

Hochschulen = Hautes écoles = Universita

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **55 (2004)**

Heft 2: **Das Wohninterieur im 19. Jahrhundert = L'intérieur bourgeois au
XIXe siècle = L'interno residenziale nel XIX secolo**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

Das Bellevue-Areal im Hofstettenquartier, Thun

Andrea Zellweger. Das Bellevue-Areal befindet sich im Hofstettenquartier, das sich dem rechten Ufer des Aarebeckens anschmiegt. Im 19. Jahrhundert ausserhalb der Stadtmauern Thuns gelegen, ist dieses Gebiet heute ein Teil der Stadt geworden. Die Lizentiatsarbeit befasst sich mit dem ehemaligen Hotel Bellevue, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Hotelierfamilie Knechtenhofer gegründet wurde. Ziel der Arbeit ist die Beschreibung der zum Hotel gehörenden Gebäude und deren Baugeschichte sowie die Einordnung des Hotel Bellevue in die Entwicklung des Tourismus und damit auch der Hotelarchitektur.

Bis Anfang des 19. Jahrhunderts gab es keine eigentliche Hotelarchitektur. Erste Hotelgebäude wurden benötigt, als der Tourismus in breiteren Bevölkerungsschichten aufkam – einziger Grund für eine Reise war vorher höchstens eine Bäderkur. Die Kurhäuser und Badegebäude waren zweckmässige, bescheidene Bauten, daher mussten Bauherren und Architekten das Ideal eines Hotels erst entwickeln.

Frühe Hotels um 1840 folgten der klassizistischen Forderung nach Symmetrie und geschlossener Kubatur. Dies war wohl anfangs auch beim Bellevue der Fall. Um die zunehmende Anzahl Gäste aufzunehmen, liess die Familie Knechtenhofer im Jahr 1830 ein herrschaftliches Wohnhaus, Bellevue genannt, mit Fremdenzimmern errichten. Dies war der Ausgangspunkt einer Ära erfolgreicher Hotellerie in Hofstetten.

Zu Beginn der Bellevue-Hotellerie bestand die Unternehmung aus dem eigentlichen Hotelgebäude, genannt Hôtel des Bains de Bellevue, einem Badegebäude, dem an der Aare gelegenen Ländtehaus, das den Namen Auberge du bâteau erhielt, und einer Scheuer. Um dem wachsenden Gästestrom gerecht zu werden, baute man südlich des Hotels 1840/42 die Pension du Parc. Gleichzeitig entstand als eine der ersten anglikanischen Kirchen der Schweiz die Englische Kapelle oberhalb des Hotels. Der Burgdorfer Architekt Christoph Robert August Roller (1805–1858) erbaute diese Gebäude und entwarf ebenfalls den 1856 in der Verbindungschachse Bellevue-Du Parc als Speisesaal errichteten Salon de Réunion mit dazugehörendem Küchengebäude. 1862 erweiterte sein Sohn Conrad Emanuel Robert Roller (1832–1898) die Chaletgruppe mit zwei Salon-Pavillons. Nachdem 1865 Kaiser Napoléon und Kaiserin Eugénie im Hotel logiert hatten, nahm die Anzahl Gäste aus Frankreich sprunghaft zu. Adelige, Politiker, Künstler und wohlhabende Touristen stiegen im Hotel Bellevue ab. Daher wurde es nach 1865 um die Randachsen erweitert und um ein drittes Obergeschoss erhöht. An die Stelle des Mansarddaches trat in klassizistischer Form ein flach geneigtes Walmdach mit ausgebildeten Quergiebeln in



Barocke Kirchen in Graubünden. Architektur – Plastik – Malerei

von *Gabriel Peterli und Gerhard Schlichenmaier.* Chur: Bündner Monatsblatt, 2003. 186 S., 160 meist farbige Abb., 23,8 × 21 cm. ISBN 3-90534-218-9, CHF 58.–

Viele Bündner Barockkirchen stehen an bevorzugten Punkten der Landschaft und bilden zusammen mit den benachbarten Bauten auch heute noch eindrucksvolle Ensembles. Die meisten von ihnen sind äusserlich eher zurückhaltend verziert, verfügen aber im Innern über eine reiche Ausstattung und bergen kostbare Schätze.

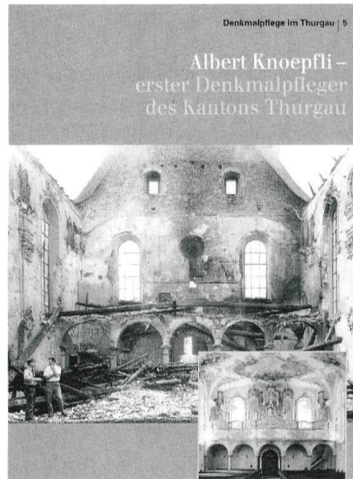
Im Barockzeitalter sind in Graubünden gegen hundert Kirchen neu erbaut oder im Sinne des Zeitstils stark erneuert worden. Von diesen wurden etwa ein Drittel ausgewählt, sei es, weil sie im Sinne eines Gesamtkunstwerkes einen besonderen Rang einnehmen, sei es, weil sie besondere Schätze der Malerei, der Stuckatur oder der Skulptur aufweisen.

Über die Bündner Barockkunst ist in den Jahrzehnten seit Poeschels Forschungen, also seit mehr als einem halben Jahrhundert, nur wenig publiziert worden. Dies im Gegensatz zur Gotik und der Kunst der letzten zweihundert Jahre. Das Buch schliesst eine Lücke innerhalb der Publikationen zur Kunstgeschichte des Kantons.

Die Texte geben die manchmal sehr komplexe Baugeschichte in abgekürzter Form wieder und gehen dem Charakter der Bauten vor allem auf die Aspekte der künstlerischen Gestaltung, der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge oder der Liturgie ein. Die Karte Graubündens und die Register tragen dazu bei, dass das Buch auch als Kunstführer benützt werden kann.

In den Fotografien, die meistens von Romano Pedetti stammen, wird ausnahmslos der jetzige Zustand festgehalten. Das ist insofern wichtig, als viele Barockkirchen in den letzten Jahren restauriert worden sind.

pd



Albert Knoepfli – erster Denkmalpfleger des Kantons Thurgau

hrsg. vom Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau. Frauenfeld/Stuttgart/Wien: Huber, 2003 (Denkmalpflege im Thurgau 5). 156 S., 150 Farb- und 50 S/W-Abb., 21 × 28 cm. ISBN 3-7193-1340-9, CHF 48.–

Was wäre die Thurgauer Kulturlandschaft ohne Prof. Dr. h. c. Albert Knoepfli? 1945 zum Inventarator der Kunstdenkmäler bestellt, prägte er in den 1950er-Jahren den Heimatschutz mit, baute das Amt für Denkmalpflege auf, war Museumskonservator und Autor von nicht weniger als vier Kunstdenkmäler-Bänden. Als Gründer und Leiter des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich war er auch im Ausland ein gefragter Experte. Albert Knoepfli verstarb im Dezember 2002 im Alter von 93 Jahren. In Erinnerung an seinen Gründer gibt das Amt für Denkmalpflege diesen Sonderband heraus.

Der Wiederaufbau historischer Bauten ist ein Thema, das die Öffentlichkeit stets aufs neue fasziniert – und in der Fachwelt heiss diskutiert wird. Als 1963 die ehemalige Klosterkirche Kreuzlingen und der angrenzende Klostertrakt in Flammen aufgingen, war nicht die Zeit für lange Überlegungen, wie ein bisher unveröffentlichter Aufsatz von Knoepfli aus dem Jahr 1969 belegt. Er bildet den Schwerpunkt dieser Publikation. Knoepfli schildert darin eindringlich, wie die ersten Rettungsmassnahmen eingeleitet wurden, welche Überlegungen zum Wiederaufbau führten und welche hohen Anforderungen an die Ausführung gestellt wurden. Zahlreiche historische Aufnahmen des Zustandes vor dem Brand, während der Katastrophe und zu den Rekonstruktionsarbeiten illustrieren den Text.

Das Verzeichnis sämtlicher Veröffentlichungen des Autors am Schluss des Buches ist ein wichtiges Nachschlagewerk zur Kunstgeschichte des Thurgaus sowie zur Geschichte der Denkmalpflege.

pd

den Fassadenmitten. Als letzte grosse Veränderung des ursprünglichen Hotelgebäudes entstand um 1880 an dessen Nordwestseite ein quadratischer, eingeschossiger Speisesaal mit Exedra. Zu den Hotelgebäuden gehörten Ökonomiegebäude, ein Chalet als Dépendance, ein Waschhaus und nicht zuletzt ein Aussichtspavillon auf dem Jakobshübeli im Wald über dem Bellevue-Areal. Das gesamte, zum Hotel Bellevue gehörende Grundstück hatte eine Fläche von über 100 000 Quadratmetern.

1980 wurde der Hotelbetrieb eingestellt, und 2002/2003 fand eine umfassende Veränderung statt. An die Rückseite des Hotelgebäudes baute man einen Gebäudetrakt an, hinter dem Hotel entstanden Wohnblöcke. Nun dient es als Seniorenresidenz.

Noch heute ergibt das Bellevue-Areal das Bild einer residenzartigen Hotelfamilie in einem grossen Park. Wie sonst nirgendwo im Berner Oberland lassen sich hier wesentliche Eigenschaften der pionierhaften biedermeierlich-intimen Frühtourismusphase erkennen. Die Ausbauphase des Fremdenetablissemments von dreissig Jahren bewirkte eine relativ einheitliche Formensprache. Zeittypisch ist die Verbindung von spätem Klassizismus und Schweizer Holzstil. Die zwei biedermeierlichen Palästchen, Bellevue und Du Parc, flankieren die drei Chalets im Zentrum.

Merkmale der klassizistischen Fassaden sind das Zur-Schau-Stellen der Gäste auf den Balkonen und das Uhrtürmchen mit Wetterfahne auf dem Dach. Die Zeit und das Wetter gehörten zu den wichtigsten Aspekten eines Kur-aufenthaltes, wie auch das Promenieren und Sich-Begegnen in den Salons.



Thun, Salon de Réunion auf dem Bellevue-Areal. (A. Zellweger)

An der Stelle des Salons stand beim Bellevue die zentrale Chaletgruppe, dessen bäuerliche Bauform den Gästen eine «Schweizeridylle» präsentierte. Die grosse Bedeutung der Salons in den Chalets wird durch deren zentrale und symmetrische Stellung im Hotelareal zum Ausdruck gebracht. Als seltene frühe Beispiele von Chaletbauten sind diejenigen des Bellevue-Areals besonders kostbar, denn solche Holzbauten sind nur aus der Zeit von 1880 bis 1920 zahlreich erhalten. Ländlichen Charme verbreitete auch der Ökonomietrakt mit turmartigem Risalit am Göttibach. Er steht der Tradition der «Meierei» in fürstlichen Schlossanlagen nahe.

Die Bedeutung des Hotel Bellevue für die Frühphase der Hotellerie in der Schweiz mag folgendes Zitat illustrieren:

«Die Schweiz hat unbestreitbar die besten Hotels der Welt, Häuser wie das «Baur» in Zürich, «Des Bergues» und «L'Écu» in Genf, «Bellevue» in Thun, «Gibbon» in Lausanne, «Trois Couronnes» in Vevey, «Drei Könige» in Basel oder «Falken» in Bern sind beispielhafte Gaststätten, deren Einrichtungen nichts zu wünschen übrig lassen.» (in: Carl Baedeker, *Die Schweiz*, Koblenz 1844, S. 14). Von diesen Häusern sind alle in spätklassizistischen Formen erbaut worden, nicht alle sind aber bis heute erhalten. Zu diesen wenigen gehören das Baur in Zürich, das Des Bergues in Genf, das Drei Könige in Basel und das Bellevue in Thun.

Andrea Zellweger, *Das Bellevue-Areal im Hofstettenquartier, Thun, Lizenzatsarbeit Universität Bern, 2002, Prof. Dr. Volker Hoffmann. Adresse der Autorin: Henri-Dunantstr. 15, 3600 Thun*



Thun, Hotel Bellevue. (A. Zellweger)

Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler

Valentine von Fellenberg. Die Werke von Paul Klee (1879–1940) aus der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung im Kunstmuseum Bern bilden nur einen geringen Anteil der Werke, die das Berner Sammlerehepaar von diesem Künstler besass. Gemäss einem Zeugen sollen 1948 67 Werke Klees in der Sammlung von Hermann (1880–1962) und Margrit (1887–1961) Rupf gewesen sein. Anhand des Catalogue raisonné Paul Klee, verschiedener anderer Kataloge sowie des handschriftlichen Œuvre-Kataloges des Künstlers und der Korrespondenz konnten 45 Werke nachgewiesen werden, die während des behandelten Zeitabschnittes – zu Lebzeiten des Künstlers und in den sechs folgenden Jahren bis zum Ableben seiner Frau Lily Klee (1876–1946) – Eingang in die Sammlung Rupf gefunden haben. Die Behandlung der darauf folgenden Zeitspanne bis zur Beheimatung der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern 1952 würde die aktuelle Darstellung, angesichts der aktiven Rolle, die Hermann Rupf als Mitbegründer der Klee-Gesellschaft II im Jahr 1946 und der Paul-Klee-Stiftung 1947 gespielt hat, entscheidend ergänzen.

Die gefundenen Werke – 6 Tafelbilder, 18 mehrfarbige und 15 einfarbige Blätter, 5 Radierungen und 1 Lithografie – entstanden im Zeitraum von Klees ersten Versuchen in der Radier-technik 1901 bis zu einer seiner letzten Arbeiten, wobei seit 1920 fast jedes Werkjahr durch mindestens eine Arbeit vertreten ist. Auch in Stil, Ikonografie und Technik decken die Werke ein breites Spektrum ab; mehrheitlich lineare Kompositionen mit geometrischen Bildmotiven zeugen aber von den Vorlieben des Sammlers.

Bei dem Versuch, diese gut dokumentierte Sammlung bis 1946 zu rekonstruieren, wurden zusätzliche Angaben über die Herkunft von Werken, deren einstige Zugehörigkeit zur Sammlung Rupf bereits bekannt war, und einige weitere Arbeiten gefunden. Es konnte nachgewiesen werden, dass Rupf die Zinkradierung *Der Komiker*, 1903, 3, und die Lithografie *Seiltänzer*, 1923, 138, besessen hat. Der Abzug der Radierung, der sich heute im Basler Kupferstichkabinett befindet, gehört möglicherweise zu den vier Radierungen, die Rupf im Dezember 1914 für zusammen 42 Reichsmark vom Künstler erwarb. Die Lithografie erhielt er im Dezember 1941 als Geburtstagsgeschenk mit einem Begleitschreiben von Lily Klee. Zu den Werken, die ebenfalls zur Sammlung Rupf gezählt werden können, gehören das Aquarell *Haus, aussen und innen*, 1930, 141 (Y 1), die Kohlezeichnung *Zwillinge*, 1930, 167 (A 7), und die Tafel *Die Erfindung* 1934, 200 (T 20).

In einigen Werken spiegelt sich die vielschichtige Beziehung, die den Bilderwerb begleitete. Rupf besass einen der in nur zwei Exemplaren gedruckten Abzüge von Klees erster Ra-

dierung *Abenteuerlicher Fisch*, 1901,1, dessen rückseitige Inschrift auf den seitenverkehrten Arbeitsgang der grafischen Technik verweist. Dieses Blatt trägt wie fünf weitere Arbeiten Widmungen, deren freundschaftlicher Wortlaut den Anlass der Schenkung an Hermann oder Margrit Rupf nennt – Weihnachten, Geburtstag oder Genesung. Drei andere Werke der Sammlung, auf denen der Künstler die Abkürzungen seiner unverkäuflichen Werke «S. Kl» oder «S. Cl» angebracht hatte, sprechen ebenfalls für das ungewöhnliche Künstler-Sammler-Verhältnis. Nebst den Werken Klees zeugt eine Bildnisplakette mit seinem Profil von der freundschaftlichen Verbundenheit beider Ehepaare. Diese Plakette, einer der sieben für die Freunde des Verstorbenen bestimmten Bronzegüsse von dem Gipsrelief, das Max Fueter (1898–1983) im Auftrag von Lily Klee angefertigt hatte, wurde Rupf nach dem Tode des Künstlers gegeben.

Infolge der Fokussierung auf den kubistischen Bereich der Sammlung wird in der Literatur meistens die Freundschaft von Rupf und Kahnweiler hervorgehoben; die zahlreichen Handelsbeziehungen mit den Künstlern, von denen Rupf die Werke direkt erwarb – was seine eigentliche Sammeltätigkeit ausmacht –, finden dagegen kaum Erwähnung. Aus der Geschichte der Beziehung, die Rupf und Klee zeitlebens aufrechterhielten, wurden diejenigen Ereignisse ausgewählt, die für die Person des Künstlers und dessen Werk oder für die Kunstauffassung von Rupf und Klee relevant sind. Ziel war einerseits Rupfs Sammlermotivationen, seine Haltung zum Künstler und sein Verständnis von dessen Kunst zum Ausdruck zu bringen, andererseits zu erörtern, wie er auf die Aufnahme Klees einwirkte. Weil die Literatur die vielseitigen Tätigkeiten von Rupf im Bereich der Kunst nur selten mit seiner beruflichen Arbeit und mit seiner politischen Aktivität in Zusammenhang bringt, wurde der Untersuchung der Künstler-Sammler-Beziehung eine kritische Erörterung der Rezeption der gesamten Sammlung vorangestellt.

Aus den gefundenen Provenienzanangaben geht hervor, dass Rupf seit spätestens 1914 durch Ankauf oder Schenkung Werke Klees erwarb – zu Lebzeiten des Künstlers wohl ausschliesslich direkt von ihm, danach von der Künstlerwitwe. Eine Ausstellungsrezension von Rupf bezeugt, dass er spätestens seit 1921, dem Beginn von Klees Lehrtätigkeit am Bauhaus, dessen Kunst zu verstehen und vermitteln suchte. Seine ersten Erwerbungen vom Künstler ergänzte Rupf mit Ankäufen durch eine in direkter Konkurrenz zum Kunsthandel stehende Subskriptionsorganisation, der Klee-Gesellschaft I, der er wohl 1928 beitrug. Er schloss sich dem eingeschränkten, in enger Beziehung zu Klee stehenden Sammlerkreis an, dem Klee seine Werke direkt verkaufte und dessen regelmässige Beiträge dem Künstler ein zusätzliches Einkommen

sicherten. Die Mitgliedschaft von Rupf trug dazu bei, dass er seit 1930 fast jährlich Arbeiten erwarb, wobei er nur selten kurz zuvor entstandene Werke auswählte, sondern seine Sammlung durch solche aus den noch nicht vertretenen Schaffensjahren ergänzte. Die Bezeichnungen der Preis- oder Sonderklasse und die Widmungen auf einigen Werken der Sammlung rühren wahrscheinlich von den neuen Handelsbeziehungen Klees her. Mit den vermehrten Ankäufen in den 1930er-Jahren nahm auch die Rolle von Rupf als Leihgeber zu. Die Kollektivausstellung im Frühjahr 1931 in der Kunsthalle Bern war eine der ersten Ausstellungen, an der mehrere Werke Klees aus dem Besitz von Rupf zu sehen waren, die Ausstellung der Sammlung Rupf 1940 in der Kunsthalle Basel mit 16 Werken dagegen die bis 1946 mit der grössten Anzahl. Die Mitwirkung des Sammlers in der Klee-Gesellschaft I hinderte ihn nicht daran, sich 1933 für den Abschluss von Klees zweitem Generalvertretungsvertrag mit dem Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), einzusetzen. Auf die Ankäufe von Rupf scheint dieser Vertrag keinen Einfluss gehabt zu haben. Dessen Auswirkungen auf die Verbreitung von Klees Kunst sind dagegen schwierig zu beurteilen angesichts der Tatsache, dass der Vertragstext bislang unbekannt ist. Der Korrespondenz ist zu entnehmen, dass sich das freundschaftliche Verhältnis zwischen Künstler und Sammler insbesondere ab 1933, während Klees sieben letzten Lebensjahren in Bern, intensivierte und Hermann und Margrit Rupf Bezugspersonen der Familie Klee wurden. Nach dem Tode von Klee ergänzte Rupf während der sechs folgenden Jahre seine Bestände an Werken des Künstlers mit Ankäufen aus dem Nachlass noch um über die Hälfte, wobei er durch die Wahl maltechnisch und ikonografisch ähnlicher Arbeiten Sammlungsschwerpunkte setzte.

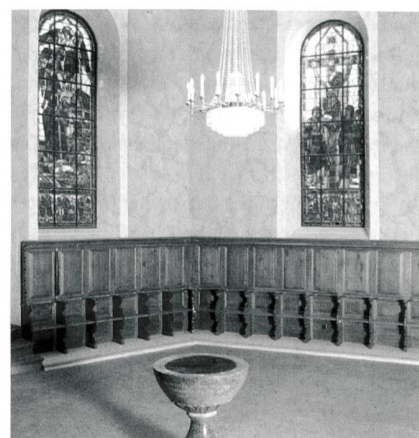
Die unterschiedlichen Erwerbsarten des Sammlers und seine Beteiligung an der Errichtung zweier sehr verschiedener Stiftungen zeugen von der Suche nach neuen sozialen Strukturen für die Kunst. 1948 – ein Jahr nach der Gründung der Paul-Klee-Stiftung – zogen er und seine Frau in Erwägung, für ihre eigene Sammlung ebenfalls eine Stiftung zu errichten. Diese wurde 1954 gegründet und fand 1962 – zehn Jahre nach der Beheimatung der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern – Eingang in dasselbe Museum. Dadurch wurde die erweiterbare Sammlung, die spätestens seit 1935 für eine öffentliche Zugänglichkeit bestimmt war, in den Dienst einer Förderung des Kulturbewusstseins in der Gesellschaft gestellt.

Valentine von Fellenberg, Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler, Lizenziatsarbeit Universität Bern, 2003, Prof. Dr. Oskar Bächtelmann. Adresse der Autorin: Speichergasse 8, 3011 Bern

Die Innenrestaurierung der Kirche Huttwil

Die Kirche Huttwil gehört zu den grössten bernischen Landkirchen. Aussen fällt der Bau weniger durch seine Gestalt – steiles Walmdach, regelmässig angeordnete Rundbogenfenster, polygonaler Ostabschluss, Glockenturm an der Südseite – als vielmehr durch seine schräge Stellung im regelmässigen Stadtgefüge auf: Das an der Nordseite des kleinen rechteckigen Marktplatzes stehende Gotteshaus verlässt die lineare Flucht der Hauptgasse und dreht nach Osten ab. Dies war durchaus nicht so geplant, sondern die Folge des verheerenden Stadtbrands von 1834, dem auch der barocke Predigtsaal von 1705 zum Opfer fiel. Die Berner Regierung beauftragte den Architekten Johann Daniel Osterrieth mit der Wiederaufbauplanung des Städtchens. Osterrieth sah in all seinen Varianten einen vergrösserten und ins Alinement des Stadtplans gerückten Kirchenneubau an unterschiedlichen Standorten vor. Nach langen Auseinandersetzungen entschied sich die Gemeinde jedoch für einen Wiederaufbau der ausgebrannten Kirche, von der nur noch die Mauern verwendet werden konnten. Mit den Arbeiten wurde der Generalunternehmer Christian Bächler beauftragt. Abgesehen vom Glockenturm, der um ein Geschoss erhöht und mit einer barocken Zwiebelhaube anstelle des Treppengiebels versehen wurde, änderte sich die äussere Erscheinung der Kirche mit dem Wiederaufbau von 1835 kaum.

Im Gegensatz zur barocken Grundform dominieren im Innern – wenngleich mit bernischer Zurückhaltung – klassizistische Schmuckformen: Die geglätteten Wände gehen, unterbrochen durch ein Stuckgesims, in eine ebenfalls aus Gips bestehende Muldendecke über, die



Kirche Huttwil, Blick in den Chor.
(Fotografica Huttwil)