

Rezensionen

Gentner, Ralph; Jacob, Markus (Hrsg.): bern modern. Wohnbauten der 1920er- und 1930er-Jahre in den Berner Quartieren.

Zürich: Scheidegger & Spiess 2020. 135 S. ISBN 978-3-85881-635-1.

Ralph Gentner, Architekt und Partner im Berner Architekturbüro Atelier 5, und der freie Autor Markus Jakob – die Schreibweise des Nachnamens weicht im Text von jener im Impressum ab – gaben 2020 gemeinsam ein Buch über Gebäude der Moderne in der Stadt Bern heraus, das den Zeitraum von 1928 bis 1941 abdeckt. Die zahlreichen qualitativ hochstehenden Fotografien in der Publikation stammen von den Fotografen Thomas Telley und Adrian Scheidegger.

Schon im Vorwort zeigt sich, dass die beiden Herausgeber eine dezidierte Vorstellung von guter und von hässlicher Architektur, von bewährter und von schlechter Stadtplanung haben. Viele Bauten in Bern, die gegen Ende der 1920er- und in den 1930er-Jahren im Geist der Moderne und der neuen Sachlichkeit entstanden sind, gefallen ihnen sehr, was sie zur vorliegenden Publikation animierte. Sie sprechen von einer sanften, nicht von der klassischen Moderne, weil viele der Wohngebäude, die sie vorstellen, «einen Kompromiss zwischen der resoluten, wenn nicht absoluten Moderne und dem rückwärtsgewandten Bauen» gefunden hätten. In ihren Augen verleihen sie «den Quartieren bis heute eine gewisse Noblesse». (S. 8) Die Stadterweiterungen nach 1940 sind in der Beurteilung der Herausgeber hingegen «in städtebaulicher und – diskutablerweise – architektonischer Hinsicht [...] ein Niedergang». Eine geordnete Bauentwicklung sei damals «offensichtlich nicht einmal mehr in Betracht gezogen worden». (S. 5f.) Angesichts der Tatsache, dass 1955 der Bauklassenplan von 1928 revidiert worden war, ist dies eine gewagte These.

Die meisten Texte in der Publikation stammen aus der Feder von Markus Jakob. Sie sind persönlich gehalten und inhaltlich gelegentlich flapsig formuliert. Dies ist zwar unterhaltsam zu lesen, dient aber nicht unbedingt dem Erkenntnisgewinn. Was soll die Leserin zum Beispiel mit der Aussage anfangen, dass an der Rodtmattstrasse der 1950er-Jahre-Mief der Treppenhäuser auf die Trottoirs hinausfließe? Und was bringt wiederholtes Lamentieren über die Tatsache, dass das Architektenbüro Scherler & Berger heute vergessen ist, wenn in der Publikation auch nichts Weiteres dazu zu erfahren ist? Etwas weniger Polemik und etwas mehr Fakten hätten der Publikation nicht geschadet. Zudem fehlt leider ein Literaturverzeichnis, obwohl der Text gelegentlich auf weiterführende Literatur und Quellen verweist.

Immerhin sind in die meisten Kapitel Kommentare des Architekturhistorikers Dieter Schnell eingestreut, der die Aussagen Jakobs nüchtern und faktenfest in den architektur- und gesellschaftshistorischen Kontext der damaligen Zeit einordnet.

Zwei weitere Autoren ergänzen die Publikation. Der ehemalige Direktor der Kunsthalle Bern, Ulrich Loock, zeigt im Kapitel zur Berner Kunstszene von der Wende zum 20. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, wie die Eröffnung der Kunsthalle 1918 die Ausstellungsmöglichkeiten für moderne Kunst erweiterte und inwiefern diese Institution in den 1930er-Jahren von den Spannungen zwischen internationaler Moderne und national-konservativer bis nationalsozialistischer Kunstauffassung betroffen war. Der Architekt Yorick Ringeisen, Partner von Bauart Architekten und Planer, tritt seinerseits im Kapitel zur Länggasse in einen Dialog mit Markus Jakob und stellt die Wohnbauten der klassischen Moderne, die es in diesem Quartier häufiger gibt als in der übrigen Stadt, in den Zusammenhang mit der Stadtentwicklung und dem dichten Bauen, das schon in der Zwischenkriegszeit aus funktionaler Sicht sinnvoll gewesen sei.

Aus der Spannung zwischen Jakobs subjektivem, manchmal polemischem Tonfall und den sachlichen Anmerkungen Schnells und Ringeisens ergeben sich interessante und leicht zu lesende Zwiegespräche über Sinn und Wert von Architektur und Stadtplanung, an denen auch die Leserin und der Leser an Ort und Stelle teilhaben können. Das Buch animiert, durch die Stadtquartiere zu spazieren, die zahlreichen, in der Publikation vorgestellten und abgebildeten Objekte zu betrachten und die entsprechenden Texte dazu zu lesen. Es ist die grosse Stärke der Publikation, den Bernerinnen und Bernern Gebäude vorzustellen, an denen sie wohl bislang meist achtlos vorbeigegangen sind, nicht wissend, dass es sich dabei um Perlen der Berner Architektur aus der Zwischenkriegszeit handelt.

Anna Bähler, Bern

Hauzenberger, Martin: Fritz Widmer. Der Berner Troubadour aus dem Emmental.

Basel: Zytglogge 2021. 250 S. ISBN 978-3-7296-5048-0.

Eigentlich war eine Buchbiografie des Berner Troubadours Fritz Widmer (1938–2010) längst überfällig – und doch ist ihr Erscheinen keine Selbstverständlichkeit. Lange waren die Berner Troubadours so etwas wie eine Schweizer Institution. Doch nachdem in den Jahren 2010/11 gleich drei Mitglieder verstorben waren, wurde es ruhig um sie. Einzig Mani Matter, der als Letzter mit der Liedermacherrunde auftrat und sie als Erster wieder verliess, bleibt in der öffentlichen Wahrnehmung über Bücher, Ausstellungen und natürlich über seine zeitlosen Chansons präsent. Allerdings: Die aktuelle Berner Troubadourszene von Lisa Catena bis Oli Kehrli beruft sich nicht exklusiv auf Mani Matter, sondern auch auf dessen einem breiten Publikum weniger bekannte Kollegen.

Insbesondere Fritz Widmer, der zusammen mit seinem Freund und Seminarkommilitonen Ruedi Krebs schon in den frühen Sechzigerjahren berndeutsche Chansons, Balladen und Limericks sang, wird von ihnen hoch geschätzt. Kein Wunder: Widmer war bis zu seinem Tod der bestvernetzte Troubadour. Er interessierte sich stets für das, was andere Musikerinnen und Musiker (und Kulturschaffende ganz generell) machten, und gab ihnen ein Feedback dazu – für seinen engen Kollegen und Vertrauten Mani Matter war er sogar so etwas wie ein «Echoraum-Hüttenwart», wie es Franz Hohler, der beiden Chansonniers nahestand, im Buch formuliert. Später förderte Fritz Widmer als Lehrer am Seminar Marzili literarische und musikalische Talente und interessierte sich für die neue, aufmüpfigere Liedermachergeneration. «Er war wirklich ein offener Typ», sagt der etwas jüngere einstige «Protestsänger» Tinu Heiniger, dem die Troubadours eigentlich «zu harmlos und zu lustig» waren und der sich auch von Widmer einen kritischeren Ansatz gewünscht hätte. Doch vielleicht hörten manche gar nicht mehr richtig hin, wenn ein Berner Troubadour auf der Konzertaffiche stand. Fritz Widmer jedenfalls sang als Einziger aus dem losen Männerbund an Folkfestivals eigene Protestsongs, die sich meist um den Schutz von Natur und Umwelt, aber auch um die Krise der Schweizer Landwirtschaft drehten.

Martin Hauzenbergers Buch ist unpräzise und sachlich, es bleibt bodenständig und schlägt doch einen weiten gesellschaftlichen und kulturellen Bogen: Eigenschaften, die auch Fritz Widmer ausmachten. Man erfährt viel über Widmers Jugendjahre als Bauernsohn auf einem Hof in Kirchberg im Berner Emmental – eine Herkunft, die Widmer prägte und von seinen urban verwurzelten Troubadourkollegen unterschied. Hauzenberger ordnet nicht nur Widmers Schaffen als Liedermacher und mehrfacher Buchautor (Widmer schrieb Mundartromane, aber auch autobiografische Texte) ein, sondern erzählt von anderen Aktivitäten eines reich erfüllten, manchmal auch etwas überfüllten Lebens, in dem es neben dem Hauptberuf als Lehrer und den Aufgaben als Familienvater zeitweise noch Platz für den Job eines «Fährima» auf der Aare gab. Widmers – wohl nie offen formulierte – Mission als Vermittler zwischen Menschen und Kulturen, etwa als Promotor des schwedischen und angelsächsischen Liedguts in der Schweiz, wird ebenso gewürdigt wie seine intensive Auseinandersetzung mit der Berner Mundart, die bei ihm stets eine ländliche Färbung behielt. Das Buch wirft Blicke auf Widmers eher scheues, zurückhaltendes Wesen, das stark mit den teils extrovertierten Troubadourpersönlichkeiten wie derjenigen von Bernhard Stirnemann kontrastierte. Da gibt es aber auch die Anekdote über den jugendlichen Hermann-Hesse-Fan Fritz, den Freunde damals übrigens «Gide» nannten. Er fuhr mit dem Velo von Lugano zu Hesses langjährigem Wohnsitz in Montagnola, um dort unangekündigt sein Idol zu besuchen, liess sich aber vom Schild «Bitte keine Besucher» am Haus des Literaten

abschrecken und fuhr unverrichteter Dinge wieder zu Tal. Dass Fritz Widmer später Hesses Enkelin Christina heiraten würde, konnte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen.

Biograf Martin Hauzenberger verfällt nie in die Rolle des gefühligen Bewunderers, sondern lässt auch kritischere, persönliche Einschätzungen aus Widmers engerem Umfeld zu. Was das Werk Widmers anbetrifft, gibt er Einsicht in Debatten, Entstehungsprozesse und Reaktionen, immer wieder zitiert er aus alten Zeitungsrezensionen und lässt Freunde und Weggefährten zu Wort kommen. Dass auch Einblicke ins Innenleben der Berner Troubadours ermöglicht werden, die offensichtlich eher ein loses Zweckbündnis von unterschiedlichen Persönlichkeiten als ein eng verschworener Freundeskreis waren, ist ein Mehrwert von Hauzenbergers Buch im Vergleich zur bisherigen Literatur zu den Troubadours, die stark auf Mani Matter fokussiert. Für einmal steht Mani Matter nicht im Zentrum. «Unter dem Schatten von Mani Matter litten alle Troubadours ein wenig», wird der Verleger Hugo Ramseyer zitiert, der die originalen Platten der Berner Troubadours herausgab. «Fritz am wenigsten. Er hatte die Souveränität und die Grösse zu wissen, dass er selbst jemand war.»

Samuel Mumenthaler, Bern

Kähler, Ursula; Fluri, Raff: Franz Schnyder. Regisseur der Nation.

Baden: Hier und Jetzt 2020. 277 S. ISBN 978-3-03919-503-9.

1940 erwirkt die Schweizerische Filmkammer, dass Franz Schnyder die Regie der Adaptation des erfolgreichen Bühnenstücks *Gilberte de Courgenay* (1941) übernimmt. Die 1938 gebildete Behörde, welche «die Abwehr wesensfremder Einflüsse» und Förderung eines «bodenständige[n] Film[s]» (S. 70) zum Ziel hat, verhindert so, dass ein weiteres armeefreundliches Werk vom 1933 immigrierten Staatenlosen Leopold Lindtberg, dem seinerzeit prägendsten Filmschaffenden in der Schweiz, gedreht wird. Wichtige Entscheide fällt Lazar Wechsler, der Produzent. Schnyder, der sich durch seine Theaterarbeit empfohlen hat, wird von Lindtberg in das Filmregiehandwerk eingeführt. Die «massentaugliche» (S. 80) Produktion bildet den Auftakt einer im Schweizer Film ihresgleichen suchenden Laufbahn, die nach Schnyders sechster und letzter Gotthelf-Verfilmung, *Geld und Geist* (1964), dem kommerziell erfolgreichsten Schweizer Film (S. 182), bald ein Ende findet.

Franz Schnyder (1910–1992) wächst in Burgdorf in einem bürgerlichen und bildungsaffinen Elternhaus auf. Der Vater, Sohn eines Architekten, hat sich an der ETH zum Bauingenieur ausbilden lassen und unterrichtet nach mehreren Jahren im Ausland am kantonalen Technikum in Burgdorf; daneben ist er selbstständig tätig und

freisinniger Kommunalpolitiker. Die Mutter, Tochter eines Grossbauern, ist Primarlehrerin und hat dafür an der Universität Lausanne studiert. Die das Reisen liebende Frau, zu der Schnyder zeitlebens «ein enges Verhältnis» (S. 14) hat, muss sich auf die Rolle der Mutter und Hausfrau in einer Villa beschränken; sie wird später unter Depressionen leiden. Der ältere Bruder von Schnyder wird Kaufmann und gründet die Firma CWS für Hygieneartikel; 1975 begeht er Suizid. Schnyders Zwillingbruder studiert Recht und wird Diplomat; zuletzt ist er UN-Hochkommissar für Flüchtlinge in Genf und dann bis 1975 Botschafter in den USA.

Seine Leidenschaft für das Schauspiel entdeckt Schnyder am Gymnasium. Sie führt ihn nach Düsseldorf und Berlin, wo er Unterricht nimmt. 1932 wird er nach Abschluss der Ausbildung umgehend in Mainz verpflichtet. Es folgen verschiedene Engagements in Deutschland und wiederholt in der Schweiz, so ab 1939 in Zürich und Basel. Mit bloss 24 Jahren führt er in St. Gallen erstmals Regie. 1935/36 ist er Spielleiter in Münster, und noch 1939 inszeniert er in Berlin und München. Schnyder wird als eher verschlossener, in jungen Jahren seltsam unbeteiligter Zeitgenosse dargestellt, der die ihn umgebenden Verhältnisse – die Weltwirtschaftskrise, den Nationalsozialismus – nur bezogen auf seine Theaterpraxis zu registrieren scheint; etwa die Sparmassnahmen, die politisch beziehungsweise rassistisch motivierten Entlassungen (von denen er möglicherweise profitiert) oder die von den Behörden verordneten Anpassungen der Spielpläne, die er in Kauf zu nehmen bereit ist. (S. 40f.) Die an deutschen Bühnen herrschenden Arbeitsbedingungen und die Reputation der Häuser, an denen Schnyder wirkt, werden kaum thematisiert. Die Konturen von Schnyders Theaterlaufbahn bleiben deshalb unscharf. Wie sie einzuordnen ist, erschliesst sich eher retrospektiv und indirekt: Seine Regiearbeiten während der Kriegsjahre am Schauspielhaus Zürich, einem der herausragenden deutschsprachigen Theater – mit aus Deutschland und Österreich emigrierten Künstlern im Ensemble –, verdeutlichen, dass sich Schnyder einen Namen gemacht haben muss. Die Pfauenbühne in Zürich, ein hochgradig politisiertes Umfeld, wird sich für Schnyder als eine im Hinblick auf seine cineastische Tätigkeit wichtige Begegnungsstätte erweisen.

Die Kontextualisierung der Biografie beginnt im Wesentlichen mit Schnyders Anfängen in der Filmregie. Die Praesens Film AG schafft in den 1930er-Jahren einen in Dialekt gesprochenen «Nischenfilm», der sich an ein einheimisches Publikum richtet; zusammen mit der Programmatik der geistigen Landesverteidigung bietet er Schnyder inhaltlich und formal «Orientierung», ist jedoch auch ein «kreatives Korsett», das seine filmische Praxis bis zuletzt prägt. (S. 73) Seinen zweiten Film, die in Bern spielende, prominent besetzte Kriminalkomödie *Das Gespensterhaus* (1942), dreht Schnyder ebenfalls im Auftrag von Wechslers Praesens Film. Ein kommerzieller Miss-

erfolg wird die von der Kritik positiv aufgenommene zeitkritische Geschichte eines Deserteurs (*Wilder Urlaub*, 1943). Schnyder dreht anschliessend während zehn Jahren keinen Langspielfilm. Er ist von 1944 bis 1946 künstlerischer Direktor am Stadttheater Basel. 1948 wird er von Gottlieb Duttweiler angeheuert und baut als künstlerischer Leiter mit viel Erfolg die Klubhaus-Konzerte der Migros auf.

Mit Jeremias Gotthelfs *Uli der Knecht* (1954), einem Angebot der Gloriafilm, kehrt Schnyder zum Film zurück in einer Zeit, in der unter dem Einfluss des Kalten Krieges die Berufsverbände das «ideologische Profil» der Produktionen einer «politische[n] Präventivzensur» unterziehen. (S. 120) Schnyders bis in die 1960er-Jahre entstehende Gotthelf-Verfilmungen gelten als seine «persönlichsten», geraten aber ins Visier der Kritik «an den als reaktionär geltenden Produktionen der Kriegs- und Nachkriegszeit». (S. 127) Die späten 1960er-Jahre markieren eine Zäsur. Die Marginalisierung Schnyders ist im Zusammenhang mit einer Wende hin zu anderen, von der neu geschaffenen öffentlichen Filmförderung präferierten Inhalten und Formen zu sehen. Gegen diesen «Neuen» Schweizer Autorenfilm führt Schnyder, der für «Filme fürs Volk» (S. 202) plädiert, fortan einen «Existenzkampf». (S. 196)

Die 1970er- und 1980er-Jahre stehen im Zeichen eines nie realisierten Filmprojekts zu Johann Heinrich Pestalozzi. Sie sind ebenso gekennzeichnet von Schnyders heftiger Kritik an den Behörden, bei denen er kein Gehör mehr findet, sowie einer zutiefst pessimistischen Zeitdiagnostik. Die Einweisung in eine psychiatrische Klinik wenige Monate vor seinem Tod ist kein Präzedenzfall, Schnyder ist mit der Institution seit Jahrzehnten vertraut. (S. 118) Gleichsam im Kontrast zu den düsteren und einsamen späten Jahren Schnyders steht eine neue, revidierte Rezeption seines Werks, die in den 1980er-Jahren einsetzt. Inzwischen wird seinem tendenziell wertkonservativen Werk Originalität und kritische Schärfe attestiert. Franz Schnyder wird nebst Kurt Früh und Lindtberg zu den bedeutendsten Vertretern des alten Schweizer Films gezählt.

Michael Gautier, Bern

Marti, Susan; Richard Němec; Marius Winzeler (Hrsg.): Die Prager Pietà in Bern. Handelsgut – Götzenbild – Museumsexponat. Pražská Pietá v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát.

(Schriften des Bernischen Historischen Museums, Bd. 14). Bern: Bernisches Historisches Museum; Prag: Národní galerie v Praze 2018. 250 S.
ISBN 978-3-9524783-2-5.

Besorgniserregende Risse in der Stützmauer der Berner Münsterplattform machten 1986 eine Sanierung von deren Südwestecke unumgänglich. Beim Ausheben des dazu

notwendigen Schachtes stiess man in 14 m Tiefe auf eine Schicht von Bruchstücken spätmittelalterlicher Skulpturen. Unter den danach geborgenen rund 550 Fragmenten befand sich ein einziges nicht in einheimischen Stein gehauenes Stück. Dieses besteht aus sogenanntem Goldenem Pläner, der in der Gegend von Prag gebrochen wurde. Das Standbild zeigte einst die trauernde Maria, die ihren toten Sohn auf dem Schoss hält. Die Köpfe, die linke Hand Marias, ein Teil der Beine und die Füsse Christi fehlen. Schon im Jahr der Ausgrabung erkannten die Kunsthistoriker, dass die Gruppe alle künstlerischen Eigenschaften der Skulpturenproduktion der Zeit um 1400 in Prag besitzt.

Die Autoren der vorliegenden zweisprachigen, sehr gut bebilderten Publikation, die vom Bernischen Historischen Museum und von der Nationalgalerie in Prag gemeinsam herausgegeben wurde, analysieren das herausragende Kunstwerk bis ins kleinste Detail. Fragen nach Herkunft, künstlerischer Beschaffenheit, Entstehungszeit, Ikonografie, Aufstellungsort, möglichen Stiftern und Probleme der musealen Aufstellung (Chapuis, Marti, Winzeler) werden eingehend diskutiert. Wie Evelin Wetter abschliessend festhält, können die meisten dieser Fragen aus Mangel an Quellen nur hypothetisch beantwortet werden. Es steht einzig fest, dass die Figurengruppe im Bildersturm der Reformation von 1528 zerstört wurde. Valerius Anshelm berichtet in seiner Chronik, dass die aus den Kirchen entfernten Skulpturen als Aufschüttmaterial für die von 1514 bis 1531 fertiggestellte Münsterplattform verwendet wurden (Baeriswyl). Die Beschädigungen an dem Bildwerk lassen auf mutwillige Zerstörung vonseiten der Ikonoklasten schliessen.

Indem man sich auf die 1991 vorgenommene Untersuchung des Steins berief, ist Prag als Entstehungsort der Figurengruppe unbestritten. Dennoch geben Ivo Hlobil und Matthias Weniger zu bedenken, dass die petrografischen Analysen den Entstehungsort nicht zweifelsfrei belegen. Dagegen wendet Milena Bartlová ein, dass wegen der kurzen möglichen Bearbeitungszeit des Steinmaterials die Skulptur in der nahen Umgebung des Steinbruchs geschaffen worden sein muss. An diese Erkenntnis schliesst sich die Frage an, wie und auf wessen Veranlassung das Bildwerk von Prag nach Bern kam. Drei Beiträge (Hesse, Gerber, Musílek) behandeln die wirtschaftlichen und politischen Beziehungen Berns sowie die persönlichen Verbindungen einzelner Mitglieder der Berner Eliten mit Prag. Die Autoren weisen auch darauf hin, dass das fertige Kunstwerk über eine Zwischenstation wie etwa Nürnberg nach Bern gekommen sein könnte. Zudem verliessen viele Prager Kaufleute infolge der Hussitenkriege die Stadt und führten ihre Wertsachen mit sich. Häufig waren sie gezwungen, diese aus finanziellen Gründen zu verkaufen. Als Käufer des Vesperbildes kommen für Roland Gerber am ehesten die Kaufleute Johannes von Nürnberg, Rudolf von Ringoltingen, Niklaus von Diesbach und Franz von Beheim (Böhmen), der Vater Johannes Fränklis, infrage. Franz von Beheim

liess sich kurz nach 1400 in Bern nieder. In ihm und seinem Sohn sieht auch Milena Bartlová die überzeugendsten Kandidaten für die Stiftung des Vesperbildes.

Die kunsthistorische Einordnung der Skulptur und damit verbunden die Datierung stellt seit den Anfängen der Beschäftigung mit dem Schönen Vesperbild ein fast unüberwindbares Problem dar. Keines der rund dreissig räumlich weit zerstreuten Werke, mit denen die Berner Skulptur eng verwandt ist, kann sicher datiert werden. Die trotz vieler Variationen grosse Ähnlichkeit der Werke macht es unmöglich, die Skulpturen bestimmten Künstlern zuzuschreiben oder sie innerhalb einer Werkgruppe chronologisch zu ordnen (Weniger, Hörsch, Bartlová). Bisher muss man sich in Bezug auf viele Werke mit der Datierung um 1400 begnügen, wobei die Autoren des Bandes einen Zeitraum zwischen etwa 1380 bis 1410 meinen. In dieser Zeitspanne setzen die einen die Berner Skulptur um 1390 (Weniger, Hörsch), die anderen um oder noch nach 1410 (Bartlová) an. Diese Spätdatierung hat auch schon Franz-Josef Sladeczek in der Publikation des Berner Skulpturenfonds vertreten.

Auch inhaltlich lässt sich das Bild nur schwer deuten, da gerade die Ausdrucksträger, die Köpfe und teilweise die Hände, fehlen (Hörsch). Dies macht es auch schwer, sich die Rezeption des Bildes vorzustellen. Die Ikonografie der Skulptur geht weder auf einen biblischen noch auf einen bestimmten Text der Andachtsliteratur zurück (Němec, Wetter). Zudem sind die künstlerischen Strategien, mit dem Betrachter Kontakt aufzunehmen, unterschiedlich und lassen sich für das Berner Stück nicht mehr nachvollziehen. Die trauernde Gottesmutter könnte ihren Blick auf Christus gerichtet haben, um das Sakrament hervorzuheben. Sie könnte aber auch den betenden Betrachter angeblickt haben. Die Maria der Pietà von Sibiu (Hermannstadt) schliesslich richtet ihre Augen in die Ferne. In diesem Fall dürften dem Künstler Hinweise über die Aufstellung und Anweisungen durch den Stifter gefehlt haben (Bartlová).

Die Quellen schweigen zum Aufstellungsort des Berner Vesperbildes wie zu dessen Stifter. Vorgeschlagen wurde das Münster (Gerber) oder sein gotischer Vorgängerbau, aber auch die Beinhauskapelle oder eine Kapelle, in der man der verstorbenen Mitglieder des Deutschen Ordens gedachte (Weniger, Hesse). Der Deutsche Orden verehrte Maria als seine Hauptpatronin und stellte bis 1484 die Geistlichen des Münsters. Für eine korporative Stiftung käme neben dem Orden auch, wie Ciprian Firea für Sibiu darlegte, eine Bruderschaft infrage, die sich dem Corpus-Christi-Kult widmete. Dieser spielte auch in Bern eine wichtige Rolle, wie das Mühlenfenster der Zeit um 1455 im Chor des Münsters belegt. Wer jedoch innerhalb der Stadtbürgerschaft Träger dieser Kultpflege war, müsste noch untersucht werden.

Brigitte Kurmann-Schwarz, Pieterlen

Moeri, Siegfried; Knauer, Guntram: Die eidgenössischen Kasernen in Thun.

(Schweizerischer Kunstführer GSK, Nr. 1073). Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2020. 44 S. ISBN 978-3-03797-700-2.

Der Führer zur Kaserne Thun beginnt mit einer knappen, aber guten Einführung zur Frage, weshalb Thun überhaupt als Waffenplatz und Standort der eidgenössischen Zentralschule bestimmt wurde. Nachdem die Stadt ihre Rolle als Truppenübungsplatz übernommen hatte, zeigten sich die vielen Mängel, die noch zu beheben waren. Schon 1842 forderte der Kommandant des damaligen Übungslagers, es sei in Thun eine neue Kaserne zu bauen, weil die Kosten für die temporäre Unterbringung der Soldaten viel zu hoch seien. Erst 1849 gab der Bundesrat den Startschuss für den Bau einer Kaserne auf der Allmend. Die Planung verzögerte sich jedoch, weil sich abzeichnete, dass Thun ans Eisenbahnnetz angebunden würde, und der Bundesrat wollte abwarten, wo die neue Linie durchführen und der Bahnhof zu stehen kommen sollte. In der Folge wurden mehrere Projekte sowohl im Bälliz als auch ausserhalb der Stadt entworfen, bis sich der Bund für den Standort an der Allmendstrasse entschied. Obwohl er ein grösseres Engagement der Stadt erwartet hatte, gab sich der Bund schliesslich damit zufrieden, dass sie das Land gratis abgab und die Strassenbeleuchtung bis zur Kaserne erstellte. 1863 bewilligte die Bundesversammlung das Projekt und den Baukredit. Nun ging es schnell: Noch im gleichen Jahr konnte der Bundesrat die fertigen Pläne genehmigen. 1867 war der Bau so weit fertig, dass ihn die Truppen beziehen konnten; letzte Arbeiten zogen sich jedoch bis ins Jahr 1868 hin. Auch wenn der Bau grundsätzlich den Ansprüchen genügte, so waren doch immer wieder Ergänzungen und Renovationen nötig, wie der Ersatz der hölzernen Aborttürme oder die Installation von Duschen. Es folgten der Einbau einer Zentralheizung und im Jahr 1900 die Elektrifizierung der Kaserne. Von 1961 bis 1968 und von 2016 bis 2021 wurden Gesamtanierungen durchgeführt.

Nach einer eingehenden Baubeschreibung geben die Autoren eine architekturhistorische Einordnung der Kaserne Thun ins europäische Umfeld. In der Schweiz ist die Thuner Kaserne weitgehend ein Einzelfall geblieben; vergleichbare Bauten gibt es jedoch in Norddeutschland und Polen, der Heimat des Architekten Leopold Stanislaus Blotnitzki (1817–1879). Dieser hatte den Bau zusammen mit Felix Wilhelm Kubly (1802–1872) geplant und als verantwortlicher Bauleiter ausgeführt. Dass der junge Bundesstaat für die Kaserne Thun die Loggienbauweise verlangte, könnte damit zusammenhängen, dass sich Loggien als Herrschaftssymbol etabliert hatten. Die Vorbilder dafür finden sich in Spanien, Portugal und Griechenland, wo jedoch günstigere klima-

tische Verhältnisse für solche Bauten herrschen. Die nötigen Anpassungen ans hiesige Klima führten zu relativ hohen Baukosten, welche die ursprünglich vorgesehenen überstiegen. Die Kaserne gehört mit der ETH Zürich zu den ersten Repräsentationsbauten des Bundes. Als Resümee schreiben die Autoren: «Aus architektonischer und baukünstlerischer Sicht gehört die Mannschaftskaserne zu den schönsten und aussergewöhnlichsten Schöpfungen schweizerischer Militärarchitektur, und sie ist gewiss die bedeutendste Kaserne der Schweiz. Ihre ausgedehnten, einst leichten Loggienarkaden sind vermutlich gar innerhalb der mittel- und nordeuropäischen Militärarchitektur einzigartig.»

Der Führer beschränkt sich nicht auf die Hauptkaserne: Auch die Offizierskaserne und die Dufourkaserne werden beschrieben. Die Offizierskaserne entstand in den Jahren 1901/02 und bestand nicht nur aus den Unterkünften für die Offiziere, sondern enthielt auch eine Kantine für die Mannschaft. (Der Bau löste grossen Widerstand durch die Stadt aus, da die Wirte und Hoteliers um ihr Geschäft fürchteten, sollten die Offiziere nicht mehr in den Hotels einquartiert werden.) Die Kaserne war nötig geworden, weil in Thun immer mehr militärische Kurse stattfanden.

Von 1936 bis 1940 baute das EMD die Dufourkaserne – nach der Luzerner Allmendkaserne das zweite konsequent umgesetzte Militärgebäude der frühen Moderne in der Schweiz – für die motorisierten Truppen, das heisst zuerst vor allem für Motorfahrer und Motordragoner, nach dem Zweiten Weltkrieg für Panzertruppen. Während des Zweiten Weltkriegs bestanden die Panzertruppen erst aus wenigen, zudem veralteten Fahrzeugen.

Der Führer mit seiner gelungenen Bebilderung vermittelt in sehr konzentrierter Form Grundlagenwissen zu drei Bauten, die Thun bis heute prägen – sei es als Bauwerke an sich, sei es als markanter Eckpunkt des Waffenplatzes oder als Ausdruck des grossen Gewichts, das die Armee als Wirtschaftsfaktor und als Bauherrin seit rund 200 Jahren und bis heute hat.

Philipp Stämpfli, Bern

Müller-Jentsch, Daniel (Hrsg.):

Emanuel Gyger & Arnold Klopfenstein. Pioniere der Skifotografie.

Berlin: Regenbrecht 2020. 140 S. ISBN 978-3-948741-04-4.

«Abfahrt im Gegenlicht», «Pulverschneewolken», «Schussfahrt», «feine Linien im Schnee», «Drehsprung» – so lauten einige der Legenden, mit denen die Fotos im hier anzuzeigenden Werk betitelt sind. Es sind Reizwörter, die Skibegeisterten bis heute ein Kribbeln auf der Kopfhaut und ein Ziehen in den Beinen hervorrufen. Aber beginnen wir ganz vorne:

Als Ende des 19. Jahrhunderts das Skifahren in der Schweiz langsam populär wurde, existierte das Medium Fotografie bereits seit fünfzig Jahren. Kein Wunder also, dass der damals neue Sport von Beginn weg bildlich festgehalten wurde. Frühe Skienthusiasten waren nicht selten auch begeisterte Freizeitfotografen. Und bald entdeckten auch Berufsfotografen die Ästhetik von Lichtkontrast, Linien und Dynamik, die dem Skifahren in tief verschneiten Landschaften innewohnt. In den Portfolios zahlreicher bekannter Schweizer Fotografen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich denn auch immer wieder Skifotos (Albert Steiner, Jean Gaberell, Gebrüder Wehrli, Carl Jost, Emil Meerkämper, Andreas Pedrett, Herbert Matter, Jacques Naegeli, Walter Kuster u.v.m.).

Bis in die 1920er-Jahre entwickelt sich so eine Art Bildkanon, ja ein eigentliches Bildprogramm des Skifahrens. Ziemlich idealtypisch ist es in den Postkarten der beiden Adelbodner Fotografen Emanuel Gyger (1886–1951) und Arnold Klopfenstein (1896–1961) verkörpert.

Begriffe wie in den oben zitierten Legenden charakterisieren den inhaltlichen Fokus der klassischen Skifotografie. Die stilistischen Merkmale beschreibt der Herausgeber Daniel Müller-Jentsch im Textteil – zwar nur bezogen auf die Fotografie von Gyger und Klopfenstein, aber durchaus treffend für die ästhetischen Ideale der Skifotografie – wie folgt: «Ihre Aufnahmen zeichnen sich aus durch Kontrastreichtum, das virtuose Spiel mit Licht und Schatten sowie einen radikalen Einsatz von Gegenlichteffekten. Weitere Merkmale sind die Stringenz der Bildkomposition und die meisterhaft in Szene gesetzten Landschaftskulissen.» Die alpine Winterlandschaft und das vorherrschende gleissende Licht bilden zudem laut Müller-Jentsch ideale Bedingungen für perfekte Schwarz-Weiss-Fotografie.

Der sehr schön gestaltete Fotoband zeigt eindrücklich, dass der Herausgeber in der Einleitung nicht zu viel verspricht. Zahlreich sind die ikonisch wirkenden Bildkompositionen, gelungen die Inszenierung der Fotos als Postkarten. Denn das Spezielle an diesem Werk ist, dass die Bilder fast ausnahmslos Postkartensujets darstellen und somit ein Medium in den Vordergrund rücken, das in seiner fotografischen Qualität und Aussage oft unterschätzt oder missverstanden wird.

Was die Freude an diesem Werk leicht trübt, ist der knappe Textteil, der auf gerade einmal zwei Seiten (in angenehm zu lesender grosser Typografie) vieles offenlässt, was das Publikum interessieren könnte. Gerade die Bedeutung der Postkarte für das Werk von Gyger und Klopfenstein (aber auch für die Fotografie- und Tourismusgeschichte) kommt kaum zur Sprache. Auch ist die Würdigung der Skifotografie «als künstlerisches Hauptwerk» von Gyger und Klopfenstein wohl ein wenig hochgegriffen, wenn man sich die Verdienste der beiden in der Bergpanoramafotografie vor Augen führt oder an

den durchaus mit ästhetischem Anspruch verbundenen Dokumentationscharakter vieler Aufnahmen der beiden aus ihrer engeren und weiteren Heimat denkt.¹ Ganz vernachlässigt sind solche Aspekte im vorliegenden Band dennoch nicht, denn über dreissig Fotos haben mit Skifahren nicht direkt zu tun, sondern zeigen SAC-Hütten, Winterlandschaften ohne menschliche Spuren, Bergporträts, Frühlingsblumen und weisen damit auf das weite Spektrum im Schaffen der beiden Fotografen hin.

Die Bildlegenden im Anhang geben neben den minimal notwendigen Informationen zu jeder einzelnen Aufnahme (auf der Postkarte vermerkter Titel und Bildnummer) auch eine kurze Bildbeschreibung, die für jedes Bild einen speziellen Aspekt hervorhebt, sei es zum Bildinhalt, zur fotografischen Technik oder zur Ästhetik. Einiges, was man in der Einleitung vermisst, findet man hier in verdichteter Form.

Obwohl dies nirgends explizit erwähnt wird, darf angenommen werden, dass die vorgelegte Auswahl der Bilder aus der grossen Sammlung an Skifotografien von Gyger und Klopfenstein stammt, die der Herausgeber Daniel Müller-Jentsch über Jahre zusammengetragen hat. Ebenfalls nirgends erwähnt wird, dass der vorliegende Band eigentlich eine Begleitpublikation zu einer Ausstellung darstellt, die im Oktober 2020 am European Month of Photography (EMOP) in Berlin gezeigt wurde.

Es ist zu wünschen, dass bald einmal auch in der Schweiz eine Ausstellung zu Gygers und Klopfensteins tollen Skipostkarten zu sehen sein wird. In Bern würde sich als Ausstellungsort zum Beispiel das Alpine Museum der Schweiz anbieten.

Stefan Hächler, Bern

¹ Vgl. zum Werk der Fotografendynastie Klopfenstein die Rezension zu Adelboden in alten Ansichten in: BEZG 82,1 (2020), 67f.

Vernez, Marlyse in Zusammenarbeit mit Lucienne Hubler: Une pincée de sel. Les débuts de l'exploitation saline dans le Chablais vaudois 1554–1685.

(Bibliothèque historique vaudoise, Bd. 148). Lausanne: Bibliothèque historique vaudoise 2020. 288 S. ISBN 978-2-88454-148-9.

Marlyse Vernez beleuchtet die ersten 130 Jahre der Waadtländer Salzproduktion, vom Zeitpunkt der Vergabe der ersten Konzession an Privatpersonen bis zur Verstaatlichung der Anlagen unter der Berner Obrigkeit. Die Autorin stützt sich primär auf Quellen, die sie in den Staatsarchiven Bern und Waadt vorfand. Marlyse Vernez wurde von Lucienne Hubler unterstützt – in welcher Form, wird nicht weiter erläutert.

Das Buch beginnt mit einem Überblickskapitel zu Währungen, Gewichten und Masseneinheiten, wie sie im Untersuchungsgebiet des 17. Jahrhunderts verwendet wurden. Dies hilft zur Einordnung, denn in der Publikation wird ausgiebig mit quantitativen Einheiten gearbeitet. Danach widmet sich das Werk den Konzessionen und vor allem den Konzessionären. Es werden Namen, Familienverhältnisse, Geschäftsbeziehungen, Herkunftsorte und monetäre Angaben wie Preise, Entschädigungen und Kosten aufgeführt. Die erste Konzession ging 1554 an die Berner Patrizierfamilie von Graffenried, die den Salzabbau nur kurze Zeit betrieb. Nach ihr übernahmen in kurzen Abständen verschiedene Familien die Geschäfte, bis diese von 1604 bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes in den Händen der Augsburger Familie Zobel blieben. Auch die Salinendirektoren (*facteurs*), die für die operative Führung zuständig waren und die wie die Konzessionäre oft aus Süddeutschland stammten, und deren Familienverhältnisse werden in einem Kapitel vorgestellt.

Die Ausführungen über die Produktionsbedingungen und die Arbeitsmethoden in den Salzminen werden durch Bildmaterial ergänzt, was lebhaftere Einblicke in den Untertagebau in jener Zeit ermöglicht. Raum erhalten auch technische Aspekte des Salzabbaus: angefangen von der Gewinnung des salzhaltigen Wassers im Berginnern über die Erhöhung der Salzkonzentration durch Verdunstung in Gradierwerken bis hin zum Sieden der hochkonzentrierten Sole und damit zur Ausfällung des Salzes in den Salinen.

Anhand von Fallbeispielen wird aufgezeigt, dass es zwischen den Salinen und den angrenzenden Gemeinden immer wieder zu Rechtsstreitigkeiten wegen der Waldnutzung kam: Der Bau von Gradierwerken und das Sieden der Sole erforderten nämlich grosse Holzmengen.

In einem nächsten Kapitel werden Berufsgruppen vorgestellt, die in der Salzgewinnung tätig waren. Die weniger qualifizierten Arbeiter wurden meist aus der Region rekrutiert und erhielten neben einem monetären Wochensalär Naturalien wie Mahlzeiten, Kleider oder Wein. Bauern aus der Gegend erbrachten Transportdienstleistungen und lieferten Holz. Die höherrangigen Fach- und Führungskräfte mit ausgewiesener Expertise im Salzabbau kamen in der Regel aus Deutschland oder Österreich und wurden mit einem Jahresgehalt entschädigt. Ernährungsgeschichtlich interessant sind die Speisepläne für die Minen- und Salinenarbeiter, die aufgelistet und kommentiert sind.

Am Schluss des Buches wird dargestellt, wie die Anlagen von privaten in staatliche Hände übergingen. Denn obwohl viel Geld in den Salzabbau und die Errichtung von Anlagen investiert wurde, blieben die Produktionsmengen unter den Erwartungen. So konnte lediglich eine regionale Nachfrage gedeckt werden. Die Hoffnung, den Salzbedarf des Berner Staatsgebiets zu decken und von Salzlieferungen aus dem Ausland autark zu werden, blieb unerfüllt.

Die Publikation zeichnet sich durch eine grosse Quellennähe, eine Fülle an quantitativen Daten, ansprechende Bilder und Karten sowie übersichtliche Tabellen aus. Sie bietet viele Anknüpfungspunkte für weitere Recherchen, die sich der Salzgewinnung in der frühen Neuzeit im Waadtland widmen, und eine solide Grundlage zur Vertiefung regionalhistorischer Aspekte beispielsweise anhand von Quellen aus kommunalen Archiven.

Der Detailreichtum kann auch als Minuspunkt ausgelegt werden: An den vielen Namen, Jahrzahlen, Orten und Geldwerten leidet mitunter der Lesefluss. Weniger wäre oft mehr gewesen. Der Eindruck entsteht, dass der Arbeit der grössere thematische Bogen fehlt, was sich auch an der eher zufällig wirkenden Kapitelzusammenstellung zeigt. Zudem hätte die Nummerierung der Kapitel und Unterkapitel die Orientierung erleichtert.

Marlyse Vernez beleuchtet ein Thema, das bislang viel zu wenig Beachtung erhalten hat. Indem das Buch sowohl der Frage, wie sich Stadt und Republik Bern vor der Erschliessung der Rheinsalinen 1836 mit inländischem Salz versorgten, nachgeht, als auch Einzelpersonen, Beziehungsgeflechte, Berufsgruppen und den Arbeitsalltag der Minen- und Salinenarbeiter porträtiert, ist es nicht nur von wirtschaftshistorischer Relevanz, sondern auch aus einer alltags- und sozialgeschichtlichen Perspektive von Bedeutung. Für alle, die sich mit personellen Aspekten der bergmännischen Salzgewinnung und dem Sozial- und Wirtschaftsgeschehen im Chablais des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigen, ist diese Arbeit eine unerlässliche Lektüre.

Benjamin Spielmann, Dübendorf