Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d’art et d’histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d’Histoire de l’Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 30 (1979)

Heft: 4

Artikel: Urtümlichkeit und Urbanität

Autor: Reinle, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393348

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: 19.07.2025

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

darüber stattfinden, so wird man das Thema der Diskussion würdig erachten dürfen (vgl. dazu archithèse/Werk 31/32 [1979], S. 82).

Regionalismus, Eingehen auf die Strukturen der Vergangenheit, Einfügen und Einpassen, die Schaffung neuer Bauten aus und mit dem Formengut der Vergangenheit und der Gegend, gehört zum guten Ton der gegenwärtigen Architekturszene (vgl. archithèse/Werk 21/22 [1978], Thema «Dorf»; ebd. 25/26 [1979], Thema «Eingriffe»; ebd. 27/28 [1979], Thema Heim + Heimat, besonders S. 69, zudem Ausstellung ETHZ 1975: Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin).

Die heutigen Rückgriffe, die gerne als Neuland dargestellt werden, haben Tradition. Die Aufsätze dieses Heftes umfassen ungefähr den Zeitabschnitt zwischen 1780 und 1940. Sie liefern einesteils Grundlagen zum Thema, andernteils versuchen sie die Geisteshaltung zu erläutern, die jeweils den Rückgriffen zugrunde lag.

Es wäre ein reizvolles Unterfangen, das Thema interdisziplinär weiterzuspinnen: was hier Architekten, Kunsthistoriker und Volkskundler zusammengetragen haben, vermöchten möglicherweise Historiker, Soziologen, Ethnologen und Kulturgeographen in ihrem Bezugsfeld umfassender oder mit anderen Akzenten zu deuten.

Das Heft ist ein Versuch. Wir danken den Mitarbeitern herzlich, die sich auf unsere Anfrage spontan bereit erklärt haben, ein Thema zu übernehmen und manchmal recht kurzfristig in Aufsatzform zu giessen.

Hans Martin Gubler
David Meili

URTÜMLICHKEIT UND URBANITÄT

von Adolf Reinle

Der Stadtmensch ist sich selber entfremdet, er kann sich nicht als Persönlichkeit entfalten, er ist in die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse verstrickt, ihr Opfer. Es gibt keinen andern Weg zur Rettung als die Auflehnung, die Flucht aus der Stadt und ihrem System, die Rettung ist nur möglich in der Stille der Natur in der betrachtenden Zwiesprache mit der Schöpfung, im Walde, an einem besonnten Quell, auf blumiger Wiese, am Gestade des Meeres. Dies alles – hier zusammengefasst – ist nicht 1979 geschrieben, sondern steht in dem Werk *«De vita solitaria»*, welches Francesco Petrarca 1346 in Vaucluse begonnen hat. All das wird dort in konzisem Latein formuliert – surge, veni, propera, linquamus urbem – und der Städter schlechthin als der «occupatus», der «Beschäftigte» oder noch drastischer «der Besessene» definiert, und keiner, weder der Handwerker, der Akademiker, noch der Künstler, ist ausgenommen[1].

Diese Lebensauffassung hat ihre Vorgänger und Nachfolger in verschiedensten Epochen. In der römischen Antike wie in der Renaissance, im Dix-huitième, in der Romantik und in unseren Tagen, begründeter denn jemals.

Antithetische Bewegungen gibt es in der Kulturgeschichte und damit in der jeweiligen Kunst immer wieder. Dem unüberschreitbaren Reichtum der romanischen und gotischen Abteien und Kathedralen stellt sich die Askese der Zisterzienser- und Bettelordenskirchen gegenüber. Vorwärtsdrängende und beharrende Strömungen, regionale und internationale Richtungen lösen sich ab oder bekämpfen sich gleichzeitig.

Der Dualismus von Urbanität und Urtümlichkeit ist ohne Zweifel immer dann am pointiertesten, wenn die Urbanität einen Höhepunkt der Differenzierung, Überfeinerung und Verspieltheit angenommen hat oder anzunehmen droht. Dann nämlich erfolgt der Ruf des «Zurück zur Natur», zum Einfachen, Lapidaren, Ungekünstelten, Unverdorbenen.

Diese Rückwendung kann in sich so geistig und souverän erfolgen, wie dies bei Petrarca erscheint oder in der Einfachheit des Lebens von Zisterziensermönchen oder puritanischen Farmern. Sie kann aber selbst auch wieder ein genüssliches Spiel hochgezüchteter Menschengruppen sein: die Eremitagen in barocken Schlossparks, in romantischer Absicht angelegt und zeitweilig sogar vom Fürsten und seinen Höflingen «bewohnt». Der allbekannte «Hameau», das kulissenhafte Bauerngehöft Maria Antoinettes im Park von Versailles[2].

Aus dem orientalischen Christentum war schon in frühchristlicher Zeit das Einsiedlertum als Ideal des entsagungsvollen gottnahen Lebens in einsamen Höhlen, Wüsten oder Wäldern nach dem Westen gelangt. Ein frühmittelalterliches Beispiel in unserem Land ist im 9. Jahrhundert St. Meinrad im Finstern Wald, dem spätern Einsiedeln, ein spätmittelalterliches Bruder Klaus im Ranft bei Sachseln. Schon im Hoch- und Spätmittelalter ahmten geistliche und weltliche Fürsten diesen Lebensstil nach, indem sie sich für einige Zeit in einsame Behausungen zur Besinnung zurückzogen. Andere stifteten Eremitagen für Einsiedler und besuchten diese, allein oder – wie König René von Anjou – zusammen mit Gebildeten und Künstlern. Gleichfalls noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts denkt sich Filarete in seinem Idealentwurf der Fürstenresidenz Sforzinda einen fürstlichen Tiergarten – auch dies ein Topos, der durch die Jahrhunderte geht – und in diesem auf einem Hügel inmitten dichter Lorbeer- und Fichtenwälder mit Raubtieren eine Kirche mit Einsiedlerklause. Vom 16. bis ins 18. Jahrhundert wird aus der Eremitage im Schlosspark mehr und mehr ein Kuriosum, ein Ort romantischer Naturgefühle, der gesellschaftlichen Zerstreuung. Immer stärker wird der Inszenierungscharakter mit bewusster roher, urtümlicher Bauweise in Felsbrocken, Stein, Holz und Rinde. Zur Staffage dienen entweder lebende, tatsächliche hieher verpflanzte Einsiedler oder aber realistische lebensgrosse Figuren von solchen. Beides konnte miteinander kombiniert sein, wie im Park von Hellbrunn bei Salzburg. Aus der gleichen Vorstellungswelt ist auch der «Hameau», der bäuerliche Weiler im Park von Versailles 1783 bis 1786 entstanden, ein nach der Idee des Landschaftsmalers Hubert Robert in szenische Wirklichkeit umgesetztes Ensemble von einst 12 Bauten wie Bauernhaus, Mühle, Molkerei, Taubenhaus usw. Es wurde von einem richtigen Bauern bewirtschaf-

Wappenscheibe Kyburg. Wilder Mann und Wilde Frau als Wappenträger, letztes Viertel 15. Jh., Lukas Zeiner zugeschrieben (London, Victoria and Albert Museum)

tet, dem Marie-Antoinette mit ihrem Hof bei den verschiedenen Beschäftigungen zuschauen konnten. Der Abrundung wegen sei gesagt, dass auf den Parkgewässern – in Nymphenburg wie in Versailles – echte venezianische Gondoliere echte venezianische Gondeln in Betrieb hielten.

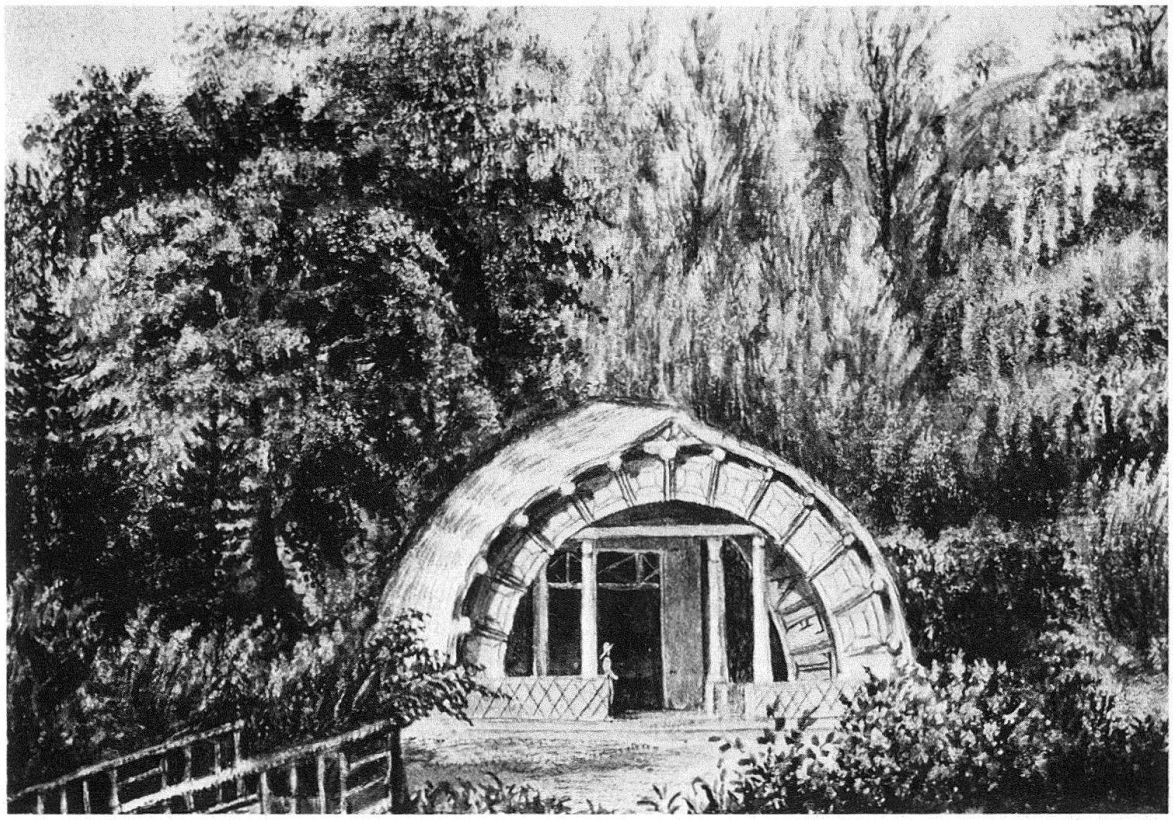
Es wäre sehr interessant, einmal alle Epochen und Kulturen nach solchen Urtümlichkeits- und Ursprünglichkeitsmotiven zu durchkämmen. Es geht für uns zunächst um künstlerische Gestaltung als Ausdruck dieser natürlich viel umfassenderen Bewegungen; denn die Kunstwerke sind nur der am besten greifbare Teil davon. Die zuge-

Borkenhaus in Henbury, Blaise Castle Estate. Entwurf von Humphrey Repton, 1791

hörigen Äusserungen zum Beispiel in der Literatur – Heimatromane –, «Volkslieder» in der Musik, die Trachtenbewegungen, die Volkstänze, die Wiederbelebung des Brauchtums und der alten Feste, all das gehört dazu.

Es geht nicht bloss um die Architektur, mit der wir uns hier speziell befassen möchten, sondern auch um Reflexe in den übrigen Künsten, nicht zuletzt in der Bilderthematik. Man denkt dabei zunächst an die verklärten Darstellungen des Bauernlebens bei den Romantikern und Kleinmeistern und idealisierenden Realisten des 19. Jahrhunderts. Aber frühere Epochen wären daraufhin zu überprüfen: etwa das Thema der «Wildleute», das im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert vor allem auf Wandteppichen, in der Heraldik, in der Goldschmiedekunst und Glasmalerei eine so wichtige Rolle spielt[3]. Nicht zufällig in einer Epoche, die anderseits in der Malerei und Graphik eine dekadent überfeinerte Darstellung modischer Gecken liebt. Auch Bewegungen in der Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts sind so zu sehen: die Auseinandersetzung mit der Kunst der «Primitiven», Gauguin, die Maler der Brücke, die Entdeckung der Negerplastik. Die Expressionisten in München, Kandinsky voran, verliebten sich in die bayerische Volkskunst der Votivbilder und Hinterglasmalerei, sammelten sie, bildeten sie im «Blauen Reiter» ab und malten selbst welche[4].

In der Architektur des beginnenden 20. Jahrhunderts entspringen diesem Zurück zum Einfachen und Urtümlichen gleich zwei, sehr gegensätzliche und doch mehrfach verwandte Bewegungen wie die «Materialechtheit» und Handwerksethik der Bauhausleute und der «Heimatstil» in all seinen Möglichkeiten. Sie reichen von ernsthafter



Waldhütte (Köhlerhütte?). Anonymer Entwurf, um 1800 (Privatbesitz)

Regionalarchitektur bis zum treuherzigen und verlogenen Kitsch der Gaststätten im Walliser-, Bündner- oder Tiroler- und Bayernstil. Vom jeweils zugehörigen Möbel- und Trachtenwerk – «echte» vereinsmässig organisierte und beinahe behördlich geschützte Trachten und Verballhornungen als modisches «Dirndl» oder «Sennenhemd» – für snobistische Modemodelle – nicht zu reden.

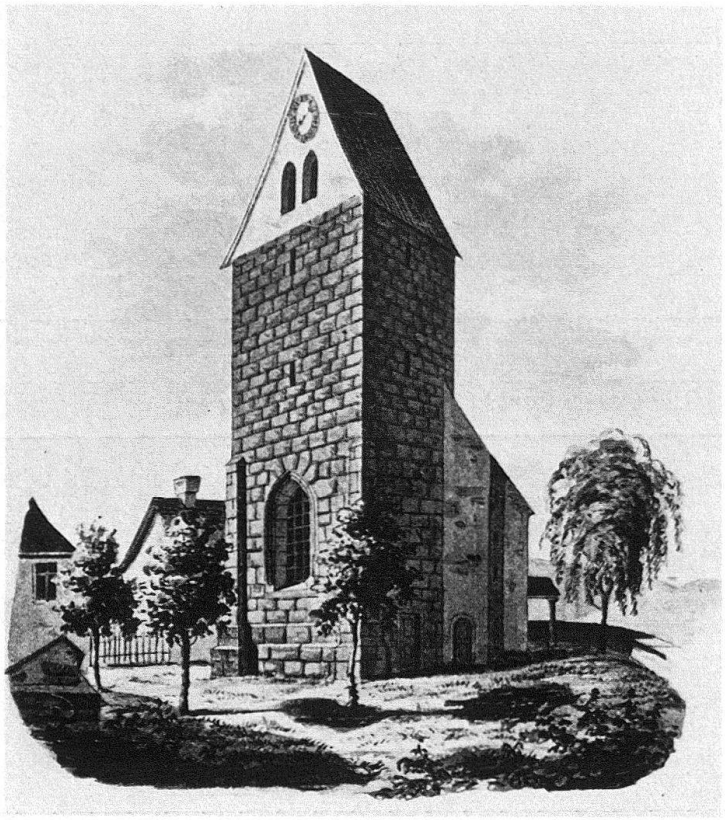
Bei der Analyse architektonischer Erscheinungen ist sowohl auf ganze Bautypen wie auch auf Einzelheiten konstruktiv-formaler Art zu schauen. Als Beispiele romantisch-altertümlicher Typen nenne ich das hölzerne Bauernhaus, das «Chalet», und zwar in seinen verschiedensten Ausformungen bis zu den modernen Varianten skandinavischer Observanz.

Bei Bauteilen, die «ins Auge stechen», wie insbesondere Turmabschlüssen und Dächern, findet man besonders gerne entweder betont progressive oder konservative Lösungen. Wie weit über die Epoche der Romanik hinaus der Typus des romanischen Kirchturms mit gekuppelten Rundbogenöffnungen gebräuchlich war und damit ein Zeichen der Urtümlichkeit setzte, können wir auch an zahlreichen Beispielen unseres Landes beobachten. Man denke an Baar, dessen «uralt» scheinender Turm frühestens dem 15. Jahrhundert, wahrscheinlich späterer Zeit angehört. Dem stehen die oft modisch-verspielten Turmhauben des Spätbarock, die anstelle altertümlicher romanisch-gotischer Käsbissendächer im 19. Jahrhundert aufgesetzten modisch-neugotischen Spitzhelme und schliesslich die gewagten Türme der Betonkirchen zwischen 1920 und 1970 gegenüber.

Auch das Dach ist ein kritisches Element, an welchem sich die Geister schieden und scheiden. Welche urtümliche Würde liegt in den gewaltigen Dächern der aargauischen Strohdachhäuser, der Berner und Innerschweizer Bauernhäuser! Ihre abgewalmte Grundgestalt ist in die schweizerischen Staatsbauten – Rathäuser, Korn- und Zeughäuser – noch des 17. und 18. Jahrhunderts übernommen worden. Im 1600 von oberitalienischen Meistern begonnenen Rathaus von Luzern vereint sich der rein italienische Kubus eines Renaissance-Palazzo mit eben einem solchen Dach. Die Akten schweigen zu den hiebei angestellten Überlegungen, lassen aber erkennen, dass das Dach kurz nach seiner Fertigstellung abgeändert wurde, also vielleicht anfänglich südländisch konzipiert war. In Frankreich gar hat sich das steile gotische Dach selbst im modernsten Schlossbau des 16. und 17. Jahrhunderts gehalten. Was zu seiner Verspottung durch Bernini führte und umgekehrt auch zum französischen Spott über das ohne Steildach gestaltete Versailles, das Zeitgenossen deshalb wie eine Brandruine vorkam.

Mit Spott wurden bei uns in den 1920er und 1930er Jahren auch die dachlosen Kuben des Neuen Bauens begrüsst. Dann kam die Zeit, da das Dach, von den modernen Architekten überhaupt für tot erklärt, durch die Traditionalisten und Heimatstilleute durchgeseucht wurde. Heute wiederum gibt es nicht nur im modernsten Wohnbau, sondern auch im öffentlichen Profan- und Kirchenbau wahre Dachorgien.

Schliesslich konnte auch ein ländliches Architekturdetail genügen, um urtümlich Bäuerliches zu evozieren. Das können sein: hölzerne Fensterläden, zum Beispiel an deutschen Landschlössern des 18. Jahrhunderts; Cheminés in Wohnhäusern unserer Tage; schmiedeeiserne Gitter an Türen und Fenstern, Türbeschläge. Schliesslich die in



Andelfingen, Sepiazeichnung (um 1840) des abgebrochenen Turmes von Ludwig Schulthess (Zürich, Zentralbibliothek, Slg. Schulthess)

Luzern, Rathaus. Erbaut 1602 ff. Im Vordergrund die Reuss. (Aufnahme vor 1902)

die städtischen, modern-modischen Wohnungen verschleppten Bauernmöbel und Geräte, die sich hier mit andern Urtümlichkeitsträgern treffen, den echten, halb- und unechten Neger- und Südseeplastiken. Symptomatisch, was kürzlich in einem Zürcher Schaufenster – eines guten Geschäftes für moderne Möbel – neben einem schönen bäuerlichen Stück zu lesen war: «Antikes Ochsenjoch, 130 cm, eignet sich als Wanddekor, Garderobe, umgekehrt für indirekte Beleuchtung».

Ein ganzes Buch liesse sich schreiben über die Geschichte des Rustika-Mauerwerks. Wir verbinden mit dem Begriff in der Regel die Vorstellung von Renaissance-Palästen in Florenz oder Rom. Die Erscheinung ist aber mehr oder weniger in fast allen Epochen anzutreffen und geradezu ein Musterbeispiel für ein Urtümlichkeitssymbol.

In der Mitte des 1. Jahrhunderts nach Christi Geburt entstanden repräsentative römische Bauten, deren Fassaden im Erdgeschoss bewusst mit derb zurechtgehauenen mächtigen Blöcken gestaltet wurden. Um den Gegensatz zwischen derart ungeformter Naturkraft und kultivierter architektonischer Gestaltung drastisch vor Augen zu führen, wuchsen scheinbar aus ihnen, fragmentarisch angedeutet und partiell detailliert durchgestaltet, Säulen, Bogen, Nischen, Gesimse und Giebel. Solche kontrastreiche Bauten haben sich mehrfach überliefert und werden vom flüchtigen heutigen Betrach-

ter leicht für «unvollendet» gehalten: in Rom die Porta Maggiore, der Porticus des Claudius im Hafen von Ostia, in Aosta das Theater und das Amphitheater [5].

Wie sehr solche betonte Urwüchsigkeit bewusst angewandt wurde, zeigt das Bossenquaderwerk, welches im 12. und 13. Jahrhundert an Burg- und städtischen Wehrtürmen vorkommt. Am gleichzeitigen Sakralbau fehlt es. Ohne Zweifel haben wir in dem imposanten Motiv, das besonders an Bergfrieden zur Wirkung kommt, ein reines Symbol zu erblicken, das den repräsentativen und imponierenden Charakter dieser Adelsbauten noch gewaltig steigern sollte. Dass dies psychologisch gelungen ist und noch auf den heutigen Betrachter wirkt, beweist die Tatsache, dass man automatisch glaubt, es sei eine «Verstärkung» der Mauer. In Wirklichkeit geht es um reine Zier und Symbolik, ob es sich nun um ganze bossierte Fassaden oder nur um Torbogen und Eckquadern handelt. Bezeichnenderweise fällt die Hochblüte des Motivs mit der Blüte des adeligen Burgenbaus in staufischer Zeit zusammen [6].

Derartige Wirkung kann man auch an einen kommunalen oder aristokratischen Stadtpalast übertragen, wovon schon um 1300 der Palazzo Vecchio in Florenz und dann die Familienpaläste daselbst und anderwärts im 15. und 16. Jahrhundert Zeugnis ablegen. Ohne Zweifel ist hiefür die römische Architektur des 1. Jahrhunderts von den Renaissancearchitekten studiert worden. Und wie sehr nicht das Technisch-Statische des Steinbaus ihnen dabei wichtig war, zeigt das Beispiel des Erdgeschosses am Palast des Raffael in Rom. Kein Geringerer als Bramante liess hiefür – wie wir durch Vasari wissen – die Megalithquadern keineswegs von Steinmetzen aus Blöcken hauen. Er liess sie in Formen aus Kunststein giessen. Der Aussagecharakter wurde dadurch nicht beeinträchtigt, sondern gesteigert [7]. Sebastiano Serlio sodann setzt sich in seinem Architekturtraktat Buch IV (1537) und VI (1551) ausführlich mit Anwendungen auseinander, weitwirkende Muster vorlegend, auf die Aussagekraft hinweisend.

Bernini stellt in seinem Louvre-Projekt von 1664/65 das französische Königsschloss mit der Ostfassade auf einen klippenartigen künstlichen Felsensockel, Alter und Kraft des französischen Königtums symbolisierend. Urkräfte werden in den künstlichen Felsenklippen sichtbar gemacht, die in Rom als Kulisse und Rahmen für die Fontana Trevi – vollendet 1762 – aufgebaut wurden. Ledoux vergegenwärtigt ebenfalls die Natur, welcher die «Salzquellen» entspringen, in der zyklopischen völlig freien Ausmauerung der Eingangsnische seiner Vorhalle der Saline von Chaux, begonnen 1775.

Solche naturalistische Felsformation hing aufs engste mit der Gartenkunst der Grotten zusammen und mit der Gestaltung manieristischer und barocker Brunnenanlagen.

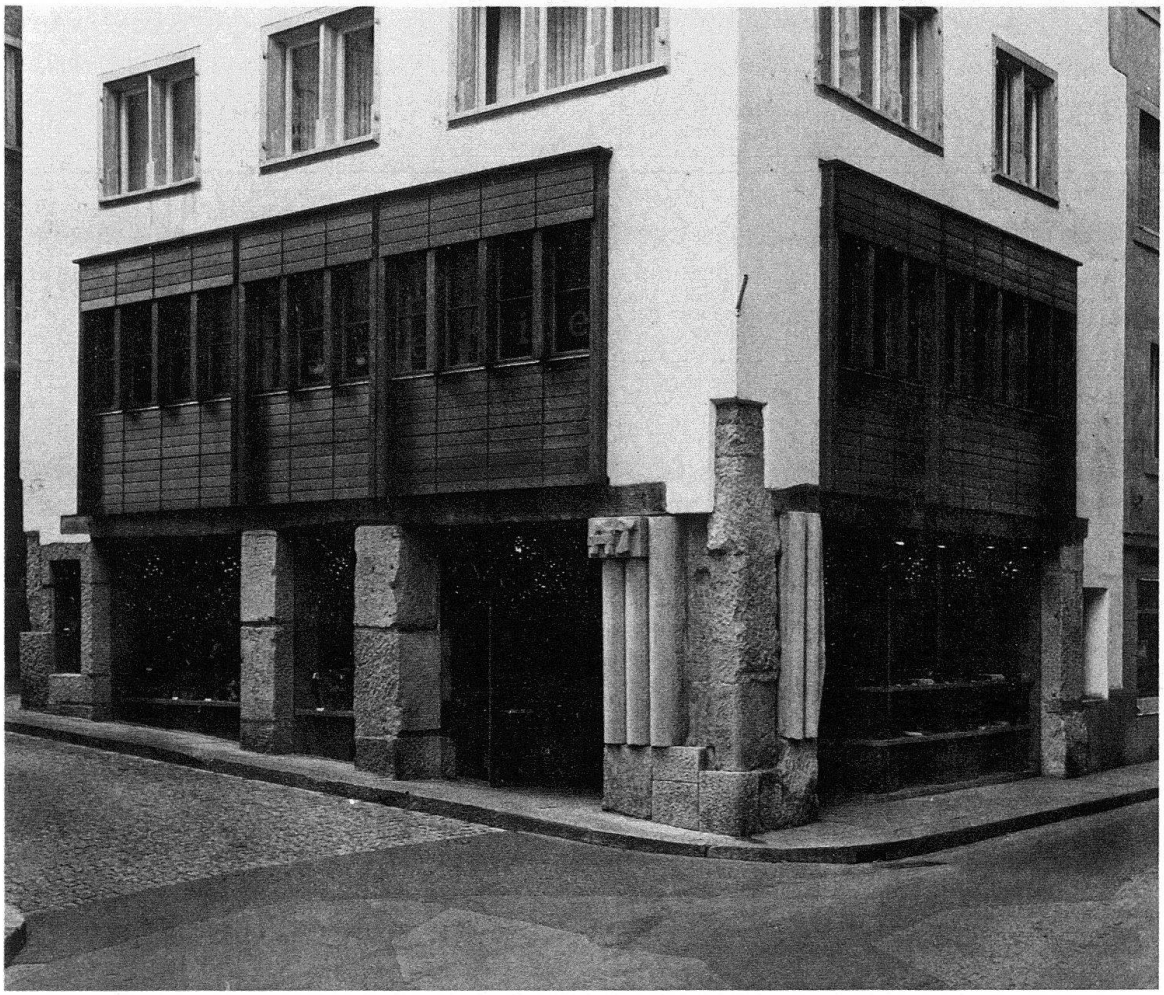
Zu Ende des 19. und im Verlauf des 20. Jahrhunderts jedoch wurde solches Mauerwerk immer mehr konfrontiert mit der erbarmungslos technischen modernen Bauweise der Moderne. Um 1900 kommt es, nicht zuletzt im Zeichen des Jugendstils und der verwandten Bewegungen zu einer neuen Hochblüte des «natürlichen Quaderwerks», meist in der bossenlosen Form des «englischen Quaderwerks», wie es an Stadthäusern und Villen oder etwa an Karl Mosers Luzerner Pauluskirche auftritt.

Weiter noch: wir finden heute auf Schritt und Tritt eine wahre Manie, neben aalglatte hochmoderne Bauten Flusskiesel und Findlinge aller Grössen auszulegen.

Auch der Tribut der Denkmalpflege – meist verflossener Tage – sei nicht verschwiegen. Vor wenigen Jahrzehnten war es gebräuchlich, vor allem frühmittelalterliche und romanische Bauten – z. B. das Oktogon von Aachen, die Abteikirche von Tournus, um ausländische Exempel zu nennen – des Verputzes zu entkleiden und den zumeist höchst unregelmässigen Steinverband zu zeigen. Man zerstörte so die ursprüngliche flächig-lineare Wirkung, wichtig ja gerade im Premier Art roman, zugunsten einer gewollten Urtümlichkeit, Heimatstil am Sakralbau demonstriert.

Stein als Element genommen ist nicht das einzige urtümliche Material mit Aussagekraft, Holz kann es in gleicher Weise sein, mit ebendieser Bedeutung. Ja, in der Welt der mittelmeerischen Steinarchitektur musste der Holzbau den Ruf des Mythisch-Uralten haben. In Delphi stand der mythische Apollotempel: eine aus Lorbeerstämmen und Flechtwerk aus Lorbeerzweigen konstruierte Laube. Ein Gebilde, das man – ähnlich wie die Casa Santa von Loreto im christlichen Wallfahrtswesen des Barock – in heiligen Kopien nachbildete.

Vitruv schildert in seiner, in den dreissiger Jahren des 1. Jahrhunderts vor Christus begonnenen Architekturlehre im 2. Buch die «Entstehung der Gebäude» als Laubhütten in der Urzeit der Menschheit. Und im 4. Buch gibt er nach der Beschreibung der



Zürich, Haus zur Gelben Gilge. Umbau von Manuel Pauli, 1969

Säulenordnungen eine detaillierte Erklärung des ganzen Formenschatzes der steinernen Tempel als Ableitung aus der ursprünglich hölzernen Konstruktion. Welche Rolle die vitruvianische Vorstellung der hölzernen Urhütte in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts spielte, ist im geistes- und architekturgeschichtlichen Zusammenhang öfters geschildert worden[8]. Schon ein 1510 datiertes Memorandum für Papst Julius II. betreffs Erhaltung der historischen Bauten, meist Bramante zugeschrieben, beruft sich auf Vitruv und verbindet interessanterweise mit der Vorstellung der naturnahen «Baumkonstruktion» die Idee, die «Architektur der Deutschen», also die Gotik, sei auf diese Weise zustande gekommen. Ja es gibt sogar in Bramantes Oeuvre, im nördlichen Kreuzgang von S. Ambrogio in Mailand, Säulen in naturalistischer Baumstammgestalt[9].

Vollends sinnbildgeladen wird dadurch aber eine spezielle Erscheinung der deutschen Spätgotik, nämlich der steinernen und hölzernen Baudekoration, welche dürres oder grünendes Astwerk in naturalistischer Weise darstellt: als Gezweig Baldachine bildend oder Gewölberippen – wie in der Liebfrauenkirche von Ingolstadt oder gar als dürrer Baumstamm mit Ästen einen Pfeiler mit Gewölberippen ersetzend wie im Erdgeschosssaal der Burg Bechin in Böhmen um 1510. Die zierlich geschnitzte Fensterwand im Ratssaal von Zug, 1507, evoziert eine romantische Naturlaube. Die ausführlichste Würdigung des Astwerks sieht in ihm ein paradiesisches und damit religiöses Symbol, das aber auch durchaus als profanes Natur- und Gartenbild aufgefasst werden konnte[10]. In jedem Fall ist eine Urtümlichkeit gemeint, eine heils- und eine menschheitsgeschichtliche. Eine Welt, in die auch die oben erwähnten Wildleute und die ersten Menschen passen.

Damit scheinen nochmals zwei entgegengesetzte menschliche Idealvorstellungen auf, die einander diametral entgegengesetzt sind und doch beide als Himmelsvorstellungen seit alten Zeiten ausgeformt sind: das unberührte Naturparadies und die zivilisierte Gottesstadt.

Anmerkungen

[1] Vgl. als Einführung Bernhard Rupprecht, «Villa. Zur Geschichte eines Ideals», in *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Berlin 1966, S. 210 ff.

[2] Vgl. vor allem den Artikel «Eremitage» von Luisa Hager im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V (1967), Sp. 1203–1229. Dazu die gartengeschichtlichen Werke.

[3] Zum Thema vgl. Herdersches *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 4, 1972, Sp. 531, Artikel «Wilde Leute» von J. Schewe.

[4] Vgl. *«Der Blaue Reiter»*. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912). Dokumentarische Neuausgabe von K. Lankheit. München 1965.

[5] Zusammenstellung bei Luigi Crema, «L'Architettura Romana» (*Enciclopedia Classica*, Sezione III, Volume XII, Tomo I), S. 154 und Abb. 151, 152, 197, 237.

[6] Vgl. Katalog *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, in Band III die Aufsätze: Hans-Martin Maurer, «Burgen», S. 119 ff., besonders S. 124, sowie auch Carl A. Willemsen, «Die Bauten Kaiser Friedrichs II. in Süditalien, S. 143 ff.

[7] Vgl. unter andern: Otto H. Förster, *Bramante*, Wien/München 1956, S. 205–206 und Abb. 85, 86. – Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 603 f., 1040 ff. und Abb. 391–394, 397, 398.

[8] Vgl. zum Beispiel: Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French theory*, London 1962, S. 46 ff. und 215 f. – Georg Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, S. 26 ff.

[9] Vgl. Förster wie Anm. 7, S. 126 ff. und Abb. 52, Bruschi wie Anm. 7, S. 814 f. und Abb. 431–433.

[10] Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg 1966. – Das Beispiel von Bechin abgebildet in *Gotik in Böhmen*, herausgegeben von Karl M. Swoboda, München 1969, Abb. 211.