die Kanzel stand frei vor einer der beiden Schmalseiten-Kolonnaden, und davor war ein *parquet* ausgeschieden. Diesem *modèle* folgten in der Schweiz der Temple de la Fusterie in Genf (erbaut 1713 bis 1715 von Jean Vennes) und die Heiliggeistkirche in Bern (erbaut 1726 bis 1729 von Niklaus Schiltknecht), aber schon zuvor die Oude Lutherse Kerk in Amsterdam (1633).

Aus einer lokalen Bautechnik für grosse Scheunen heraus erklären sich die nur fragmentarisch erhaltenen Temples Südfrankreichs, deren Flachdecken von einem Schwibbogen getragen werden, um die Kürze der verfügbaren Balken zu überwinden. Zur Sprache kommen sodann die Kirchen mit winkelförmigem Grundriss. In der damals gegründeten Schwarzwald-Bergwerksstadt Freudenstadt steht die Kirche an der Ecke des Marktplatzes (erbaut 1601 bis 1608 von Heinrich Schickhardt). Diesem Modell folgen St. Margarethen in Binningen (BL, erbaut von Jakob Meyer 1673, nicht 1763) und die Kirche in Wintersingen (BL, erbaut 1676 von Daniel Hartmann). Ihre Winkelarme trennten anfänglich Männer und Frauen, wurden aber später zwei politischen Gemeinden zugewiesen. Dorfpolitik, bemerkt Reymond trocken, ging vor dem Gemeindegedanken (S.90). Chronologisch an der richtigen Stelle, aber nicht eigentlich Zeugen eines «Goldenen Zeitalters», schliessen die Meetinghouses verschiedener Konfessionen im Neuengland des 17. und 18. Jahrhunderts das Kapitel. Es handelt sich um bescheidene hölzerne Querkirchen mit dreiseitigen Emporen und geschlossenen Familienbänken, die jeglicher Versammlung dienen konnten. Reymond streift hier die auch in der Schweiz bekannte Erscheinung des Kirchenstuhleigentums und dessen Markierung durch Namen und Wappen. Durch die Versteigerung der Bänke liessen sich Kostenteile von Neubauten oder Neueinrichtungen von Kirchen einspielen; solche Familienbänke, ergänzt der Rezensent, lassen sich heute am vollständigsten in der Kirche von Ligerz am Bielersee studieren, während sie sonst, als unchristlich verpönt, weitgehend verschwunden sind.

Kapitel 4 und 5 behandeln die Bauten des 19. und 20. Jahrhunderts. Das Kapitel über den Stilpluralismus des Historismus markiert durch die Überschrift «L'éloquence des styles» Reymonds wohlwollend-kritische Haltung. Die Umstände zwangen das Christentum zu einer Neupositionierung. Wichtig war der Standort neuer städtischer Kirchen im Häusermeer; ein laufendes Nationalfonds-Projekt der Theologischen Fakultät Bern (David Plüss, Johannes Stüchelberger) befasst sich mit der «Sakraltopografie». Nicht weniger wichtig nahm man die Frage des zu wählenden baugeschichtlichen Stils. Kennzeichnend ist der Fall der Neumünsterkirche in Zürich: Leonhard Zeugheer gewann zwar den Wettbewerb mit einem neugotischen Projekt, führte aber, da es als zu katholisch galt, ein klassizistisches aus, erbaut 1836 bis 1839). Um 1850 setzte sich jedoch die Neugotik für die Kirchenbauten der reformierten Schweiz durch. Reymond beschreibt das doppelte Motiv: das Heimweh nach dem angeblich Goldenen Zeitalter des Christentums (13. Jahrhundert) und die Hoffnung, ein Kirchenraum mit Vertikaltendenz fördere den seelischen Aufschwung. Längserstreckung und liturgische Längsachse gingen bei dieser Stilrichtung Hand in Hand. Neue Stilformen und liturgische Überlegungen brachte erst das Ende des 19. Jahrhunderts, so das nicht eigens genannte Wiesbadener Programm (1891).

Das Kapitel 5 über das 20. Jahrhundert trägt den Untertitel «nouveau et diversité». Es schildert die zum Teil völlig neuen Bedingungen für reformierte Gottesdiensträume: neue Baumaterialien bis hin zum Spritzbeton oder den Einbau in Wohn- und Geschäftshäuser. Unter den Erneuerern der reformierten Tradition, welche die gottesdienstliche Gemeinde in den Mittelpunkt stellten, wird der Architekt und Dr. theol. h. c. Otto H. Senn (1902–1993) mit dem Modellfoto seiner Projekt gebliebenen fünfeckigen Kirche gewürdigt. Am Ende des Kapitels streift Reymond den Kirchenbau in der Dritten Welt.

Das Schlusskapitel ist ein Aufruf zur Empathie – zur vorurteilsgelassenen Betrachtung der protestantischen Kirchenbauten und ihrer Einrichtungen über alle Jahrhunderte seit der Reformationszeit und in ihrer ganzen Vielfalt – und eine Ermahnung zum respektvollen Umgang mit den überlieferten Denkmälern und ihrer Ausstattung.

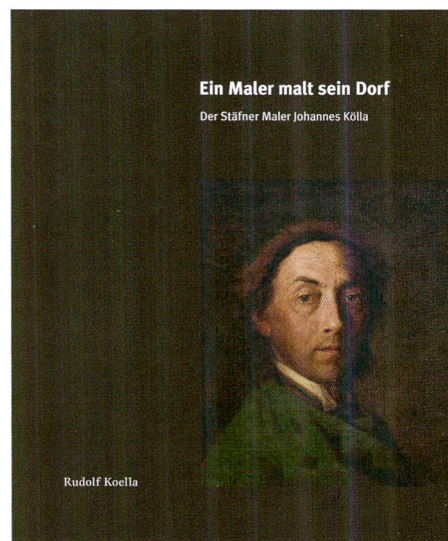
Die Bibliografie umfasst 109 Drucktitel, eine Internetpublikation und den Hinweis auf drei Internet-Seiten. Die Titel sind dänisch, deutsch, englisch, französisch, lateinisch und niederländisch. Die französischen Titel halten der Summe der deutschen und englischen die Waage. Sie betreffen zum kleineren Teil in den Anmerkungen genannte Belege, zur Hauptsache aber weiterführende Schriften. Ein Register fehlt.

Aus Reymonds Sicht, und das ist der Gewinn aus der Lektüre seines Buchs, bilden die durch die Reformation entstandenen Konfessionen ein Universum, wo die Gottesdienstformen bald zu verschiedenen architektonischen Kirchentypen und – ebenso wichtig – Ausstattungsmustern geführt haben. Für die um die Kanzel gescharten Bänke hat Reymond den treffenden Begriff «le quadrangle choral» eingeführt. Die reformierten Kirchenbauten der deutschen, französischen, italienischen und rätoromanischen Schweiz nehmen in diesem protestantischen Universum eine ansehnliche Stellung ein.

Georg Germann

ANMERKUNGEN

- ¹ BERNARD REYMOND, *L'architecture religieuse des pro-testants*, Genf 1996.



RUDOLF KOELLA, *Ein Maler malt sein Dorf. Der Stäfer Maler Johannes Kölla 1740–1778*, Zürich 2015. 155 S., zahlreiche Abb.

Aus dem von Alice Gertrud und Hans Rudolf Bosch-Gwalter liebevoll betreuten Kranich-Verlag ist kürzlich einmal mehr eine umfassende kunstgeschichtliche Publikation hervorge-

gangen. Das hat es wohl kaum je gegeben, dass ein namhafter Kunsthistoriker (der Zürcher Dr. Rudolf Koella) einem Künstler gleichen Namens, in unserem Fall sogar einem Vorfahren, mit Hingabe eine Monografie widmet. Der hier im Fokus stehende Johannes Kölla, der Maler von Stäfa, ist nach seinen Lebzeiten (in der Mitte des 18. Jahrhunderts) rasch in Vergessenheit geraten, und heute ist sein Name nur noch einem kleinen Kreis von Kennern bekannt. Es bedurfte des Namensvetters, um ihn in Erinnerung zu rufen und ihm ein seiner Kunst würdiges Denkmal zu setzen. Diese Ehrenrettung geschieht zu Recht, denn Kölla erweist sich im Porträtfach als Originalbegabung.

Der in bescheidenen bäuerlichen Verhältnissen lebende Maler kam kaum je aus seinem Heimatdorf Stäfa heraus, genoss keine künstlerische Ausbildung, gelangte aber dank seinem Talent und Eifer zu lokalem Erfolg. Nur oberflächlich beeinflusst von anerkannten Zeitgenossen fand er zu einem persönlichen Malstil, der sich durch natürliche Ursprünglichkeit und Anspruchslosigkeit auszeichnet, aber durchaus künstlerischen Ansprüchen genügt. Fast zufällig wurde der Maler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli 1772 auf den damals schon 32-jährigen Kölla aufgrund seiner Bildnisse von einfachen Landsleuten und im Besonderen wegen der Selbstporträts aufmerksam. Füssli würdigte den Autodidakten in einem Band seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* und meinte darin, man müsse diesem als Künstler «einen vorzüglichen Grad des Genies» zuschreiben. Dies hatte zur Folge, dass Johann Caspar Lavater Kölla zur Illustrierung seiner *Physiognomischen Fragmente* beizog und ihm in Zürich Porträtaufträge verschaffte. Lavater nahm in seinem so bekannt gewordenen Hauptwerk sogar ein Bildnis Köllas auf, gestochen von Johann Heinrich Lips. In der fast unerschöpflich grossen Lavatersammlung in der österreichischen Nationalbibliothek befinden sich zwei Schachteln mit mehreren kleinen auf Papier gemalten Ölbildern des Malers, was zeigt, dass Lavater offenbar Bilder von der Hand des Stäfners gesammelt hat. Zu den wenigen später bekannt gewordenen Künstlern, die Kölla bei sich im Porträtieren unterwies, gehörte der junge, ebenfalls gebürtige Stäfner Heinrich Meyer, Goethes *Kuntschmeyer*. Zusammengetroffen ist Kölla mit dem ihm «artverwandten» Musterbauern Jakob Gujer, genannt *Kleinjogg*, in dem Hans

Caspar Hirzel den *Socrate rustique* erkannte. Kleinjogg wurde von Goethe zweimal auf dem Katzenrütihof bei Regensdorf besucht. Er blieb wie Kölla bescheiden und sublimierte seine bäuerliche Existenz und Umgebung, ohne nach Grösserem zu streben. Offenbar porträtierte ihn Kölla im Auftrag Lavaters, das Original ist allerdings verschollen.

Kölla glänzt mit seinen Bildnissen; darunter sticht ein Selbstporträt hervor, das über Ludwig Vogel, der es auch kopiert hatte, ins Kunsthhaus Zürich gelangt war. Der Autor bestimmte es zum wirkungsvollen Umschlagsbild. J. R. Füssli fügte es in seitenverkehrter radierter Kopie in sein Werk über die besten Künstler der Schweiz ein (Bd. 4, S. 173). Die mit Öl gemalten Einzel- wie auch Gruppenporträts sind dunkel gehalten und durchwegs vor dunkelbraunem Grund isoliert angelegt. Erwähnenswert von den eindrucksvollen Profilbildnissen ist dasjenige von Lavater, das Christian von Mechel in seiner bekannten Aquatinta des «Pfarrers am Schreibtisch» und auch Lips kopierten. Nicht minder wirksam in der stupenden Erfassung des Charakters der Dargestellten sind die gezeichneten Personenbilder, bei denen Kölla mit wenigen präzisen Strichen arbeitet.

Mit dem reizenden und reich illustrierten, fast quadratischen kleinformatigen Band gewinnt Johannes Kölla, «der Bauern-Maler» (wie man ihn bezeichnete), wieder Kontur, und er dürfte sich damit nachträglich und auch nachhaltig in die Schweizer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts einfügen. Koella schreibt als Fazit seiner Bemühungen um das Leben und Werk des gleichnamigen Malers (allerdings im Vergleich zum oben Gesagten mit etwas gemässigten Worten): «Er war zwar [...] nur ein bescheidenes künstlerisches Talent, dessen Wirkungskreis sich zudem ganz auf den eigenen Lebensraum beschränkte. Von Bedeutung ist sein Schaffen deshalb, weil es ihm gelang, die bäuerliche Welt des Ancien Régime ungeschönt, mit geradezu wissenschaftlicher Gründlichkeit festzuhalten und ihr damit kurz vor der Revolution noch einmal ein eindrucksvolles Denkmal zu setzen.»

Die etwas eigenartige Einteilung des Buches weist zahlreiche Abbildungen auf (meist in Farbe); es ist optisch wirksam gestaltet und gedruckt worden von der Wolfau-Druck AG in Weinfelden.

Lucas Wüthrich
