

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 24 (1937)
Heft: 7

Buchbesprechung: Kunstgeschichte der Schweiz [Joseph Gantner]

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: 30.01.2025

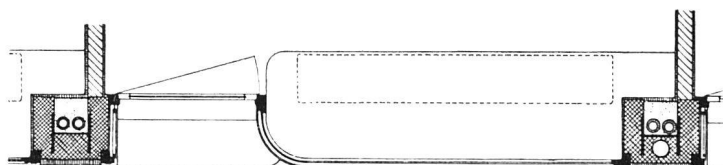
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wohn- und Geschäftshaus
am Heimplatz, Zürich
Müller & Freytag,
Architekten BSA, Zürich



Laden «Pfauenapotheke»
Fensterrahmen in Bronze,
Pfeiler mit Travertin verkleidet

darunter:
Grundriss 1:50 durch Ladenfront



Wohn- und Geschäftshaus am Heimplatz, Zürich

Heinrich Müller und Johann Alfred Freytag, Architekten BSA, Zürich

Der Block liegt an der Ostecke des Heimplatzes — vulgo «Pfauen» — am Eingang der Hottingerstrasse. Er ist entsprechend den neuen Baulinien gegenüber den früheren, abgebrochenen Gebäuden zurückgesetzt; die leichte Schweifung der Hauptfassade vermittelt gegen die Einmündung der Rämistrasse und lässt den Baukörper sympathisch-leicht erscheinen. Der Block besteht aus drei fünfgeschossigen Wohn- und Geschäftshäusern mit zusammen 18 Wohnungen von 3—8 Zimmern. Das Erdgeschoss enthält Läden. Fassadenverkleidung der Pfeiler im Erdgeschoss: toskanischer Travertin, im übrigen Kunststein. Massive Zwischendecken, über dem Obergeschoss als Fliegerschutz 22 cm stark. Besonders gegen Schall isolierte Parkettböden. Zentrale Warmwasserheizung für den ganzen Block mit vollautomatischer Schwerölfeuerung System Ray.

Schweizerische Kunstgeschichte

(Anmerkungen anlässlich des Buches «Kunstgeschichte der Schweiz» von Dr. Joseph Gantner.)

I. Problematik der Nationalen Kunstgeschichten

Es ist eine fast unlösbare Aufgabe, eine «Schweizerische Kunstgeschichte» zu schreiben, und Gantners Buch heisst denn auch richtigerweise «Kunstgeschichte der Schweiz». Man muss sich die Schwierigkeiten einmal klar machen: Es ist schon schief, die Kunstgeschichten der einzelnen grossen europäischen Nationen auseinanderzuhalten und so darzustellen, als ob sie Stammbäume von künstlerischen Erzeugnissen wären, die nebeneinander dastehen mit eigenen Stämmen und eigenen Wurzeln und bei denen sich vielleicht erst einzelne Zweige gelegentlich mit Nachbarwipfeln vermischen. Dem gegenüber darf man keinen Augenblick vergessen, dass es nur eine

gesamteuropäische Kultur gibt und dass die Nationalkulturen nicht selbständige Einheiten, sondern Nuancen dieser sich als Ganzes entwickelnden gesamteuropäischen Kultur sind, die sich jeweils mehr oder weniger scharf für einige Zeit von den anderen Nuancen abheben. Dabei ist es keineswegs so, dass die nationale Nuance einer bestimmten Epoche aus der gleichen nationalen Nuance der vorhergehenden Epoche hervorgehen müsste; ganz im Gegenteil: sehr oft hat ein Volk die Errungenschaften eines Nachbarvolkes als Grundlage übernommen und aus diesem anfänglich betont Fremden das Neue, Eigene entwickelt, so dass beispielsweise die deutsche Gotik stärker auf der Gotik Frankreichs beruht als auf dem roma-



Soldanelle

Aus: Foerster/Steiner, Blumen auf Europas Zinnen

nischen Stil des eigenen Landes, die klassischen Stile Frankreichs stärker auf der italienischen Renaissance als auf dem französischen Mittelalter usw. Es hat Sinn, über ganz bestimmte, bei noch so fließenden Grenzen doch als innere Einheiten auffassbare Denkmälergruppen oder Epochen zu schreiben, wie z. B. über die französische Gotik, über «Deutsche Sondergotik», über italienische Renaissance, deutschen Barock, Louis XVI. usw.; je grösser aber die behandelten Zeiträume werden, desto lockerer wird der innere Zusammenhang des Darzustellenden, desto weniger lässt sich die Entwicklung als folgerichtige Aufeinanderfolge einzelner Glieder darstellen, so dass schon eine deutsche, französische, italienische, englische Kunstgeschichte eher den Charakter eines Inventars annimmt, zufällig, d. h. von aussen und nicht vom Stoff her begrenzt, eben weil in der künstlerischen Entwicklung jedes Landes Ausländisches zeitweise wichtiger ist als das vorhergehende Inländische.

Was für die Kunstgeschichte der grossen europäischen Völker gilt, das gilt potenziert für die Kunstgeschichte der Schweiz. Wir behaupten nicht, dass es keine regionalen Nuancen gebe, die sich als «schweizerisch» bezeichnen lassen, aber bekanntlich gehören die verschiedenen Teile unseres Landes dem alemannisch-oberdeutschen, dem burgundisch-französischen, dem lombardisch-italienischen Kulturgebiet an, so dass das, was schliesslich als schweizerisch angesprochen werden kann, die Nuance einer Nuance ist, die sich, soweit sie sich überhaupt feststellen lässt, kaum in Worte fassen, geschweige denn zum Gegenstand einer sich über Jahrhunderte erstreckenden systematischen Darstellung machen lässt.

II. Lösungsmöglichkeiten

Der Verfasser einer schweizerischen Kunstgeschichte müsste streng genommen zuerst eine umfassende euro-

Fortsetzung S. 218

Aldo Patocchi, Mendrisio
Holzschnitt aus «12 mesi nel Ticino», 1935
Originalgrösse

Der Tessiner Graphiker Aldo Patocchi zeigt zur Zeit seine Holzschnitte in den Ausstellungsräumen der Buchhandlung Bodmer, Zürich, Stadelhoferstrasse. Die Arbeiten, auf die schon mehrfach im «Werk» aufmerksam gemacht wurde, sind von hoher technischer Virtuosität, aber zugleich voll intensiver Anschauung und lebendigem Ausdruckswillen, so dass das holzwerkliche Können nirgends als Routine leerläuft.

p. m.



Maggio

päische Kunstgeschichte schreiben, mit Einschluss aller umliegenden Länder, um den Blick des Lesers zu schulen, die schweizerische Nuance überhaupt erst zu sehen, und sein Wertgefühl zu schärfen, um die einheimischen Leistungen dem grossen Rahmen einzuordnen, was beim Leser viel Liebe für diesen Gegenstand voraussetzen würde, denn sehr oft würde das Ausländische gerade vom Qualitätsstandpunkt sein Interesse wohl stärker fesseln. Oder es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich bewusstermassen mit der mehr inventarmässigen Aneinanderreihung dessen zu begnügen, was nun einmal innerhalb der heutigen Grenzen der Eidgenossenschaft gebaut, gemalt und gebildhauert oder auch nur zusammengetragen wurde. Nur wird in diesem Fall der Zusammenhang der Gegenstände untereinander noch lockerer sein als er es schon ist, wenn man versucht, die Kulturgeschichte der einzelnen, die Schweiz umgebenden grossen und national einheitlicheren Staaten zu schreiben.

Bei dieser Lage der Dinge, an der niemand etwas ändern kann, muss man sich von Anfang an bewusst sein, dass nur Detailuntersuchungen einzelner schweizerischer Denkmäler oder eng zusammengehöriger Denkmälergruppen im strengen Sinn «wissenschaftlichen» Charakter tragen können. Eine zusammenfassende Darstellung

wird immer in erster Linie ein patriotisches und nicht ein wissenschaftliches Unternehmen sein, denn der patriotische Gesichtspunkt ist der einzige, der die disparaten Teile zusammenhält. Es ist schade, dass sich der Verfasser hierüber nicht mit der wünschenswerten Deutlichkeit Rechenschaft gegeben hat, sonst hätte er gewiss ein im guten Sinn populäreres Buch geschrieben, was ja eine nicht weniger schwere, wissenschaftlich nicht weniger verantwortungsvolle und dankbare Aufgabe gewesen wäre. Er hat die Schwierigkeiten wohl gesehen, und er versucht nicht, eine «Schweizerische Kunst» zu konstruieren, aber er hat aus dieser Erkenntnis nicht die nötigen Folgerungen gezogen.

Genau gesehen gibt es hier nur zwei Möglichkeiten einer zusammenfassenden Darstellung: Entweder man will den Leser zum Verständnis der historischen Entwicklungskontinuität anleiten, dann müsste man zuerst die kunsthistorischen Epochen an Hand ihrer führenden, also meistens ausländischen Beispiele charakterisieren und dann die wichtigsten Kunstdenkmäler der Schweiz in dieses Gesamtgemälde einfügen. Das würde eine Art allgemeine Kunstgeschichte ergeben, für Schweizer Leser nach Möglichkeit erläutert an einheimischen Beispielen, ein heimatlich gefärbtes Kunstgeschichtsbuch, wie es für

Aldo Patocchi, Mendrisio
Holzschnitt aus «12 mesi nel Ticino», 1935
Originalgrösse



Ottobre

gebildete Laien und höhere Schulen höchst willkommen wäre, ein Unternehmen, mehr mit pädagogischen als mit «wissenschaftlichen» Zielen, das die Wissenschaft beim Verfasser voraussetzt, ohne sie als solche vor dem Leser auszubreiten.

Die andere Möglichkeit bestünde darin, den schweizerischen Denkmälerbestand möglichst vollständig und übersichtlich zu sammeln und wissenschaftlich zu bearbeiten. Das Ergebnis wäre eine Art systematisch (statt regional) angeordnetes Denkmälerinventar, mit vollständiger Bild- und Literaturdokumentierung, eine Arbeit von Lexikoncharakter, die sich an den Fachmann wendet, so dass sie die Kenntnis der historischen Epochen, ihre Charakterisierung und ihre ausländischen Hauptdenkmäler als bekannt voraussetzen kann.

Tertium non datur — denn man kann nicht zwei Hasen auf einmal jagen. Nur das wäre noch denkbar, dass der Schwerpunkt eines Buches über schweizerische Kunst überhaupt nicht in den Stoff, sondern in die Persönlichkeit des Schreibenden verlegt würde, woraus ein Buch von memoirentartigem oder bekenntnishaftem Charakter entstehen könnte. Es liesse sich denken, dass ein Gelehrter im siebten oder achten Jahrzehnt seines Lebens wagen würde, ein Gesamtgemälde der schweizerischen Kunst zu

entwerfen aus der Fülle der Erfahrung eines langen Lebens, das ihm erlaubte, jede Frage immer wieder von den verschiedensten Seiten her vorzunehmen und gleichsam in der Hand abzuwägen. Es wird immer zu bedauern sein, dass sich Professor Zemp bisher nicht zu dieser Arbeit entschliessen konnte — vielleicht gerade deshalb, weil er ihre Schwierigkeiten zu deutlich sieht und weil er sich über die Lückenhaftigkeit und Vorläufigkeit unseres Wissens zu deutlich Rechenschaft gibt. Es grenzt fast an Anmassung, wenn sich ein Jüngerer an ein solches Thema wagt, wenn er voreilig eine Synthese geben will, die ihm weder objektiv vom Stoff her, noch subjektiv von seiner Persönlichkeit her zu geben möglich ist.

III. Der vorliegende Lösungsversuch

Diesen Eindruck des nicht ganz Ausgereiften, methodisch nicht Abgeklärten wird man bei Gantners Kunstgeschichte nicht los; bis zuletzt bleibt unklar, an welches Leserpublikum sich die Darstellung eigentlich wendet. An den Fachmann? — Dafür können nur schon aus Raumgründen die einzelnen Denkmäler nicht ausführlich genug diskutiert, die ausländischen Parallelen und Voraussetzungen nicht in der nötigen Vollständigkeit besprochen und abgebildet werden. Oder wendet sie sich an den

Aldo Patocchi, Mendrisio Holzschnitt
Aus dem Buch von Vincenzo Cavalleris
über Patocchi. Originalgrösse 29 x 38 cm



«Calla», 1935

gebildeten Laien und Kunstfreund? Für ihn breitet sie wieder zuviel Gelehrsamkeit aus, ja sie kränkt ihn recht eigentlich mit der Zumutung, zitierte fremde Bauten und Literatur zu kennen, die zu kennen der Laie nicht verpflichtet ist. Das Buch ist über eine, freilich an sich schon dankenswerte Materialsammlung nicht hinausgediehen, es weicht den Problemen aus, selbst die Charakterisierung der einzelnen Kunstwerke und Epochen bleibt matt, und wie wenn der Verfasser selbst wüsste, dass die spontane Anschauung seine Sache nicht ist, sichert er sich mit einer Ueberfülle von oft recht belanglosen Zitaten, wo der Leser lieber des Verfassers eigene Meinung vernehmen würde.

Dass bei so umfangreichen Darstellungen stets einzelne Behauptungen kontrovers bleiben, ist selbstverständlich, und wir verzichten darauf, solche Stellen anzumerken. Weniger verständlich ist, dass eine nun einmal national begrenzte Kunstgeschichte nicht auch alles daransetzt, diesen nationalen Kunstbesitz ins rechte Licht zu rücken.

So kommt beispielsweise die irische Ornamentik von St. Gallen ganz entschieden zu kurz, wenn man sie als blosses «Intermezzo» behandelt. Eine eingehendere Stilanalyse hätte vielmehr zeigen können, dass sehr viel davon auf die frühromanische Buchornamentik von St. Gallen übergeht, die zu ihrer Zeit von europäischem

Rang war, und es hätte sich am Beispiel dieser Ornamentik die Formenwelt der Prähistorie — der die irische Ornamentik im ganzen gesehen verpflichtet bleibt — von der Formenwelt der Spätantike abheben lassen, die im karolingischen Stil von neuem auf breiter Front einströmt; dabei hätte sich gezeigt, wie gerade auf Schweizer Boden — eben im St. Galler Buchornament — jene Synthese beider Elemente vorbereitet wird, die die Grundlage des romanischen und gotischen Stils bildet. Wenn Gantner — nicht ohne Rückendeckung durch Zitate — den romanischen Stil für «die letzte, noch fassbare Integration der Antike» hält, dann verbaut er sich grundsätzlich ihr Verständnis und das der Gotik; denn in Wirklichkeit ist der romanische Stil die erste konsequente Desintegration der Antike gewesen (wenigstens in gallischen und germanischen Gegenden). Diese Formgeschichte wird für uns am deutlichsten fassbar in der Ornamentik der Initialen und an den umrahmenden Bögen der Konkordanzentabellen der Evangelienbücher — und darum sind diese, und nicht wie Gantner will, die Evangelistenbilder die wichtigsten Miniaturen, welche letztere immer in schwer abschätzbarem Mass von verlorenen Vorbildern abhängen, während die Ornamentik in viel höherem Grad eine wirkliche Neuschöpfung bedeutet.

Bei der Besprechung des Basler Münsters hätte der

Aldo Patocchi, von Vincenzo Cavalleris
54 Seiten und XXXVII + VIII Tafeln, Format
17,5 × 25 cm. Verlag Büchergilde Gutenberg,
Zürich 1937.

Dieses schöne Buch gibt eine Uebersicht
über das gesamte bisherige Schaffen des Tessiner
Grafikers. Der grosse künstlerische Ernst, die
starke Vitalität und das hohe handwerkliche
Können hinterlassen einen starken Eindruck.
Der sympathische Text gibt biografische Ein-
zelheiten und eine Einführung in das Werk
des Künstlers.



«Erwachen», 1937

fundamentale Unterschied klargemacht werden sollen zwischen dem stets flau und inkonsequent modellierenden ostromanischen Stil Italiens und Deutschlands, und den exakten Tiefenabstufungen des westromanischen Stils, die die Voraussetzung zur Entwicklung des gotischen Stils bilden, und die gerade mit dem Neubau des Basler Münsters über Schlettstadt in die oberrheinische Kunst eindringen. Auch hätte in einer nationalen Kunstgeschichte ausführlicher auf die bedeutende Rolle hingewiesen werden dürfen, die Basel als Vorbild nicht nur für oberelsässische Kirchen, sondern sogar für das ferne Bamberg gespielt hat, was sich aus der Monographie von Hans Reinhart hätte entnehmen lassen.

Aber Gantner interessiert sich überhaupt wenig für die Struktur, für das sinnlich so eminent wichtige Element der Gliederung, er betont zu einseitig die Eigentümlichkeiten des Grundrisses, und so kommt er zu einer übertriebenen Bewertung beispielsweise des «quadratischen Schematismus», der im St. Galler Plan, wie ebenfalls Reinhart nachgewiesen hat (im «Werk» Heft 9, 1936, Seite 280), höchstwahrscheinlich gar nicht vorliegt. Und mit dem bis zum Ueberdruss wiederholten Gemeinplatz von den «tragenden und lastenden Kräften», der aus einer technisch-materialistischen Auffassung der Bauformen von vor bald hundert Jahren stammt, ist zur

Erklärung mittelalterlicher Formen wirklich nicht mehr auszukommen.

Die Behandlung der einzelnen Denkmäler ist naturgemäss ungleich: beispielsweise wird das Verhältnis der Grundrisse von Romainmôtier, Payerne und Schaffhausen zu Cluny eingehend dargestellt, wodurch die Bedeutung dieser Denkmäler schön zur Geltung kommt, — wir haben einen Vorabdruck dieses Abschnittes unter dem Titel «Drei Schweizer Ordenskirchen» anlässlich des kunsthistorischen Kongresses im Septemberheft des «Werk» 1936, S. 282, gebracht. Mit verdienter Ausführlichkeit gewürdigt wird auch die einzigartige, bemalte Holzdecke in der Kirche von Zillis — der alten Talkirche des Schamsertales.

IV. Revision der Kunstgeschichte

Die Einwände vorhin betreffen nicht die Einzelheiten, die mit Fleiss aus allen Quellen gesammelt sind, die Rahn noch nicht zur Verfügung standen, sondern die Grundkonzeption des Buches, und in diesem Zusammenhang ist es unvermeidlich, dass sich der Leser an das Büchlein «Revision der Kunstgeschichte» erinnert, das der gleiche Verfasser vor erst vier Jahren herausgegeben hat, mit dem verheissungsvollen Untertitel «Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der

Gegenwart». (Verlag A. Schroll & Co., Wien 1932.) Wie weit sind des Verfassers eigene Revisionsabsichten in seinem grossen Werk verwirklicht, auf das die Prolegomena gespannt gemacht haben?

In jenem Büchlein ist sehr viel von moderner Architektur die Rede, und es ist ja auch in jener Zeit geschrieben, in der der Verfasser in Frankfurt in enger Fühlung mit Stadtbaurat May das «Neue Frankfurt» herausgegeben hat und in der er von den Kreisen des «Neuen Bauens» als Vertrauensmann und Gesinnungsgenosse betrachtet wurde. Er schreibt in der Einleitung jener «Revision», dass er «von der starken Welle der gegenwärtigen Kunst ergriffen worden sei und sich heute auf den Bauplätzen der modernen Architektur und in den Ateliers der modernen Maler heimisch fühle wie einst auf dem Kupferstichkabinett und auf der Bibliothek». Er findet, «das Entscheidende sei die Neubegründung der kunsthistorischen Anschauungsweise aus dem Gesichtswinkel der Gegenwart her», «die soziologischen Kategorien werden die formal-stilistischen Kategorien zu ergänzen und vielleicht eines Tages zu ersetzen haben». Mit dem Schriftchen haben wir uns in einer Besprechung («Werk», H. 9, 1932, Seite 285) auseinandergesetzt. Hier ist nur zu fragen, wie weit die neue Arbeit des Verfassers seinen eigenen Postulaten entspricht.

Wenn es Dr. Gantner mit diesen Revisionsideen ernst gewesen wäre, so hätte er eine Art «Kulturbilder» schreiben können, etwa Kapitel wie «Klosterleben in St. Gallen», «Die Reform von Cluny», «Zürich zur Zeit Manesses» usw., in denen sich die künstlerischen Denkmäler um den Kern eines soziologischen Kulturgemäldes hätten gruppieren lassen. Aber davon ist hier gar keine Rede. Die «Kunstgeschichte der Schweiz» wandelt in den bewährten Bahnen einer sehr herkömmlichen, sehr wohlapprobierten, weder durch neue Problemstellungen noch

Ideen, noch sonstige Revisionsabsichten beunruhigten Kunstgeschichte, die jedem möglichen Anlass zu ketzerischen «Unwissenschaftlichkeiten», die ihm in akademischen Fachkreisen den Vorwurf des «Journalismus» zuziehen könnten, ängstlich ausweicht. Der gutwillige Leser aber, der Gantners «Revision der Kunstgeschichte» gelesen hat, steht konsterniert: wie ist dieser Gesinnungswechsel möglich?

Heute, wo so viele Schriftsteller den Mantel nach dem Wind der Konjunktur hängen, ist die Wahrung der geistigen Kontinuität doppelt nötig im kleinen so gut wie im grossen, weil der Historiker seine Würde und Daseinsberechtigung gerade daraus schöpft, dass er das Organ der Kontinuität, des kulturellen Gewissens und Gedächtnisses darstellt. Nicht dass einer seine Meinung infolge gemachter Erfahrungen nicht ändern, ja bis ins Gegenteil verändern dürfte, aber wenn schon ein so radikaler Gesinnungswechsel eintritt, dann ist man doch wohl verpflichtet — nicht nur dem Leser, sondern sich selbst und seiner eigenen Reputation gegenüber verpflichtet — zu begründen, wieso, oder doch mindestens festzustellen, dass es zu einem solchen Wechsel kam. Man kann doch nicht seine eigene Vergangenheit lautlos verleugnen, als ob sie nicht vorhanden wäre — und seine eigenen Bücher, als ob sie nicht geschrieben wären. Die historische Kontinuität hinsichtlich seiner eigenen Person zu wahren, wäre doch wohl die allererste Pflicht eines Historikers.

Es sind Bedenken solcher, also sehr grundsätzlicher Art, die dem Leser den Genuss an dieser fleissigen, ausgezeichnet und reich illustrierten und ausgestatteten Arbeit trüben, der wir trotzdem, als der derzeit besten Kunstgeschichte der Schweiz, weite Verbreitung wünschen.

Peter Meyer

Tessiner Kunst im Schloss Trevano bei Lugano

Den ganzen Sommer über beherbergt das Schloss Trevano Werke von Tessiner Künstlern des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart. Die Eröffnung mit Bundespräsident Motta, den Spitzen der Behörden, Vertretern der Kunstwelt und allem, was im Tessin Rang und Namen besitzt, war ein gesellschaftliches Ereignis. Ein halbes Dutzend Kommissionen, deren Mitglieder seitelang im Katalog verzeichnet sind, vermehren das Gewicht dieser repräsentativen Ausstellung.

Man kann es verstehen, wenn die Tessiner ihre Kultur, deren Sonderstellung innerhalb des schweizerischen Geisteslebens sie zu vertreten haben, mit Aplomb betonen; nur fragt sich, ob gerade die Kultur des XIX. Jahrhunderts den Aufwand rechtfertigt. Wenn man die frü-

hern Jahrhunderte Tessiner Kunstgeschichte kennt, kann man sich nicht verhehlen, dass nicht nur ein Abstieg, sondern eine deutliche Schwächung der schöpferischen Potenz zu vermerken ist. Und man bekommt in der Ausstellung nicht das Gefühl, dass das XX. Jahrhundert diese Depression so rasch überwinden wird.

Nun sind Abstieg und Schwäche freilich überall die Merkmale der Kunstentwicklung, seit der Künstler sich auf sein Ich zurückgeworfen sieht und nicht mehr im Schutz einer geistigen Bindung und im Hinblick auf ein geistiges Ziel arbeiten kann. Entwicklungsgeschichtlich lassen sich aber auch im XIX. Jahrhundert bedeutungsvolle Vorgänge festhalten, denen der Tessin jedoch nur zögernd zu folgen vermochte. Haben wir in der West-