

Peter Meyers "Europäische Kunstgeschichte"

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **66 (1948)**

Heft 45

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56823>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

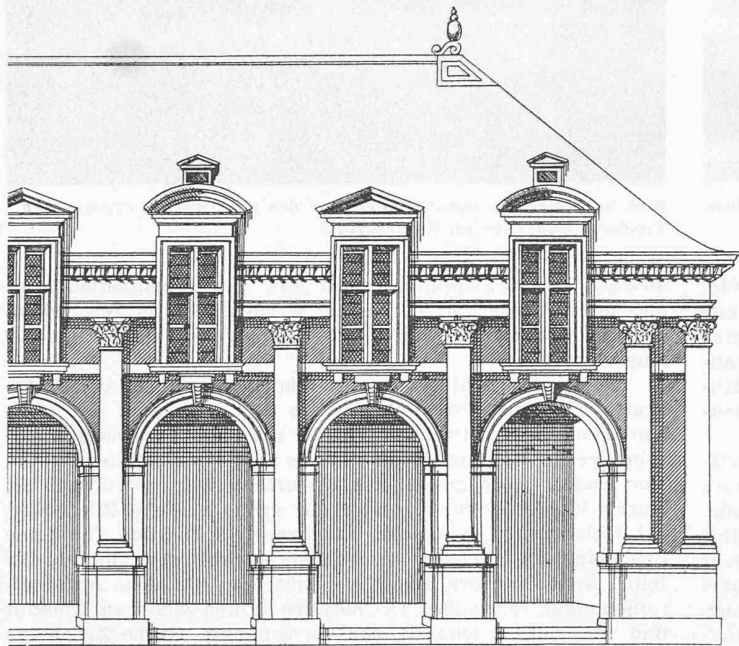
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peter Meyers «Europäische Kunstgeschichte»

Wie schon 1947 (Nr. 47, S. 643*) vom ersten Band, können wir heute vom zweiten Band des Werkes unseres Mitarbeiters¹⁾ kleine *Vorabdrucke* veröffentlichen. Die ausserordentlich anerkennenden Urteile der Fachwelt, die über den ersten Band gefällt worden sind, wird auch der zweite rechtfertigen, der demnächst erscheint. Wir danken dem Verfasser und dem Verlag für die *primeur*, die wir heute unsern Lesern bieten können.

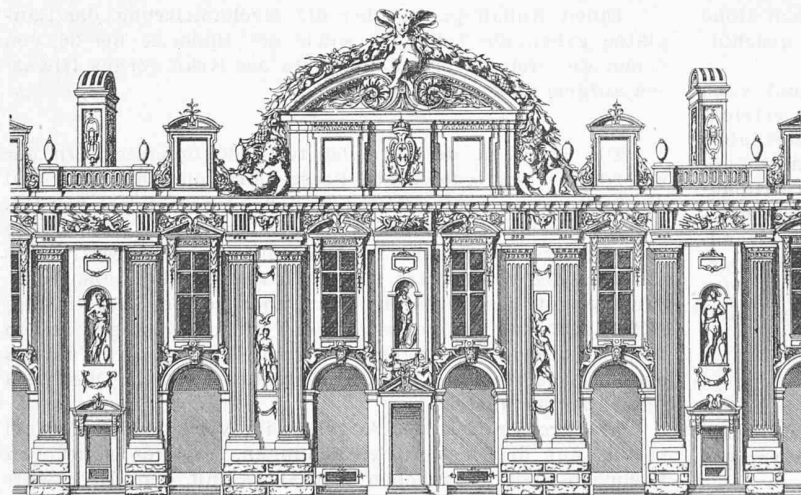
Red.



Französische Renaissance

Radikal unitalienisch ist das gleitende Emporsteigen der Fenster durch das Kranzgesims über die Dachlinie. Vgl. die gotischen «Wimperge». Unitalienisch ist auch die Verbindung der Fenster mit den Bogen und das gleichsam hinter den Pilastern durchgeflochtene Fensterbankgesims.

Schloss Chantilly, Hofgebäude zum kleinen Schloss, erbaut von Jean Bullant (um 1515–78). Nach J. A. Du Cerceau.



Französische Renaissance

Halb Missverständnis, halb souveräne Umbildung der italienischen Formen mit gotischem Einschlag, wodurch eine völlig neue, viel beweglichere Formenwelt entsteht. Unitalienisch ist die Grösse und Form der Fenster mit steinernen Kreuzstücken, die Durchbrechung des Hauptgesimses durch die Fenster, und vor allem die Entwertung des waagrechten Abschlusses durch die unruhig-munteren Dachaufbauten. Unitalienisch ist auch die Konkurrenzierung der Pilaster durch die vorspringenden Wandstreifen mit den Nischen und den Fenstern, so dass im ganzen eine gitterartig-einheitliche, dem gotischen Masswerk verwandte Gesamtwirkung entsteht.

Hoffassade von Schloss Charleval, von Du Cerceau projektiert für König Charles IX. — Die erste Kolossalanlage eines königlichen Schlosses, 360×354 m (der Eskorial 207×161 m!), mit regelmässigen Trakten, Höfen, Gärten, weit über alles Italienische hinausgehend. Der entscheidende Anfang der barocken Schlossentwicklung im ganzen, des französischen «Grand style» im besonderen. Die vierstöckigen Fronten z. T. 25 m hoch, die Hauptaxe bis zum Ende des Gartens 800 m lang — bis auf Versailles nichts Vergleichbares. Alles massiv in Stein geplant, blieb beim Tod des Königs liegen.

Aus J. A. Du Cerceau, «Les plus excellents Bastiments de France», tome II, Paris 1579.

Palladio (1508–80). Seit Leon Battista Alberti bis auf die Klassizisten am Ende des 18. Jh. fühlen sich die grossen Architekten als Forscher im Bereich objektiver Gesetze, nicht als «Künstler» im modernen, subjektiv gewordenen Sinn. Ihr in sichtbaren Formen, statt nur in Zahlen und Wörtern denkender Verstand bewegt sich in einer Welt mathematischer Massbeziehungen, deren zeitlose und allgemeine Gültigkeit für sie feststeht. Es taucht denn auch immer wieder die Frage auf, ob die Architektur überhaupt zu den Künsten zu zählen sei oder zu den Wissenschaften. Mit beharrlichem Ernst werden in den verschiedenen Architekten-Akademien des 16. bis 18. Jh. vor allem in Italien und Frankreich die Proportionen der Wand- und Fenster-teilungen erwogen, der Säulenordnungen, Gesimse, Raumgrössen und Raumfolgen. Man vergleicht die Lösungen der grossen Meister unter sich und mit der Antike, und erzieht damit sich selbst zu einer äussersten Feinheit des Proportionsgefühls. Die heutigen Baubeflissenen haben aus jener Zeit nichts als den Namen und Anspruch des «Architekten» geerbt, diese eigentlich architektonische Welt kennen sie kaum mehr vom Hörensagen; doch ist nicht ausgeschlossen, dass diese abstrakte Kunst höchster Ordnung wieder Aktualität gewinnt.

Palladio ist die Erfüllung der Hochrenaissance. Dass sein Werk einzelne barocke Züge aufweist, ist bei seiner zeitlichen Stellung selbstverständlich. Es ist aber widersinnig, ihn deshalb unter die Barock-Architekten zu zählen; denn seine eigene Zeit und eine Nachwelt, die in Stilfragen aus lebendiger Teilnahme Bescheid wusste, hat ihn stets als den ausgesprochenen Gegensatz zu allem barocken Wesen empfunden. Mit dem Barock teilen seine Bauten die körperliche Fülle und Schwere ihrer Glieder — aber nur schon das ist renaissance-mässig, dass diese Schwere nie rhetorisch unterstrichen wird. Bei Palladio gibt es keine Räume mehr, die irgendwie in einem vorgefassten körperlichen Gehäuse untergebracht wären, wie im Frührenaissance-Palast. Raum und Körper sind eins, ineinander verarbeitet und ineinander aufgegangen bis zur vollkommenen Klarheit — das wäre barock, wenn eine aktive Auseinandersetzung, eine bewegte Bezugnahme zwischen Räumen und Körpern fühlbar wäre. Diese Bauten sind zu gleichen Teilen aus

Körperformen und Raumformen komponiert; aber nur im Übertragenen, ungenauen Sinn springen Gebäudeteile in den Raum vor und dringt der Raum in Gestalt von Säulenhallen in den Baukörper ein, nicht im eigentlichen, aktiven Sinn. Nichts «springt» oder «dringt», sondern alles ruht in kristallinem Gleichgewicht, unbewegt, wie die Glieder einer mathematischen Gleichung — ein Inbegriff formgewordenen Verstandes. Nicht rauschend, schwellend, schwingend, nicht überredend, wie alles Barocke, sondern seiend im Bewusstsein absoluter Richtigkeit, an der Schwelle des Zeitlosen, Eiligen, Unmenschlichen. Die Zwecke, denen die einzelnen Bauten ungen dienen, sind lediglich Vorwände für die Entfaltung absoluter, abstrakter Architektur.

Es ist im Grund Sakralarchitektur, freilich keine christliche: das Ewigkeitspathos der Mathematik, der Glaube an unabänderliche Gesetze der Architektur hat nirgends einen überzeugenderen Ausdruck gefunden. Die Bauten Palladios stehen eigenartig ausserhalb des barocken Stilablaufs, als unerschütterte Fixpunkte für mathematische Architektenbegabungen: der französisch-klassische Stil orientiert sich zum guten Teil an Palladio, noch ausgesprochener der englische, und er wird seit Mitte des 18. Jh. das grosse Vorbild für den ganzen europäischen Klassizismus — während abseits dieser Linie das ganze bunte Bacchanal des Barock und Rokoko vorüberzieht. Im Spätklassizismus nach der Mitte des 19. Jh. taucht der grosse Schatten noch einmal auf.

¹⁾ Europäische Kunstgeschichte. Von Peter Meyer. Band II (von der Renaissance bis zur Gegenwart). 436 S., 395 Abb. auf Kunstdrucktafeln, 116 Zeichnungen (zum Teil vom Verfasser) im Text. Zürich 1948, Schweizer-Spiegel-Verlag Guggenbühl & Huber. Preis geb. 44 Fr.

Renaissance in Frankreich

Eine grundsätzliche Begegnung von Gotik und Renaissance war nur da möglich, wo es eine grundsätzliche Gotik gab — also in Frankreich. Die französische Entwicklung ist deshalb für den ganzen Norden beispielhaft.

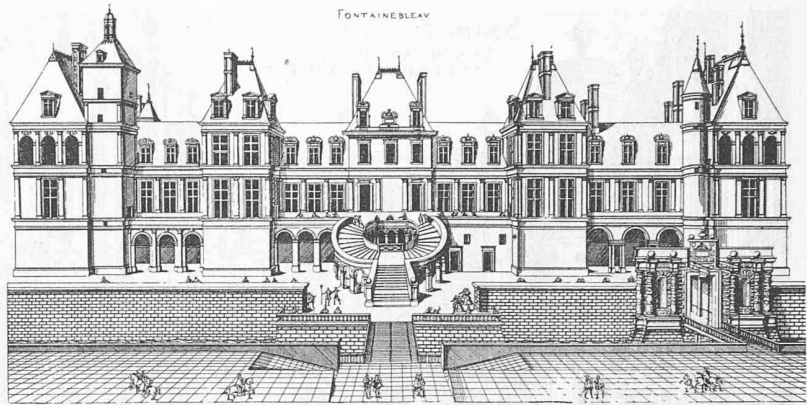
Architektur der französischen Renaissance

Im gotischen Stil war jede Mauer als eine Gittertafel aus Stein und Glas aufgefasst. Die Fenster der Kathedralen des 13. Jh. sind keine eindeutigen Durchbrechungen der Wand im Sinn der Renaissance und der Neuzeit, sondern selbstleuchtende Wandfelder, überspannt vom Steinfiligran der Masswerkstäbe, die als Blindmasswerk auch die geschlossenen Wandfelder überziehen und den Unterschied zwischen verglasten und steinernen Wandstreifen verwischen. Der gotische Raum ist umhegt von starr aufragenden Tafeln dieser Art, zwischen denen das Gewölbe schwebt wie ein Baldachin. Diese gotische Tafelstruktur war schon im westromanischen Stil des 12. Jh. vorbereitet.

Im ostromanischen Stil, also in Deutschland und Italien, war die Mauer niemals in diesem Sinn als frei aufragende Tafel aufgefasst worden. Das macht das Zögern dieser Länder gegenüber der Gotik verständlich, und es war nur konsequent, dass sich die «deutsche Sondergotik» nicht an das Grundgesetz des gotischen Stils gebunden fühlte, alle Gliederungen innerhalb bestimmter Masswerkebenen zu entwickeln. Die entlehnten und selbständig weiterentwickelten gotischen Einzelformen wurden freier gehandhabt, zugleich beweglicher und haltloser. Dieser Unterschied verwischt sich nie, er bleibt in der Verwendung der Renaissanceformen fühlbar, selbst noch im Barock.

Die Auffassung der Mauer als einer aufragenden Tafel ist in Frankreich nie erloschen, und es ist dieses fortwirkende gotische Element, das den Bauten der französischen Renaissance und selbst noch denen des klassischen Stils im 17. und 18. Jh. ihre eigentümliche Leichtigkeit, Flächigkeit und kristallene Spröde verleiht und in der die Zurückhaltung gegenüber den italienischen Gliederungen wurzelt.

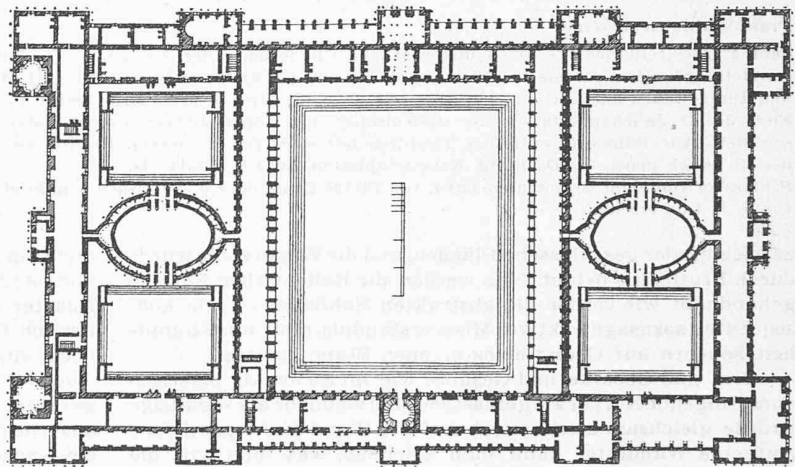
Wenn schon die Mauer für sich allein als Brettartig steife Tafel betrachtet wird, sind körperliche Gliederungen überflüssig, und die gotische Masswerktafel hatte auch keine — ihre Masswerkfiguren waren eine in Stein ausgeführte graphisch-ornamentale Binnenzeichnung. Nun übernimmt man zu Anfang des 16. Jh. die modernen Gesimse, Pilaster und Säulen — aber auch sie werden nun zu einer eleganten Oberflächengliederung umgedeutet, die sich nicht in den eigentlichen Mauerkörper einzumischen hat. Die Körperlichkeit der Gliederungen wird bis ins Zeichnerische reduziert, im Ganzen und im Einzelnen. Die Pilaster bestehen oft nur aus schmalen Rundstegen mit einem Ornamentfeld dazwischen, das wieder in der Wandfläche liegt. Man weiss nie, ob diese überschmalen und zarten Pilaster als blosse Fenstereinfassung gemeint sind oder ob sie die Wand im Ganzen gliedern sollen — bald sind sie in regelmässigen Abständen über die Wand verteilt, bald fassen sie nur die einzelnen Fenster der verschiedenen Geschosse zu senkrechten Streifen zusammen, die dann wohl das Abschlussgesims durchstossen, um in den Lukarnenaufbauten zu endigen. Das Kranzgesims hat niemals die definitiv abschliessende Kraft wie in Italien — dem widersetzt sich schon das in Übung bleibende gotische Steildach und eine Vorliebe für spitzzipfelige Dachaufbauten, Kamine, Türmchen, die in Nachfolge der gotischen Wimperge und Fialen z. B. an Schloss Chambord ins Phantastische wuchern. Schon in der Spätgotik wurden die einzelnen Profile gegen 1500 nicht eigentlich schwerer, aber grossförmiger, die Wände



Vorstufe des französisch-klassischen Stils

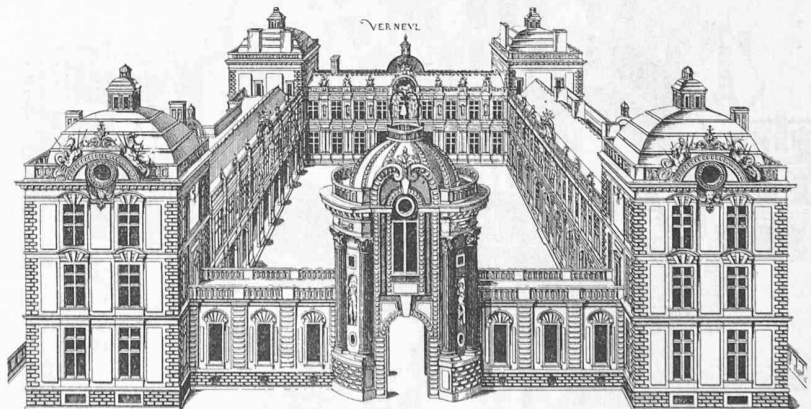
Die bunte Pracht von Chambord hat sich beruhigt, die unmittelbar gotischen Formen sind ausgeschieden, doch sind alle Baukörper noch etwas gotisch — dünn und gestreckt. Unitalienisch sind die betont vertikalen Einzeltrakte, die grossen schmalen Fenster, die steilen Schieferdächer, die Dachfenster und Kamine.

Schloss Fontainebleau — das letzte und bevorzugte Unternehmen König Franz' I. Neben Franzosen der Florentiner Rossi tätig 1530—41, und Primaticcio seit 1531, nebst vielen andern Italienern, offenbar nur für den Innenausbau. Enormer, geradezu stilbildender Einfluss auf die französische Architektur. Nach J. A. Du Cerceau.



Die regelmässige Schlossanlage

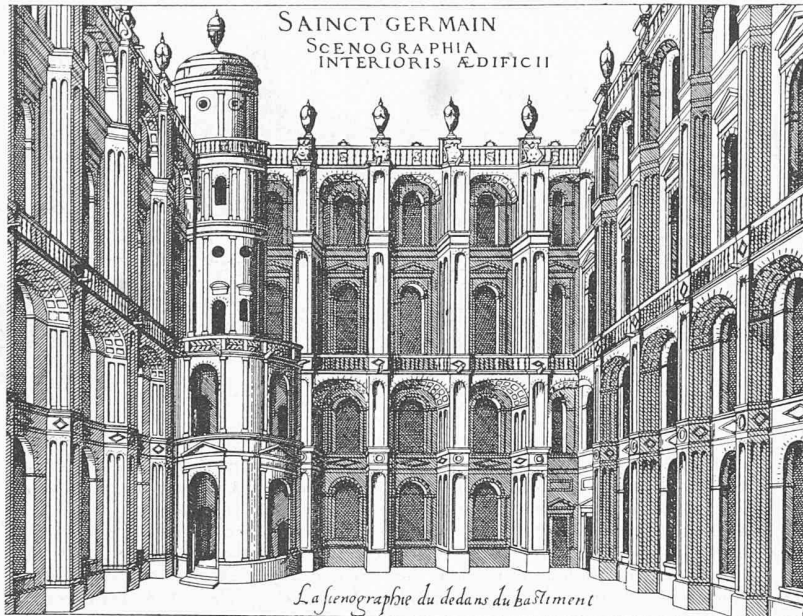
Saal- und Wohntrakte für eine Hofhaltung von Tausenden von Personen, gruppiert um vier rechteckige und zwei ovale amphitheatrische Binnenhöfe. Neu ist die ausgesprochene Rhythmisierung der äusseren Fassaden durch schwach vorspringende Trakte («Risalites») — wohl in Erinnerung an mittelalterliche Turmbauten. Alle Baukörper und Räume sind auf ein rechtwinkliges Axenkreuz ausgerichtet; enorm langgestreckte «Galerien» (fast 100 m); die Eingänge in den Ecken — in diesem Punkt altertümliche Lösung. Die Hauptfassade ist 269 m lang — die vom Schloss Charleval sollte 354 m lang werden (Eskorial, 1563 beg., Geviert von 207×161 m). Tuilerienschloss Paris, begonnen 1564 von Philibert Delorme für Katharina von Medici; Bau 1572 eingestellt. Nach J. A. Du Cerceau. Masstab 1 : 2500.



Vorstufe des französisch-klassischen Stils

Grosse, regelmässige Schlossanlage in durchaus neuartigen Formen, die zum Teil barocke Ideen vorwegnehmen, so z. B. die Giebelbildung des Eingangs-Pavillons. Die vier Ecktrakte erinnern an die Ecktürme vieler mittelalterlicher Burg-Gevierte. Betonte Flächigkeit der Wände; plastische Säulen auf den Eingangsbau verspart. Die grossen Fenster sind Element der Flächenteilung, nicht «Durchbrechung» einer körperhaften Mauer, deshalb wenig ausgesprochene Rahmungen.

Schloss Verneuil, nur teilweise ausgeführt, seit ca. 1560 nächst Charleval das Meisterwerk von J. A. Du Cerceau.



Französische Renaissance

Sehr starke, feingliedrige, doch unkörperliche Gliederung aller Fassaden. In der Darstellung noch mehr als in Wirklichkeit kommt die unitalienische Gestrecktheit und Dünne stark zur Geltung, ein Zug, der die ganze französische Architektur bis Ende des 18. Jahrhunderts von der italienischen und vom deutschen Barock unterscheidet. Alle Räume in gotischer Tradition mit schweren steinernen Kreuzgewölben. Schwach geneigtes Dach aus Kalksteinplatten, zwischen 1514—48. Schlosshof von Saint-Germain-en-Laye, von Pierre Chambiges d. Ae. Nach dem Stich von J. A. Du Cerceau.

zeigten wieder geschlossene Flächen, und die Waagrechte wurde durch Profiltzüge betont. Nun werden die italienischen Formen gehandhabt wie vorher die abstrakten Hohlkehlen — ein konsequentes, sozusagen aktives Missverständnis, nicht aus Stumpfheit, sondern auf Grund eines eigenen Standpunktes.

Nie sind Gebälke und Gesimse wie im Süden als plastisch vorspringende Körper aufgefasst, sie sind vielmehr als schnittige Profile gleichsam zeichnerisch auf die Wandfläche projiziert. Auf eine Wandtafel kann man zeichnen, was man will, die Tafel selbst wird dadurch nicht verändert. Andererseits mag der Zusammenhalt des Gezeichneten noch so locker sein: ihre Bindung an die feste Tafel hindert die einzelnen Kreidestriche daran, durcheinanderzufallen. Ähnlich verhält sich im extremen Fall überall im Norden die Renaissancegliederung zur Wand: die waagrechten Gesimse schichten die Mauer nicht wirklich,

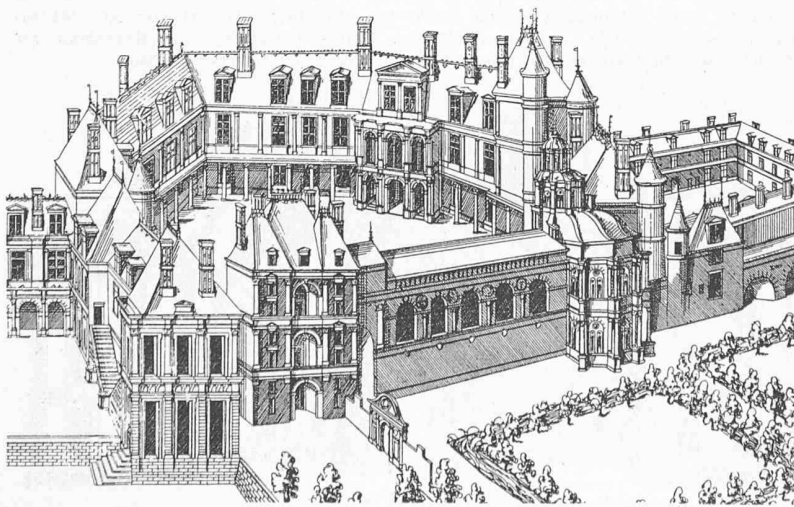
und die senkrechten Pilaster gliedern sie nicht in tragende Teile und füllende Zwischenfelder. Deshalb hat diese Gliederung auch keine innere Festigkeit und keine wirklich beweglichen Gelenke. Es gibt in französischen Kirchen säulenartige Rundpfeiler, auch Rechteckpfeiler, die ein Kapitell und ein weitausladendes Kämpfergesims tragen wie üblich. Darüber geht aber der runde oder eckige Pfeilerkern wieder weiter, um sich dann auf gotische Art mit den Bogen in geometrischer Durchdringung zu verschneiden. Das Kämpfergesims ist also gar nicht ernst gemeint, es ist trotz seiner antiken Profilierung keine quer durchschichtende Abdeckplatte, sondern eine um den Kern gelegte Zwinne, ganz wie ein spätgotisches Kämpferprofil.

Das Verhältnis zwischen Stütze und Bogen hat im ganzen Norden im 16. Jh. nie die schlichte antike Eindeutigkeit. Die Vertikalgliederung pflegen irgendwie unbefriedigt weiterzusteigen, wie eben beschrieben, und die Bogen auf undurchsichtige Art darin zu verschwinden, statt einfach auf dem Kämpfer aufzuruhen. Damit hängt die Vorliebe für unentschiedene, gleichsam bewegliche Bogenformen zusammen. Es gibt an französischen Bauten des 16. Jh. mehr Korb- und Stichbogen als normale Halbkreise, und häufig verschiedenartige Bogen nebeneinander, was alles in Italien undenkbar wäre. Gerade dieses Unstabile der Form hat zur Folge, dass diese Bogen aus einer festen Mauertafel ausgeschnitten scheinen, genau wie die ebenso ungefestigten Spitz- und Kiel- und Flammenbogen der Spätgotik.

Auch das Verhältnis zwischen Wand und Säule ist im Norden ein grundsätzlich anderes. Zwar hat auch in Italien die Säulen- und Pilastergliederung nicht von Anfang an den vollen körperlichen Nachdruck. Die Pilaster an den Fassaden des Palazzo Rucellai sind zeichnerisch-flach wie die französischen hundert Jahre später, doch sind sie viel klassischer verteilt und proportioniert. Auch in Italien ist die Säule stets mit der Wand zusammengelesen, aber sie setzt sich mit ihr auseinander, sie übernimmt ausdrücklich einen Teil der Verantwortung für die Festigkeit des Ganzen. In der französischen Renaissance bleibt die Säule fast immer schmückende Zutat, oft ist sie dünn wie ein gotischer Dienst, unsicher in den Proportionen, und noch im grossen klassischen Stil des 17. Jh. werden Säulen nur mit äusserster Zurückhaltung verwendet; nie bilden sie die entscheidenden Ecken eines Gebäudes. Verglichen mit italienischen, erscheinen französische Bauten flächenhaft, trocken und mager, die italienischen üppig, weich-schwellend und fett — und es ist dieser italienische sinnlichere Ton, der dann auch den deutschen Barock vom klassischen Stil Frankreichs unterscheidet.

Ausgesprochen gotisch bleibt in Frankreich und den Niederlanden das Verhältnis der Fenster zur Wandfläche. In Italien ist das Fenster ein in regelmässigen, möglichst grossen Abständen angeordnetes Loch, das gegen die Wand hin durch architektonische Gliederungen umständlich gerahmt und isoliert wird. Im Norden ist die ganze Wand ein Steingitter mit verglasten Feldern, die Fenster selbst bilden die Wandfläche, sie sind so gross und dicht gereiht, dass dazwischen nur eben die Pilastergliederung übrig bleibt — Wandgliederung und Fensterumrahmung zugleich. Das gotische Masswerk ist in die Sprache der Renaissance übersetzt. Schon das gotische Fensterhaus bedeutete eine weitgehende Auflösung der Aussenwand in Fensterreihen; daraus wird im Lauf des 16. Jh. die total verglaste Fassade entwickelt, die ihre reinste Verkörperung in den Gilde-Häusern von Gent, Antwerpen, Brüssel und in englischen Schlössern der Zeit um 1600 findet. Hier entsteht eine Glasarchitektur, wie sie erst wieder im technischen Stil um 1930 erreicht, aber nicht übertroffen wird.

In Frankreich unterscheidet sich noch jede Fassade des Dixhuitième auf den ersten Blick



Französische Renaissance

Gotisch-unregelmässige, spitzgieblige Schlossanlage. Die einzelnen Trakte sind mit mehr oder weniger regelmässig gehandhabter Renaissance-Gliederung versehen; diese ist aber ganz flach und locker als Einteilung der Wandfläche, nicht als plastische Gliederung des Mauerkörpers aufgefasst. Dazu einzelne Torbauten. Gotisches Erbe sind die riesigen, ganze Wandflächen füllenden Fenster, zum Beispiel vorn links. Fontainebleau, Umbau der ältern Teile. Nach Jacques Androuet Du Cerceau. «Les plus excellents Bastiments de France», tome II, Paris 1579.

durch ihre Durchfensterung von italienischen Palastfassaden. Deutschland geht im späteren 17. Jh. eher zur italienischen Auffassung mit weit auseinandergerückten, vereinzelt Fenstern über.

Gotisch ist auch die ungebrochene Leidenschaft der Franzosen für den kunstvollen Steinschnitt und für die grundsätzliche Verwendung echter Steingewölbe, wo man in Italien die leichtere und billigere Stucktechnik wählen würde. Die neuen italienischen Formen werden in die Bauhüttentradition aufgenommen. Man hat ausgesprochen Spass an kunstvollen, selbst spitzfindigen Konstruktionen: Das riesige durchbrochene Wendeltreppengehäuse im Schloss zu Blois oder die Mittelstufe von Chambord mit ihren zwei ineinanderlaufenden Schneckenmägen sind künstlerische und konstruktive Meisterwerke zugleich. Die grossen französischen Theoretiker wie Delorme und die Du Cerceau sind in weit höherem Grad Konstrukteure als die Italiener.

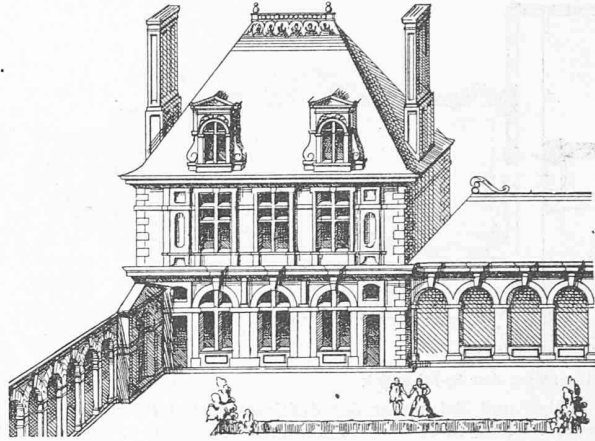
Ornament der französischen Renaissance

In einer Betrachtung, die von der Renaissance ausgeht und nach dem Schicksal ihrer Formen in den ausseritalienischen Ländern fragt, lassen sich deren Eigentümlichkeiten nicht anders als negativ, eben vom Italienischen her beschreiben. Damit würde man aber dem Wert der französischen Leistung nicht gerecht. Niemals ist eine innerlich zwiespältige Formenwelt mit grösserer Sicherheit, Frische und Eleganz gehandhabt worden. Das französische Ornament ist vielleicht das formenreichste und geistreichste der ganzen europäischen Kunst seit der griechischen des 7. und 6. Jh. Es ist schon deshalb weit mannigfaltiger als das italienische, weil es Einzelformen der Frührenaissance, des Manierismus, und gotische Reminiscenzen zugleich verwendet; antikes Akanthuslaub, italienische Arabesken und Grottesken, gotisch-naturalistisches Ast- und Laubwerk und abstraktes Rollwerk. Der gotisch-heraldische Einschlag gibt Anlass zu Emblemen aller Art: Initialen, Lilien, Kordelein, Tieren; in unzähligen Abwandlungen erscheint der Salamander Franz' I., das Stachelschwein Heinrichs II., der Schwan der Claude de France und das Hermelin der Anne de Bretagne. Der antike Formenschatz ist weniger konventionell gehandhabt als in Italien, die allzubekanntenen Formen bekommen durch den gotischen Einschlag immer wieder eine pikante Befremdlichkeit. Die Spannungsmöglichkeiten zwischen naturalistischen und abstrakten Formelementen, zwischen plastischen, flächenhaften und linearen sind sehr bewusst ausgenützt. Das rieselnd-kleinteilige, bewegliche, messerscharf geschnittene Ornament ist oft mit grossem Reichtum verwendet, doch selten überladen. Es ist ein Inbegriff fröhlicher, wacher Intelligenz, niemals weichlich, schlaff oder plump. Die Architekturgliederungen sind durch das Ornament einigermaßen entwertet, sie beherrschen den Eindruck nicht allein.

In Frankreich, an der gemeinsamen Arbeit von Franzosen und Italienern in Fontainebleau seit 1530, scheint sich zuerst das Rollwerk ausgebildet zu haben.

Deutsche Rokoko-Architektur

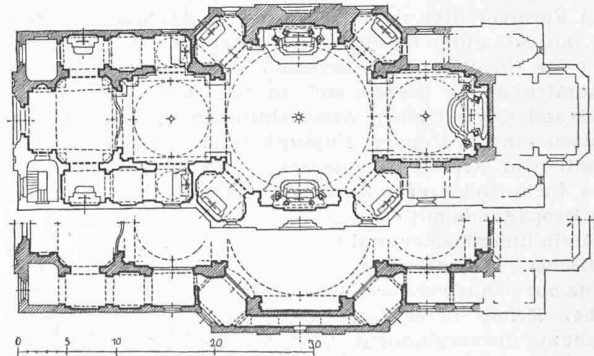
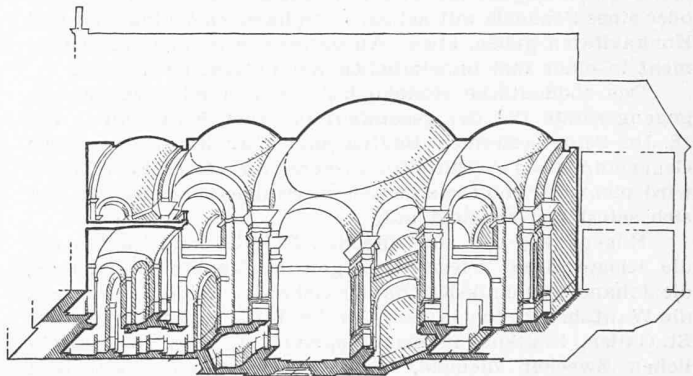
Der Frühbarock verleugnet seine Heimat nicht: römisch ist die simple Grossartigkeit seines Raumprogrammes, und er verwirklicht es mit den römischen Mitteln der Säulen, Pilaster, Gebälke und Halbrundbögen. Höchstens dass in den schrägen Flächen der Kuppel Pfeiler ein Streifen Wand sichtbar wird, der nicht ganz in der antik-körperhaften Gliederung aufging, sondern etwas Hautartig-Unbestimmtes hat wie die vermittelnden «Pendentifs», die Kuppelzwickel zwischen den vier tragenden Bögen und dem Fussring der Kuppel. Mit der Zeit drängen sich unbestimmte Flächen auch an anderen Stellen vor, zugleich lockert sich der Zusammenhang der Gliederungen, und erweichen sich ihre Formen, so dass sie nicht mehr selbst das Gebäude ausmachen und tragen. Alle Ecken sind abgerundet, die verschiedenen Nischen und Durchgänge zu Nebenräumen sind in irrationale Konkavischen eingebettet, mit denen sie sich in unbestimmten räumlichen Kurven verschneiden. Die farbige oder weissgoldene Gliederung scheint einem Baukörper aus einer unbestimmten, porzellanartigen Substanz aufgeschmolzen wie der Reliefdekor einer Suppenterrine. Der grammatikalische Satzbau der Säulenordnungen ist erweicht, alle einzelnen Teile sind ineinander übergeleitet durch Ornamente, die die Grenzen verwischen, sämtliche Glieder der Gesimse verlieren ihre in sich geschlossene, feste Begrifflichkeit.



Französische Renaissance

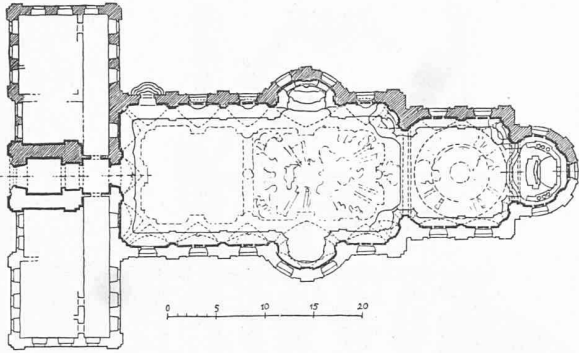
Gotische Kreuzstockfenster, sogar Kreuzstöcke im Bogen mit phantastischer Verbindung mit dem Gesims. Die Wand ist gleichsam in Gestalt eines Masswerkgitters über die Oeffnungen fortgesponnen. Dachlukarnen, enorme Kamine und das Steildach überhaupt setzen gotische Gewohnheiten in neuem Gewand eigenwillig fort. Gartenpavillon von Schloss Valéry, 1561 (nicht erhalten). Nach J. A. Du Cerceau.

An Spätgotisches erinnert die absolute Freiheit der Bogenformen. Man weicht dem eindeutigen Halbkreis aus zugunsten von gestelzten, öfter aber gedrückten Stich- und Korb-Bogen, auch waagrechten Stürzen mit ausgerundeten Ecken. Es sind gerade diese unbestimmten Kurven in Grund- und Aufriss,



Kirchenraum des Spätbarock

Barocker Raumorganismus von höchstem Raffinement. Schmalere Eingangsräume, gedrückt und dunkel unter der Orgelkassette, flankiert von schwer überschaubaren, geheimnisvollen Nebenräumen. Dann Flachkuppelraum mit Flankenräumen und Emporen, die bemalte Kuppel (entgegen der Zeichnung) quadratisch zerdrückt. Der Hauptraum triumphal sich weitend und klärend, reines Rund des Kuppelringes, komplizierende Emporen nur an den schmalen Schrägseiten, an den Querseiten unsichtbarer Laufgang. Der Ostraum mit dem Hochaltar bewusst konzentriert, im Erdgeschoss seitlich von Wänden eingefasst, erst im Emporengeschoss sich seitlich weitend, nur im Grundriss, nicht aber in Bedeutung und Stimmung dem westlichen Kuppelraum entsprechend. Die Altäre sind nicht nach liturgischen, sondern nach architektonischen Gesichtspunkten aufgestellt. Wallfahrtskirche Rott am Inn (Niederbayern). Erbaut 1759—63 von Joh. Michael Fischer. Oben Längsschnitt (die Stuckdekoration ist weggelassen), unten Erdgeschoss-Grundriss und Emporen-Grundriss. Masstab 1:750.



Kirchenraum des Spätbarock

Architekten und Betrachter des Spätbarock sind für architektonische Wirkungen dermassen empfindlich geworden, dass die Raumgliederung und -bewegung gar nicht mehr wirklich ausgesprochen werden muss, vielmehr genügen leise Andeutungen und die blossе Dekoration, um die Absicht verständlich zu machen. Hier ist ein reiches Raumprogramm von Vorraum, Hauptraum, Querschiff, Chorraum und Apsis durch die zarten Schwingungen eines scheinbar saalartig-einschiffigen Raumes gegeben. Die Empore ist zu einem schmalen, rundumlaufenden Balkon reduziert. Zur Vergrösserung des für die Fernsicht wirksamen Bauvolumens, und um eine imposante, breite Fassade zu gewinnen, sind die Wohnräume der Geistlichen mit der Kirche zusammenkomponiert. Der Turm steht links über dem Eingang zur Kirche und zum Wohntrakt zugleich. Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee. Erbaut 1746—50 von Peter Thumb. Grundriss Masstab 1:750.

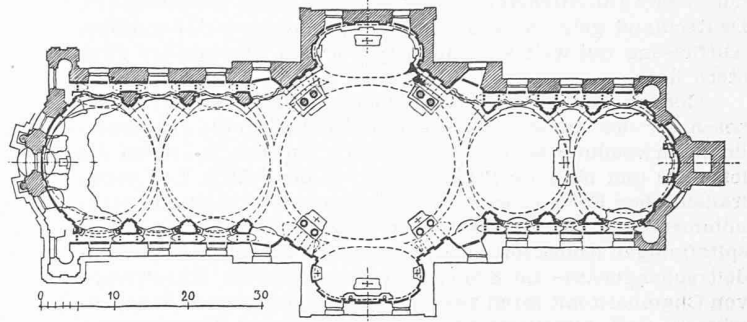
die dem Raumgehäuse diesen Charakter einer Sinterhöhle oder eines Schädels mit seinen komplizierten Wölbungen und Konkavitäten geben, etwas Ausgewaschenes, das vom Ornament in einer fast unheimlichen Art unterstrichen wird.

Das süddeutsche Rokoko ist der dem Klassischen entgegengesetzte Pol der gesamteuropäischen Entwicklung des 18. Jh. Seine extremen Bauten sind eher kunstgewerbliche Gegenstände als Architekturen, denn ihr festes Formgerüst wird nicht nur von Ornamenten überwuchert, sondern es löst sich selbst in Ornament auf.

Höhepunkte des süddeutschen Rokoko sind Bauten wie die Klosterkirche Vierzehnheiligen in Franken, Neresheim, die Johann-Nepomuk-Kirche der Gebrüder Asam in München, die Wallfahrtskirche in der Wies bei Füssen, die Stiftskirche St. Gallen, Bauten von hemmungsloser Pracht, zwar kirchlichen Zwecken dienend, aber rauschend von weltlichem Theaterprunk, im Grund naive Volkskunst, die von den Ideen und Formvorräten der monumentalen Architektur zehrt und sie mit dem guten Gewissen der vollkommenen Gewissenlosigkeit ins Unverbindliche zerspielt. Die einzelnen Räume und Raumfragmente drehen sich in sich selbst und verfliessen ineinander, sie treiben Ausbuchtungen aus sich heraus wie Blasen einer gärenden Flüssigkeit und verschlucken Fragmente von Architekturgliedern. Alles ist bewegter Schaum und Lichteffect, eine Kunst der narkotischen Bezauberung, der Propaganda mit allen Mitteln himmlischer und irdischer Verführung, ganz auf den psychologischen Effekt berechnet, nicht auf die verbindliche Gestaltung einer bestimmten architektonischen Idee und ruhen-

Barocke Wandgliederung

Barockes Spiel der Gegensätze: die stumpfwinklig gebrochenen Pfeilerstirnen und konvex vorgebauten Flachbogen der Seitenkapellen nebst den Emporenbrüstungen dringen aktiv gegen den Hauptraum vor, während dieser seinerseits in der Gewölbezone die Seitenwände aushöhlt und zurückdrängt. Klosterkirche Grüssau (Schlesien), 1728—35.



Kirchenraum des Spätbarock

Scheinbar einfacher Grundriss, in Wirklichkeit reiches Raumbild. Der Eintretende sieht nirgends einen rechten Winkel. Diagonal gestellte Pfeiler und konkav geschweifte Gesimse schwingen in neun Kulissen in immer neuem Anlauf aus dem Raum zurück. Die fünf durch dreieckige Zwickel voneinander losgelösten Flachkuppeln scheinen keine stabile Unterlage zu haben. Die Kuppelschalen gefüllt mit einem gen Himmel schwebenden Heer von Heiligen. Ein zauberhaftes, theatralisch-irreales Schauspiel, realisiert mit vergleichsweise durchsichtigen Mitteln ohne Ueberladung. Wallfahrtskirche Neresheim. Erbaut 1745—92 von Balthasar Neumann. Grundriss Masstab 1:1000.

den Existenz. In dieser seiner Art aber von unübertroffener Meisterschaft.

Die Raumformen fussen z. T. auf denen von *Guarini* und anderen Piemontesen; die Auflösung des Gerüsts und die dekorative Pracht lässt aber alles Italienische hinter sich. Ein Einstrom vom slawischen Osten her ist nicht zu übersehen: die Ahnen der süddeutschen Zwiebeltürme sind die Kuppeln des heiligen Russland.

MITTEILUNGEN

Instationäre Wärmeleitungsvorgänge. Dipl. Ing. W. Traupel zeigt in einem Aufsatz im «Schweizer Archiv für angewandte Wissenschaft und Technik» Nr. 7 vom Juli 1948 die Berechnung des zeitlichen Verlaufes des Temperaturfeldes und die ausgetauschte Wärmemenge für eine ebene Platte, einen Zylinder oder eine Kugel, wenn dieser Körper von einem wärmeübertragenden Medium umgeben ist, dessen Temperatur eine gegebene Funktion der Zeit ist. Dieses Problem liegt u. a. beim Anfahren und raschen Belasten von Wärmekraftmaschinen vor. Die Anwendung der abgeleiteten Gesetzmässigkeiten werden am Beispiel eines Turbinenmotors von 1 m Durchmesser veranschaulicht, wobei sich bemerkenswerterweise herausstellt, dass die grösste, für die Wärmespannungen massgebende Temperaturdifferenz zwischen innen und aussen bei plötzlichem Erhöhen der Aussentemperatur um wenig grösser ist, als bei deren langsamem, stetigem Anwachsen (von 0° bis 500° C in 15 min). Selbst beim Anheizen während einer Stunde sinkt diese Differenz nur auf 60% des Wertes bei schlagartigem Erhöhen.

Titelschutzfrage (S. 612 letzter Nummer). Ausser den 20 Ja und 68 Nein erbrachte die Abstimmung noch 15 Stimmenthaltungen. Nachher wurde folgende Resolution gefasst: «Die Delegiertenversammlung des S. I. A. begrüsst und anerkennt die verdienstvollen Anstrengungen zur Schaffung einer wirksamen und verbindlichen Ordnung, die dem gegenwärtigen Missbrauch von Titeln und Berufsbezeichnungen in der Technik und Baukunst klare Normen entgegengesetzt. Sie sieht in einer mit anderen interessierten Berufsverbänden vereinbarten Ordnung die für schweizerische Verhältnisse mögliche Lösung. Mit Rücksicht auf die von den beiden schweizerischen Technischen Hochschulen und von einigen Sektionen des S. I. A. zum gegenwärtig vorliegenden Ordnungsentwurf vorgebrachten Abänderungsbegehren wird das CC beauftragt, zu versuchen, in neuen Verhandlungen mit den interessierten Berufsverbänden berechnete Änderungen im Ordnungsentwurf vorzunehmen und über das Resultat der Verhandlungen Bericht zu erstatten.»

«Pro-Metal» nennt sich eine seit Anfang dieses Jahres alle zwei Monate erscheinende Fach-Zeitschrift der Schweizerischen Metallindustrie, die vom Metallverband A.-G., Bern, herausgegeben wird. Die Redaktion wird von der Fonderie Boillat S. A. in Reconvilier besorgt. Die Aufsätze sind in französischer und deutscher Sprache abgefasst und behandeln