

Buchbesprechungen

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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**

Band (Jahr): **34 (1977)**

Heft 2

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Buchbesprechungen

HERMANN MÜLLER-KARPE: *Handbuch der Vorgeschichte. Band III, Kupferzeit.* (Verlag C. H. Beck, München 1974.) 1. Teilband, Text, S. 1–770, 8 Textabb.; 2. Teilband, Regesten, S. 771–1125, 4 Tabellen, 10 Karten; 3. Teilband, Tafeln 1–746.

In jüngerer Zeit sind zwei Handbücher der Vorgeschichte bzw. der Urgeschichte in Entstehung begriffen und in mehreren Bänden bereits auch erschienen. Beide Werke beruhen auf der Konzeption eines einzelnen Wissenschaftlers, und sie behandeln den gleichen Themenkreis, mit einer gewissen geographischen Beschränkung auf den Vorderen Orient und Europa als dem einzigen nennenswerten Unterschied. Was dabei entstanden ist, sind zwei dermaßen voneinander verschiedene Darstellungen, die sich überhaupt nicht vergleichen lassen: Karl J. Narrs «Handbuch der Urgeschichte», dessen Inhalt von einer Vielzahl von Autoren bestritten wird, und Hermann Müller-Karpes im Alleingang bewältigtes «Handbuch der Vorgeschichte». Auf dieses Standardwerk von monolithischem Gepräge soll hier eingegangen werden. Es betrifft die drei der Kupferzeit gewidmeten Teilbände. Sie umfassen Text, Regesten und das Bildmaterial, eine an und für sich klare und zweckmäßige Gliederung. Das Arbeiten mit drei dicken Handbüchern gleichzeitig ist technisch lösbar. Eine Alternative hätte sich allenfalls in einer regionalen Gliederung in Vorderen Orient, Westasien und Europa angeboten, unter Zusammenfassung von Text, Abbildungen und Regesten im entsprechenden Band. Die inhaltliche Gliederung macht aber deutlich, daß der Verfasser mit der gewählten Darstellungsweise die kulturelle Strahlungskraft des Nahen Orients und die Verbindung Alteuropas zu diesem besser zum Ausdruck zu bringen versucht hat. Ein Zeichen dafür ist auch die gewählte Gliederung des Gesamtwerkes in die Altsteinzeit (von den Anfängen bis zum 9. Jahrtausend v. Chr.), die Jungsteinzeit und die zur Diskussion stehende Kupferzeit (27.–17. Jahrhundert v. Chr.), die das jüngere Neolithikum vergegenwärtigt. Vom Orient her gesehen bzw. von den Ursprungszentren kultureller Neuerungen aus betrachtet, stimmt diese Gliederung, und die ihr erwachsene Kritik ist in erster Linie aus der Sicht der europäischen Urgeschichte zu verstehen, wo neolithische Kulturerscheinungen zwischen 8000 und 5000 nicht oder nur ganz am Rand nachgewiesen werden konnten. Das erste der Erforschung der Kupferzeit gewidmete Kapitel kommt denn auch einer meisterlichen Werbung gleich und bildet in gewissem Sinn eine Renaissance einer schon einmal verbreiteten Lehrmeinung über die Periodisierung urgeschichtlicher Epochen. Gleich anschließend an eine Übersicht über die literarischen Quellen, worunter ägyptische, mesopotamische und westasiatische Schriftzeugnisse, wie Chroniken, Königlisten, Annalen und andere Dokumente mehr, verstanden werden, wendet sich der Verfasser dem umfangreichsten Abschnitt zu, den Fundstellen und ihrer zeitlichen Gliederung. Zur Lösung dieser höchst anspruchsvollen Aufgabe galt es, den regional sehr unterschiedlichen Forschungsstand nicht allzu kraß in Erscheinung treten zu lassen. Dafür wurden rund 320 Seiten benötigt, wovon etwa die Hälfte auf die Regionen Mitteleuropa sowie West- und Nordeuropa zusammen entfällt. Osteuropa beispielsweise wird auf knappen 20 Seiten abgehandelt, und nicht viel mehr Raum nehmen Südasiens, Ostasiens und die Kontinente Afrika und Amerika gesamthaft ein. Die vorrangige Stellung Zentral- und Westeuropas ist Ausdruck von Tradition und erreichtem Stand der Forschung mit einem unverkennbaren Zug zur regionalen und zeitlichen Gliederung des Stoffes, was nicht immer auch gleichzusetzen ist mit fortschreitendem Kenntnisstand. H. Müller-Karpe gelingt es auch mühe-los, die großen Linien zu erfassen. Trotzdem begegnet man bei

der Behandlung der einzelnen Kulturgruppen (bzw. Zeitstufen bei übergeordneten kulturellen Gemeinsamkeiten) einer erstaunlichen Zahl ordnender und definierender Begriffe, die dem Handbuch recht eigentlich den Charakter eines Nachschlagewerkes verleihen. – Eine beeindruckende Fülle an Stoff vermittelt sodann der Abschnitt über das Siedlungswesen. Dieser ist neben der geographischen Abfolge nach topographischen, fortifikatorischen, architektonisch-formalen und planerischen Gesichtspunkten gegliedert. Geographische Räume mit bewegter Topographie haben unverkennbar eine bauliche Vielgestaltigkeit hervorgebracht. Damit im Zusammenhang steht auch das Bekenntnis größerer Völkergemeinschaften zur Holz-, Lehm- oder Steinarchitektur. Im Kapitel über das Siedlungswesen tritt ungleicher Forschungsstand besonders deutlich in Erscheinung, weitgehend vollständig untersuchte Siedlungen stehen nur in beschränkter Auswahl zur Verfügung. Deshalb überwiegt in der Darstellung das Wissen über einzelne Bau- und Hausformen gegenüber geschlossenen Niederlassungen und Siedlungstypen. – Eng verbunden mit dem Siedlungswesen sind die es bestimmenden Wirtschaftsformen. Im Vordergrund steht die Gewinnung von Metall und dessen Gebrauch. Der Verfasser erklärt in sinnvoller Weise die neue Wertvorstellung, die sich im Zusammenhang mit der Herstellung von Gebrauchsgegenständen aus wertbeständigem Kupfer herausgebildet hatte, und er bezeichnet die neue Relation von Wert und Sache als «Geld». Er betrachtet Kupfer als gemeinsames Wertmaß beim Tauschverkehr und als Organisationsmittel für die Volkswirtschaft. Die hier vorgebrachten Gedanken tragen wesentlich bei zum Verständnis der von Müller-Karpe vorgenommenen Gliederung des Neolithikums in Jungsteinzeit und Kupferzeit. Im Umfang der Metallgewinnung gleichgestellt sind die wirtschaftlichen Zweige Handwerk und Verkehr, Landwirtschaft und ein kurzer Abriss über wildbeuterische Ernährungsformen. In etwas größerem Rahmen erörtert der Autor die sozialen Verhältnisse mit Bezug auf Familie, Beruf und Stände sowie Staat und Herrscher. Ganz im Sinn einer kupferzeitlichen Betrachtungsweise werden kupferne Streitäxte als Herrschersymbol gedeutet und ihre Besitzer als Vertreter einer begüterten Oberschicht herausgestellt. Die Streitaxt ist daher repräsentativ sowohl für den kriegerischen als auch den ökonomischen Aspekt. Gesamthaft betrachtet aber wird man für die europäische Kupferzeit in bezug auf das Teilkapitel Staat und Herrscher bestenfalls Ansätze verzeichnen können. Um die Bedeutung von Berufen und Ständen gründlicher zu erfassen, sind in eher bescheidenem Maß Bestattungen berücksichtigt worden. Allerdings erfährt die berufliche Differenzierung in Europa den entscheidenden Durchbruch erst im Bronzezeitalter. Ein eigenes Kapitel wird dem Problem der regionalen Gruppenbildung gewidmet, das auf Europa bezogen, besonders erläutert wird an den endneolithischen Kulturen der Schnurkeramik und Glockenbecher, welche letztere noch immer keine befriedigende Lösung gefunden hat bezüglich der Frage des Ursprungs sowie der historischen Deutung des Phänomens ihrer in weite Räume greifenden Verbreitung. – Zu den wichtigsten Kapiteln gehören Kunst sowie Kult und Religion, die 105 bzw. 163 Seiten beanspruchen. Die Kunst wird aufgegliedert in die Sparten Architektur, Plastik, Relief und schließlich Malerei und Zeichnung. Dabei geht es über weite Strecken um die Abwicklung der Kunstgeschichte Altägyptens mit ihrer starken Ausstrahlung in den Vorderen Orient. Gerade in diesen Sphären der Kultur wird deutlich offenbar, wie wenig davon in den zeitgenössischen Kulturen Europas Eingang und Aufnahme gefunden hat, mit Ausklammerung der Ägäis und vielleicht auch gewisser weiterer Regionen des Mittelmeergebietes. Die in

diesem Bereich feststellbare Relativierung der Strahlungsintensität hinsichtlich der westlichen Kulturen sollte bei der Frage der vom Autor überbetonten Bedeutung der Ausbreitung des Kupfers vielleicht etwas deutlicher zum Ausdruck kommen. Es ist und bleibt eine der eigenartigsten entwicklungsgeschichtlichen Erscheinungen, daß nur ganz bestimmten Leistungen, hauptsächlich auf zivilisatorisch-technischem Gebiet, Erfolg in der Ausbreitung beschieden war, während anderen der Durchbruch über Generationen völlig versagt geblieben ist. In den europäischen Kulturen kam außerhalb des Mittelmeergebietes einzig der Kunstrichtung des plastischen Gestaltens, vorweg in Ton, eine größere Breitenwirkung zu, wogegen Malerei und Zeichnung ganz dahinfallen, soweit man sich auf die vorhandenen archäologischen Zeugnisse abstützen kann. Doch bildet hier die Kategorie des leicht vergänglichen Werkstoffes Holz und Rinde eine schwer einzuschätzende Unbekannte. Die Entdeckung megalithischer Ahnen- und Götterfiguren in Sitten (Kanton Wallis) deutet immerhin an, daß gerade auch bei den auf Holz bezogenen Kulturen Neufunde ähnliche unvermittelte Einsichten in deren künstlerisch-musischen Lebensbereich ermöglichen könnten, wie übrigens auch aus dem Vorhandensein von Tonplastiken vermutet werden darf. – Mit 163 Seiten (nach dem Fundstoff umfangmäßig an zweiter Stelle) ist die geistige Kultur durch das Schlußkapitel Kult und Religion vertreten. Es ist aufgefächert in die Abschnitte Opfer und Kultanlagen, Totenbehandlung und Totenkult sowie Bildwerke, die auch Bestandteil des vorgängig behandelten Stoffes sind. Bei den Kultanlagen tritt das kulturelle Gefälle von Ost nach West, bezogen etwa auf die himmelhoch ragenden Zikkurats Mesopotamiens oder die Sonnentempel Ägyptens, mit einer Prägnanz hervor, die auch durch die eindrücklichsten zeitgenössischen Anlagen Europas, die britischen Henge-Rotunden, in keiner Weise geschmälert wird. Erstaunlichen Reichtum an Wissen vermittelt der Abschnitt Totenbehandlung und Totenkult, für die es in der europäischen Urgeschichte an Vielfalt, Zahl und gründlichen wissenschaftlichen Untersuchungen wahrhaftig nicht fehlt.

Die Zusammenschau der kupferzeitlichen Kulturen in weitem Bogen vom Vorderen Orient bis nach Nordeuropa ist faszinierend und lädt stets aufs neue ein zum Überdenken und zur kritischen Überprüfung scheinbar feststehender Vorstellungen im begrifflichen Bereich etwa von Evolution, Konvergenz, Akkulturation und anderen Erscheinungsformen von bedeutendem kulturgeschichtlichem Interesse. Ferner sind die Anforderungen, die an ein Handbuch gestellt werden, vom Verfasser in hohem Maß vorbildlich erfüllt, und der Leser ist dadurch in die Lage versetzt, sich über Teilgebiete der heute schwer überschaubar gewordenen Urgeschichte im fragten Zeitraum zu orientieren.

René Wyss

ADOLF REINLE: *Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit.* (Verlag für Architektur Artemis, Zürich und München 1976.) 366 S., 441 Abb.

Kürzer, als es der Titel tut, kann man Blickrichtung und Stoff von Adolf Reinles Buch schwerlich umschreiben. Die Blickrichtung ist neu, so daß der Stoff neu scheint. Ein Historiker betrachtet Architektur als Schauplatz, zum Beispiel die römischen Schauplätze, die 1347 Cola di Rienzo zur Legitimation seines Tribunats wählte, aber auch die Architekturformen, nach denen seit dem 17. Jahrhundert das Kutschenfahren rief: Cours/Corso, Cour d'honneur, Wagenrampe, Hotel des Frühtourismus, ferner Pranger und Ehrentribüne, Pilgerhof und Wallfahrtskiosk, Brautportal und Triumphbogen, Confessio und Heilumsstuhl, um nur eine kleine Auswahl zu nennen, die dem

Kunsthistoriker zeigt, wie sich Bekanntes verwandelt, wenn sich Unbekanntes darunter mischt.

Schauplätze verlangen nach Dekorum; deshalb wird Architektur Bedeutungsträger, sei es durch Architekturformen, sei es durch Mosaiken, Malereien oder Skulpturen. Hier scheint Reinles Buch in die herkömmliche Architektur-Ikonologie zu münden; in Wirklichkeit garantiert neben des Verfassers un Spekulativem Geist das Durchziehen einzelner Zeichen oder «Themen» durch verschiedene Bauaufgaben und durch die ganze christliche Ära für neue Fragen und Antworten. Als Beispiel diene die Geschichte des Stichbogenfensters, das aus der römisch-antiken Zweckform, die sich dem Gewölbe anschmiegt und direktes wie indirektes Licht vermehrt, zur Charakterisierung des Erdgeschosses in der Renaissancearchitektur wird und in Deutschland, wohin es aus Frankreich gelangt, als modisches Stilelement wirkt; Schloßbauten mit Stichbogenfenstern sind Schauplätze à la française.

Bauglieder, Bauteile und Bautypen können zum Dekorum architektonischer Schauplätze beitragen: Baldachin und Treppe, Portal und Fassade, Turm und Kuppel. Gerade Reinles Besprechung der Kuppel, des vielleicht am besten erforschten «Zeichens», beweist den Vorteil weiter Zeitgrenzen: Palladios Villa Rotonda als Rom-Erinnerung des Auftraggebers, die Umwandlung von Soufflots Sainte-Geneviève in ein französisches Pantheon, die Kuppeln der Parlamentsgebäude erscheinen als Stufen im Profanierungsprozeß. Bedeutungswechsel und Typentausch ist überhaupt für neue Bauaufgaben wichtig; Reinle behandelt Schloß, Rathaus, Fabrik, Kloster und Spital und setzt dem Leser allenthalben ein Licht auf, so mit der Feststellung, der frühe Fabrikbau verrate die ständische Stellung der Bauherrschaft.

Die aktuellsten Kapitel schließlich – aber sie stehen am Anfang des Buches – sprechen von Platz, Straße und Brücke, zumal der brauchwürdigen Ausrüstung der Plätze und von den Bäumen in der Stadt.

Woher kommt der überraschende Reichtum an neuen Erkenntnissen? Sie stammen aus erneuter Durchsicht bekannter Schrift- und Bildquellen, dazu aus dem geduldigen Studium ungezählter Baumonographien berühmter und abgelegener Denkmäler, immer unter derselben, von Geschichte, Kunstgeschichte und Volkskunde gleicherweise bestimmten Blickrichtung. Diese und nicht die «Materie» sorgt für die Einheit und den Rahmen der Darstellung. Reinle nennt im Vorwort selbst eine Anzahl von Gattungen, deren Sichtung ergiebig gewesen wäre, auf die er aber willkürlich verzichtet hat, damit sich dem Leser die Blickrichtung und nicht der Stoff einprägen.

In jedem Kapitel und Unterkapitel folgt auf eine klärende Einleitung eine Übersicht über frühe, charakteristische und späte Beispiele, und zwar in einer Zahl und Einläßlichkeit, die einem größeren Leserkreis gerecht zu werden versucht. Dem entspricht auch der wissenschaftliche Apparat, der ohne Anmerkungsnummern auskommt, am Buchende untergebracht ist und sich mit Seitenzahlen und Stichworten behilft, übrigens durchaus zweckmäßig, auch wenn so Reinles eigene Entdeckungen und Erkenntnisse nicht genügend hervorstechen. Mehr bedauern wird der Leser, daß im Text Hinweise auf die kapitelweise zusammengestellten Abbildungen fehlen. Die Tafeln sind so sorgfältig komponiert, daß sie fast für sich selbst sprechen.

In Anbetracht des Umfangs und der Vielfalt der genannten Denkmäler sind die Irrtümer, Versehen und störenden Lücken außerordentlich gering. Merkwürdigerweise nennt Reinle unter den wissenschaftlichen Ahnen Jacob Burckhardt nicht, dessen 1867 erschienenes Buch über Architektur und Dekoration der italienischen Renaissance (die Titel wechseln) nicht nur streckenweise unter demselben Blickwinkel geschrieben ist, sondern auch zusätzliche Information hätte liefern können, so zum Abschnitt über Bäume in der Stadt, daß in Ferrara bereits 1457

eine Pappelallee angelegt wurde. Mit Recht unterstreicht Reinle die Bedeutung Palladios für die Zeichenhaftigkeit der Tempelfront; doch nennt er weder seinen Entwurf für San Petronio in Bologna noch seine Verteidigung der Tempelfront an Villen. Unglücklich sind die wenigen Stellen, wo eine Aufzählung vollständig scheint, aber (begreiflicherweise) nicht ist; so fehlt unter den Beispielen von Querhaus-Reitertürmen St. Kunibert in Köln. Und es verändert den historischen Stellenwert der Radfensterinkunabel, daß sie sich nicht an der Kathedrale, sondern an der mittelgroßen Pfarr- und Stiftskirche Saint-Etienne in Beauvais befindet.

Bücher haben Schicksale. Dasjenige von Reinles «Zeichensprache der Architektur» ist ungewiß, weil es zwischen drei akademischen Fächern steht. Vielleicht wird es als Randerscheinung vergessen (und stillschweigend ausgebeutet). Wahrscheinlicher dünkt mich, daß andere Forscher Reinles Blickrichtung übernehmen und daß das Buch zum Klassiker wird.

Georg Germann

GIUSEPPE MARTINOLA: *Inventario d'arte del Mendrisiotto*, Vol. I e II. (Dipartimento dello Pubbliche Costruzioni del Cantone Ticino – Edizione dello Stato, Bellinzona 1975.) Vol. I Testo, p. 568; Vol. II Illustrazioni, p. 348 e fig. 888.

Nell'introduzione, garbata autobiografia, Giuseppe Martinola rivive i suoi verdi anni e i primi approcci con l'arte; l'amicizia con il pittore S. Gilardi, con Arturo Ortelli e Alessio Mambretti, lo fa innamorare dell'arte. Arte e storia delle quali per tutta la vita egli si occuperà, prima come archivist, poi come membro della Commissione cantonale dei Monumenti (di cui più tardi diventerà Presidente) infine come storiografo e critico d'arte. Storia e arte dicevamo, che dagli incarti polverosi dell'Archivio cantonale e degli Archivi diocesani, dai Monumenti di pietra agli affreschi, agli stucchi, dai paesaggi punteggiati di villaggi ridenti passeranno, attraverso la penna del Martinola, in innumerevoli scritti per culminare nell'*Inventario del Mendrisiotto*, Martinola propugna che, «*tutto quello che sta dentro l'Inventario con tutto quello che possa essergli sfuggito*» rimanga «*sia nel civile che nell'ecclesiastico*» una cosa preziosa per ognuno dei 28 comuni del distretto, patrimonio intoccabile oltre che per i comuni, per i cittadini, primi responsabili di ogni conservazione.

Il Distretto di Mendrisio è ricchissimo di cose d'arte conosciute o sconosciute al grande pubblico. Martinola ne fa un censimento minuzioso come si addice a colui che tutto ha visto e toccato con mano; come un collezionista che ogni sera, nella sua ricca casa colma di oggetti preziosi, se li vede e rivede con delizioso compiacimento. L'ordine cronologico, che segue quello alfabetico, non guasta la successione armonica di questo peregrinaggio artistico che, dalle colline del S. Giorgio porta il lettore fino sulle rive del Ceresio. A cominciare dai monumenti di Arzo, la Chiesa parrocchiale dei S. S. Nazzaro e Celso del XVI° secolo, l'Oratorio della Madonna del Ponte e quello di S. Rocco, gli affreschi cinquecenteschi, fortunatamente salvatisi dopo lo strappo e che furono collocati sulle pareti della Cappella della Madonna delle Grazie (oggi demolita), agli edifici civili, ai portali, ecc. Per poi passare a Balerna con la imponente Collegiata di S. Vittore originariamente romanica, trasformata nei secoli XVI°, XVIII° e XIX°, descritta in tutti i dettagli storici e architettonici. Vicino ad essa, la Chiesa della Beata Vergine e di S. Giovanni Battista insediatasi sull'antico Battistero della Pieve. Battistero che un giorno bisognerà riscoprire e rivalutare, come è stato fatto per quello di Riva S. Vitale. Sempre a Balerna (in località Cereda) l'Oratorio di S. Antonio da Padova del XVII° secolo e a Pontegana (frazione di Balerna) l'Oratorio dell'Addolorata, col castello altomedioevale.

Sulla strada cantonale che attraversa il paese, l'Ossario settecentesco già traslato dal suo insediamento originale per permettere l'allargamento della strada stessa, la casa Arcipretale ed il palazzo della Nunziatura. Sul promontorio, dietro la Collegiata, la Villa Vescovile (XVIII° secolo).

Ritornando sul monte S. Giorgio compaiono le chiese di Besazio, la Parrocchiale del XVIII° secolo, la Chiesa di Sant'Antonino e gli edifici civili. Il censimento corre i villaggi della Valle di Muggio, Bruzella, Cabbio, Caneggio, Casima, Muggio con la descrizione dettagliata di chiese, oratori, edifici civili e altre testimonianze sparse.

A Capolago, la Chiesa di S. Maria Maddalena del XIV° secolo, più tardi trasformata ed ingrandita. Negli edifici civili, degno di rilievo, l'Albergo del Lago, già «*Tipografia Elvetica*» meta degli esuli lombardi, famosa per aver rinfocolato le idee di libertà durante il Risorgimento. Nella zona limitrofa al Borgo di Mendrisio, il Martinola descrive dettagliatamente le chiese ed i monumenti di Castel S. Pietro, fra i quali la Chiesa di S. Pietro (Chiesa Rossa) del 1343 e quella di Obino dedicata a S. Antonino, gioiello quattrocentesco divenuto poi un palinsesto delle epoche successive.

In questo «*caldo nido* (Castel S. Pietro) dal quale s'involarono lungo i secoli famiglie di artisti, quasi tutti stuccatori (arte congeniale ai mendrisiotti) restano ancora oggi le case dei Carabelli, dei Maggi, dei Pozzi, dei Petondi».

Sempre a Castel S. Pietro, nella frazione di Loverciano, la Villa Turconi, antica famiglia comasca legata a Mendrisio per il generoso lascito per la fondazione dell'Ospedale della Beata Vergine dell'ultimo suo erede, il Conte Alfonso Turconi.

Nella campagna intorno a Mendrisio (detta «Adorna») Coldrerio, Genestrerio, Novazzano, Pedriate, Rancate, Stabio, Ligornetto sono descritte con tutte le loro preziose testimonianze del passato.

A Chiasso, la Chiesa parrocchiale dedicata a S. Vitale è una costruzione recente (1935) eretta però al posto di un antico oratorio o chiesa preesistente.

A Chiasso sono purtroppo scomparsi la «*giesiola de S. Rocho in loco de Boffalora*» e l'Oratorio di S. Anna. Fra gli edifici civili il Martinola cita, come degno di figurare nell'inventario e nei monumenti da proteggere, la sede della S. A. Magazzini Generali, opera d'ingegneria di avanguardia di Robert Maillart.

Il capitolo dedicato a Mendrisio (Borgo e dintorni) consta di 99 pagine con tutti i monumenti, piccoli e grandi, del Borgo.

Fra essi citiamo di sfuggita i più importanti: la Chiesa di S. Martino e S. Rocco, edificio romanico del XII° e XIII° secoli che ha formato oggetto di una campagna di scavi e di lavori di restauro negli anni 1959-1963, la Chiesa di S. Maria in Borgo pure di origine romanica, la chiesa gentilizia di S. Sisinio alla Torre già proprietà delle famiglie Torriani e Busoni, la Chiesa di S. Giovanni ed il Convento dei Serviti, l'Oratorio della Madonna delle Grazie pure di origine romanica, in corso di restauro e altre Chiese e Oratori ancora esistenti o scomparsi. Fra gli edifici pubblici, l'Ospizio della Beata Vergine, opera dell'architetto Luigi Fontana del 1853 e fra quelli privati il famoso Palazzo Pollini che attende da anni il suo salvataggio e restauro.

Di Mendrisio il Martinola descrive, con visibile compiacimento, come se le percorresse ancora oggi ad ogni momento come era sua abitudine, le vie e le piazze così caratteristiche malgrado le deturpazioni di questi ultimi anni barbarici. Seguono in ordine alfabetico, Meride (la nostalgia della Toscana e dell'Umbria in un fazzoletto), Monte, nella Valle di Muggio, Morbio Inferiore nella cui Chiesa di S. Giorgio i restauri e le ricerche in corso hanno messo in luce importanti reperti archeologici romanici e Morbio Superiore con l'antica Chiesa parrocchiale modificata radicalmente nel XVIII° secolo.

A Riva S. Vitale il monumento più insigne del Ticino, il

Battistero del V^o secolo, è descritto con dovizia di dettagli architettonici, storici ed artistici. In calce, notizie di archivio, documenti, estratti di pubblicazioni su questo monumento. Sempre a Riva S. Vitale la Chiesa di Santa Croce, monumento cinquecentesco, attribuito all'architetto Pellegrino Pellegrini, attualmente in fase di restauro integrale (già eseguito l'esterno). Il testo scritto (vol. I) è seguito da un II^o volume di 888 illustrazioni con le fotografie degli oggetti descritti nel I^o volume (fotografie di Binda, Lugano; Carpi, Bellinzona; Luisoni, Mendrisio; Mosca, Chiasso; Pastorelli, Lugano; Pedroli, Mendrisio; Vicari, Lugano; Wiederkehr, Stabio, e provenienti dall'archivio della Commissione cantonale dei Monumenti).

L'inventario delle cose d'arte del Mendrisiotto, come ha scritto l'On. Consigliere di Stato Dr. Argante Righetti, colma una lacuna che sia gli specialisti che il grande pubblico attendevano da anni.

Preziosissimo strumento di consultazione e ricerca si rivela anche una piacevole pubblicazione informativa per le scuole ticinesi. A conclusione di questa breve recensione riportiamo integralmente la chiusa della presentazione dell'On. Consigliere di Stato Avv. Righetti:

«L'opera di Giuseppe Martinola rinnova l'impegno dello Stato di fare in modo che l'Inventario abbracci anche le altre regioni del Cantone dopo le tre Valli superiori, il Bellinzonese e il Mendrisiotto. E rinnova il sentimento di fierezza per quanto di nobile poté dare in passato il Ticino nel campo dell'arte.»

Guido Borella

International Directory of Arts. 13th Edition 1977/78. (Art Address Verlag Müller GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main 1976.) 2 Bde., 693 und 907 S.

Dieser Wegweiser zu allen Institutionen, die irgendwie mit Kunst zu tun haben, verdient es, auch in einem wissenschaftlichen Organ angezeigt zu werden. Dies nicht so sehr wegen der angestrebten Vollständigkeit und Makellosigkeit des Inhalts, der sich wie bei Nachschlagewerken vergleichbarer Art in belebender Weise aus offiziellen Angaben und Inseraten zusammensetzt, als vielmehr wegen der wirklichen Nützlichkeit, ja Unentbehrlichkeit. Es ist dabei erstaunlich festzustellen, wie up to date das Werk geführt ist. Indessen scheinen die Herausgeber doch wesentlich auf die Angaben der aufgeführten Institute selbst angewiesen zu sein. Wo Fehler oder obsoleete Angaben vorkommen, liegt die Schuld wohl nicht so sehr beim Verlag als bei den berücksichtigten Anstalten, die auf diese Fehler nicht hingewiesen haben, indem sie den Fragebogen nicht optimal oder gar nicht ausfüllten. Es liegt ein gewisser Mangel darin, daß die Angaben in der Ausführlichkeit sehr unterschiedlich ausfallen, daß man also vom Umfang des Texts her nicht auf die Wichtigkeit eines Instituts schließen kann. Doch darf man auch das reziproke Verhältnis nicht für maßgeblich halten. Erfreulich, daß vermehrt auch lokale Museen Berücksichtigung finden. Unter den Kunstschulen wäre es von Vorteil, die offiziellen Universitäten von den übrigen Anstalten abzuheben, da man sich oft schwer ein Bild über die wirkliche Gestalt und Bedeutung einer aufgeführten Bildungsstätte machen kann.

Der zweite Band, der ganz dem Kunsthandel, den ausübenden Künstlern und Sammlern gewidmet ist, stellt nicht mehr als ein nützliches Adressenverzeichnis dar. Vollständigkeit ist wohl auch hier angestrebt worden, doch ist nicht klar ersichtlich, was im einzelnen zur Berücksichtigung eines Unternehmens oder Namens geführt hat. Sofern es die Wirtschaftlichkeit des Verlagswerks nicht gefährdet, wären allgemeine Angaben hierüber in Zukunft erwünscht.

Die Schweiz ist in beiden Bänden sehr gut erfaßt worden.

L. Wüthrich

Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 3. (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1972/73; Zürich 1976.) 214 S., 32 Abb.

Wissenschaftsgeschichte zu pflegen gehört heute zur guten Sitte: Artikel, Bücher und Programme der Universitätsveranstaltungen zeigen deutlich das Interesse an der Geschichte des Faches «Kunstwissenschaft» und an einzelnen ihrer Vertreter. Immer wieder werden ausgewählte Begriffe des kunstwissenschaftlichen Vokabulars und Methoden analysiert und ihre Entwicklung beschrieben. Manche Autoren aber untermischen der geschichtlichen Darstellung ihre eigene Kritik so sehr, daß historische und programmatische Absichten verhängnisvoll verbunden und Urteile schief sind. Andere wiederum verstümmeln die Lebensarbeit eines Kunsthistorikers auf wenige einprägsame Schlagwörter und entwickeln abstrakte wissenschaftsgeschichtliche Methoden und Begriffe. Daß die Absichten und Programme jeden Forschers auch durch persönliche Umstände bedingt sind, wird oft übersehen, so daß wissenschaftsgeschichtliche Darstellungen unvollständig, einseitig und falsch werden. Jedoch jede Autobiographie eines Forschers beweist, wie stark Tradition und kulturelles Umfeld, wie wissenschaftsexterne Gründe und innere Erlebnisse die Wahl des wissenschaftlichen Gegenstandes und die Art seiner Bearbeitung prägen.

Unter solchen Bedingungen steht auch die Universität als Ausbildungs- wie als Wirkungsstätte. Die Studie Julius von Schlossers über die «Wiener Schule der Kunstgeschichte» belegt, wie Grundlagen einer wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung sichtbar gemacht werden können. Was dieser für Wien und seine Kunsthistoriker geleistet hat, erbringt nun der anzuzeigende Band für die Schweiz: Historisch-beschreibende Darstellungen des kunsthistorischen Unterrichts an den Universitäten Basel, Bern, Freiburg und Zürich. Mit einem weiteren Band, der Gleiches für Genf, Lausanne, Neuenburg und die ETH leisten soll, wird so ein grundlegendes Arbeitsinstrument geschaffen sein, wie kein anderes Land es bis jetzt besitzt.

In die Aufgabe haben sich verschiedene Autoren geteilt. *Joseph Gantner* schildert nicht nur den Unterricht in Basel von Jacob Burckhardt über Heinrich Wölfflin, Alfred Heinrich Schmid, Ernst Heidrich, Friedrich Rintelen und Paul Ganz, sondern fügt eindruckliche Briefe des jungen Wölfflin bei, die den Wunsch nach einem größeren Band Wölfflin-Briefe entstehen lassen. *Christoph von Tavel* stellt die zögernden Anfänge in Bern und das Wirken Arthur Weeses, Wilhelm Worringers und Hans R. Hahnlosers dar. Am überblickbarsten ist wohl die Geschichte des Lehrstuhls an der Universität Freiburg von *Alfred A. Schmid* mit Wilhelm Effmann, Joseph Zemp, Friedrich Leitschuh und Heribert Reiners. *Adolf Reinle* skizziert die Entwicklung des Lehrstuhls der Universität Zürich anhand der Verdienste Salomon Vögels, Johann Rudolf Rahns, Heinrich Wölfflins und Konrad Eschers. Als Ergänzungen dienen verschiedene Listen, die die Hälfte des Bandes ausmachen: ein Verzeichnis aller kunsthistorischen oder verwandten Themen gewidmeten Vorlesungen, Übungen und Seminarien der Universitäten Basel, Bern, Freiburg und Zürich von 1833 bis 1945 und eine Bibliographie der an allen schweizerischen Hochschulen zwischen 1866 und 1970 entstandenen kunsthistorischen Dissertationen, die nicht nur die Titel bringt, sondern auch den Inhalt dieser Schriften zusammenfaßt.

Eine so eindruckliche Konsequenz der Entwicklung wie etwa diejenige des ersten kunsthistorischen Lehrstuhls in Wien läßt sich wohl bei keinem schweizerischen aufzeigen. Da beobachtet man eine belebende Vielfalt verschiedener Methoden und Arbeitsgebiete. Und prüft man die wissenschaftliche Herkunft der

verschiedenen Dozenten, die an den schweizerischen Universitäten lehrten, so zeigt sich die enge Verflechtung der schweizerischen mit der deutschen Kunstwissenschaft. Zudem, um Tradition und Eigenart schweizerischer Kunstwissenschaft nachzuspüren, sind die einzelnen Beiträge doch zu kurz und zu stark der Annalistik verhaftet, und das Prinzip des Autorenkollektivs verhindert einen einheitlichen Gesichtspunkt sowie die nötigen Querverweise (auch in den Anmerkungen). Wenn etwa Ursula Isler-Hungerbühler in ihrer Biographie von J. R. Rahm feststellt, Rahms Wirkung auf die Kunstwissenschaft lasse sich an seinen Schülern ablesen, so hätte die vorliegende Publikation solche Zusammenhänge vertieft aufzeigen oder widerlegen und differenzieren dürfen.

Hie und da wird zwar auf die Beweggründe und Gedanken, die die Arbeit und die Methoden der Dozenten formten und die Art ihres Unterrichts bestimmten, hingewiesen. Dankbar ist der Leser für Zitate aus noch unpublizierten Texten, so etwa aus dem Bewerbungsschreiben Vögelins, das ihn mit seinem nahezu missionarischen Eifer für eine Verbindung von Kunst- und Kulturgeschichte als Schüler Jacob Burckhardts erweist, so daß er nicht nur als politischer Antipode Rahms verständlich wird. Ein eindrückliches Dokument ist sicher Jacob Burckhardts Rede «Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhles» von 1874. Es war nicht zuletzt die starke Besetzung des Faches in Zürich, die ihn bewog, den Basler Behörden die Notwendigkeit eines kunstgeschichtlichen Lehrstuhles zu erklären: eine Anleitung zur Betrachtung eines Kunstwerkes und seines Genusses zu geben, und dies nicht lediglich wenigen Spezialforschern, sondern «vielen und verschiedenartigen Menschen». Daß die Kunstwissenschaft heute die Handlungsweise der Öffentlichkeit kaum bestimmt, sondern sich fachintern immer bedenklicher ins Abseits entwickelt, auf diesen ungesunden Zustand weist allein Christoph von Tavel, dafür aber mit um so schlagenderen Beispielen.

Gerade in diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen solche aufwendige Publikationen verdienen oder ob es nicht vordringendere Aufgaben gäbe und solche Texte doch eigentlich nur Beiträge zur heute so gepflegten Referierkultur seien. Dagegen ließe sich einwenden, daß – wird Wissenschaftsgeschichte nur umfassend genug betrieben und verliert sie sich nicht in Begriffekrämerei – sie erstaunliche Zusammenhänge aufzudecken vermag: Der Basler Biologe Adolf Portmann bekennt in seiner autobiographischen Schrift «An den Grenzen des Wissens» (1974), daß Wölfflins Werk «Italien und das deutsche Formgefühl» so oft bei seiner vergleichenden morphologischen Arbeitsweise mitgespielt habe, daß das Werk des Kunsthistorikers ihm «immer wieder Quelle der Anregung und Ermutigung» gewesen sei. Diese Bemerkung gehört aber bereits in das Kapitel der Wirkungsgeschichte Schweizerischer Kunstwissenschaft.

Nikolaus Meier

BEAT WYSS: *Louis Pfyffer von Wyher. Architekt 1783–1845. Ein Beitrag zur Schweizer Baugeschichte des 19. Jahrhunderts.* Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, Bd. 3. (Herausgegeben von der Stadt Luzern, Luzern 1976.) 257 S., davon 45 Tafeln mit 63 Abb.

Die Forschung hat das Architekturgeschehen in der Schweiz zur Zeit des Klassizismus erst in groben Umrissen erschlossen. Nicht nur fehlen von den wichtigsten Architekten Monographien, sondern auch Detailuntersuchungen – Baumonographien, die Bearbeitung typologischer Probleme und stilgeschichtliche Untersuchungen – sind selten. Dies erstaunt um so mehr, als sich die internationale Forschung stark um die Zeitepoche bemüht.

Aus dieser Sicht ist eine Monographie eines Hauptvertreters der klassizistischen Baukunst in der Schweiz, Louis Pfyffers von Wyher (1783–1845), beinahe eine Pioniertat. Man erhofft sich von ihr – eingeständenermaßen unangemessen – nicht nur die Klärung von Pfyffers Schaffen, sondern zugleich eine Erhellung der schweizerischen klassizistischen Architektur.

Pfyffer, ein Generationsgenosse von Schinkel (1781–1841) und Klenze (1784–1864) und des Zürcher Klassizisten Hans Conrad Stadler (1788–1846), hat selbst wenig gebaut. Sein umfangreicher Plannachlaß war aber unter den Kennern längst ein «Geheimtip»: Als unermüdlicher Planer und Zeichner hinterließ er über 1000 Blatt eigenhändiger Entwürfe, die ungefähr das gesamte Spektrum der Architektur und ihrer Entwicklung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts spiegeln. Um dieses weitverzweigte Œuvre für die Forschung gewinnen zu können, ging B. Wyss den einzig gangbaren Weg, indem er Pfyffers zeichnerischen Nachlaß und die zugehörigen schriftlichen Quellen chronologisch zu ordnen und zu katalogisieren versuchte.

Einer kurzen biographischen Skizze von Pfyffers Leben und Wirken als Staatsmann und Architekt (S. 15–21) folgen über 70 Kurzmonographien gebauter, geplanter oder auch nur begutachteter Objekte aus den Kategorien Städtebau, Sakral- und Profanbau, teilweise erneut nach Gattungen (Staatsbauten, Gasthäuser, Zollhäuser) unterteilt. Damit lassen sich viele Merkmale von Pfyffers Schaffen bereits grob erfassen und einordnen. Das Bild, das der Leser aber hierdurch gewinnt, muß notgedrungen einseitig und lückenhaft sein, liegt doch Pfyffers Beitrag zum Klassizismus in der Schweiz nicht bei den ausgeführten Werken (von welchen einzig das Luzerner Stadttheater über den regionalen Rahmen hinausweist), sondern in seinen «architektonischen Launen», seinen Idealentwürfen.

Pfyffer liebte es – charakteristisch für einen Autodidakten – theoretische Probleme auf dem Papier zu lösen, einzelne Bauaufgaben zu systematisieren, was ihm in seiner späteren Tätigkeit als Staatsbaumeister zustatten kam, oder auf nationale Stile einzustimmen. Diese Trockenübungen auf theoretisierendem Hintergrund dienten auch als Illustrationen für häufige theoretische Äußerungen (etwa über den Sakralbau).

Hier lassen sich in Pfyffers Werk internationale Bezüge fassen, wenn er sich mit Haustypen und Nationalstilen beschäftigt (Maison d'un Cosmopolite, holländisches Haus, englisches Haus, Bauernhaus), Problemstellungen theoretischen und ikonologischen Inhalts, die im Klassizismus eine bedeutende Rolle gespielt haben. Für schweizerische Verhältnisse liegt hier ein wichtiges Material bereit, das durch quer- oder längsschnittartige Erweiterungen der Monographie unbedingt auf seine Brauchbarkeit hätte geprüft werden sollen. Die Bauernhausentwürfe, etwa unter dem Titel «Heimelig» (sic!), müßten etwa auf der Folie des «Schweizerhauses» im internationalen Rahmen gesehen werden und vermöchten dann auch ein ähnliches Beispiel, wie es Giovanni Salucci für den König von Württemberg (1821) gebaut hat, aus seiner Isolation zu befreien.

Wyss verzichtet weitgehend auf diese Ausweitung, so daß es dem Leser überlassen bleibt, diese Beziehungen zu sehen. Einzelne Hinweise, etwa auf Durand, den Pfyffer wiederholt zitiert, genügen kaum, das Werk des Luzerners zu umreißen. Seine Basis war sicher schmal, seine theoretischen Interessen und Diskussionen im Kreise Gleichgesinnter – darunter Augustin Schmid, der Sammler barocker Baupläne von Zimmermann, Fischer und Moosbrugger – dürfen dennoch nicht unterschätzt werden.

Wenn auch seine frühen Entwürfe – Kaufhaus, Papiermühle, Kalkofen – den Ausgangspunkt in einer systematisierten und geglätteten Revolutionsarchitektur in der Variante Durands nicht verleugnen, so weisen andere Pläne darauf hin, daß Pfyffer auch deutsche Bauten gekannt hat (Weinbrenner, Coudray).

Eine stark barocke Komponente macht sich etwa in seinem Entwurf für das Spital in Zürich bemerkbar, ein Element, wie es auch den Innenraum des Zürcher Theaters charakterisiert. Der Entwurf hierfür befindet sich übrigens, wie der Rezensent feststellen konnte, im Schweizerischen Landesmuseum in einem Klebeband der Antiquarischen Gesellschaft Zürich (M VII, Fol.120).

Pfyffer hat stesich mit den mein Problemen der klassizistischen Architektur befaßt, so auch mit dem National- und Schlachtendenkmal, dem Industriebau, dem Schulhausbau und vor allem mit dem Sakralbau.

Gerade dadurch bietet sein Werk Einstiegsmöglichkeiten in die gesamte klassizistische Architektur der Schweiz und ihre Probleme. Wyss hat wohl Pfyffers Schaffen in den wesentlichen Zügen geklärt und damit die Grundlage zu seiner Situierung im schweizerischen und internationalen Rahmen geschaffen, die notwendige Einordnung in das größere Bezugssystem fehlt hingegen fast völlig. Ohne Zweifel stellt bereits die Aufbereitung dieses Materials eine achtbare, notwendige Leistung dar. Schlagartig wurde das Quellenmaterial um wesentliche Bestände bereichert. Dabei handelt es sich nicht nur um eine quantitative Vermehrung des Planmaterials. Gewichtiger scheint mir die typologische und ikonographische Ausweitung, wie sie durch Pfyffers «architektonische Launen» gegeben ist.

Obwohl Pfyffer als Gutachter und Entwerfer, zuletzt als luzernerischer Staatsbauinspektor, eine große Reihe von Bauvorhaben begleitete, ist die weitgehende Beschränkung auf das realisierte (oder zumindest für konkrete Bauvorhaben geplante) Werk eine zu starke Beschränkung. Gerade die Diskrepanz zwischen der Rezeption moderner Formen und Formeln und den ausgeführten Bauten müßte zum Ansatzpunkt einer vertieften Auseinandersetzung genommen werden.

Die Analyse ermöglichte es, eine ganze Reihe zentraler Probleme des schweizerischen Klassizismus von Pfyffer her aufzurollen. Die Problematisierung einzelner Punkte – Denkmal, Typenbauten, Nationalstile, um nur einige zu nennen – müßte sich notgedrungen zu einer Auseinandersetzung mit diesen Aufgaben innerhalb der Architekturentwicklung zwischen 1780 und 1850 auswachsen.

Erst wenn Pfyffers Schaffen auf diese Weise in dem Architekturschaffen seiner Zeit verankert wäre, ließe sich von einem Beitrag zur Baugeschichte (und nicht zur Bautengeschichte) sprechen.

Hans Martin Gubler

HANS CONRAD ESCHER VON DER LINTH: *Ansichten und Panoramen der Schweiz: Die Panoramen und ihre Vorentwicklung*. Hg. und bearbeitet von GUSTAV SOLAR. (Orell Füssli Verlag, Zürich 1976.) Kassette mit Faksimilereproduktionen von 27 Panoramen, auf Syntosil gedruckt. Textband im Format 40,5:45,5 cm mit 132 S. und 207 schwarzweißen Abb. (129 numerierte). Limitierte, numerierte Ausgabe in 500 Exemplaren. Preis Fr. 2300.—.

Noch einmal Escher, ein neues künstlerisches Manifest des unvergleichlichen Alpenkenners: Auf die 1974 erschienene Anthologie der *Ansichten 1780–1822* (vgl. die Rezension in ZAK 32, 1975, S. 305–308) folgt jetzt von deren Herausgeber Gustav Solar eine repräsentative Zusammenstellung, 27 von mindestens 200 Panoramen, als Teilpublikation der bedeutendsten Partie aus dem 946 Aquarelle und Zeichnungen umfassenden Ansichtenwerk von Hans Conrad Escher von der Linth (1767–1823). Die in 6–7farbigem Offsetverfahren originalgroß reproduzierten, damit auch ästhetisch als durchaus eigenwertig vorgestellten Landschaftsstreifen aus den Jahren 1792–1816 sind bei jeweiliger Höhe von 96–239 mm zwischen 518 und 4096 mm lang. Der Apparat hierzu erweist sich als erheblich und mustergültig. Im

zweiten Teil des begleitenden Textbandes (S.71ff.) werden die meist auf den Tag genau datierten Escherschen Panoramen in sechs individuelle Stilepochen (gegenüber drei im Ansichtenband 1974) gegliedert: revolutionärer Naturalismus (der frühe strenge Stil), tektonischer Naturalismus (expressiver Stil), geognostischer Realismus (der reife klassische Stil) sowie die Spätentwicklungen eines abstrahierend-idealistischen, eines koloristisch-pleinairistischen und eines linearen Stils. Solche Termini sagen für sich in dieser Abfolge wenig aus, erscheinen jedoch im Zusammenhang von Solars prägnanter und differenzierender Weise der Formulierung begrifflich geklärt und annehmbar. Vor allem einleuchtend ist die klarsichtig beobachtete Parallele zwischen Eschers seelischen Zuständen, seiner wechselnden Befindlichkeit als Folge der politischen Wandlungen in der Schweiz seiner Zeit, einerseits, und der wechselnden Sehweise in der Natur, mithin Entwicklung oder Veränderung seines künstlerischen Ausdrucks, der sich in sechs voneinander auffallend verschiedenen Prägungen oder «Stilen» zeigt, andererseits. Ein Kapitel über Ausstrahlung und Nachwirkung (S.78ff.) liefert den historischen Nachweis für Eschers bislang unerkannte direkte Urheberschaft der bis heute lebendigen schweizerischen Gebirgsparanamentradition. In einem anschließenden kritischen Katalog (S.91ff.) werden die 27 reproduzierten Panoramen nach ihren topographischen und geographischen Merkmalen in Benennung und Darstellung sowie aus dem biographischen Hintergrund, durch entsprechende Auszüge von Eschers unpublizierten Reisenotizen, mit Sorgfalt und Genauigkeit ausführlich kommentiert. In der technischen Beschreibung vermißt man einzig die Angabe der individuellen Signatur oder Inventarnummer, was in Rücksicht auf den Ansichtenband 1974 und im Hinblick auf den noch nicht erschienenen Katalog des Gesamtwerks unterblieben ist (alle Originale in Besitz der Graphischen Sammlung der ETH Zürich). Der folgende Anhang (S.121ff.) enthält die unerläßlichen, meist erfreulich kurzen Anmerkungen, ein umfängliches Literaturverzeichnis in ausreichender Verfeinerung (annähernd 150 Titel, bis auf die noch nicht publizierten Arbeiten von Raeber, Solar und Weber ohne Mängel) sowie untadelige Orts- und Personenregister. Der hervorragende buchtechnische Rang und die besondere wissenschaftliche, vor allem landeskundliche Bedeutung dieser zweiten, großangelegten Escher-Publikation, die unerwarteten Einblick in eine vom Naturforscher zeitlebens verfolgte, umfassend gedachte «panoramatische Bestandesaufnahme der gesamten schweizerischen Bergwelt» (S.74) gewährt, stehen außer Frage. Ich verweise auf die erläuternden Rezensionen der Geographen Kurt Gysi (Neue Zürcher Zeitung Nr.294, 15.12.1976, S.39) und Emil Egli (Basler Nachrichten Nr.303, 28.12.1976, S.13).

Besonders hervorzuheben sind hier für den Kunsthistoriker vier einleitende Kapitel über die Vorentwicklung der Panoramakunst, von Escher als deren eigentlichem Vollender aus gesehen, welcher «als letzter Künstlerpanoramist und zugleich schon als einer der ersten wissenschaftlichen Gebirgstopographen am Anfang einer modernen Entwicklung» (S.7) zu stehen scheint. Solar nennt Eschers Modus der Gestaltung bewußt im goetheschen Sinn einen klassischen, «weil das Kunstwahre und das Naturwahre sich darin die Waage halten» (S.31). Um diese «Leistung Eschers richtig einschätzen zu können» – nämlich die erstmalige Ausführung eines 360°-Rundpanoramas aus dem Hochgebirge (1792, von Escher zunächst «Circularaussicht» genannt), welches die rundum sichtbare Wirklichkeit der kulminierenden Erdoberfläche in durchaus künstlerischer Wiedergabe, zugleich und vordringlich rein wissenschaftlich so exakt wie nur möglich darzustellen sucht –, entwirft nun Solar nichts weniger als einen vorgreifenden «Abriß der noch nicht geschriebenen Frühgeschichte des Panoramas, des Panoramas ante litteram sozusagen, denn das Wort wurde erst 1787 erfunden»; er unternimmt es, immer tiefer ins Neuland schreitend, «die

uralten Wurzeln der Weitraumsicht» freizulegen, was ihn unvermutet «bis hinab in vormenschliche Verhaltensweisen» führt (alle Zitate aus dem Vorwort, S. 7). Ein Rückblick auf das illusionistische Großpanorama des 19. Jahrhunderts orientiert ebenso kurz wie erleuchtend über den Stand der Forschung oder vielmehr Wahrnehmung, welche strenggenommen nur die Analysen von Jay Appleton 1975, Heinz Buddemeier 1970 und vor allem Dolf Sternberger 1938 vertreten; so könnte Solar mit Recht für sich in Anspruch nehmen, mit seiner kunsthistorischen Untersuchung auf ethologischer Grundlage eine neue Betrachtungsweise der europäischen Landschaftskunst einzuleiten, gegenüber einer bislang vorwiegend formen- oder entwicklungs-geschichtlich betriebenen Wissenschaft, wie sie etwa das von ihm nicht angeführte klassische Opus von Kenneth Clark, *Landscape into art* (1949, veränderte Neuauflage 1976), repräsentiert.

Zunächst werden die unmittelbaren Voraussetzungen, Eschers Vorbilder, festgehalten: Horace-Bénédict de Saussure, «die zentrale impulsgebende Gestalt» (S. 18), und Marc-Théodore Bourrit, «dessen ausführende Zeichnerhand» (S. 16), ferner Franz Ludwig Pfyffer und Jacques-Barthélemy Micheli du Crest. Solar würdigt die vermittelnde Rolle von Eschers Zeichenprofessor Johann Balthasar Bullinger, dessen panoramatisch zusammengestellte Einzelansichten der Zürcher Limmatufer (1772) sowohl auf den realistischen Vedutisten Antonio Canal (mithin den Gebrauch der Camera obscura) sowie den bahnbrechenden Wahrömer Gaspar van Wittel als auch auf die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in ihrer panoramatischen Ausformung, zurückweisen. Bei aller Bündigkeit der aufgezeigten Kraftlinien zeigt sich Solar bereits hier, wo er mit noch einigermaßen Bekanntem operiert, gewissenhaft um das historisch Richtige bemüht. Auf diese Glanzlichter folgt, als Zwischenspiel eingeschaltet (S. 25ff.), eine Typologie der Panoramakonstruktionen, welcher die von Eduard Imhof 1963 dargelegten Formulierungen zugrunde liegen. Daraus sind folgende Begriffe festzuhalten: vertikales Rundpanorama = zentralperspektivische Horizontalprojektion auf die Innenseite eines lotrecht stehenden Zylinders (erstmalig 1548/49 durch Anton van den Wyngaerde verwirklicht, erneut von Saussure theoretisch anvisiert und 1792 durch Escher wiederum verwirklicht); Horizontal- oder Kreispanorama = weitwinklige zentralperspektivische Vertikalprojektion auf eine horizontale Bildebene oder Kreisfläche (erstmalig 1529 durch Hans Sebald Beham und wiederum 1776 durch Bourrit nach Saussures Idee verwirklicht), mit Varianten als Kreisringpanorama (erstmalig in Nürnberg um 1566/72 verwirklicht) und Ringsegmentpanorama; panoramatischer Aufriß = parallelperspektivische Horizontalprojektion auf eine vertikale Bildfläche (Canal, Bullinger, Barker 1787 und Breysig 1800); kartographischer Grundriß = parallelperspektivische Vertikalprojektion auf eine horizontale Bildebene, mit Variante in der Schrägprojektion als Vogelschauplan. Dies leitet über zur Definitionsfrage (S. 29ff.), deren durch frühere Bestimmungen von Barker 1787, Ratzel 1904, Sternberger 1938, Schefold 1971 und Appleton 1975 getragene Lösung den von Solar im Ansichtenband 1974 (S. 79) erklärten Wortlaut bestätigt: «Die Ansicht ist ein fest umgrenzter Landschaftsausschnitt, der nach Rahmung verlangt, das Panorama hingegen eine uneingeschränkte, beliebig erweiterbare Weit- und Rund-sicht, die keinen Rahmen verträgt.»

Weit- und Rundsicht impliziert den erhöhten Aussichtspunkt; von hier aus erfolgt auch der Vorstoß ins Zentrum der Panoramakunde mit dem Kapitel über *Zwei archetypische Verhaltensweisen* (S. 30–32). Ausgehend von den grundlegenden Angaben von Appleton 1975, der auf John Dewey und Konrad Lorenz baut, erläutert Solar den Symbolwert des weiten Ausblicks, der offenen Landschaft unter freiem Himmel, treffend illustriert durch *Michaels Kampf mit dem Drachen* aus Dürers Apokalypse (1498). Ein Bildrahmen erlaubt dem Betrachter, wie der Wald einem

heraustretenden Jäger, laut Lorenz «zu sehen, ohne gesehen zu werden». Das Panorama dagegen kann weder Schutz noch Halt gewähren, «die rahmenlose Weite setzt unbeschränkte Freiheit und Herrschaft voraus», womit der Hinweis auf Höhenkult jeder Art und Epoche gegeben ist. Das stärkste oder kampfbereite Tier stellt sich auf den höchstgelegenen Punkt; so auch der geistig tätige Mensch, sein «Aussichtspunkt stellt jedenfalls das Strahlungszentrum einer jederzeit zum Eingreifen bereiten Kraft dar». Was einem Künstler wie Escher gewiß mehr als die rational zerlegbare Übersichtlichkeit bedeutet, nämlich «das befreiende Naturempfinden mit seinem Wirklichkeitssinn und seiner inneren Ordnung und Harmonie», ist dem Architekten altgriechischer Theateranlagen (S. 32) eine Wesensschau in den Kosmos und dem neuzeitlichen Touristen immerhin «not only entertaining but instructive», als harmloses Machtgefühl mit Hilfe eines Perspektivs so unterhaltsam wie lehrreich: «You may see much more from a hill, than many travellers do by going over the ground. You can peep into villages, and observe the people at their occupations, and see the cattle, sheep, and goats of different Cantons at the same time browsing.» (John Macgregor, *My note book*, 2, London 1835, S. 259.) Zu bedauern ist hier, daß Solar diesen Nabel seines Werks nicht ausführlicher darstellt; die allzu gedrängte, mehr in Aperçus als schrittweise vordringende Abhandlung eröffnet jedenfalls Perspektiven, die man bei künftigen grundsätzlichen Mitteilungen über Landschaftskunst (zumal die topographische) im Blick behalten sollte.

Den substantiellen kunsthistorischen Hauptteil (S. 33–70) mit 62 Bildbelegen nennt Solar bescheidenerweise *Merkzeichen für eine Frühgeschichte des Panoramas*: Er ist gedacht als «Orientierung», die lediglich «Hinweise auf einige kennzeichnende Anhaltspunkte» (S. 48) für die besagte Frühgeschichte bieten soll. Dieser panoramatische Überblick ist eine echte Pionierleistung, welche penibelste Sucharbeit und Findigkeit erforderte, deren Ergebnisse mit leichter Hand wie selbstverständlichen Folgerungen dargeboten werden. Aus verborgenen Quellen schöpfend, zieht Solar manch unpublizierte Kostbarkeit von erd- und weltanschaulicher Relevanz ins Bewußtsein und stellt sie mit bekannten, unter dem Aspekt des Panoramas neu gesehenen Hauptwerken (wie Barbaris Perspektivplan von Venedig, 1500, oder Altdorfers *Alexanderschlacht*, 1529) in eine Reihe, welche keineswegs als Kausalkette, eben bloß als Sammlung von «Merkzeichen» verstanden sein soll. Die besonders opulente Ausstattung mit begleitenden Schwarzweißreproduktionen, von denen jede für die Beurteilung brauchbar erscheint, ermöglicht eine gewisse Kontrolle der vorgebrachten Einsichten; auch die Kurzkommentare zu den Abbildungen begründen deren Präsenz mit ausreichender Deutlichkeit. Beginnend mit Ambrogio Lorenzetti (1338/39) führt der Bogen über die bislang meist wenig bekannten graphischen Darstellungen der großen Handelsstädte, vielfältigste Monumente des kommerziellen Erfolgs (aus denen Lorichs' Ansicht von Konstantinopel, 1559, herausragt), in den noch weniger bekannten Bereich der süddeutschen Landtafelgemälde des 16. Jahrhunderts, deren Kenntnis das Phänomen von Hans Conrad Gygers Kartengemälde des Zürcher Gebiets (1667 vollendet) erklärlich macht, welches übrigens noch von keinem Kunsthistoriker zureichend gewürdigt worden ist. Solar rückt die überragende Bedeutung der im Vergleich mit Merian wirklichen «Erztopographen» Anton van den Wyngaerde und Joris Hoefnagel, sodann Jan Hackaerts und der anderen, von Laurens van der Hem um die Mitte des 17. Jahrhunderts in die Welt gesandten Landschaftszeichner sowie vor allem Conrad Meyers, von dem die zu Escher und darüber hinausführende «Zürcher Sonderentwicklung» einer Panoramazeichnertradition ausging, und so weiter bis zu den Berner und Genfer Premieren der Panoramakunst in das hellste Licht.

Man könnte sich zwar in dieser Belegsammlung noch mehr

Panoramatisches mit Signalcharakter vorstellen, von Tobias Stimmers Reportageholzschnitt des Straßburger Armbrustschießens, 1576 (dessen Vorzeichnung kürzlich in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich wiedererkannt worden ist), bis zu Claude Monets *Nymphéas* (1914/18), die als 12teilige Rundschau im Musée de l'Orangerie in Paris zu sehen ist. Solars Auswahl und seine Zusammenstellung des von ihm neu konstituierten Panoramafelds können jedoch unbedenklich als repräsentativ angesehen werden; das historisch Richtige im Spektrum der aufgezeigten Leistungen dürfte auch durch weitere Funde nicht grundsätzlich zu verändern sein. Eine Dimension scheint dabei vielleicht zu gering eingeschätzt, die religiöse, welche wohl überall mehr oder weniger, doch unzweifelhaft bei Escher vorhanden ist. Da wäre zu erinnern an den Zeitgenossen C. D. Friedrich, vor dessen Bild *Der Mönch am Meer* Heinrich von Kleist 1810 die geniale Eingebung wahrnahm: «... da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm [Rahmen] zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären». Auch Goethe sah darin nichts als «ein offenes Meer», und Johanna Schopenhauer charakterisierte damals den Maler mit lapidarem Hinweis: «Er malt gern unabsehbare Flächen.» (Zitate aus Börsch-Supan/Jähniq, *Caspar David Friedrich*, 1973, S. 76, 163, 78.) So wie Friedrichs visionäre Bildkonstruktion, die durch Axialsymmetrie in den Bildraum mit zentraler Lichtquelle suggerierte Unendlichkeit der Landschaft, ab 1807 bis zum *Großen Gehege*, 1832, und der *Rast bei der Heuernte*, 1834, als ein Symbol des Göttlichen im irdischen Dasein aufzufassen ist, sollte auch in der haargenaue, allumgreifenden Weit- und Rundschau, von der Weltlandschaft des 16. Jahrhunderts bis zum Escherschen Panorama, ein Streben zur Sichtbarmachung des Transzendenten festzustellen sein.

Solars unternehmende Neugier und Lust zur Assoziation sind manifest: Seine Erzählung wirkt spannend über hundert Seiten, geistig verdichtet, kenntnisreich und erfreut durch mitreißenden Schwung; die Beherrschung der ausgiebig benutzten wissenschaftlichen Literatur erscheint souverän. Mitunter drängen die erfrischenden Vereinfachungen freilich zum Widerspruch. So bleibt Solar für die fragwürdige Behauptung zur imaginären Teilansicht aus der Vogelschau nach dem Pfyfferschen Relief der Urschweiz, S. 66 («die öfter kopierte Radierung Dunkers hat als weiträumige Darstellung mit Panoramacharakter noch mehr zur Entwicklung des Panoramas beigetragen als das Relief selbst»), einen Nachweis schuldig. Erlebtes klingt an, läßt sich jedoch nicht ohne weiteres nachvollziehen; so fehlt ein Literaturhinweis zum S. 60 an wichtiger Stelle erwähnten Gemälde der Tripschen Geschützgießerei von Allaert van Everdingen (1660er Jahre, nicht originär, nach fremden Vorlagen). Der Abschnitt S. 62 über das Verhältnis von Scheuchzer zu Felix Meyer via Marsigli basiert auf privat mitgeteilten Erkenntnissen von Rudolf Steiger, welche dieser nie publiziert hat (in Anm. 105 mit Recht gebührend vermerkt); immerhin gibt es hierzu die nicht angeführten, seinerzeit ebenfalls auf Steigers uneigenützige Angaben begründeten Hinweise von Adolf Reinle (in ZAK 1952). In der Euphorie glücklicher Funde erscheinen auch stark ausgeprägte Äußerungen, die nicht weiter erklärt werden, wie der Satz S. 58, zu Abb. 85: «Seltsamerweise ist diese Bedeutung der Glärnisch-Zeichnung [Conrad] Meyers im klassischen Land des Alpinismus unerkannt geblieben.» Hier darf man dem ahnenden Blick von Hans Kogler (den Solar nur im Literaturverzeichnis anführt) Gerechtigkeit widerfahren lassen; der Holbein-Spezialist schrieb 1922 zu dieser von ihm entdeckten Inkunabel der realistischen Hochgebirgsdarstellung: «Wer würde eine solche Auffassung, die unwillkürlich an Calame denken läßt, in der Mitte des 17. Jahrhunderts vermuten? Sollte die Geschichte der Alpen und ihrer Maler noch einmal geschrieben werden, so wird hoffentlich das Blatt von Conrad Meyer nicht

vergessen.» (Solar hat es nicht vergessen, er zitiert auch Kogler in extenso mit einem Kommentar, der seine Aussage erläutert, in seiner Abhandlung über das künstlerische Verhältnis zwischen Hackaert und Meyer, welche drei Jahre vor seinem Panoramatext geschrieben, aber noch immer nicht publiziert wurde.) Anderes wird wiederum gar eilig mitgeteilt: S. 66 verläßt sich Solar bei Erwähnung von Pfyffers kreisringpanoramatischem Alpenanzeiger (1790) auf der Luzerner Hofbrücke (1834/44/54 bis auf den Bilderschmuck restlos abgetragen), der im Fortgang seines Berichts für Johann Georg Tralles (S. 67) bedeutsam erscheint, auf eine ohne Nachweis zitierte sekundäre Äußerung von Ottiger 1973, ohne der historischen Nachricht auf den Grund zu gehen (die Quellen sind Ebels *Anleitung* 2, 1793, S. 107–108, und Joseph Busingers *Die Stadt Luzern*, 1811, S. 5–6).

Diese wenigen kleinen Bêtes noires schmälern keineswegs die Qualität einer virtuos präsentierten Forschungsarbeit, in deren Argumentation eine jenseits alles Fachlichen untergründig spürbare, ja auffallende Verbindung mit der Freiheitsidee durchzieht: «Von der griechischen Demokratie zur bürgerlichen Revolution bleibt die weiträumige Landschaftssicht und Darstellung mit den Peripetien des Fortschritts menschlicher Freiheit verknüpft» (S. 32). Diese wo immer möglich betonte «Tradition persönlicher Freiheit» (S. 70), Motor einer in ihrer Kausalität noch nicht bewußt gewordenen Entwicklung der Panoramasisht in der Spannung der europäischen Landschaftskunst zwischen Ideallandschaft und Topographie, wird als heimliche These vermutlich nicht unwidersprochen bleiben. Sie fordert uneingeschränkten Respekt als wagemutig angedeutete Prämisse einer Gelehrtenarbeit, die sich nicht mit der rein kunsthistorischen Relevanz begnügt, sondern aus Lebenserfahrung schöpft und argumentiert. Dieser Forschungsbericht ist zugleich ein Erlebnisbericht, was auch seinen kunstliterarischen Wert wesentlich begründet.

Bruno Weber

ANDREAS HAUSER: *Ferdinand Stadler (1813–1870)*. Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz. (Kommissionsverlag Krauthammer, Predigerplatz 28, Zürich 1976.) 333 Seiten, 99 Abb.

In den über fünfzehn Jahren, seit Adolf Reinle 1961 im Band IV der Kunstgeschichte der Schweiz der Architektur des 19. Jahrhunderts ein ausführliches Kapitel gewidmet hat, sind nicht nur zahlreiche weitere Arbeiten zur schweizerischen Architekturgegeschichte des 19. Jahrhunderts entstanden, sondern es hat — was weit mehr freut — die Architektur des 19. Jahrhunderts in breiten Kreisen der Bevölkerung jene Aufwertung erfahren, die notwendig ist, um wenigstens das eine oder andere Bauwerk dieser Epoche der Nachwelt erhalten zu können. Nachdem heute auch für die Schweiz die Architekturgegeschichte des 19. Jahrhunderts in ihrer grundlegenden Entwicklung in handlichen und übersichtlichen Darstellungen vorliegt (zuletzt durch *Othmar Birkner*, *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920*, Zürich 1975) und mit dem «Inventar Neuer Schweizer Architektur» (INSA) auch ein gesamtschweizerisches Inventarwerk über die Bauten des 19. Jahrhunderts in Arbeit steht, wird es in der nächsten Zeit vermehrt darum gehen müssen, anhand von Architektenmonographien und Einzeluntersuchungen das Bild der Epoche zu vertiefen. Andreas Hausers Arbeit über Ferdinand Stadler hat in dieser Hinsicht einen erfolversprechenden Anfang gesetzt.

Der Zürcher Architekt FERDINAND STADLER (1813–1870) gehört zu den führenden Schweizer Architekten im zweiten Drittel des letzten Jahrhunderts. Person und Werk Stadlers markieren die architekturgeschichtlich wichtige Situation der Ablösung vom klassizistischen zum dogmatischen Historismus, der stilbe-

grifflichen Auseinandersetzungen und der Diskussion, welche im Zusammenhang mit den neuen Bauaufgaben um die überlebte Gattungshierarchie entbrannte. Diese Zeit des Umbruches, die in der Schweiz auf die Mitte des vergangenen Jahrhunderts entfiel, dokumentierte sich nicht zufällig in der gleichzeitigen Ablösung des handwerklich geschulten Baumeisters durch den akademisch geschulten Architekten. Stadlers Œuvre entstand inmitten dieses strukturellen Architekturprozesses und ist daher für die architekturhistorische Forschung ganz besonders lohnend.

Andreas Hausers Monographie, als kunsthistorische Dissertation an der Universität Zürich unter Adolf Reinle 1974 entstanden, ist nicht die erste Arbeit über Ferdinand Stadler. Schon 1948 war die Baumeisterfamilie Stadler Gegenstand von Albrecht Krayers Dissertation an der Technischen Hochschule Darmstadt. Der Unterschied der beiden Arbeiten ist beträchtlich und nur teilweise auf den unterschiedlichen Stand der Forschung zurückzuführen. Andreas Hauser konnte sich zwar für seine Arbeit auf ein umfangreiches Schrifttum zur in- und ausländischen Architekturentwicklung und Architekturtheorie im 19. Jahrhundert abstützen, hat aber dennoch die Grundlagen- und Quellenforschung nicht vernachlässigt. So gelang es, das Stadlersche Œuvre in einem größeren Zusammenhang zu würdigen und dem Werkverzeichnis eine Vielzahl von Bauten und Planentwürfen beizufügen. Andreas Hauser legt eine Architekten-monographie vor, die für weitere ähnliche Arbeiten durchaus vorbildlich sein darf. Der umfangreiche Band umfaßt einen monographischen Text über den Architekten und sein Werk, den kritisch besprochenen und in Sakral- und Profanbau aufgesplitterten Werkteil, eine handliche Werkliste (Kurzinventar) mit 197 Nummern und einen Anhangteil mit einem breit ausgefächerten, von Frau I. Loeb-Müller bearbeiteten Register. Ein Quellen- und Literaturverzeichnis fehlt. Obwohl die Sekundärliteratur in den Anmerkungen und im Register weitgehend verzeichnet ist, hätte man auf eine übersichtlich geordnete Literaturzusammenstellung nicht verzichten sollen, um so weniger, als Hauser seine Arbeit über das rein Monographische hinaus als «Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz» versteht und damit dem Werk den Charakter einer Gesamtdarstellung der architektonischen Situation in der Schweiz um die Jahrhundertmitte verleiht.

Das erste Kapitel bringt wesentliche und aufschlußreiche neue biographische Details zum Leben und zur Person Ferdinand Stadlers. Das Augenmerk liegt richtigerweise auf der Ausbildung von Stadler zum Architekten, einer Ausbildung, die in der für seine Generation konfliktreichen Situation erfolgt ist, bei der sich das reine Handwerk und die Kunst und der handwerklich geschulte Baumeister und der an Hochschulen gebildete Architekt und Ingenieur gegenüberstanden. Eine knappe, aber übersichtliche Gesamtwürdigung des Stadlerschen Œuvres bringt das zweite Kapitel. Kernstücke von Andreas Hausers Arbeit sind die drei folgenden Kapitel, in denen anhand einiger wichtiger Arbeiten Stadlers nicht nur die Stationen seiner eigenen architektonischen Entwicklung dargelegt werden, sondern überdies durch geschickte Themenstellung und Themenformulierung das Architekturgeschehen in der Schweiz eine gültige Interpretation erfährt. Hauser unterteilt die drei Kapitel in Kirchenbauten, öffentliche und private Bauten. Im Kapitel über den Kirchenbau wird der Auseinandersetzung um die dogmatische Neugotik der breiteste Raum gewidmet. Vor diesem Hintergrund stehen Stadlers Beteiligungen an den Wettbewerben um die Nikolaikirche in Hamburg und die Kathedrale von Lille sowie Stadlers wichtigster Kirchenbau, die Elisabethenkirche in Basel. Die damals tiefeschürfenden Diskussionen um den Bundeshauswettbewerb von 1850 und Stadlers Bundeshausprojekt sind Gegenstand des Kapitels über die öffentlichen Bauten. Auch hier geht der Autor von einer übergeordneten Themen-

stellung aus und gewinnt so allgemeingültige Aufschlüsse und eine echte Vertiefung in die inneren Zusammenhänge um den Begriff des Stiles und der Stilikonologie. Das abschließende Kapitel über den Privatbau ist der Vorstadtvilla und dem «Schweizerhaus», letzteres im Zusammenhang mit dem Holzbaustil, gewidmet.

Mit der differenzierten und fundierten Arbeit von Andreas Hauser hat Ferdinand Stadler eine seiner Bedeutung und seinem Rang entsprechende, umfassende Darstellung erhalten.

André Meyer

PHILIPPE JUNOD: *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Conrad Fiedler.* (Thèse de l'Université de Lausanne, Editions l'Age d'Homme, Lausanne 1976.) 437 S.

Dieses umfangreiche Werk stellt sich die Aufgabe: «reliere Fiedler». Gemeint ist der bedeutendste deutsche Kunsttheoretiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Conrad Fiedler (1841–1895), der große Förderer von Hans von Marées und der Freund und Anreger Adolf von Hildebrands, und dessen einflußreiche Schrift «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» (Straßburg 1893). Wie eng die Beziehungen waren, zeigen die Briefe von Marées (publiziert 1920) und der Briefwechsel mit Hildebrand (publiziert 1927): Die Anregungen Fiedlers wurden von diesen Briefpartnern nie in Zweifel gezogen. Eindeutig ist auch der Einfluß auf Heinrich Wölfflin und damit auf eine bis in unsere Tage reichende Wende in der Kunstgeschichtsschreibung: Fiedler, der Zeitgenosse der Impressionisten, verfocht die These der Immanenz der Form in der bildenden Kunst. Einen wahren Gegensatz stellte diese Theorie zu Rodins Ideen dar, wie es schon Robert Schmitz 1929 erkannte. Den Einfluß auf Marées und Hildebrand betonten schon Hubert Faensen (1965) und Henning Bock (1972). Auf die innere Verwandtschaft dieser Theorien mit der Kunst Cézannes wurde von der Hand Fegers (1960) hingewiesen, auf die Verwurzelung der Fiedlerschen Theorien von der Autonomie der Kunst im deutschen Idealismus von Michael Podro in seinem Buch «The Manifold in Perception» (1972).

Fiedlers Bedeutung wurde schon früh und seither immer mehr anerkannt. Seine seit 1876 entstandenen Schriften wurden 1913/14 gesammelt publiziert und erlebten kürzlich eine von Gottfried Boehm besorgte Neuausgabe (1971). Außer den schon erwähnten gibt es u. a. Studien über Fiedler von H. Konnerth (1909), K. Staguin (1962), J. Reiner (1968) und K. P. Lange (1972).

Das vorliegende Werk verfolgt indessen ein höheres Ziel als alle diese Untersuchungen. Dieses Ziel besteht darin, Fiedlers Bedeutung innerhalb der Geschichte der gesamten Kunsttheorie seit der Antike bis zu unseren eigenen Zeiten ins rechte Licht zu rücken. Fiedler war nach Junod der erste, der konsequent die innere Autonomie, die Immanenz und damit auch die «opacité» des Kunstwerks zum Angelpunkt der Kunsttheorie machte. Demgegenüber stehen die vielfältigen früheren Theorien, in welchen das Kunstwerk äußerlich, etwa als Mimesis, begriffen wird und die falschen Theorien der «transparence».

Der Verfasser untermauert seine These in imposant gelehrter Weise. Er untersucht alle möglichen Kunstauffassungen seit der Antike systematisch nach Gedankenkreisen geordnet. Manchmal vermißt man zwar Hinweise auf Autoren, die gewisse Gedanken Fiedlers antizipierten, wenn auch nicht Fiedlers aus Bruchstücken rekonstruierbares ganzes «System», für das Philippe Junods magistrale Arbeit ein einmaliges Denkmal bildet.

Johannes Dobai