

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: 15 (1954-1955)

Heft: 2

Buchbesprechung: Buchbesprechung

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

Buchbesprechung

Bulletin der Schweizerischen Gesellschaft für Anthropologie und Ethnologie 1953/54, Bern 1954.

Das vorliegende Heft enthält ausser dem Jahresbericht und den Résumés der an der Jahresversammlung 1953 gehaltenen Vorträge vor allem Originalabhandlungen aus dem Gebiet der Anthropologie. Der Historiker wird sich für diejenige von Karl Hägler, Zur Anthropologie der Walser von Vals im Lugnez, Graubünden, besonders interessieren.

E. Vogt

ULYA VOGT-GÖKNIL: *Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis*. 101 Seiten, 14 Abbildungen (Origo-Verlag, Zürich 1951).

Mit kaum etwas wurde in der Kunstgeschichtsschreibung soviel Unfug getrieben, wie mit dem Ausdruck «Raum». Beschreibungen wie «Keine Formen zwängen mehr den Raum ein, er bildet sie – alles bis in den letzten Winkel hinein ist von Raum erfüllt»¹, müssen in der Tat jenen skeptischen Laien Recht geben, welche die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte in Abrede stellen.

Und doch gehört der «Raum» für den Architekturhistoriker zu den wichtigsten Begriffen; eine Bauanalyse, welche dieses Phänomen nicht berücksichtigt, geht an einer der wesentlichsten Komponenten für das Verständnis des Bauwerkes und für die Erkenntnis seiner Stellung innerhalb von Zeit und Stil und seiner künstlerischen Eigenart vorbei. Die Architektur ist nun einmal eine Kunst, die nicht nur mit körperlichen Dingen arbeitet, sondern auch diese Körper über Distanzen hinweg zueinander in Beziehung setzt. Aber: Ein «Raumgefühl», das heisst also die Empfindung des Sich-in-etwas-drin-Befindens in all ihren Äusserungsformen, vom Gefühl der Weite oder Enge bis zu jenem der rasanten Bewegung, diese Empfindung stellt sich für den Betrachter doch nur als eine Folge der Umschliessung durch Körper ein. Wohl sind Körper denkbar, die so zueinander stehen, dass keinerlei räumliche Wirkung zustande kommt – nicht aber eine Raumwirkung, die ohne das Vorhandensein von Kör-

pern entstände. Steht somit eindeutig fest, dass das, was man mit dem undefinierbaren Ausdruck «Raum» zu benennen pflegt, erst durch die Disponierung der Körper geschaffen wird, so müssen demnach auch alle jene Theorien als verfehlt angesehen werden, welche vom «Raume» selbst ausgehen, indem sie ihn im Sinne jenes eingangs angeführten Zitates als etwas Selbständiges auffassen («Raum an sich»).

Dass es aber gerade diese Anschauung ist, welche den bisherigen «Raumtheorien» in steigendem Masse zugrunde liegt, wird aus der Arbeit von Ulya Vogt-Göknil besonders deutlich, widmet doch die Verfasserin volle zwei Drittel ihres Textes der Untersuchung der Architekturauffassung von Riegl, Schmarsow, Wölfflin, Frankl, Frey und Sedlmayr. In eingehender, sorgfältiger Analyse wird aus den verschiedenen Werken der betreffenden Autoren ihre spezifische Stellung zum Problem des Raumes herausgeschält: Während beispielsweise Wölfflin gar kein Verhältnis zu ihm besitzt und ihn nur als optischen, bildhaften Effekt erfährt, sieht Riegl den Raum in der römischen Architektur als Umkehrung des Körpers, als «die Negation des Stoffes und somit ein Nichts» – ein Nichts allerdings, das auf der anderen Seite dann doch wieder als kubischer Stoff behandelt wird². Für Schmarsow ist er eine subjektive Vorstellung als Resultat einer zeitlichen Abfolge (Vorwärtsbewegung des Betrachters), und ähnlich gilt er auch Frey als ein zeitliches Erlebnis, das sich in der Vorstellung des Betrachters bildet. Am klarsten ist Frankl, der den Raum als Hohlkörper auffasst; und am unklarsten Sedlmayr: er bezeichnet den Raum als den einen Teil eines formbildenden Prinzips, der «projektiven Struktur», das sich aus Körper und Raum zusammensetzt. Er trennt «in seinen Architekturbeschreibungen die Form von dem sich in ihr verwirklichenden Raum. So bleibt die Form des Raumes als eine vom Raum losgelöst zu betrachtende, somit lediglich geometrische Realität, welche er als die ‚unterste Schicht‘ bezeichnet»³.

Die Zusammenstellung dieser von der Verfasserin in allen Details auseinandergelagerten Theorien macht ein-

¹ Herrmann, W.: «Deutsche und österreichische Raumgestaltung im Barock», in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S. 150.

² U. Vogt-Göknil, S. 4.

³ U. Vogt-Göknil, S. 59.

mal mehr deutlich, wie sehr die Kunstgeschichte streckenweise der Gefahr ausgesetzt ist, in abstrakte Spintisierungen zu verfallen, die überhaupt nichts mehr aussagen. Was etwa noch bei Schmarsow einer konkreten Deutlichkeit nicht entbehrte, wird bei Späteren zu einem unverständlichen, jedoch sich tiefsinnig gebärdenden Gerede.

Bei aller Verschiedenheit dieser bisherigen Theorien liegt ihr gemeinsamer Hauptfehler nach der Ansicht der Verfasserin in der rein *bildmässigen* Auffassung des Raumes, der im Grunde genommen stets als etwas *vor* oder *gegenüber* dem Betrachter Liegendes behandelt wird. Kombiniert mit dem Motiv der (mechanischen) Bewegung kann sich zwar allenfalls eine Abfolge von Bildern ergeben, die aber höchstens eine Erfassung der geometrischen Form des Raumes und nicht des räumlichen *Gesamterlebnisses* erlaubt. Ulya Vogt unternimmt es daher, das bis heute gemiedene Neuland zu betreten, um dem Raum in einem Sinne gerecht zu werden, den sie durch folgendes, dem zweiten Teil ihrer Arbeit vorangestelltes Zitat von Valéry umreisst: «Etre dans une œuvre de l'homme comme poissons dans l'onde, en être entièrement baignés, y vivre, et lui appartenir! (Valéry: Eupalinos)».

Die Untersuchung soll den Betrachter nicht dem Raume wie einer Bühne gegenüberstellen, sondern ihn vom Raum rings umfassen lassen. Die Mittel, die die Verfasserin zur Beschreibung des Raumes als «Umräum» sucht, sind demnach Ausdrücke, die nicht von bildhaften Vorstellungen geprägt werden –, die vielmehr «umhafte» Begriffe darstellen und damit den Raum als Gesamteindruck charakterisieren sollen. So kommt die Verfasserin dazu, drei Raumtypen zu unterscheiden:

Der *weite Raum* (byzantinische und frühchristliche Architektur) verleugnet die Materie und damit auch die Tektonik durch «Entkörperlichung» der Wände. Die Raumgrenzen (Kuppel oder Decke; Wände) scheinen nicht vom Boden aufwärts aufgebaut zu sein, sondern von oben herabzuhängen. Und da zugleich auch das Verhältnis von horizontaler zu vertikaler Dimension unbestimmt bleibt, entsteht so, unabhängig von der realen Grösse, der Eindruck einer schwebenden Atmosphäre und einer nach allen Seiten sich ins Endlose dehnenen Weite. – Beim *engen Raum* (romanische Architektur) erfolgt durch ungeheure Steigerung der lastenden Eigenschaften der Körpermassen eine Verdichtung und Verfestigung der Raumgrenzen – eine Überbetonung der Materie also, die die Dimensionen fest umreisst und dem Raume eine bedrückende Atmosphäre der Schwere verleiht. – Für den *gerichteten Raum* (Gotik) endlich erkennt die Verfasserin den Gegensatz zwischen einer festen Horizontal- und einer endlosen

Vertikaldimension. Da ausserdem die horizontalen Elemente im ganzen System völlig bedeutungslos sind und nur die eine Richtung der parallelen Vertikalen vorherrscht, ergibt sich ein Emporstreben ohne Halt. Die Tektonik wird hier, anders als beim weiten Raum, nicht verleugnet, sondern überwunden. Der Raum weist ins Unendliche, bleibt aber fest auf den Boden bezogen.

Dieser Versuch Ulya Vogts, durch die wissenschaftliche Analyse das Bauinnere in seiner *Totalität* als Erlebnis zu erforschen und zu erfassen, darf gewiss sehr begrüsst werden. Ihre Untersuchung lässt den aufmerksamen Leser denn auch bedeutungsvolle geistesgeschichtliche Hintergründe und Zusammenhänge erahnen: Die illusionistische Unwirklichkeit der «weiten Räume» erinnert uns an die abstrakte Feierlichkeit der byzantinischen Welt; die beklemmende Wucht des «engen Raumes» sehen wir mit der strengen Gottesauffassung des früheren Mittelalters zusammen; und in der über sich selbst hinausweisenden, dem Scheine nach ins Unmessbare führenden Gestalt des «gerichteten Raumes» begegnet uns die mystische Sehnsucht der Gotik nach der Überwindung der Distanz zu Gott und der Erhebung von dem konkreten Dasein in ein jenseitiges Reich.

Man mag es daher bedauern, dass die Verfasserin nicht auch solche Gedanken verfolgt und ihre Theorie nicht auf alle Phasen der Baukunst angewendet hat. Dies ging zwar offensichtlich über den Rahmen der Arbeit hinaus, deren Ziel ja die Aufstellung der Begriffe bildete. Indessen wären auf diesem Wege rasch auch die fraglichen Seiten des ganzen Unternehmens offenbar geworden. Wenn wir etwa von der Gestaltung des engen (romanischen) Raumes eine Definition lesen, die ebensogut auf einen Barockraum anwendbar wäre⁴, während doch das Raumerlebnis des Barockbaues dem Erlebnis des engen Raumes diametral entgegengesetzt ist – dann erkennen wir deutlich, dass in diesem ganzen System etwas nicht stimmen kann.

Schon zu Beginn der Darlegungen über den «Umräum» berührt es einen unbehaglich, dass die Verfasserin, um das Raumerlebnis gleichzeitig in seiner Gesamtheit in Worte fassen zu können, zu den weitest gespannten und allgemeinsten Ausdrücken greifen muss: «Weit» und «eng» sind bereits derart verwässerte Begriffe, dass sie nichts Konkretes mehr auszusagen vermögen. Insbesondere aber lassen sie die *Form* des Raumes vollständig ausser acht.

Die Verfasserin sieht das Problem allerdings anders: «Erleben wir dagegen den Raum als das, *worin* wir uns befinden, also von innen her, so fällt die Unterscheidung von Breite und Tiefe dahin. Diese beiden Di-

⁴ U. Vogt-Göknil, S. 80.

mensionen existieren nicht als solche im Erlebnis eines Raumes von innen her.»⁵ Und «Wie wir schon gezeigt haben, spielt im Erlebnis eines Raumes als Umraum die geometrische Form keine wesentliche Rolle. Obwohl die Kreis- und Halbkugelform sich am besten zur Darstellung eines umhafften Weite-Erlebnisses eignet, kann das gleiche geistige Erlebnis auch in einer ganz anderen Raumform seinen Ausdruck finden.»⁶ Aus ihren Darlegungen geht also hervor, und hier liegt einer der Angelpunkte ihrer Theorie, dass sie der Ansicht ist, die geometrische Form des Raumes bleibe für das Raumerlebnis gleichgültig.

Diese Ansicht aber hat weitreichende Folgen. Bei genauer Betrachtung werden wir nämlich inne, dass die Raumanalysen von Ulya Vogt, ihr selbst vielleicht unbewusst, sich nur auf die Gliederung und den Aufbau der *Wände* beziehen. Das Raumerlebnis wird im Grunde genommen einzig aus der Gestaltung der Wandmassen heraus erklärt. So kann es geschehen, dass etwa in der byzantinischen Architektur Basilika und Zentralbau (als weite Räume) erlebnismässig auf die gleiche Stufe gestellt werden. Gleich ist jedoch bei verschiedener Raumform nur die Tektonik⁷. Damit aber ist es nicht getan. Gewiss muss ohne weiteres zugegeben werden, dass der Gestaltung der Grenzen ein wesentlicher Anteil am Erlebnis des Raumes zukommt. Man hat dies bisher sicher zu wenig beachtet, und Ulya Vogt sieht vollkommen richtig, wenn sie feststellt, dass man zu Unrecht stets nur die Form verantwortlich gemacht hat. Ebenso einseitig und daher in die Irre führend aber ist es, nun nur noch die Bildung der Wände und ihre Stofflichkeit heranzuziehen. Beides ist vielmehr gleichermaßen am Zustandekommen des Raumerlebnisses beteiligt. Die besondere Formung der Körpermassen *und* die Art ihrer Disponierung wirken zusammen, um im Betrachter ein bestimmtes räumliches Empfinden zu erzeugen. Ein Körper kann noch so leicht, schwerelos und spannungsfrei gebildet sein, wir werden niemals das Gefühl haben, uns in einem «weiten» Raume zu befinden, wenn diesem Körper nicht weitere antworten. Je nachdem aber, und damit kehren wir wieder zum Ausgangspunkt dieser Betrachtung zurück, je nachdem, wie diese Körper über die leere Distanz hinweg in Beziehung gebracht werden, je nach der Stellung, die sie zueinander einnehmen, wird die Wirkung eines Raumes ganz verschieden sein (auch wenn man ihn als «Umraum» versteht): Überwiegt die Längsachse

⁵ U. Vogt-Göknil, S. 68.

⁶ U. Vogt-Göknil, S. 76.

⁷ U. Vogt-Göknil, S. 76. Die Verfasserin spricht zwar selbst auch davon, dass trotz verschiedener Formen die Auffassung der *Tektonik* dieselbe sein könne; sie setzt hier aber in unzulässiger Weise «Tektonik» mit «Raumerlebnis» gleich und übersieht, dass die selbe Auffassung der Tektonik keineswegs das selbe Raumerlebnis zur Folge haben muss.

(Tiefendimension), dann scheint der Raum von einer gerichteten Bewegung durchströmt zu sein, die den Betrachter in die Notwendigkeit versetzt, dieser Achse entlang in die Tiefe zu folgen. Sind dagegen Tiefen- und Breitenachse gleich gross, werden die Wandmassen gleichmässig ringsum disponiert, dann tritt ein Ausgleich ein, die Kräfte halten sich gegenseitig die Waage, es entsteht gleichsam ein labiles Gleichgewicht. Herausgehoben wird der Mittelpunkt, und der Betrachter erlebt einen Raum ohne Ziel, einen Raum, der in sich ruht, oder besser gesagt, dessen Bewegung stets in sich selbst zurückkehrt. Das Raumerlebnis wird durch den Eindruck der Ausgewogenheit charakterisiert. – Handelt es sich schon bei diesen Grundformen um zwei diametral verschiedene Möglichkeiten des Raumerlebens, so knüpfen daran nun unzählige Variationen. Der Längsraum kann beispielsweise von Seitenschiffen begleitet sein, die seine Grenzen unfassbar machen, indem sie sich dem Blick als dunkle, geheimnisvolle Tiefen eröffnen; oder er kann eine dramatische Wendung erhalten, wenn etwa eine Kuppel die Bewegung in eine in Licht aufgelöste Höhe reisst. Der Zentralbau kann aus einem mit einer weiten Kuppelschale überwölbten, reinen Rund bestehen; dann erweckt er den Eindruck eines selbstverständlichen, richtungsfreien Schwebens. Er kann aber auch ein Quadrat bilden, bei dem der Kampf der in den geraden Wandflächen lebendigen Bewegungsrichtungen erst durch eine zusammenfassende Tambourkuppel aufgehoben wird. – Mit diesen Beispielen soll nur die Vielzahl der möglichen Raumerlebnisse angedeutet werden⁸.

Auf jeden Fall steht fest, dass das Erlebnis eines Raumes einen *Ablauf* darstellt, der je nach der Form dieses Raumes wieder anders ist und der demnach für jeden Bau gemäss seinen formalen Besonderheiten einmalig festgelegt, individuell ist.

Das Charakteristische von Ulya Vogts Buch besteht darin, dass für sie offensichtlich die Ansicht wegleitend war, die Architektur weise einige wenige, durch die Einzelbauten hindurch stets gleichbleibende Grundformen von Raumerlebnissen auf: Sie stellt *Typen* auf und untersucht, *wie* sie zustandekommen. Demgegenüber erfasst eine Theorie, welche die *Form* des Raumes zum Ausgangspunkt nimmt, die individuellen Erlebnisse, die durch die spezifische Bildung jedes Bauwerkes ausgelöst werden.

Mit dieser Gegenüberstellung möchten wir nun allerdings nicht einfach das eine gegen das andere ausspielen. Die Raumform ist vielmehr etwas, zu dem die von der Verfasserin herausgearbeiteten «Raumzustände» als etwas zweites hinzutreten.

⁸ Dabei sind noch nicht berücksichtigt die unendlichen Kombinationen von Längs- und Zentralbau, wie sie vor allem der Barock mit unerschöpflicher Phantasie ausgebildet hat.

Es wird daher nicht möglich sein, in einer Untersuchung, die sich wie das Buch Ulya Vogts nur auf einen Teil der raumbildenden Faktoren stützt, eine neue Raumtheorie zu erblicken.

Man würde uns missverstehen, wollte man daraus ein negatives Urteil über das ganze Buch ableiten; doch fordert eine Arbeit, die mit Wölflinschen Ansprüchen auftritt, eben auch eine besonders eingehende Auseinandersetzung heraus, und dass die Versuche, zu neuen grundlegenden Systemen zu gelangen, stets Anlass zu Diskussionen bieten, das zeigt gerade die Verfasserin selbst mit ihrer von Riegl bis Sedlmayer reichenden Kritik. Im übrigen aber dürfen wir festhalten, dass hier eine interessante und äusserst anregende Publikation vorliegt. Die Behandlung der verschiedenen Architekturtheorien ergibt Erkenntnisse, die vielleicht auch für die Geschichte der Kunstwissenschaft selbst fruchtbar werden könnten. Besonders erfreulich sind die Architekturanalysen, und wenn die Suche nach einer neuen Raumauffassung, der wir diese Analysen verdanken, auch nicht zu einer fertigen Theorie geführt hat, so zeigt sie uns doch eine Seite der Architektur-betrachtung, der wir erhöhte Aufmerksamkeit widmen müssen.

Insbesondere aber nötigt Ulya Vogt-Göknil den Architekturhistoriker zu erneuter Auseinandersetzung mit dem Phänomen «Raum». Sie gibt zwar keine eigene, ausdrückliche Definition des Raumes, aber ihren Ausführungen lässt sich entnehmen, dass er auch für sie etwas Souveränes ist. Sie spricht davon, dass der Raum die Form erfülle⁹—, dass wir ihn als eine stoffliche Wirklichkeit erleben¹⁰, ja ein Passus enthält sogar die Andeutung, der Raum sei gestaltete Luft¹¹.

Wir werden auch einem solchen Versuch zur begrifflichen Fassung des Raumes nicht folgen können, da auch er den Raum in unzulässiger Weise verabsolutiert. Das Rätsel bleibt bestehen, und in Abwandlung jenes tragischen Ausspruches des Pilatus sind wir versucht auszurufen: «Was ist Raum?»

P.-H. Boerlin

PAUL HOFER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Band I: Die Stadt Bern.* 456 Seiten, 328 Abbildungen. Band 28 des Gesamtwerkes «Die Kunstdenkmäler der Schweiz» (Verlag Birkhäuser, Basel 1952).

Die Reihe der Berner Bände, die mit Band III: Die Staatsbauten Berns, 1947 eröffnet wurde, erhält im vorliegenden ersten Band die Einleitung zum Gesamtinventar der bernischen Kunstdenkmäler.

⁹ S. 62.

¹⁰ S. 69.

¹¹ S. 70.

«Täglich können wir es erleben, wie Altangestammtes nicht nur in den Hauptstädten, sondern beinahe noch mehr im ganzen Lande herum in Gefahr steht, bedenkenlos verändert oder überhaupt zum Verschwinden gebracht zu werden», sagt Präsident Dr. F. Gysin im Vorwort der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte zu diesem Berner Band, dessen Erscheinen zeitlich mit den Projekten zusammenfiel, die unsere letzte ganz erhaltene Hauptgasse so sehr bedrohten.

Dass sich nun die überwältigende Mehrheit der Berner Bürgergemeinde für die Erhaltung der gefährdeten Häuser an der Gerechtigkeits- und Junkerngasse ausgesprochen hat, ist eine überaus erfreuliche Nachricht. Es ist dieser Entscheid nicht zuletzt auch ein Verdienst des Verfassers der Berner Kunstdenkmälerbände, der sowohl im knappen Rahmen des Inventars wie in einer reizvollen privaten Publikation das Berner Stadtbild, seine Entstehung, wundersame Schönheit und Monumentalität dem ganzen Volke eindrücklich vor Augen geführt hat. Die unmittelbar grösste Gefahr ist vorüber; erst recht gilt es jetzt, das Erbkämpfte zu erhalten. Wie sehr uns das heute am Herzen liegen muss, beweist uns der Band Paul Hofers.

Zu Beginn des Buches steht ein Übersichtsplan, der die öffentlichen Profanbauten der Stadt Bern hervorhebt. Zahlreich sind die gestrichelt begrenzten Gebäude mit dem knappen Kommentar in der Legende: Verschwunden.

Nach einer geographisch-statistischen Übersicht sind Hoheitszeichen auf Fahnen, Siegeln und Münzen behandelt. Das Kapitel über das Stadtbild zeichnet uns in prägnanten Formen das unvergleichliche Monument. Ansichten und Veduten zeigen die Geschlossenheit des Stadtkörpers, wie sie das Auge des Künstlers festgehalten hat. Hier eine Übersicht über die 30 wichtigsten Planveduten in topographisch-kritischer Einordnung. In der Entwicklung des Stadtplans folgt auf das bis zum Untergang des Ancien Régime reichende kraftvolle Wachstum die Epoche der Entfestigung und der überwuchernden Ausdehnung. Von den Wehrbauten, die sich von der ältesten Feste Nydegg aus westwärts Gürtel um Gürtel als Abschluss der jeweiligen Stadterweiterung aneinanderreihen, ist uns nur wenig erhalten geblieben. Die neue Anschauung der Gestalt der Burg Nydegg, Gegenstand zahlreicher Rekonstruktionsversuche, basiert bei Paul Hofer auf der Auswertung genauer Planaufnahmen. Die anlässlich der Renovation der Nydeggkirche unter seiner Aufsicht durchgeführten Freilegungen ergänzen das allerdings noch stark lückenhafte Bild, doch hofft er, seine Hypothese durch weitere planmässige Grabungen zu erhärten. Über spärliche Reste der Wehrgürtel gelangen wir zum letzten Westabschluss, dem im Gemeinwerk er-

richteten Schanzenstern von 1622/34. Von den vier Haupttoren haben sich nur zwei erhalten, von denen sich «der Zeitglocken» der grössten Beliebtheit aller Besucher erfreut. Ein würdiges Denkmal hat der Verfasser dem Christoffelturm gesetzt. Dürfen wir uns anmassen, den Unverstand der Zeit von 1864 zu rügen, wir, die wir im Kampfe um die Gerechtigkeitsgasse uns nur dank eines «Wunders» nicht auch zu den Barbaren zählen müssen? Paul Hofers erschöpfende Arbeit, die erstmals die Geschichte der bernischen Befestigungen als Ganzes zusammenfasste, musste naturgemäss weit über das Inventar eines Kunstdenkmälerbandes hinausgehen. Anlässlich der 600-Jahr-Feier der Zugehörigkeit Berns zur Eidgenossenschaft konnte er «Die Wehrbauten Berns» als ergänzendes kunstgeschichtliches Werk veröffentlichen, das sich nicht in die strengen Vorschriften des Kunstdenkmälerwerkes einfügen musste. Im Abschnitt über die Brücken verfolgen wir mit Interesse den Schlag der ältesten Berner Brücke 1256, aus der Chronik Bendicht Tschachtlans um 1470 bildlich überliefert. 1461 durch eine Steinbrücke ersetzt, erhält sie 1517 und 1583 über den Pfeilern Aufbauten, die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder weichen mussten. Nach mehrmaligen Versuchen, die steilen Zufahrten zu verbessern, findet 1840 mit dem Beginn der Fundierungsarbeiten zur neuen Nydeggbücke die Vorgeschichte des grossen Brückenbaues flussaufwärts neben dem alten Aareübergang seinen Abschluss. Dieser letzte Hauptbau des Klassizismus, aus einem internationalen Wettbewerb hervorgegangen, ist eine sehr beachtliche Ingenieurleistung. Die beiden Spargewölbe mit über 9 m Durchmesser über den Pfeilern treten in einem Längsschnitt überraschend zutage. In einem einzigen Bogen von 46 m Spannweite wird die Aare überspannt, damals eine vielbestaunte Sehenswürdigkeit, galt doch dieser Bogen bis um 1890 als der weitestgespannte in Europa. Die Situation der Brücke, rücksichtsloser Einschnitt in das Stadtbild, wird schon 1857 in einem Stadtführer als Fehllösung bezeichnet. «Das Rückgrat der Stadtanlage, die Längsachse der Gerechtigkeitsgasse, ist seit 1844 am Übergang zum Stalden geknickt. Die zerstörende Schärfe des Einschnittes in ein bisher intaktes Stadtbild wirke um so auffällender, als der Neubau von Anfang bis Ende Sache der konservativen Burgerschaft war und im Gegensatz zu Eingriffen des späten 19. Jahrhunderts nichts mit Feindseligkeiten der Radikalen gegen das alte Bern zu tun hatte, bemerkt Paul Hofer.

Breiten Raum in unserem Werk nehmen die Stadtbrunnen ein. Berns Anteil an der bildenden Kunst der Renaissance ist gering. Um so mehr verdienen besonders die Figurenbrunnen, vom Freiburger Meister Hans Gieng in rascher Folge zwischen 1540 und 1546 ge-

schaffen, die ausführliche Würdigung, die ihnen Paul Hofer zukommen lässt. Sie gehen den vom selben Meister geschaffenen Freiburger und Solothurner Brunnen voraus. Das Einfühlungsvermögen in das ihm besonders nahestehende Gebiet des Manierismus erlaubt dem Verfasser, die Herleitung der Formen auf eine engere Schule zu fixieren. Die Übereinstimmung der Motive und der künstlerischen Haltung findet sich im plastischen Schmuck der Kathedrale von Como wieder, dem 1490–1517 ausgeführten Hauptwerk der Rodari-Werkstatt, und auch im Schulkreis tessinischer Landsleute in Mailand, Genua und Brescia.

Zahlreiche kulturgeschichtlich hochinteressante Fussnoten zeugen von der bereits gewohnten, ausserordentlich gründlichen Forscherarbeit des Autors. Bei den nichtfigürlichen Brunnen begegnen wir mehrmals dem Typus des Obeliskenbrunnens, in welchem Paul Hofer – so im Kreuzgassbrunnen – eine der letzten Leistungen des bedeutendsten Berner Architekten des 18. Jahrhunderts, Niklaus Sprünglin, erkannt hat.

Das vielseitige Buch schliesst mit den Spitalbauten seit der Reformation. Hauptstück bildet das Burgerhospital, jener fürstlich-grosszügige Bau, den die Obrigkeit 1734–42 nach Plänen des französischen Architekten Joseph Abeille für ihre Kranken errichten lässt. Der Anteil der einheimischen Architekten und Werkmeister, die sich schon 17 Jahre vor dem Bau um das Projekt bemühen, wird aus unzähligen Einzelnotizen herauskristallisiert. Auch hier wieder ein hervorragendes Bauwerk, das im Zusammenhang mit dem Neubau des Berner Hauptbahnhofes in Gefahr schwebte. Die kürzliche durchgeführte umfassende Renovation wird heute jedoch seine Existenz kaum mehr in Frage stellen lassen.

Das stattliche Spitalkornhaus am Waisenhausplatz, unsern Voreltern als Kaserne bekannt, musste 1883 dem heutigen Progymnasium weichen. Das burgerliche Waisenhaus selbst, der nördliche Abschluss des Platzes, 1780–87 durch Ludwig Emanuel Zehender erbaut, dient heute als Polizeikaserne.

Wer vom Kirchenfeld her zu den Bundeshäusern hinüberblickt, denkt mit Wehmut an den einfachen, vornehmen Spitalbau Franz Beers, an das Inselspital, zurück. Auch dieser Bau konnte durch die eigenen Baumeister und Architekten nicht zur Zufriedenheit der Obrigkeit geplant werden. Erst das dreimal vereinfachte Projekt des Vorarlberger Meisters fand Gnade. Das Spital rückt in die Verwandtschaft der nüchternen Konventgebäude grosser, spätbarocker Klosteranlagen. Paul Hofer bezeichnet die Schöpfung als Werk des geschickt disponierenden Praktikers, mehr als des künstlerisch hochbegabten Architekten und Erbauers des Klosters St. Urban. Die Reihe der Spitäler endet mit

dem Ausserkrankenhaus, dem erneuerten Siechen- und Blatternhaus auf dem Breitfeld, wo wir im plastischen Schmuck Johann Friedrich Funk d. Ae. begegnen.

Der reiche Band, wiederum aus einer Überfülle von Dokumentation und Material entsagungsvoll gestaltet, ist für den Kenner des alten Bern eine wahre Fundgrube und unschätzbare Hilfe zur Benutzung des Quellenmaterials. Besonders die Abschnitte über das Stadtbild und die Brunnen strahlen aber auch für den flüchtigen Benützer Kraft und Eindringlichkeit bernischen Kunstgutes aus.

Was wir sehr bedauern, sind einige durch Retuschen stark beeinträchtigte Abbildungen. Die Hauptgasse im Stadtbild (Abb. 32) gleicht einem Fluss, auf dem, schwankenden Bojen gleich, in Abb. 170 die Brunnen schwimmen. Der Photographie als Dokument sollte auch heute, ganz besonders in den Kunstdenkmälerbänden, Respekt vor dem Original gezollt werden. Wir möchten in diesem Zusammenhang auch vor der Leblösigkeit und Maßstabarmut der Aufnahmen warnen, aus denen sämtliche Individuen und Vehikel herausretuschiert sind, was für diesen Band fast durchwegs zutrifft. Wie hübsch und lebhaft, im Maßstab viel leichter zu erfassen, sind beispielsweise die Abb. 112 und 113 mit Heiliggeistkirche und Christoffelturm oder der Münsterplatz (Abb. 37). Geht es nicht zu weit, alle unsere schönen Bauwerke in der feierlichen Stille eines Sonntagmorgens abzubilden? Ist das nicht Wasser auf die Mühle jener, die so gerne bereit sind, von einer toten alten Stadt zu sprechen? Für die kommenden Bände erhoffen wir uns den ausgezeichneten Aufnahmen von Martin Hesse gegenüber dieselbe Aufmerksamkeit, die dem Druck des Textes der vorliegenden Bände geschenkt wurde.

Hermann von Fischer.

ADOLF REINLE: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band II. Die Stadt Luzern, I. Teil.* 427 Seiten, 306 Abbildungen. Band 30 des Gesamtwerkes «Die Kunstdenkmäler der Schweiz» (Verlag Birkhäuser, Basel 1953).

Der vorliegende 30. Band der ganzen Reihe gelangte als zweite Jahresgabe für 1953 an die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Über Luzern mit seiner Fülle von interessanten alten kirchlichen und weltlichen Bauten, Plastiken, Gemälden, Goldschmiedearbeiten und kunstvollen kirchlichen Stickereien sind schon früh Notizen zusammengetragen worden. Namentlich der Stadtschreiber Renward Cysat hat um 1600 eine grosse Reihe von dicken Foliobänden mit geschichtlichen sowie kunst- und kulturgeschichtlichen Aufzeichnungen gefüllt. Teils unter Benützung dieser Schriften, teils nach eigenen Forschungen wurde

im 18. und 19. Jahrhundert weiter gesammelt, kopiert, geschrieben, veröffentlicht; eine Unmenge von handschriftlicher und gedruckter Literatur wuchs in den Archiven und Bibliotheken heran, so dass auch Einheimische sich darin kaum mehr zurechtfinden. Der von Stein-Säckingen kommende, trefflich geschulte Kunsthistoriker Adolf Reinle hat mit jugendlicher Kraft, mit ausgesprochener Spürnase die ganze Fülle von Literatur durchgearbeitet und mit den genauen Beobachtungen an den erhalten gebliebenen Kunstdenkmälern verglichen. Sein Name war bei seiner Berufung bereits bekannt durch seine Arbeit über die heilige Verena. Im Lauf seiner Forschungen in Luzern gelangen ihm Funde von bisher unbeachtet gebliebenen Bauplänen, die er im Innerschweizerischen Jahrbuch für Heimatkunde 1949–1952 und in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1950 bis 1952 vorauspublizierte, weil sie weit über Luzern hinaus Bedeutung haben.

Den weitschichtigen Stoff betreffend die Stadt Luzern gliederte er nach den Vorschriften der Gesellschaft für Kunstgeschichte. Im vorliegenden zweiten Band «Die Stadt Luzern» fanden Raum die Abschnitte über die Lage und die Entwicklung der Stadt, wobei die Urgeschichte ganz wegließ und die Geschichte ganz kurz gefasst werden konnte, weil andere Veröffentlichungen, besonders die Kantongeschichte und der erste Band bereits bestehen; in den Abschnitten Quellen und Literatur sind sie genannt. In überaus klarer Weise werden die alten Stadtansichten und Pläne dargeboten, die Plätze, Strassen und Quais kurz vorgestellt, die Stadtbefestigungen mit den vielen Türmen geschildert, dann Luzerns originellste Schöpfungen, die berühmten Brücken mit ihren Gemälden, Reuss-Schwelle und Mühlen, Brunnen, Anlagen und das Löwendenkmal eingehend gezeigt.

Anschliessend folgen die Kirchen, Klöster und Kapellen mit all ihren wichtigen Dokumenten und Plänen, ihrer Fülle von Kunstwerken und künstlerisch geformten Gebrauchsgegenständen. Text und Bilder zeigen, dass in Luzern keine sichtbaren Baudenkmäler aus romanischer Zeit erhalten blieben, wie die Münster in Basel, Zürich, Schaffhausen usw. Der Hauptakzent liegt in Luzern in der Spätgotik und vor allem im Zeitalter der Spätrenaissance und des Barocks. 306 Abbildungen von Plänen und Kunstwerken unterstreichen den Text. Luzern ist zu beneiden um seinen ausgezeichneten Prospekt von Martin Martini aus dem Jahre 1597, der die Baugeschichte der Stadt in einer wichtigen Zeit aufhellt, ebenso wie derjenige von F. X. Schumacher von 1792.

Adolf Reinle hat die Arbeit 1947 begonnen und die beiden Bände im Herbst 1951 abgeschlossen, der erste

liegt gedruckt vor, der zweite wird 1954 folgen. Unterdessen wurde der Autor Konservator des Kunstmuseums in Luzern, aber er fährt mit der Bearbeitung der noch nicht inventarisierten Kantonsgebiete fort. Stichproben im Text zeigen, dass er gründlich arbeitet, Vorarbeiten anderer Verfasser nachprüft und gewissenhaft zitiert, jedoch selbständig urteilt. Die Tausende von Angaben können erst nach und nach und im Vergleichen mit andern Bänden gewürdigt werden. Gute Dienste leisten die Literaturverzeichnisse, das Register und die Tafeln mit Steinmetzzeichen und Goldschmiede-Merkzeichen.

Der folgende zweite Band wird den öffentlichen und privaten Profanbauten gewidmet sein.

Dora F. Rittmeyer

PAUL ZINSLI: *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*. Verlag Paul Haupt, Bern-Stuttgart 1953. 76 Seiten, 16 Schwarzweiss-Tafeln, 10 Farbtafeln, 24 Facsimiles der Spruchbänder und 1 Falztafel.

Der Totentanz gewinnt Gestalt im Vorstellungskreis des späteren Mittelalters und wurde besonders von Bettelorden sehr gepflegt. An Festtagen wurden diese makabern Tänze als geistliche Schauspiele dem Volke zur moralischen Aufrüttelung und Belehrung geboten. Im Anfang des 15. Jahrhunderts bemächtigte sich die bildende Kunst erst in Frankreich, dann auch in germanischen Ländern des Themas und benützte dasselbe zu Bilderpredigten eindringlichster Art. Dominikanerklöster wählten mit Vorliebe die Totentänze zum bildlichen Schmuck ihrer Kirchen und Kreuzgänge. In der Zeit zwischen 1516–1519 malte auch der bernische Maler-Dichter Niklaus Manuel einen Totentanz an die über hundert Meter lange südliche Kirchhofmauer des Dominikanerklosters. In Lebensgrösse sind die 46 Szenen dargestellt, von denen die vier ersten als Einführung den Sündenfall, Moses mit den Gesetzestafeln, Christus am Kreuz und musizierende Gerippe in einem Beinhaus zeigen. Das letzte Bild, eine allegorische Darstellung mit einem Prediger stammt wahrscheinlich nicht von der Hand Manuels. Der eigentliche Totentanz beginnt im fünften Bilde mit dem Tanz von Tod und Papst und erfasst in den folgenden 41 Bildern die verschiedenen Stände und Berufsgattungen in Figuren männlichen und weiblichen Geschlechts. Einen neuartigen Schluss findet die Folge mit der Darstellung des Künstlers selbst, dem der Tod die Malgeräte entwendet. Sämtliche Todesbilder waren unten von entsprechenden Reimsprüchen begleitet. Infolge der Witterung haben die auf Holz gemalten Bilder so stark gelitten, dass sie auf Anordnung des Rates bereits 1553 und dann wiederum 1584 restauriert wurden. Im Jahre 1660 wurde die Kirchhofmauer wegen Erweiterung der Strassen abgebrochen

und die Gemälde beseitigt und teilweise ganz zerstört. Kurze Zeit vor der Vernichtung 1649 kopierte der Berner Maler Albrecht Kauw das dem Untergang geweihte Werk Manuels. In Wasserfarben malte er jeweils zwei Szenen auf ein Papierblatt und kopierte die bildausdeutenden Verse. Diese Folien sind in einem ledernen Prachtsband zusammengebunden und im Bernischen Historischen Museum aufbewahrt. Zum erstenmal ist jetzt dieses Manuelsche Werk in der einzig farbig erhalten gebliebenen Kopie von Kauw vollständig reproduziert worden. Es ist dies ein Verdienst des Verlages, der die neue wissenschaftliche Bearbeitung von Prof. Dr. Paul Zinsli in der Reihe der Berner Heimatbücher herausbrachte. Der Autor, der sich seit Jahren als Kenner des dichterischen und malerischen Werkes von Niklaus Manuel Deutsch ausgewiesen hat, versucht das Verhältnis von Original zu der 130 Jahre später entstandenen Kopie des Berner Totentanzes zu klären. Er bemüht sich zuerst, die Zuverlässigkeit der Quellen festzustellen: was an dem durch die Kauwsche Nachbildung überlieferten Werke noch von Manuelschem Geiste und Temperament, von dessen Dichtung und Malerei zu erkennen ist, und wie weit das Werk eine Umgestaltung durch Restauration und vor allem durch die Kopie eines bedeutend weniger begabten Künstlers erfahren hat. Kauw hat ja die lebensgrossen Wandbilder wesentlich verkleinert und in eine andere Technik übertragen. Zudem war er ein Mensch einer ganz anderen Zeit mit barockem Stil und Formgefühl, der das noch aus dem neu erwachenden Geiste der Renaissance entsprungene Werk sicher anders empfand, was sich in der Nachzeichnung bestimmt auswirken musste. Es ist dies ein sehr schwieriger Versuch, da uns von dem Werke Manuels keine Entwürfe und Skizzen, auch wenig motivisch Verwandtes übrig geblieben ist, was zu Vergleichen hätte herangezogen werden können. Kennt man doch nur zwei Zeichnungen in Darmstadt und Basel sowie eine Darstellung im Basler Musterbüchlein, wo Tod und Mensch im Tanze miteinander ringen. Die spezielle Untersuchung der Abhängigkeit des Manuelschen Werkes von früheren Totentänzen und entsprechenden Dichtungen zeigte, dass Manuel ähnliche Werke, u. a. auch die Totentänze zu Grossbasel im Dominikanerkonvent und zu Klingenthal (Kleinbasel) im Dominikanerkloster, beide aus dem 15. Jahrhundert, gekannt haben muss, sich davon anregen liess und teilweise auch ihr Bildprogramm übernahm.

Als ein Mensch einer neuen Zeit musste jedoch in der Bilderfolge seine neuartige Gesinnung zum Ausdruck kommen. Manuels Totentanz ist nicht mehr nur reine Allegorie mit einem unpersönlichen Schema, sondern ein Todesreigen in der unmittelbaren Wirklichkeit. Aus den Vertretern der verschiedenen Stände und Be-

rufsgattungen spricht individuelles Leben. Konnte doch der Autor verschiedene Stifter mit ihrem wirklichkeitsgetreuen Porträt identifizieren. In der Selbstdarstellung des Künstlers fand die menschliche Würde und das Bewusstsein des Eigenwertes der Persönlichkeit eines Renaissance-Menschen ein deutliches Gepräge. Neu ist auch die äussere Form, des Bildraums, die Architektur mit dem Durchblick in die Landschaft. Hier liegt das grosse Verdienst des Autors, in der schwächeren Kopie dennoch die ursprüngliche starke Schöpferkraft Manuels zu erkennen und vorzüglich zu interpretieren. Die Arbeit schliesst mit einer Untersuchung der Nachwirkungen, die der Berner Totentanz auf verschiedene spätere Darstellungen ausübte, wie die Buchausgabe des Huldreich Fröhlich von 1588 und die Erneuerungen des Grossbasler Totentanzes von Hans Hug Kluber. Von grösserer Bedeutung war jedoch der Einfluss auf Hans Holbein, der die Anfänge Manuels, den Totentanz in Geist und Form neu ersehen zu lassen, in seinen Holzschnitten weiterführte und vollendete. Mit dieser Arbeit hat Prof. Zinsli, der die Probleme sowohl von der literarischen wie von der kunsthistorischen Seite her mit glücklicher Hand zu verbinden wusste, das Meisterwerk des Renaissancedichters und Malers von neuem entdeckt und ihm die entsprechende Würdigung gegeben. Wir dürfen wohl sagen, dass es sich hier um einen wertvollen und bedeutenden Beitrag zur Erforschung Manuels zur Ikonographie des Totentanzes handelt.

Robert L. Wyss

VILHELM SLOMANN: *Bizarre designs in silks. Trade and traditions.* Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1953. (Mit 95 Abbildungen, 49 Schwarzweiss tafeln, 1 Farbtafel und ausführlichem Literaturverzeichnis.)

In europäischen Kirchen haben sich einige Messgewänder erhalten, die durch ihre ungewöhnlichen, herrlich rhythmischen und reichen Muster, meist pflanzlichen Ursprungs auffallen. Stofffragmente dieser Art finden sich relativ häufig in den Museen von Spanien bis Oslo, von England bis Prag, auch in der Schweiz und in Amerika. Einigen Mustern liegt fremde Flora zugrunde (z. B. die Blüten der Kokospalme), andere Details sind so stilisiert, abstrakt und phantastisch, dass man nicht sagen kann, wovon sie abgeleitet sind. Ein Damastgrund begleitet gleichsam als Schatten die silbernen oder goldenen Hauptmotive oder bildet eigene Muster. Will man diese Gruppe von Brokaten, die sich in die Zeit um 1700 datieren lassen, beschreiben und charakterisieren, so versagen tatsächlich die in der europäischen Kunst- und Ornamentgeschichte gebräuchlichen Bezeichnungen. Und deshalb erfindet der Autor für diese Muster den Begriff «bizarrr». Ob sich diese Benennung durchsetzen kann, wird die Zukunft zeigen.

Bis jetzt lokalisierten die Textilspezialisten diese Stoffe nach Spanien, Lyon oder Venedig, allerdings zum Teil mit Vorbehalten und da das Fremdartige empfunden wurde, erwähnten sie auch z. B. chinesische Einflüsse. Slomann fragt nun mit Recht: waren denn die wichtigen europäischen Zentren der Seidenweberei überhaupt fähig, solche an Material und Mustern hervorragende Stoffe zu kreieren, da sie vor und um 1700 schwere Krisen durchmachten? Und wie schon oft in der Kunstgeschichte taucht die Frage auf: Orient oder Europa? Eine Frage, die in der Textilkunst noch viel zu wenig beantwortet wurde. Der Autor untersucht im Hinblick auf die Stoffe mit den bizarren Mustern die Türkei, Persien, China und Japan und kommt zu negativen Resultaten. Aber beim Vergleich von Motiven eines Kashmir Shawls, von Stickereien, Malereien und vor allem Kalikos aus Indien, gelingt es ihm, Übereinstimmungen zu zeigen, die er in wertvollen Detailzeichnungen bringt. Ein weiterer wichtiger Punkt, der für den indischen Ursprung der Seiden mit bizarren Mustern spricht, sind die zahlreichen schriftlichen Quellen, die erwähnen, dass die Seide in Indien schon früh eine grosse Rolle spielte. Es wird von indischen Seidenstoffen mit ungewöhnlichen Blumen, mit neuen, Europa unbekanntem Motiven gesprochen. Von den umfangreichen Exporten nach Europa setzen uns vor allem die Berichte der East India Company in Kenntnis. Die Indienmode, vergleichbar mit derjenigen der Chinoiserien, hatte unseren Kontinent erfasst. Was ist bei uns von diesen bedeutenden Importen an Seidenstoffen erhalten geblieben? Was käme an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert anderes in Frage als unsere Brokate mit den bizarren Mustern?

Der Titel des Buches scheint uns unzweckmässig und irreführend, da er nichts vom Inhalt verrät; aber der Verfasser sagt in der Vorrede, dass er auch Dinge behandle, die nicht direkt zum Hauptthema gehören, dass die Arbeit ziemlich frei angeordnet sei und keine systematische Abhandlung eines einzelnen Aspektes von der Kunstgeschichte der Seidenweberei darstelle. Dies bedauern wir ein wenig, denn wir hätten zum Beispiel gerne noch ein paar konkrete Vergleiche, auch was das Material und die Technik betrifft, mit Stoffen von sicher europäischem Ursprung gehabt. Dazu ist der Text, der die Tafeln begleitet, sehr unterschiedlich und oft ungenügend (verständlich bei den leider vernichteten Berliner Beispielen). Aber wer weiss, wie vernachlässigt und schwer zu beantworten die Frage der östlichen Herkunft oder Beeinflussung in der Textilkunst ist, und wie wenig die Webereien und Stickereien der Zeit um 1700 erforscht sind, der wird sich freuen, dass eine Gruppe von aussergewöhnlich schönen Brokaten fass- und benennbar geworden ist.

Verena Trudel