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

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 57 (2006)

**Heft:** 2: Bauernhausfassaden = Les façades des maisons rurales = Facciate di case coloniche

**Rubrik:** Hochschulen = Hautes Écoles = Università

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.07.2025

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

Hofkirche sein Hauptwerk schuf und von Felder als wichtigster Vorläufer der Luzerner Barockplastik bezeichnet wird. Die eigentlichen Hauptmeister sind der vom Luzerner Patriziat unterstützte, verspielt-eigenwillige Hans Ulrich Räber, der vor allem auf der Landschaft tätige Hans Wilhelm Tüfel sowie Michael Hartmann, der nach dem Tod Räbers dessen Werkstatt weiterführte.

Die Blütezeit der Luzerner Barockplastik vollzog sich in den wenigen Jahrzehnten zwischen ca. 1630 und 1680. Nicht restlos klar wird Felders Einteilung in «Früh-» und «Hochbarock», denn laut dem Meisterverzeichnis, wo Räber als führender Künstler des Frühbarock und Hartmann als Hauptmeister an der Wende vom Früh- zum Hochbarock etikettiert werden, gäbe es keine direkten Exponenten eines so genannten Hochbarocks. Wie dem auch sei: In der volkstümlichen Ausformung des Luzerner Barock findet sich eine grosse gestalterische Variation und individuelle Ausdruckskraft. Dazu gehören so originelle Altarlösungen wie die als Bildkasten mit dreidimensionalen Figurengruppen gestalteten Altäre von Tüfel in Mariazell. Im letzten Drittel des Jahrhunderts wird die Plastik bei der Altargestaltung immer mehr durch das Bild verdrängt und die Bildschnitzer sehen sich gezwungen, abzuwandern. Gleichzeitig tritt der internationale, höfisch geprägte Barock zunehmend prominent auf. Beispiel für diese Tendenz ist der Hochaltar in Sursee von Carlo Andrea Galetti und Johann Baptist Babel, in dem sich italienischer Einfluss sowie eine frühklassizistische Tendenz im Polierweiss der Figuren bemerkbar macht (1776/77).

Für Felders Darstellung der Luzerner Barockplastik gilt dasselbe, was Not Caviezel bereits für die Publikation über die schweizerische Barockplastik geltend machte: dass sie ein unverzichtbares Handbuch für Kunstliebhaber und Wissenschaftler sei. *Sabine Felder*

**Baukultur in Zürich. Schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Bd. 5: Enge, Wollishofen, Leimbach**

*hrsg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2006. 188 S., zahlreiche S/W-Abb., 16 × 27 cm. ISBN 3-03823-074-X, CHF 38.–*

Der neue Band der Reihe *Baukultur in Zürich* führt in die Stadtteile Enge, Wollishofen und Leimbach. Die drei Quartiere gehören seit 1893 zur Stadt Zürich. Die an die Altstadt anschliessende Enge zeichnet sich durch ihre historistische Wohnbebauung für Mittel- und Oberschichten aus. Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden in der Enge und in Wollishofen mehrere Industrie- und Infrastrukturbauten: die Brauerei Hürlimann, die Rote Fabrik, das Seewasserwerk Moos. Die alten Siedlungskerne von Wollishofen wurden bereits ab dem frühen 19. Jahrhundert ausgebaut. Doch erst seit den 1920/30er-Jahren wurde das Quartier zu einem städtischen Wohngebiet. Noch später, ab den 1950er-Jahren, setzte der Ausbau von Leimbach ein. In beiden Quartieren entstanden grosse Wohnsiedlungen nach dem Gartenstadtmodell der 1920er-Jahre. Das prominenteste Beispiel ist die Werkbundsiedlung Neubühl (1931). Neben Quartiergeschichte und Katalogteil bildet die städtebauliche Entwicklung einen weiteren Schwerpunkt des Architekturführers. *pd*

**«Un jeu coloré». Les vitraux de Roger Bissière destinés aux églises de Cornol et de Develier: une commande de l'architecte Jeanne Bueche.** *Lauranne Allemand-Eyer.* Alors qu'après la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses paroisses catholiques jurassiennes profitent de l'embellie économique ainsi que de la vitalité du catholicisme pour restaurer leurs lieux de culte, une jeune architecte, Jeanne Bueche (1912–2000), se spécialise petit à petit dans ce domaine. Embrassant les idées diffusées par les défenseurs d'un renouveau de l'art d'église, celle qui fut la première femme à obtenir son diplôme à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Zurich ne craint pas son anonymat dans le milieu des beaux-arts pour demander à des peintres reconnus de participer à ses nombreux projets de rénovation d'églises en créant des cartons de vitraux. Active principalement entre les années 1950 et 1970, Jeanne Bueche a su profiter de ses nombreux mandats pour développer de manière significative le patrimoine religieux de toute une région. Ainsi, en 1953, elle fait appel pour la première fois à un artiste de renom, Fernand Léger, pour les vitraux de l'église de Courfaivre. Quatre ans plus tard, mandatée par les églises paroissiales de Cornol puis de Develier pour la restauration de leurs édifices, elle convie personnellement le peintre français Roger Bissière (1886–1964) à concevoir les maquettes des nouveaux vitraux. Ceux-ci seront réalisés dans une technique jouissant alors d'un vif engouement: la dalle de verre. Alors que dans les vitraux traditionnels, les verres sont sertis de plomb, le procédé de la dalle de verre, inventé dans les années trente, requiert des verres plus épais qui sont joints par un réseau de ciment armé. Même si Bissière n'a alors jamais travaillé dans cette technique spécifique, son art caractérisé par le morcellement de la composition semble convenir à un tel artisanat, proche de la mosaïque. De plus, l'artiste s'est intéressé, tout au long de sa carrière, à de nombreuses techniques artistiques, notamment dans le domaine de l'art mural. Le mouvement de création contemporaine de vitraux par des peintres ainsi que la possibilité de procéder personnellement à de nouvelles recherches esthétiques semble l'avoir incité à accepter l'invitation de l'architecte.

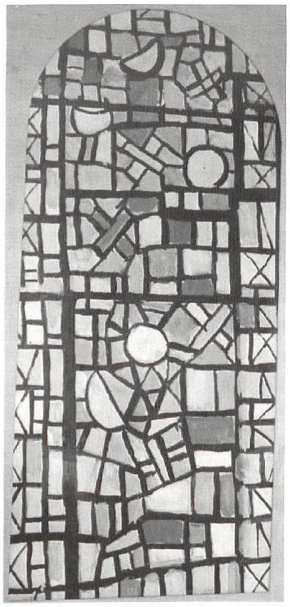
Dans les dix-huit verrières des deux églises jurassiennes, Bissière recourt à un style proche de sa peinture. En effet, on retrouve, dans ses compositions, plusieurs éléments caractéristiques de ses recherches picturales personnelles: construction à l'aide d'une structure évoquant le quadrillage d'une grille, importance du travail de la bordure, insertion de petits motifs faisant référence au réel. Et même si elles possèdent un caractère tout à fait original, ces œuvres ne constituent pas une véritable exception dans son parcours stylistique. Pourtant, cette façon d'aborder la dalle de verre comme

une peinture a causé de réels problèmes au moment de la réalisation, la création étant moins soumise aux nécessités de la technique d'exécution qu'aux exigences internes des œuvres. En effet, les difficultés rencontrées par les verriers au moment de la transcription mettent en évidence toute la spécificité et la complexité du travail artisanal de réalisation, un domaine inconnu pour le peintre. Outre l'utilisation de nombreuses nuances différentes devant correspondre à un seul verre, c'est surtout le manque de précision dans la facture des maquettes qui a entravé ce travail, un défaut qui aurait pu être compensé par une plus grande implication de l'artiste lors des différentes étapes de la réalisation. En effet, même s'il faut tenir compte de l'âge avancé de l'artiste et de son éloignement géographique, on peut regretter que Bissière ne se soit déplacé qu'à deux occasions dans les locaux de l'entreprise mandatée, l'atelier Aubert et Pitteloud à Lausanne, afin de surveiller l'exécution des vitraux. De plus, il apparaît clairement que, malgré sa première expérience lors de l'exécution des vitraux destinés à l'église de Cornol, Bissière n'a pas réussi à prévenir les difficultés rencontrées lors du passage de la peinture à la dalle de verre. En effet, la réalisation des verrières de l'église de Develier a engendré les mêmes problèmes que ceux rencontrés à Cornol, particulièrement celui du choix de la couleur des verres. Bissière a déclaré vouloir proposer «un jeu coloré, le plus gai et le plus clair possible». Pourtant, alors que ce travail délicat sur l'agencement de la couleur permet des possibilités infinies en peinture, ce langage artistique montre ses limites lorsqu'il est transféré dans le domaine du vitrail où chaque teinte doit correspondre à une couleur précise.

Cependant, ces difficultés d'exécution sont également à lier avec le déficit de connaissances artistiques et de savoir-faire dans le domaine de la dalle de verre de la part des artisans de l'entreprise vaudoise. Malgré ses quelques mandats dans ce domaine, celle-ci est toujours restée spécialisée dans une technique différente, le béton translucide. Ainsi, les artisans ont souvent appliqué des méthodes industrielles pour un travail nécessitant une grande minutie. De plus, leur intervention est marquée par une part importante d'interprétation personnelle.

Pourtant, grâce notamment à l'investissement de l'architecte qui est allée jusqu'à choisir personnellement les teintes des verres, en collaboration avec les artisans, les vitraux présentent un grand intérêt artistique. Ainsi, malgré son inexpérience, l'artiste a pu apprendre à jouer avec certaines contraintes imposées par cette technique, offrant ainsi un ensemble homogène. Grâce au souci esthétique aigu de l'architecte, les œuvres de Bissière ont été placées dans des espaces dont la sobriété les met généreusement en valeur. Et même si aucun personnage ni scène biblique ne sont évoqués, le peintre ayant refusé tout programme iconographique, ces verrières sont empreintes d'un certain secret, d'un mystère sacré, créés par les rythmes de la composition et par les vibrations provoquées par les couleurs. Ainsi, ce *jeu coloré* participe à la création d'une atmosphère solennelle propice au recueillement, à la méditation et à la liturgie, mais témoigne également d'une gaieté chatoyante actualisée lors de la rencontre dominicale entre les fidèles.

*Lauranne Allemand-Eyer, «Un jeu coloré. Les vitraux de Roger Bissière destinés aux églises de Cornol et de Develier: une commande de l'architecte Jeanne Bueche», mémoire de licence sous la direction du professeur Pascal Griener, Université de Neuchâtel, 2005. Adresse de l'auteur: Quai du Bas 102, 2502 Bienne*



Roger Bissière, maquette d'un vitrail de la nef de l'église de Cornol, 1957, coll. Giancarlo Rossi, Locarno. (© 2006 ProLitteris, 8033 Zurich; L. Allemand-Eyer)

**Antonio de Grada (1858–1938) und seine *Vier Tageszeiten* am Haus Bleicherweg 45 in Zürich**

*Marc Philip Seidel.* Vor hundert Jahren wurden am Haus Bleicherweg 45 in Zürich-Enge die Fassadenmalereien der *Vier Tagezeiten* vom Mailänder Antonio de Grada (1858–1938) geschaffen. Die bevorstehende Restaurierung im Jubiläumsjahr bietet eine schöne Gelegenheit, die Jugendstilfassade gebührend zu würdigen. Mit seiner einzigartigen Fassadengestaltung im Grossraum Zürich zählt das Gublerhaus am Bleicherweg 45 heute zu den vortrefflichsten Beispielen aus der Belle Epoque. Nicht nur der inhaltliche Aspekt der Malereien war zur Entstehungszeit ein Zeugnis jüngsten sezessionistischen Gedankenguts, ebenfalls als eine Innovation galt damals die so genannte Secco-Malerei – eine auf den Keimschen Mineralfarben basierende Silikattechnik. Die seit 1971 denkmalgeschützte Fassade wurde von der Witterung stark angegriffen und muss dringend restauriert werden. Eigentümer, Restaurator und Denkmalpflege haben deshalb eine Totalrestaurierung beschlossen.

Dicht neben dem Durchgangsverkehr in Richtung Bahnhof Enge tut sich am Bleicherweg eine Märchenwelt auf. Die Fassade zeigt vier bezaubernde Frauengestalten in verschiedenen Posen und umgeben vom dichten Blattwerk der Rahmen bildenden Ranken. Dabei wachsen bei jeder Figur andere Früchte und Blumen: gelb leuchtende Zitronen, Glycinienblüten, übergrosse Sonnenblumen, reife Weintrauben, Schlafmohn und Pfirsiche. Aus den weiteren Attributen wie Hahn und Eule, Sonne und Mond sowie aus den beiden Kartuschen Meridies (lat.: Mittag) und Vesper (lat.: Abend) lassen sich die *Vier Tageszeiten* identifizieren. Eine lange kunsthistorische Tradition tut sich auf.

Bereits in der Antike erscheinen die Tageszeiten Eos, Helios, Hespera (das nächtliche Gesicht der Eos) und Selene in Menschengestalt. Sie wurden von Künstlern über die Jahrhunderte hinweg immer wieder gerne aufgegriffen und leicht modifiziert abgebildet. Auf der Suche nach möglichen Inspirationsquellen für Antonio de Gradas Fassadenmalereien sind inhaltlich wie formal viele Ähnlichkeiten zur Postkartenserie *Les quatre saisons* (1899) von dem Pariser Jugendstilkünstler Alphonse Mucha (1860–1939) zu erkennen.

Bei genauerer Betrachtung der gesamten Häuserzeile Bleicherweg 37–47 (erbaut 1893–1906 von Chiodera & Tschudy) fällt auf, dass auch an den Nachbarhäusern unzählige Steinfiguren, Symbole und Inschriften angebracht sind. Bei dem dichten Netzwerk an Querverbindungen stellt sich die Frage einer gemeinsamen Botschaft, die sich durch den stilistischen Wandel vom Historismus zum Jugendstil durchzieht. Das chronologisch letzte Werk de Gradas, die *Vier Tageszeiten*, liefert dafür den Schlüssel.

Wie bei Michelangelos (1475–1564) berühmten Skulpturenprogramm in der Grabkapelle der Medici in Florenz, so ist wohl auch hier die Deutung als Allegorie für die verstreichende Lebenszeit zutreffend. Das Memento mori wird nicht nur durch das Haupt der Medusa, der Sterblichen der drei Gorgonen, und durch die Eule als Weisheitsträgerin und zugleich Todessymbol deutlich, sondern auch durch den an Ovids Metamorphosen angelehnten Spruch «Tempus edax verum» (Die Zeit nagt am Wahren). Ein weiterer Beleg ist de Gradas Deckengemälde einer Schicksalsgöttin (Moire) mit der Spindel des Lebensfadens (1899) im Haus Bleicherweg 41.

Einige Inschriften an der Häuserfront bringen einen sozialpsychologischen Aspekt ins Blickfeld. Sind etwa Sprüche wie «Artem non odit nisi ignarus» (Nur der Unwissende hasst die Kunst) und «Der Eule seyndt alle Vögel neydig» eine Reaktion auf die Stimmen von Neidern hinsichtlich des Gesamtkunstwerkes?

Zusammenfassend ist anzumerken, dass die Fassadenmalerei von Antonio de Grada ein einzigartiges und deshalb schützenswertes Denkmal aus der Belle Epoque in Zürich ist. Durch die Integration der vorgegebenen Motive in die *Vier Tageszeiten* fügt sich das chronologisch gesehen letzte Werk perfekt in den architektonischen Kontext der Häuserzeile Bleicherweg 37–47 ein.

*Zum Wahlzürcher Antonio de Grada*

Antonio de Grada, geboren am 14. Mai 1858 in Mailand, arbeitete nach seiner künstlerischen Ausbildung in einer Klosterschule unter tüchtigen Meistern und stattete Kirchen und Villen in der Lombardei mit seinen Freskomalereien aus. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Argentinien wurde er um 1894 von dem in Mailand und Zürich tätigen Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) nach Zürich berufen. Im nahen Engadin hatte de Grada bereits früher Auftragsarbeiten ausgeführt.

Die enge Zusammenarbeit des Dekorationsmalers mit dem renommierten Architekturbüro Chiodera & Tschudy gewährleistete dem italienischen Immigranten nunmehr ständige Aufträge und damit auch die wirtschaftliche Sicherheit der Familie. Sein 1898 gegründetes Maler- und Dekorationsgeschäft in Zürich-Selnau florierte und zählte zeitweise mehr als ein Dutzend Mitarbeiter. Das Atelier war in der Lage, mit einem breiten Spektrum von Dekorationstechniken ganze Häuser künstlerisch auszugestalten. So war in der Kopfzeile des Firmenpapiers zu lesen: «Spezialitäten: Hintermalen von Glas, Imitation Gobelin / Künstlerische Leinwandmalerei / Fresco- Mineral- und Sgraffitomalerei jeder Art für Fassaden usw. / Stuccoarbeiten (Auftragsystem).» Heute noch erhaltene Arbeiten befinden sich etwa in der denkmalgeschützten Villa Patumbah an der Zollikerstrasse 128, in der Villa Dem Schönen, dem heutigen Liceo Artistico in Zürich-Enge, und im Gerichtsgebäude (ehemalige Post) in Sarnen.

1931 übernahm Antonios Sohn Alessandro Edoardo den väterlichen Betrieb. Antonio selbst zog es in seine Heimatstadt Mailand zurück, wo er am 28. Oktober 1938 verstarb. Im Nachruf im Abendblatt der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7. November 1938 wurde Antonio als grosser Maler bezeichnet, «dessen Leben und Schaffen während Jahrzehnten mit Zürich und der deutschen Schweiz eng verbunden war. [...] Ein gütiger Mensch, der auch in der italienischen Kolonie Zürichs hohes Ansehen genoss, ist mit ihm dahingegangen.»

*Marc Philip Seidel, «Antonio de Grada (1858–1938) und seine* Vier Tageszeiten *am Haus Bleicherweg 45 in Zürich», Lizenziatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Franz Zelger, 2005. Adresse des Autors: Wegackerstrasse 46, 8041 Zürich, mphs@gmx.net*
(Im Buchhandel erhältlich: Marc Philip Seidel: *Die Vier Tageszeiten. Die Jugendstilmalereien in Zürich-Enge von Antonio de Grada (1858–1938)*, Zürich: dreamis, 2006, ISBN 3-905473-06-2)

Zürich, Haus Bleicherweg 45, Fassade mit den «Vier Tageszeiten» von Antonio de Grada, 1906. (M. Ph. Seidel 2005)

**Die Pauluskirche in Bern und ihre Stellung zur evangelischen Kirchenarchitektur im Späthistorismus**

*Matthias Walter.* Im Berner Länggassquartier wurde 1902–05 nach Plänen der Architekten Karl Moser und Robert Curjel die reformierte Pauluskirche errichtet, heute gemeinhin bekannt als eine der bedeutendsten Jugendstilkirchen der Schweiz. Liturgisch zweckmässige Tendenzen der evangelisch-reformierten Bestrebungen der Jahrhundertwende gelangen hier zu vollster Ausreifung, gleichzeitig markiert der Bau in seiner eigenwilligen Erscheinung eine Wende im Formwillen vieler damaliger Architekten und visualisiert den Einfluss diverser architektonischer Stilströmungen und Reformbewegungen.

Der Bau zählt zu den frühen Hauptwerken des in Karlsruhe ansässigen Architekturbüros Curjel & Moser und wurde 2001 dank der Bearbeitung von Jürg Keller auch bereits in die Serie der *Schweizerischen Kunstführer GSK* aufgenommen. Analytische Blicke auf zeitgenössische Vergleichsbeispiele wurden in der Fachliteratur bislang hingegen kaum angestrengt, und die Bedeutung der Pauluskirche als reformierte Quartierkirche und stilistisch ebenso aussergewöhnliche wie einflussreiche Schöpfung hat noch nicht die gebührende Würdigung erfahren.

Der Innenraum entspricht mit der axial angelegten Kanzel, der dahinter liegenden Orgelempore und dem konzentrisch angeordneten Gestühl dem so genannten *Wiesbadener Programm*, das seit den 1890er-Jahren für die Disposition reformierter «Gemeindekirchen» den Ton angab. Noch stärker als das Referenzbeispiel – die 1891 von Johannes Otzen erbaute Wiesbadener Ringkirche – wollte sich Moser mit der Berner Pauluskirche durch gestalterische Raffinessen von der katholischen Kirchenbautradition entfernen, in deren Zwangsjacke die evangelische Sakralarchitektur noch im späten 19. Jahrhundert gesteckt hatte. Das Innere nähert sich durch die vollständige Umgehung eines Längsschiffes einem quergelagerten Zentralraum und erscheint durch korbförmige Gurtbögen auch vertikal kompri-

miert, womit das Höhenstreben der «katholischen» Gotik gestisch vermieden wird. Die zerklüftete Weiträumigkeit gotisierender Historismuskirchen lag dem Gedanken der reformierten Gemeindekirche fern. So verleiht eine dreiseitig umlaufende, hölzerne Emporenbrüstung dem Raum ein anheimelndes Antlitz und vermittelt der Gemeinde das Gefühl traulichen Zusammenhalts. Der gemeinschaftlichen Atmosphäre entspricht auch die Anlage des Gestühls, in dem die Sitzbänke keinen leeren Mittelgang gegenüber der Kanzel aufweisen, sondern durch zwei Seitengänge erschlossen werden, die mit den beiden Haupteingängen verbunden sind. Ein einzelner Mitteleingang wird aufgegeben zugunsten des damals oft verlangten Konfirmandensaals, der bei Grossanlässen durch Beseitigung der Trennwand vollwertige ergänzende Sitzplätze zur Verfügung stellte. Zweckmässig mittig gegenüber der Kanzel angelegt, ist er das früheste realisierte Schweizer Beispiel dieser Art und setzt auch an der Fassade als hervorstechender Baukörper einen kräftigen Akzent.

Der Aussenbau ist auf diagonale Ansicht mit zwei Schauseiten konzipiert und erzielt mit der Asymmetrie des mächtigen Flankturms die damals beliebte malerische Wirkung, wie sie für Kirchen in dichtem Strassennetz favorisiert wurde. Vorbilder dieser gemeinschaftlichen und zweckmässigen dispositiven Eigenschaften finden sich weniger im *Wiesbadener Programm* als in anglo-amerikanischen Sektenkirchen des 19. Jahrhunderts, deren Ideen und Formen, ausgeweitet zu christlichen Gemeindezentren, in den 1890er-Jahren durch den Architekten Otto March im deutschsprachigen Raum publiziert und auch realisiert wurden.

Der vom funktionellen Denken bestimmte Grundriss der Pauluskirche war bereits im siegreichen Wettbewerbsprojekt der Architekten aus dem Jahr 1900 enthalten. Ganz anders verhält es sich mit der Aussenarchitektur, die sich im Konkurrenzentwurf noch an Detailformen der deutschen Renaissance orientiert und diese zur Auflockerung einer monumentalen Gesamterscheinung einsetzt, deren Ausdruck gleichfalls in amerikanischen Historismen fusst. Es ist anzunehmen, dass Curjel & Moser mit diesem Entwurf primär taktiert haben, um ihre Gewinnchancen zu steigern: Ohne Extravaganzen wird ein solider Entwurf in demjenigen Stilkleid gestaltet, das sich kurz zuvor bei Zürcher Quartierkirchen mehrfach durchgesetzt hatte, während das Karlsruher Büro mit seinen mittelalterlichen Entwürfen der Konkurrenz unterlegen war.

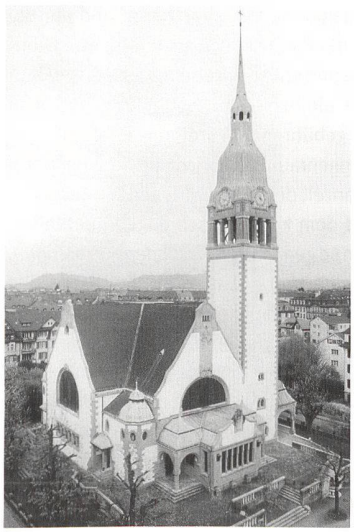
Nachdem sich Curjel & Moser den Bauauftrag gesichert hatten, schien der Wettbewerbsentwurf nicht mehr ernst genommen worden zu sein: Nunmehr unabhängig von einer akademischen Jury, krempelte Karl Moser im ersten Ausführungsentwurf von 1901 die Aussenarchitektur gründlich um und schritt im Sinne des Jugendstils zu flächigen und dynamisch verspielten Formgebungen. Korrespondenzen zwischen Architekt und Kirchenbaukommission waren leider nicht auffindbar, doch lassen sich anhand von erhaltenen Rissen ganze fünf Planstadien unterscheiden, in welchen die Aussenarchitektur schrittweise in ihre endgültige Ausformung überführt wurde. Insgesamt beobachtet man hierbei eine zunehmende Entfremdung von der ursprünglichen Treppenform der Giebel, neubarocke Dächlein besetzen die Vorhallen und schliesslich wird auch das Sichtmauerwerk zugunsten eines weissen Verputzes mit kunstvoll geriffelter Eckquaderung verworfen. Wie ein Fanal für die folgende schweizerische Kirchenarchitektur wirkt der erst während der Bauarbeiten endgültig entworfene Turm, der nach venezianischen Vorbildern ein Glockengeschoss in Kolonnadenform erhält und darüber – eine jugendstilhaft übersteigerte Hommage an die Berner Heiliggeistkirche – von einer Kupferhaube mit Laterne und Spitzhelm bekrönt wird.

Wie bei keiner zweiten Schweizer Kirche kommt an der Pauluskirche die kurzlebige Bewegung des Jugendstils zum Ausdruck. Formal augenfällig vorgeprägt an Hermann Billings und Curjel & Mosers eigenen Karlsruher Profanbauten, wirkt er in der Motivik des Dekors an Gebrauchsgegenständen und Glasmalereien, in den expressiven Linienführungen an Giebeln und Turmhelm sowie in den stilisierten Formen klassischer Bauplastik.

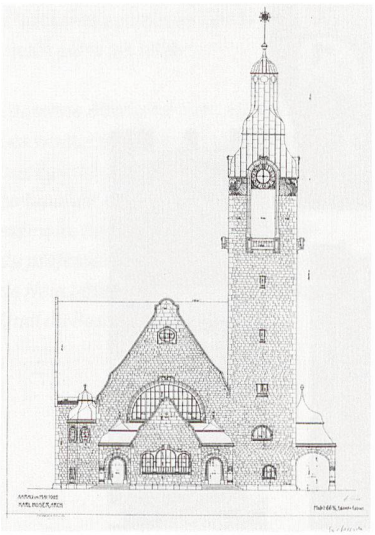
Auch im Innenraum gedeiht der architektonische Zeitgeist mit Materialtäuschung und der Abkehr vom strukturellen Denken: Die raumprägenden Korbbögen – in der vorangehenden Basler Pauluskirche derselben Architekten noch als Rundbögen in Haustein ausgeformt – wurden aus Gussbeton realisiert, spiegeln uns aber Sandsteinquader vor. Ihre Widerlager wachsen scheinbar aus Wand und Empore heraus, verleugnen das Stützensystem und verleihen dem Bau – was auch am Äusseren auffällt – den Eindruck einer modellierten Architekturplastik. Noch weiter entwickelt präsentiert sich dieses atektonische Denken in Curjel & Mosers Lutherkirche in Karlsruhe, einem der Pauluskirche besonders nahe verwandten Innenraum.

Betrachtet man insgesamt den gedrungenen Hauptbaukörper mit den Korbbögen im Innern gegenüber den hochaufschiessenden Giebeln, Turmschaft und Turmhelm, so wird deutlich, dass vorwiegend gegensätzliche und übersteigerte Proportionen zur eindrücklichen Erscheinung des Baus beitragen. Zahlreiche Details aus der Formensprache der Pauluskirche wurden zu einer Referenz für viele nachfolgende Kirchenbauten des Heimatstils und Neubarocks und dienten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts vor allem Architekten wie Bischoff & Weideli oder Adolf Gaudy als Inspirationspalette.

*Matthias Walter, «Die Pauluskirche in Bern und ihre Stellung zur evangelischen Kirchenarchitektur im Späthistorismus», Lizenziatsarbeit Universität Bern, Prof. Dr. Volker Hoffmann, 2004. – Adresse des Autors: Pappelweg 47, 3013 Bern*



Bern, Pauluskirche. (M. Walter)



Bern, Pauluskirche, 2. Planstadium, Aufriss der Westfassade, Mai 1902. (Nachlass Moser, gta-Archiv, ETH Zürich)