

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 4: Werkstoff Glas = L'art du verre = L'arte del vetro

Rubrik: Hochschulen = Hautes écoles = Università

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

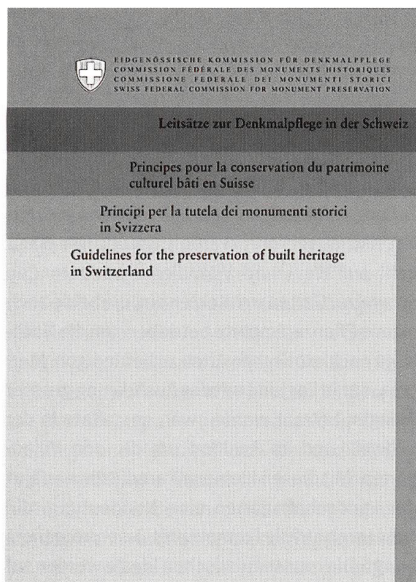
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 02.04.2025

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



Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz
Principes pour la conservation du patrimoine
culturel bâti en Suisse
Principi per la tutela dei monumenti storici
in Svizzera
Guidelines for the preservation of built
heritage in Switzerland

Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 2007. 104 S., 17 × 24 cm.
 ISBN 978-3-7281-3089-1, CHF 28.–
 (Bezugsquellen: Im Buchhandel erhältlich oder direkt bei: verlag@vdf.ethz.ch)

Diese viersprachige Schrift darf in keiner Bibliothek von Architektur- und Archäologieinteressierten fehlen: Sie enthält die Grundsätze zum Umgang mit dem baulichen Erbe, entwickelt von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege EKD als schweizerische «unité de doctrine» und als Grundlage ihrer Gutachten und Stellungnahmen. Die Leitsätze fördern das Verständnis für das Wesen von Denkmälern und historischen Stätten und stellen die geeigneten Massnahmen für ihre langfristige Erhaltung vor.

Archäologie und Denkmalpflege sind in der Schweiz in erster Linie Sache der Kantone. Der Bund unterstützt sie nach dem Prinzip der Subsidiarität in ihren Bemühungen zur Erhaltung des Kulturerbes. In diesem Zusammenhang kommt der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege EKD eine wichtige Rolle zu. Als unabhängige Fachkommission berät sie Bund und Kantone in grundsätzlichen Fragen, erstellt Expertisen und Fachberichte und pflegt den wissenschaftlichen Austausch mit allen interessierten Kreisen.

Die *Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz* sind das Resultat der jahrelangen theoretischen und praktischen Auseinandersetzung der Kommissionsmitglieder mit Fragen der Archäologie, der Denkmalpflege und des Ortsbildschutzes und wurden vor ihrem Erscheinen mit den kantonalen und kommunalen Fachstellen diskutiert. Jahrzehnte nach der grundlegenden Schrift von Linus Birchlers *Restaurierungspraxis*

und *Kunsterbe in der Schweiz* (Zürich 1948) definieren sie zum ersten Mal den heutigen Stand der Erkenntnis und setzen Standards für den Umgang mit dem baulichen Erbe.

Die Leitsätze sind in sechs thematische Kapitel gegliedert und werden jeweils durch Erläuterungen ergänzt. Am Anfang steht die Definition des Denkmals als *Gegenstand der Vergangenheit mit besonderem Zeugnischarakter, der durch das erkennende Betrachten der Gesellschaft zum Denkmal wird*. Die verschiedenen Dimensionen dieser Definition werden im ersten Kapitel vertieft. Aufgrund der grossen Bedeutung der Denkmäler als Teil des geschichtlichen Erbes einerseits und als Teil des heutigen Lebensraums andererseits, hat die Gesellschaft die Verantwortung, sie zu schützen und für ihre Erhaltung zu sorgen. Die Grundlagen für diesen gesellschaftlichen Umgang mit den Denkmälern werden im zweiten Kapitel dargestellt, während das dritte Kapitel die Grundsätze für den praktischen Umgang mit den Denkmälern darlegt. Es folgen Überlegungen zu den Prinzipien, die bei baulichen Interventionen beachtet werden müssen und es werden auch Massnahmen erläutert, die nach Möglichkeit zu vermeiden sind. In einem letzten Kapitel werden die vorangehenden, gleichermassen auf Baudenkmäler und auf archäologische Denkmäler anwendbaren Sätze um wichtige Aspekte der archäologischen Bodendenkmalpflege ergänzt.

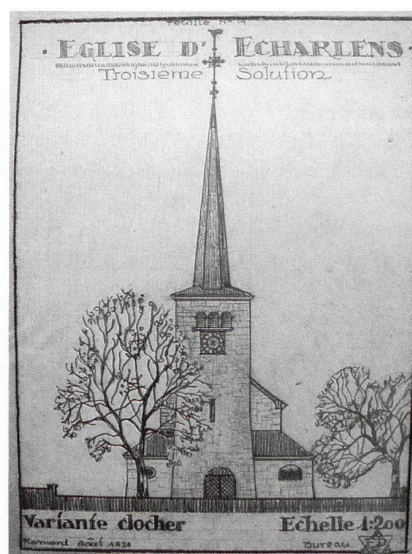
Die Leitsätze können in weiten Teilen losgelöst vom konkreten kulturellen, politischen und organisatorischen Rahmen verstanden und angewendet werden. Um dennoch auch den institutionellen und politischen Kontext verständlich zu machen, wird in einem Nachwort die in der schweizerischen Archäologie und Denkmalpflege geltende Rollenverteilung kurz erläutert. *pd*

L'Eglise paroissiale de Semsales: son histoire, son architecture et sa décoration

Marina Ferreira. Première œuvre du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice réalisée par Fernand Dumas (1892-1956), l'église de Semsales (1922-1926) constitue le point de départ d'une lignée d'édifices religieux qui ne tarderont pas à glorifier de son vivant la mémoire de leur architecte. Dans notre travail *L'Eglise paroissiale de Semsales: son histoire, son architecture et sa décoration*, nous nous sommes efforcés d'établir comment l'église avait été conçue et de quelles influences elle procédait. Nous avons abordé l'histoire de la construction de l'église de Semsales, depuis les premières discussions qui eurent lieu au mois d'avril 1901 aux assemblées paroissiales jusqu'à la mise en place définitive du concours, le 27 octobre 1921. Nous avons étudié les divers projets soumis par les concurrents de Dumas en comparaison avec la réalisation actuelle de l'édifice. En ce qui concerne la décoration, nous nous sommes efforcés d'évaluer la participation de l'architecte et le rôle de chacun des artistes amenés à collaborer avec celui-ci. Dans cet article, nous avons choisi de mettre l'accent sur l'architecture, car il constitue certainement le point central de notre travail.

Dumas n'avait réalisé qu'une poignée d'œuvres lorsqu'il remporte le concours pour l'édification de l'église de Semsales. Il n'invente pas un langage architectural et formel nouveau, mais il fait preuve d'un talent incontestable qui sera souvent admiré, celui de savoir intégrer ses édifices au site environnant.

Même s'il n'existe aucun travaux de Dumas relatifs à l'élaboration de l'église de Semsales, il existe une autre église, celle d'Echarlens (1924-



Projet pour une nouvelle église à Echarlens, août 1921, Fernand Dumas, architecte.
 (Archives Paroissiales d'Echarlens)

1927), construite par l'architecte au même moment, susceptible de fournir de précieuses indications à ce sujet. A cause de la date respective de leur consécration – l'église de Semsales fut consacrée en 1926 et celle d'Echarlens en 1927 – tout a porté à croire que la conception de cette dernière église est postérieure à celle de l'église de Semsales. En réalité, elle est antérieure. Les Archives Paroissiales d'Echarlens conservent les tout premiers projets soumis par l'architecte fribourgeois au curé Etienne Dumas au mois d'août 1921, intitulé «Eglise d'Echarlens: Projets d'agrandissement et de reconstruction de l'église». Ces projets démontrent que c'est sur la base de ces plans qu'a été élaborée la conception architecturale extérieure de l'église de Semsales. Ces plans témoignent des maladresses du jeune architecte encore peu expérimenté. Dumas n'obtiendra d'ailleurs pas la commande de la construction de l'église d'Echarlens en raison de ces plans.

Le point de départ de tous ces projets est la tour de l'ancienne église d'Echarlens, construite en 1626. Dans le projet de la façade principale qui porte le titre «Troisième solution, variante clocher», on retrouve, en ébauche, l'idée générale du clocher de l'église de Semsales. On y trouve également en prémices la fenêtre formée de trois baies accolées que Dumas utilisera aussi bien à Semsales qu'à Echarlens. Dans ce projet, il a supprimé l'avant-toit qui servait à protéger l'entrée des fidèles, alors que sur les autres plans, il avait tenu à le conserver pour rester fidèle à l'architecture de l'ancienne église. Par rapport aux autres projets, il met ici l'accent sur la maçonnerie, plus rustique. Ce plan est aussi le plus maladroitement élaboré. Les masses sont mal

articulées et la symétrie mal respectée. Les projets des élévations latérales ont quant à eux servi de modèles pour la conception de celles des églises de Semsales et d'Echarlens. L'architecte s'est également inspiré des plans d'un de ses confrères pour l'élaboration des plans de l'église de Semsales. Un certain M. Bach, dont nous ignorons le prénom et ses dates de naissance et de mort, avait été appelé au printemps 1921 à fournir des plans pour la construction de l'église d'Echarlens. Dumas en a eu connaissance et s'en est servi pour l'élaboration du grand arc qui englobe la *Crucifixion* (1924) de Gino Severini (1883-1966), réalisée à Semsales, ainsi que pour l'élaboration de l'église d'Echarlens.

Quant à la conception architecturale et décorative intérieure de l'église de Semsales, c'est l'église de Saint-Pierre de Grengiols, construite entre 1910 et 1915 par Adolf Gaudy (1871-1956), qui présente les correspondances les plus étonnantes. Au vu des nombreux points communs qui existent entre ces deux églises, il est pratiquement impensable d'imaginer que Dumas n'ait pas eu connaissance de cette œuvre. On y retrouve la large voûte en berceau à lunette droite inclinée qui couvre la nef ainsi que le même type d'ouverture dans le chœur et les voûtes d'arêtes à quatre quartiers qui servent de couverture aux collatéraux. De plus, l'utilisation de la peinture décorative se fait pratiquement sur les mêmes surfaces, selon une répartition identique de l'ornementation et dans un but commun dans les deux églises, celui de souligner l'architecture interne de l'édifice. Nous savons que cette église a été peinte par Ludwig Werlen (1884-1928). En revanche, nous ignorons jusqu'à quel point celui-ci est impliqué dans l'éla-

boration du programme décoratif et à quelle date exactement il est intervenu.

Fernand Dumas est certainement l'architecte le plus actif de l'entre-deux-guerres et le plus présent dans le domaine de la construction religieuse. Il a construit dix-huit églises et dix chapelles, agrandi près de trente églises et rénové plus de vingt. Malgré une œuvre abondante qui faisait l'unanimité du clergé et des fidèles, l'architecture de Dumas est très vite tombée dans l'oubli. Aujourd'hui, il n'existe aucune monographie sur toutes les réalisations de cet architecte. Nous regrettons cette lacune, puisque les archives à ce sujet ne manquent pas. Nous ne pouvons qu'encourager celui qui désirera s'atteler à cette tâche.

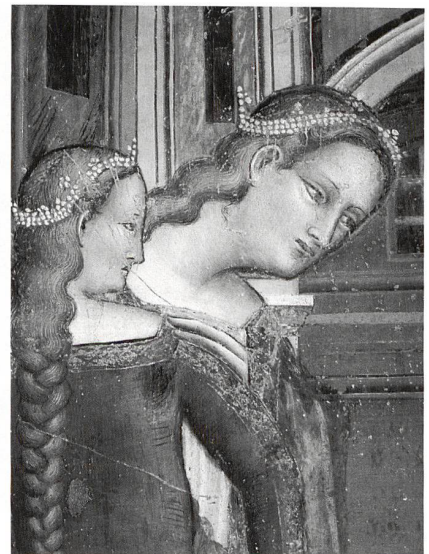
Marina Ferreiro, «L'Eglise paroissiale de Semsales: son histoire, son architecture et sa décoration», mémoire de licence sous la direction du professeur Dario Gamboni, Université de Genève, 2005. Adresse de l'auteur: 6, rue des Peupliers, 1205 Genève

Gli affreschi trecenteschi di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia

Elena Isella. La chiesa di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia ospita al suo interno un incantevole ciclo ad affresco dedicato alla vita e alla leggenda delle reliquie di san Giovanni Battista. Riferibile al decennio 1350-1360, la decorazione pittorica è molto ricca sia nella scelta degli episodi, numerosi e alcuni poco frequentemente rappresentati, sia nella modalità di narrazione, dettagliata, partecipata e contraddistinta da una colorata sensibilità. Il racconto si svolge sulla



Grengiols (Valais), église Saint-Pierre, vue de la nef, 1910-1915, Adolf Gaudy, architecte.



Seppellimento della testa del Battista, particolare con Erodiade e Salomè, Santa Maria dei Ghirli, Campione d'Italia. (E. Isella)

parete meridionale e la controfacciata della chiesa, su due registri sovrapposti per un totale di venti scene che illustrano gli eventi precedenti la nascita del Battista fino alla giovinezza (*Annuncio a Zaccaria, Visitazione, Nascita, Imposizione del nome, San Giovanni nel deserto, Predica*), l'episodio cruciale del *Battesimo di Cristo*, quindi le vicende legate alla passione e morte del santo (*Rimprovero di Giovanni a Erode, Visita a san Giovanni in carcere, Gesù riceve i messi di Giovanni, Banchetto di Erode, Decollazione, Consegna della testa a Erodiade, Seppellimento della testa del Battista, Seppellimento del corpo*) e, dopo la rara rappresentazione della *Discesa di Giovanni agli Inferi*, il ciclo si conclude con gli episodi legati alla leggenda delle reliquie (*Giuliano l'Apostata ordina di disseppellire il corpo del Battista, Distruzione delle ossa, Dispersione delle ceneri* e un'ultima scena fortemente lacunosa forse con il *Ritrovamento della testa*). Le fonti scritte che fanno da trama all'articolato racconto sono da rintracciare nei vangeli canonici, nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze e nell'apocrifo vangelo di Nicodemo. L'anonimo frescante, detto Maestro di Campione – definizione convenzionale che non vuole escludere la possibilità di considerare il ciclo opera di una bottega – e i suoi committenti, i benedettini del monastero di Sant'Ambrogio di Milano, si servono con cognizione e con intento didattico di tali fonti. Per le prime vicende si rifanno al vangelo secondo Luca e per gli episodi legati alla passione del santo alle narrazioni evangeliche di Matteo e Marco; la *Discesa di Giovanni agli Inferi* è invece narrata unicamente nel vangelo di Nicodemo e la leggenda del culto delle reliquie, assente nei vangeli canonici, è ripresa dalla *Legenda aurea*. E la *Legenda* è l'ordito sul quale si dipana tutta la trama della narrazione: molti dettagli, la sensibile indagine dei sentimenti e i numerosi passaggi di tono del lungo racconto sono debitori del testo duecentesco.

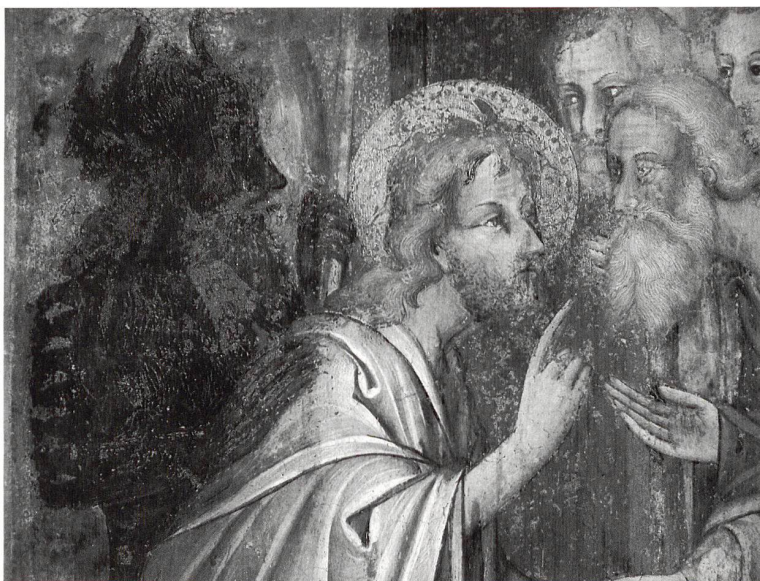
Nel pur variegato panorama artistico che contraddistingue le aree di confine lungo tutto l'arco alpino, così sollecite nel farsi tramite di conoscenza e diffusione di correnti stilistiche diverse, l'opera del Maestro di Campione si caratterizza per un'estrema originalità. Il pittore si dimostra maestro colto e dalla solida preparazione tecnica. La volontà di attribuire alla gestualità e ai volti dei personaggi una notevole espressività, ben esemplificata dalla cifra stilistica degli occhi allungati e delle mani dalle dita lunghe e affusolate, si accompagna a una prassi pittorica che sorprende soprattutto per i colori. È una tavolozza ricca quella del Maestro di Campione – giocata soprattutto sui toni dell'ocra, del rosa e del verde, armoniosamente accostati, e intrisi di una luce particolare – che è intensa per modellare le forme, smorzata negli ambienti naturali e fredda nella scene più drammatiche per poi divenire calda e avvolgente in quelle in cui predomina l'affettività.

Una più approfondita conoscenza dello stile del pittore e della sua maturazione artistica è possibile grazie allo studio di altre pitture murali a lui attribuite. A Brione Verzasca, infatti, nella chiesa di Santa Maria Assunta si conserva parte di un ciclo dedicato alla *Vita di Cristo*; a Stugl (Bergün) nei Gigioni, la piccola chiesa di San Giovanni Battista, ora chiesa evangelica, è interamente coperta nel suo interno da affreschi che illustrano la *Passione di Cristo*; a Roveredo, infine, in Sant'Antonio abate è riferibile al Maestro

di Campione la solitaria e lacunosa figura di *Santa martire*.

Dall'analisi comparata di queste opere nascono interessanti osservazioni che, oltre a gettare luce sulle qualità stilistiche del Maestro, ampliano l'orizzonte della ricerca. Meritevole d'attenzione è l'individuazione di alcuni tipi figurativi: le figure di spalle avvolte fin sulla testa nei loro mantelli, visibili a Campione nella *Predica di san Giovanni* e a Stugl nel drammatico *Compianto su Cristo morto*, chiamano alla mente il tipo figurativo inventato da Giotto (a Padova nella cappella dell'Arena due personaggi seduti di spalle sono dipinti proprio nella scena del *Compianto*). Di grande interesse è inoltre la curiosa figura dell'osservatore dall'altana presente in Santa Maria dei Ghirli nell'episodio della *Consegna della testa a Erodiade*: è il cosiddetto "testimone" un tipo figurativo nato agli inizi del XIV secolo, forse in area toscana come farebbe pensare la tavola con *San Giovanni Battista in carcere* (Dresda, Gemäldegalerie), attribuita a Giotto ma per la quale si fa il nome anche di Jacopo del Casentino. Da questo dipinto, che tra l'altro ha come soggetto un episodio non così comune e che trova proprio a Campione una delle poche versioni trecentesche arrivate fino ai nostri giorni, la figura del testimone compare anche in alcune opere del Maestro di Santa Cecilia, attivo forse ad Assisi nella bottega di Giotto e poi a Firenze. Ma si citava Padova perché nella cappella Scrovegni c'è un altro elemento che ritorna poi a Campione: il demone scuro che sta come un'ombra dietro a Giuda nel *Tradimento* sulla parete dell'arco trionfale della cappella appare alle spalle di san Giovanni Battista nella *Discesa agli Inferi* di Santa Maria dei Ghirli. Con questi riferimenti al ciclo padovano, che può essere stato da modello a quello campioneso per la sequenza distributiva degli episodi ad andamento elicoidale a scendere, non si vuole entrare specificatamente nel merito dell'origine dell'artista – sebbene i possibili contatti con l'arte padovana e di Guariento sarebbero da approfondire –, quanto proporre degli spunti di ricerca soprattutto in tema di trasmissione e divulgazione di modelli iconografici.

Elena Isella, «Gli affreschi trecenteschi di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia», tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Prof. Anna Maria Segagni Malacart, a.a. 2005-2006. Indirizzo dell'autrice: via Borgo Vico 55, 22100 Como, e.isella@libero.it



Discesa di san Giovanni Battista agli Inferi, particolare con il demone e san Giovanni Battista, Santa Maria dei Ghirli, Campione d'Italia. (E. Isella)

Ulrich und Matthäus von Ensingen – Ein Beitrag zu ihrer Stellung in der Spätgotik Süddeutschlands und der Schweiz

Jonas Kallenbach. Der Baumeisterfamilie der Ensinger ist im Rahmen der süddeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte eine wichtige Rolle zuzusprechen. Ziel der hier besprochenen Lizenzatsarbeit war es, die spezifischen Anteile der ensingerschen Baumeister an den jeweiligen Bauten unter Einbezug der relevanten Quellen und mittels einer umfassenden Baubeschreibung zusammenzufassen. Einerseits sollte der historische und funktionelle Kontext des Bauwerks herausgearbeitet und andererseits auch das urbanistische Umfeld miteinbezogen werden. Die hier besprochene Arbeit stellt eine Synthese von Künstlerbiografie, Werksgeschichte und Baubeschreibung dar: Eine Untersuchung des Lebens und der Werke der wichtigsten Vertreter der Werkmeisterfamilie der Ensinger, eingebettet in den Kontext der europäischen Architekturgeschichte und unter Einbezug der regionalen Veränderungen innerhalb der süddeutschen Stadt- und Gesellschaftsentwicklung.

Auf die Parler folgend, prägten die Ensinger mehr als hundert Jahren das Gesicht der spätgotischen Baukunst und hinterliessen ihre Spuren in der sakralen Architektur in Deutschland, dem Elsass und der Schweiz. Grosse Werke verdanken Ulrich von Ensingen und Matthäus Ensinger ihre Entstehung. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass der von Ulrich von Ensingen geplante Münsterturm zu Ulm als Ausdruck des Selbstbewusstseins und des Machtanspruchs der Ulmer Obrigkeit verstanden werden kann. Mit Matthäus Ensinger folgte Ulrich ein würdiger Nachfolger. Nach seiner Lehrzeit in Strassburg

machte er sich um die Bauplanung des Berner Münsters verdient. Darüber hinaus führte er in Ulm und Esslingen das Werk Ulrichs weiter. Mit Matthäus lässt sich das enge Wirkungs- und Beziehungsgeflecht aufzeigen, das den süddeutschen Raum im ausgehenden 14. und im 15. Jahrhundert im architektonischen Bereich prägte. Waren doch – fern nationalstaatlicher Grenzen – Teile der heutigen Schweiz stark mit Regionen Frankreichs und Deutschlands verbunden. Im Gegensatz zu den Vertretern der Baumeisterfamilie der Parler standen und stehen die Ensinger weniger im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses. Die auf uns gekommenen Bauten zeugen aber nicht nur von den Eigenheiten der Baumeister, sondern repräsentieren im Fall der ensingerschen Werkmeister auch die Ideen und Vorstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts. Kommt man von einem Aneinanderreihen der Fakten weg und beschränkt sich nicht auf eine vergleichende Stilanalyse, so zeichnet sich durch die Auseinandersetzung mit der biografischen Komponente einerseits und mit den Entstehungsbedingungen der Bauten andererseits ein immer schärferes Bild der Spätgotik am Horizont der Geschichte ab.

Wie alle bedeutenden Dombaumeister Süddeutschlands der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind auch die Ensinger nicht unberührt von den Innovationen im Umkreis der Prager Dombauhütte geblieben. Die Bauten eines Peter Parler können freilich nicht eins zu eins mit den Werken Matthäus Ensingers verglichen werden. Nebst der kunsthistorischen Analyse darf die historische Komponente nicht vernachlässigt werden. Prag stellte um 1350 das Zentrum des Reiches dar. In Kombination mit den historischen Begebenheiten war der Architektur Peter Parlers ein anderer Wirkungsgrad beschieden als den Bauten der Ensinger. Eine königliche Kathedrale verfügt letztlich über mehr Prestige als eine «Bürgerkathedrale» wie das Münster zu Bern. Man kann sich aber dennoch vorstellen, welche Wirkung die gewaltigen ensingerschen Turmbauten und -pläne auf die zeitgenössischen Betrachter ausübten. Vergleiche mit Anspruchsbauten der europäischen Architekturgeschichte (Prag, Strassburg, Ulm) zeigen, dass das Werk von Matthäus Ensinger in Bern nicht isoliert betrachtet und gewürdigt werden kann. Der Schaffenskreis der Ensinger – wie derjenige der wichtigsten Baumeisterfamilien des europäischen Spätmittelalters – beschränkte sich zwar auf eine bestimmte Region, doch sind die Werke eines Matthäus Ensinger nicht zwingend als konservativ und als wenig innovativ zu bewerten. Einige Architekturelemente im Werk Ulrich von Ensingen können sogar als neue Erscheinungen der spätgotischen Formenwelt taxiert werden. Matthäus Ensingers Bauplanung für das Berner Münster zeigt sowohl im Grossen wie in den Einzelformen, dass bestehendes Formen-

gut umgeformt, weiterentwickelt und mit neuen Einflüssen kombiniert werden kann. In seinen Ausmassen stellt der Berner Bau sicher keine Konkurrenz für Strassburg und Ulm dar, doch muss er sich durch seine einheitliche Planung und Ausführung nicht vor den anderen ensingerschen Bauten verstecken.

In der hier besprochenen Arbeit sollte auch die in der Forschung nicht immer stark gewichtete praktisch-pragmatische Komponente berücksichtigt werden. Denn nebst dem Ideen- und Innovationsreichtum mussten auch die grössten Architekten der deutschen Spätgotik über profunde technische Fähigkeiten verfügen und ihr Handwerk bis ins Detail beherrschen. Als Planer und Erbauer von Turmprojekten ist die Baumeisterfamilie der Ensinger eine würdige Vertreterin der spätgotischen Baukunst. In ihren Werken widerspiegeln sich auch die politisch-historischen Veränderungen des 14. und 15. Jahrhunderts, so zum Beispiel die wirtschaftliche Entwicklung der süddeutschen Reichsstädte. In der Tradition der grossen Baumeister des Mittelalters prägten Ulrich und Matthäus Ensinger durch Virtuosität, Phantasie und technischen Pragmatismus die Architektur Süddeutschlands im Spätmittelalter. Wenn ihr architektonisches Wirken auch nicht über denselben Innovationsgrad verfügt wie die Architektur im Umkreis Peter Parlers, so dürfen die Ensinger im Rahmen der europäischen Architekturgeschichte durchaus in einem Atemzug mit der Baumeisterdynastie der Parler genannt werden.

Jonas Kallenbach, «Ulrich und Matthäus von Ensingen – Ein Beitrag zu ihrer Stellung in der Spätgotik Süddeutschlands und der Schweiz», Lizenzatsarbeit Universität Freiburg i. Üe., Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Kurmann, 2006. Adresse des Autors: Winkelriedstr. 25, 6003 Luzern



Bern, Münster, Westseite.
(Marc Carel Schurr, Bern)

Alfred Friedrich Bluntschli und der Villenbau im späten 19. Jahrhundert: Umgang mit historischen Bauformen und Dekorationen

Geraldine Ramphal. Villen als repräsentative Wohnhäuser der bürgerlichen Gesellschaft wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer der zentralen Bauaufgaben von Architekten. Fabrikanten, Bankiers und Unternehmer liessen sich am Stadtrand grosse Häuser bauen, die meist in einen Garten oder Park eingefügt waren und den Charakter von Landhäusern hatten. Die Gestaltung im Äusseren und im Inneren war sehr aufwendig. Die Bauwerke zeichneten sich durch eine Stilpluralität aus, die heute unter dem Begriff Historismus zusammengefasst wird.

Auch in der Zürcher Baulandschaft fallen zahlreiche im späten 19. Jahrhundert erbaute Villen auf. Einige der bedeutendsten gehen auf den bis heute wenig diskutierten Architekten Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930) zurück.

(Zu Bluntschlis Gesamtwerk siehe Bernd Altmann: «*Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance*» – *Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli [1842–1930]*, Dissertation, Universität Trier 2000). Bluntschli wurde 1881 als Nachfolger von Gottfried Semper zum ordentlichen Professor für Architektur an das Eidgenössische Polytechnikum nach Zürich berufen, wo er bis 1914 lehrte. Er errichtete zwischen 1885 und 1890 vier bedeutende Villen in Zürich: die Villa Bleuler in Riesbach, die Villa Wegmann in Stadelhofen sowie die Villa Rieter und den Erweiterungsbau der Villa Schönberg in Enge.

Die Fassaden dieser vier Villen weisen eine Vielzahl historischer Stile auf: Sie folgen der Architektur englischer Landhäuser oder italienischer Villen unter Aufnahme von Elementen der Neurenaissance, zudem finden sich Anleihen der deutschen Renaissance und des Neubarocks. Die vorliegende Arbeit nutzte sowohl publizierte Schriften als auch Archivmaterial wie Skizzen, Briefwechsel und andere bisher kaum beachtete Dokumente, um Bluntschlis Vorstellungen und Absichten, die seine Wahl der Bauformen und Dekorationen bestimmten, zu untersuchen.

Für die Innenausstattung seiner vier Villen entwarf Bluntschli vergleichbare Konzepte. Konstanten bilden Holztäfelungen im Erdgeschoss und antikisierende Malereien in Vestibülen und anderen Bereichen, die er in Details variierte. Mit den Holztäfelungen in der Art der deutschen Renaissance, die sich in Ess-, Wohn- und Herrenzimmern finden, griff Bluntschli eine zeitgemäße und oft verwendete Form der Ausstattung auf, die damals als «modern» angesehen wurde. Wie seine Zeitgenossen sah Bluntschli im Kunstgewerbe der deutschen Renaissance den Höhe-

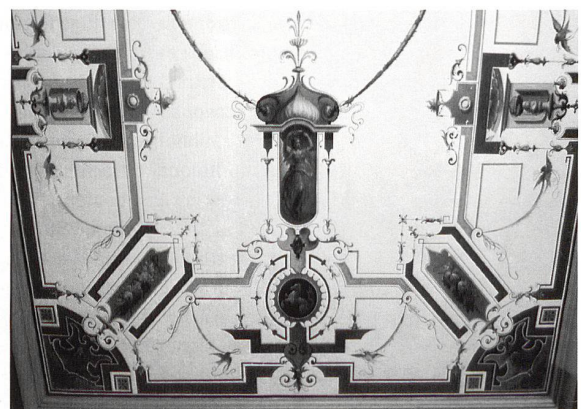
punkt dieser Gattung. Dort knüpfte er an, um aus dem Formenschatz und den Techniken ganz bewusst einen neuen «Stil» zu schaffen, wobei er die Ausstattung den veränderten Bedürfnissen des späten 19. Jahrhunderts anpasste. In seinem Bericht zur Schweizerischen Landesausstellung von 1883 forderte er ausdrücklich, die Formen der nördlichen Renaissance aufzunehmen.

Auffällig ist, dass Bluntschli sowohl die Vestibüle als auch die Badezimmer, die jeweils im privaten Bereich des ersten Obergeschoss lagen, mit antikisierenden Malereien ausstattete. Anregungen dafür sammelte er bei Aufenthalten in Rom und Genua in den 1860er- und 70er-Jahren. Erhaltene Skizzenbücher bergen zum Teil konkrete Vorlagen für Ornamente in seinen Zürcher Villen. Für das Vestibül der Villa Bleuler und das Badezimmer der Villa Wegmann etwa setzte Bluntschli Deckenmalereien aus Palazzi der Genueser Hochrenaissance um, wobei er die dort beliebten antikisierenden Motive übernahm. Für die Ausmalung der Loggia der Villa Bleuler sollte nach Plan Bluntschlis ursprünglich ein Wandfresko aus der Villa Giulia in Rom, einem Bauwerk der Hochrenaissance, kopiert werden. In der Ausführung beschränkte man sich auf einen Hintergrund in pompejanisch Rot und eine Bordüre mit Grottesken.

Die Dekorationen der Badezimmer sind mit denjenigen der Vestibüle vergleichbar, stehen jedoch in einem anderen Kontext, da sie mit ihren neuen sanitären Einrichtungen einen besonderen Luxus darstellten und keineswegs zur Standardausstattung eines Hauses dieser Zeit gehörten. Mit den Badezimmern verknüpfte man Vorstellungen einer antiken Bäder- und Körper-

kultur. Bluntschli verlieh diesen Vorstellungen durch antikisierende Malereien und römische Mosaik imitierende Bodenplatten Ausdruck. Das Bad der Villa Schönberg war besonders aufwendig gestaltet und folgte am deutlichsten einem antiken Vorbild. Die Wandmalereien mit schwebenden weiblichen Gestalten auf schwarzem Grund gehen auf pompejanische Motive zurück und waren im Zusammenhang der Waschkultur des 19. Jahrhunderts oft zu finden. Als prominentes Beispiel kann die Ausmalung von Gottfried Sempers Zürcher Waschschiff genannt werden, dessen Aussenseiten mit Darstellungen von schwebenden Figuren in Feldmalerei – einem typischen pompejanischen Motiv – versehen waren.

Warf Bluntschli bei den Dekorationen der Villen einen Blick zurück in die Vergangenheit, war seine Sichtbacksteinbauweise bei den Villen Bleuler, Rieter und Schönberg zukunftsweisend. Denn Sichtbackstein war im Zürcher Villenbau in den 1880er-Jahren oder bei repräsentativen Bauwerken allgemein unüblich und fand aus zahlreichen Gründen nur bei Zweckgebäuden Verwendung. So mussten sich Bluntschli und Georg Lasius noch 1887 im Fall des Chemiegebäudes des Eidgenössischen Polytechnikums öffentlich für die Sichtbacksteinarchitektur rechtfertigen. Nicht nur die öffentliche Wahrnehmung, sondern auch technische Unzulänglichkeiten verhinderten bis dahin die extensive Verwendung keramischer Baustoffe. Erst nach 1883 bewirkte ein Umdenken in der Bauindustrie, dass der Backstein auch in der Schweiz zu einem kostengünstigeren Material und zu einer Alternative zum Naturstein wurde. Mit dem hochgebrannten Verblender, einem dauerhaften Fassadenklinker,



Zürich, Villa Bleuler, errichtet 1885–88, Gartenfassade, Süden, heute Sitz des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. (G. Ramphal)

Zürich, Villa Wegmann, errichtet 1887–1890, Detail der Deckenmalerei des Badezimmers im 1. Obergeschoss. (G. Ramphal)

kam zudem ein neuer Backstein auf den Schweizer Markt, der eine wetterfeste und farblich einheitliche Verblendung von Fassaden erlaubte. Bluntschli kann mit seinen Villen als Vorreiter für die Sichtbacksteinarchitektur in Zürich eingestuft werden. Mit dem Backstein realisierte er ästhetisch anspruchsvolle Villenbauten. Gleichzeitig nahm er in Form von Zitate historische und prestigeträchtige Bauformen auf und demonstrierte damit die vielfältigen Möglichkeiten, die dieser für Zürich neue Baustoff bot.

Geraldine Ramphal, «Alfred Friedrich Bluntschli und der Villenbau im späten 19. Jahrhundert: Umgang mit historischen Bauformen und Dekorationen», Lizenzatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 2006. Adresse der Autorin: Besenrainweg 8, 8038 Zürich

«eine Neue Kirche in form des heiligen Grabs zue Hierusalem». Die Geschichte der Kreuzenkirche bei Solothurn

Barbara Wieser. Wenige Kilometer nördlich der solothurnischen Stadtmauern, in der Gemeinde Rüttenen, befindet sich auf einer Anhöhe im Wald eine kleine Kirche, die in ihrer Länge lediglich etwas über 17 Meter misst. Das Äussere lässt nicht erahnen, was den Besucher im Innern des Gebäudes erwartet. Dort findet sich nämlich hinter dem Hauptaltar mit dem Kruzifix eine kleine, frei stehende Kapelle, welche die Nachbildung des Grabes Jesu darstellt, das sich in der Grabeskirche in Jerusalem befindet. Die Kreuzenkirche wurde 1639 vom Patrizier Johann von Roll (1573–1643) gestiftet, der in der städtischen Politik So-

lothurns sowie als Gesandter und Schiedsrichter auf eidgenössischer Ebene aktiv war.

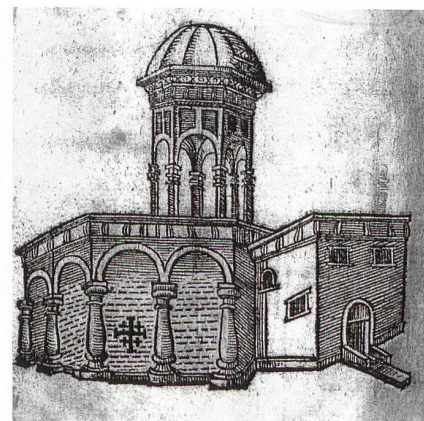
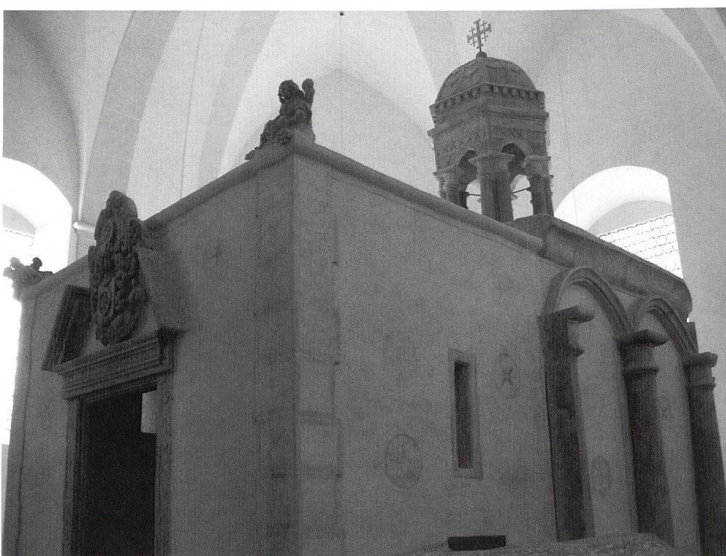
Die Nachbildung der Heiliggrab-Kapelle in der Kreuzenkirche steht im europäischen Raum durchaus nicht alleine da. Vielmehr haben wir es mit einem Bautyp zu tun, der in ganz Europa in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auftauchte und im 17. Jahrhundert vor allem im habsburgischen Herrschaftsgebiet eine starke Verbreitung erlebte. Im Gebiet der heutigen Schweiz haben sich indessen nur zwei solcher Bauwerke erhalten. Neben demjenigen in Rüttenen findet sich eine weitere, 1712 erbaute Heiliggrab-Kapelle in der Schlosskapelle im aargauischen Hilfikon.

Die Geschichte der Kreuzenkirche kann nur unter Berücksichtigung der kirchenhistorischen Situation vollständig begriffen werden. Sie entstand zu einer Zeit, in der die katholische wie die reformierte Kirche nach Mitteln suchten, die eigene Glaubenslehre zu vereinheitlichen und gegenüber der anderen Konfession zu behaupten. In Solothurn setzte der Prozess der «Konfessionalisierung» nach 1530 ein, nachdem die Einführung des reformierten Glaubens in den solothurnischen Gemeinden gescheitert war. Der Prozess der Rekatholisierung, der vom Klerus und von den weltlichen Behörden vorangetrieben wurde, intensivierte sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Parallel zu den Reformbemühungen kann in Solothurn auch eine zunehmende Volksfrömmigkeit ausgemacht werden. Dies bezeugen etwa der Anstieg der getätigten Stiftungen oder die Zunahme der Pilgerfahrten in diesem Zeitraum. In Bezug auf die Geschichte der Kreuzenkirche spielt die Popularität der Jerusalem-Wallfahrt eine wesentliche Rolle.

Offensichtlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen den Fahrten ins Heilige Land und dem Bau von Heiliggrab-Kapellen. Die zeitliche Korrelation zwischen der Zahl der Pilgerfahrten nach Jerusalem und dem Bau von Heiliggrab-Kapellen legt nahe, dass die Reise ins Heilige Land solche Bauvorhaben angetrieben hat. Viele der Stifter waren selbst in Jerusalem gewesen und liessen sich nach ihrer Rückkehr aus Dankbarkeit für die geglückte Reise, zur persönlichen Erinnerung oder aus Prestigegründen eine Heiliggrab-Kapelle erbauen.

Bis anhin ging man davon aus, dass auch bei von Roll eine Jerusalem-Reise die Motivation zum Bau seiner Kirche gewesen sei. Die im Zuge der Lizenzatsarbeit betriebenen Recherchen lassen allerdings Zweifel aufkommen an dieser Gründungsgeschichte. Zwar lässt sich für den betreffenden Zeitraum eine beträchtliche Zahl solothurnischer Jerusalem-Pilger ausmachen. In den städtischen Ratsmanualen, in denen sämtliche Pilger verzeichnet sind, ist jedoch kein Johann von Roll auffindbar. Das Fehlen jeglicher Nachweise lässt den Schluss zu, dass von Roll selbst nie in Jerusalem gewesen ist.

Auch wenn von Roll das Heilige Grab nicht mit eigenen Augen gesehen hatte, bestand die Möglichkeit, sich anderweitig eine Vorstellung von der Kapelle zu machen. Es kursierten zahlreiche Druckschriften, in denen die Reise nach Jerusalem und die dortigen Heiligtümer ausführlich beschrieben und abgebildet waren. Ein eben solches Pilgerbüchlein findet sich im Nachlass der Familie von Roll. Es wurde 1639 vom Verwandten Wilhelm von Steinbrugg herausgegeben, der die Schrift Maria Magdalena von Roll, der ältesten Tochter von Rolls, widmete. Die



Rüttenen SO, Heiliggrab-Kapelle im Chorbereich der Kreuzenkirche. (© Barbara Wieser)

Illustration der Heiliggrab-Kapelle im Pilgerbüchlein Wilhelm von Steinbruggs. (© Denkmalpflege Solothurn)

Druckschrift enthält Gesänge und Gebete, die beim Gang durch die Grabeskirche in Jerusalem gesprochen und gesungen wurden. Zudem finden sich darin drei Ansichten der Heiliggrab-Kapelle. Die Tatsache, dass das Erscheinungsjahr des Büchleins zeitlich mit der Planung der Kreuzenkirche zusammenfällt, lässt den Schluss zu, dass die Schrift den Ausschlag zum Bau der Kreuzenkirche gegeben hatte. Vermutlich war es Maria Magdalena gewesen, die Johann von Roll zum Bau der Kirche angetrieben hatte. Das 1643 verfasste Testament von Röll lässt jedenfalls erkennen, dass Maria Magdalena ihrem Vater – vor allem während seiner letzten Lebensjahre – sehr nahe gestanden hatte.

Der besondere Wert der Kreuzenkirche liegt weniger in ihrer stilistischen als in ihrer kulturhistorischen Bedeutung als Zeugin der erstarkten katholischen Kirche im Zeitalter des Barocks. Gleichzeitig gibt sie Auskunft über populäre Frömmigkeitssmuster, die sich neben den institutionalisierten Glaubenspraktiken abspielten. Hierzu gehört die Pilgerfahrt ebenso wie die verschiedenen Formen der Andacht oder das Tätigen frommer Stiftungen. Eine Stiftung erfolgte in erster Linie in Hinblick auf das Jenseits mit der Absicht, sich von den Sünden reinzuwaschen und so den erhofften Seelenfrieden zu erlangen. Dass von Röll dies mit dem Bau einer Heiliggrab-Kapelle – also dem Symbol für die Auferstehung Jesu – bewerkstelligen wollte, mag kein Zufall sein. Darüber hinaus erwies von Röll mit dem Bau der Kapelle der gesamten Gemeinde einen Dienst. Die Kreuzenkirche wurde nämlich am Ende eines bestehenden Stationenwegs erbaut, wo sie sich ikonografisch ins Passionsgeschehen eingliedert. Die Kreuzenkirche als ein isoliertes Bauwerk zu betrachten, greift somit zu kurz. Vielmehr muss sie als Bestandteil einer von der solothurnischen Bevölkerung gerne besuchten Sakrallandschaft betrachtet werden, die den Gläubigen die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Leidensweg Christi erlaubte.

Barbara Wieser, «eine Neue Kirche in form des heilligen Grabs zue Hierusalem». Die Geschichte der Kreuzenkirche bei Solothurn», *Lizenziatsarbeit Universität Bern, PD Dr. Samuel Rutishauser, 2006. Adresse der Autorin: Abern-Terrasse 11, 6340 Baar*

Pinacoteca Züst: quarant'anni di storia

La Pinacoteca Züst si trova nel centro di Rancate, adiacente alla chiesa parrocchiale, non lontano dalla villa un tempo appartenuta a Giovanni Züst, imprenditore e collezionista che con la sua generosa donazione allo Stato del Canton Ticino nel 1966 permise la nascita del museo. Subito il visitatore rimane colpito non solo dalla bellezza del sito e dal valore dei quadri, ma anche dall'edificio, di felice sistemazione museale: ex casa parrocchiale, fu ristrutturato e ampliato dall'architetto Tita Carloni.

La Pinacoteca raccoglie opere di artisti dal XVII al XIX secolo, originari delle terre che nel 1803 vennero a costituire il Canton Ticino o che, comunque, ebbero con esse stretti rapporti. Il nucleo principale che ancora oggi la compone è costituito dalle opere di un pittore originario di Tremona – a pochi chilometri da Rancate – Antonio Rinaldi (1816-1875), di cui si conservano un centinaio di dipinti e oltre 250 disegni.

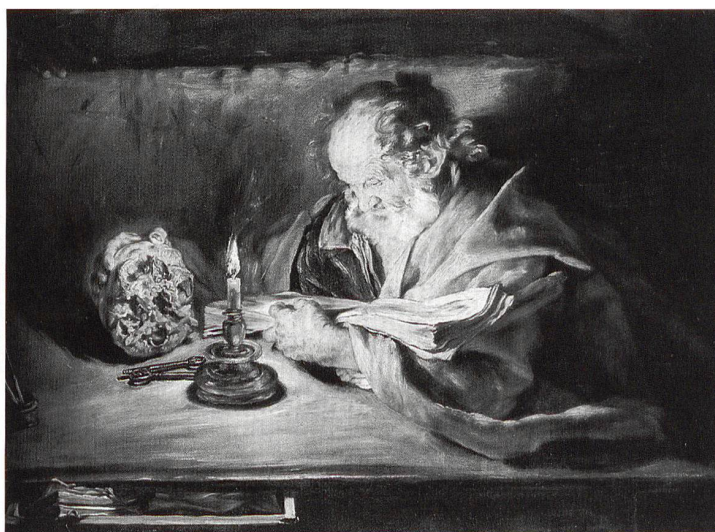
Il rapporto di Giovanni Züst con l'arte fu istintivo, appassionato, travolgente. Grande mecenate, donò parte della sua raccolta di argenti all'Historisches Museum di San Gallo (1969), mentre gli oggetti di arte etrusca e greca costituirono il primo nucleo dell'Antikenmuseum di Basilea (1961).

Il Mendrisiotto dunque, soprattutto con l'opera del Rinaldi, rappresenta l'aspetto più strettamente locale della raccolta; ma c'è anche un'anima di più largo respiro, che trova i suoi vertici nelle opere di Giovanni Serodine (1600-1630), uno dei massimi pittori caravaggeschi, e di Giuseppe Antonio Petrini (1677-1758/59), protagonista del Settecento lombardo, e che propongono questo museo periferico a un'attenzione

internazionale. Di Serodine sono presenti tre pezzi, in particolare *San Pietro in carcere*, vera punta di diamante nel breve ma intenso percorso artistico del pittore. L'artista, asconese ma vissuto a Roma, fu definito da Roberto Longhi "non soltanto il più forte pittore del Canton Ticino, ma uno dei maggiori di tutto il Seicento italiano".

Le raccolte hanno continuato e continuano ad arricchirsi grazie a nuovi acquisti, donazioni e prestiti. La Pinacoteca è inoltre attiva nella promozione culturale grazie alla frequente proposta di mostre temporanee dedicate all'arte antica, di grande qualità e curate da personalità di spicco.

La Pinacoteca Züst raggiunge quest'anno i quarant'anni di attività. Per festeggiare degnamente l'evento si è allestita una mostra dedicata a colui che fu in un certo senso interprete della transizione tra secondo Cinquecento e primo Seicento: il pittore Camillo Procaccini, di origine emiliana ma passato ben presto a Milano, protagonista geniale e puntuale della cultura borromica. Al pittore (di cui tra l'altro si è scoperta in questa occasione la data di nascita, a Parma il 3 marzo 1561) non era mai stata dedicata una rassegna. Inoltre una testimonianza ragguardevole dell'operosità di Camillo è proprio documentata poco lontano dalla Pinacoteca di Rancate, nella chiesa di Santa Croce a Riva San Vitale, dove il trentenne pittore eseguì uno dei cicli più vasti della sua prima attività, percorsa da personali umori e interpretazioni, che poi subiranno un'evoluzione legata ai tempi e ai temi rinnovati della cultura ambrosiana. Lo studio di questo interessantissimo momento costituisce uno dei nuclei della mostra, che intende spazia-



Giovanni Serodine, *San Pietro in carcere*, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst.