

Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 69 (1969)

Artikel: Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833)
Autor: Germann, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117616>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.02.2026

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

Melchior Berri Rathausentwurf für Bern (1833)

von
Georg Germann

Vorwort

Melchior Berri (Basel 1801–1854) gilt als der bedeutendste Architekt des Klassizismus in der Schweiz. Da eine umfassende Monographie fehlt, wurde er im europäischen Zusammenhang noch nie gewürdigt¹. In die Geschichte der Kunstgeschichte ging er dadurch ein, daß er die Schwester Jacob Burckhardts heiratete. «Melchior Berri ist es gewesen, der seinem siebzehn Jahre jüngeren Schwager schon seit 1832 jene Vertrautheit mit dem Handwerk und den Kunstausdrücken des Architekten vermittelte, die dem Verfasser des Cicerone ein familiärer Besitz geworden war².» Arnold Böcklin hat ihn den «einzigen Künstler unter den Schweizer Architekten seiner Zeit» genannt³.

Wenn Berris Nachruhm dennoch verhallt ist, erklärt sich das aus der kleinen Zahl seiner Monumentalbauten und aus ihrer geringen Streuung. Europäischen Rang kann nur das Museum an der Augustinergasse in Basel beanspruchen. Zudem ist Berri weder als Lehrer noch als Publizist auffällig hervorgetreten.

Neben dem Museumsbau gibt der Rathausentwurf für Bern von 1833 das beste Bild von der Begabung des Architekten. Ich habe

¹ Berri wird nicht erwähnt von Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (The Pelican History of Art ed. by Nikolaus Pevsner), 1. Aufl. 1958, 2. Aufl. Harmondsworth 1963 (französisch in der Collection *Histoire de l'art*, bei Julliard). – Er fehlt ebenso bei Anders Åman, (Abschnitte über) Architektur, in Rudolf Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966, S. 170–185 und 298–370, – Erste große Würdigung unter Benutzung des Nachlasses: Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*. Vierter Band: *Das 19. Jahrhundert* (Joseph Gantner und Adolf Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*), Frauenfeld 1962, S. 14–21. – Erste Würdigung außerhalb der Schweiz: Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum, 1790–1870...* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 3), München 1967, S. 156–159.

² Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band I: *Frühe Jugend und baslerisches Erbe*, Basel 1947, S. 301.

³ Ad. Stückelberg in *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. II, S. 196.

versucht, dieses Projekt einerseits als Bau samt allen geplanten Bildwerken und Gemälden zu erklären, anderseits von den Bau-rissen wenigstens die Perspektiven oder Schaubilder als Kunstwerke für sich ernstzunehmen.

Von den vielen geduldigen Helfern seien mit besonderem Dank genannt: Fräulein Dr. A. M. Dubler, Adjunktin des Staatsarchivs Basel, Architekt H. von Fischer, bernischer Denkmalpfleger, Fräulein Dr. G. Lendorff, Dr. F. Maurer, der Bearbeiter der «Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt», sowie Herr und Frau Dr. P. Sieber-von Fischer. Dr. B. Carl, der das Rathausprojekt 1964 in Zürich ausstellte, schulde ich die erste und viele weitere Anregungen.

G. G.

I. Der Architekt

1. *Melchior Berri's Lebenslauf*

Melchior Berri wurde am 20. Oktober 1801 als Sohn des Pfarrers Melchior Berri (1765–1831) und seiner Frau Apollonia Streckeisen (1770–1849) in Basel geboren⁴. Den ersten Unterricht erhielt er vom Vater, der seit 1797 als Präzeptor an der Gemeindeschule neben St. Peter wirkte. Vier Jahre nach der Geburt des Sohnes übernahm Vater Berri die Pfarrei Münchenstein vor den Toren der Stadt, wo er nebenher ein Knabeninstitut gründete und leitete⁵. Die mathematischen Studien des Vaters, die Nachrichten über Napoleons Feldzüge und der Durchmarsch fremder Truppen weckten den ersten Berufswunsch des Knaben: «Militäringenieur bei Napoleon will ich werden, Festungen und Brücken will ich bauen», ruft er aus⁶. Ein Vauban ist Berri zwar nicht geworden, dafür später als Milizoffizier Major der Genietruppen und als Architekt der Erbauer des letzten Basler Stadttors, des Eisenbahn-tors⁷.

Mit fünfzehn Jahren kam Melchior nach La Neuveville am Bielersee in das Knabeninstitut von Jonas Wyß, um Französisch

⁴ Ausführliche Biographie der Jugendjahre: Arnold Pfister, Melchior Berri. Ein Beitrag zur Kultur des Spätklassizismus in Basel, in Basler Jahrbuch 1931, S. 59–150; 1936, S. 179–223. – Quellen im Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Abteilung Privatarchive, Nr. 201, bes. die Biographie (Lit. R, begonnen am 9. Dezember 1849, bis 1828 Selbstbiographie, Fortsetzung durch die Tochter Amalie Berri), ferner Pläne, Korrespondenzen, Verträge. Weitere Briefe im Privatarchiv Nr. 396 (im folgenden «PA 201» und «PA 396»). – Über das Herkommen vgl. Pfister 1931, S. 65–74.

⁵ Ebd., S. 71.

⁶ Ebd., S. 88f.

⁷ Vgl. Werkverzeichnis, Nr. 44.

zu lernen, besuchte daneben Mathematikstunden und setzte die in Münchenstein bei Achilles Benz begonnenen Übungen im Vedutenmalen bei Pierre-Louis Couleru fort⁸. Im Sommer 1817 kehrte er in das elterliche Pfarrhaus zurück⁹.

Nach den Basler Architekten Achilles Huber (1776–1860) und Abraham Staehelin (1781–1823) sollte sich auch der junge Berri bei Friedrich Weinbrenner (1766–1826) in Karlsruhe ausbilden¹⁰. Er verließ Münchenstein am 28. Dezember 1817¹¹. Die Studien begannen zunächst in der wohlfeileren Handwerkerakademie, wo der Neffe Weinbrenners, Johann Jakob Christoph Arnold (1779 bis 1836) «architektonische Ornamente und Baurisse», Karl Ludwig Frommel (1789–1863) Landschafts- und Figurenzeichnen und dessen Vater Wilhelm Frommel (1759–1837) die Kostenberechnung lehrten; sommers arbeitete Berri als Steinmetz, Maurer und Gipser¹². Erst im Oktober 1819 trat er in die eigentliche Bauschule ein¹³. Hier bestand die Ausbildung im Kopieren von Weinbrenners Antikenzeichnungen aus Italien, in der Einführung in die Perspektive, in den Grundlagen der Steinschnittlehre und der Holzkonstruktion, wöchentlichen historischen Vorträgen des Meisters und im Lösen von Entwurfsaufgaben¹⁴.

Zweiundzwanzigjährig verließ Berri 1823 die Stadt Karlsruhe und gelangte nach einer Reise in die Niederlande über Brüssel nach Paris¹⁵. Hier arbeitete er im Atelier des Architekten Jean-Nicolas Huyot (1780–1840) und besuchte die Akademie, wo er sich, wie kurz vor ihm der aus dem Kanton St. Gallen stammende Felix Wilhelm Kubli, rasch zu der obersten Klasse vorarbeitete, indem

⁸ Pfister 1931, S. 85f. und 101–123, Taf. I und II. – Coulerus Vorname unsicher.

⁹ Pfister 1931, S. 122.

¹⁰ Ebd., S. 128–131. – Basler Baurisse (1800–1860). Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 4. Februar bis 26. März 1967, S. 6–9. – Zu Staehelin: Berri an die Eltern, 30. Dezember 1823: Staatsarchiv Basel, PA 201, N 2a. – Zu Weinbrenner: Arthur Valdenaire, Friedrich Weinbrenner, sein Leben und seine Bauten, Karlsruhe 1919, 2. Aufl. 1926 (im folgenden nach der 1. Aufl. zitiert).

¹¹ Pfister 1936, S. 180.

¹² Pfister 1931, S. 128–131; Pfister 1936, S. 185–191. – Lehrbriefe und Weinbrenners Schlusszeugnis im Historischen Museum Basel, Inv.-Nr. 1905. 65–67 (freundlicher Hinweis von Ulrich Barth); weitere Urkunden in PA 201, N 1; PA 201, R, S. 50–76.

¹³ Pfister 1936, S. 191.

¹⁴ Ebd., S. 193–195 und passim. – Es gehört zu Pfisters Verdiensten, den Aufbau von Weinbrenners zum Teil ungedrucktem Lehrbuch aus Berri's Schülerzeichnungen rekonstruiert zu haben.

¹⁵ Itinerar belegt durch das Skizzenbuch, PA 201, B a, und die Biographie, PA 201, R, S. 77ff.

er sich die nötigen Ehrenmeldungen und Silbermedaillen für Klausurarbeiten erwarb¹⁶. Um jedoch den Klagen des Vaters über Länge und Kosten des Studiums ein Ende zu machen, kehrte Berri im November 1825 nach Basel zurück, verlockt von dem Auftrag der Herren J. J. Bachofen-Merian und Isaak Iselin-Roulet, am St.-Alban-Graben zwei nebeneinanderliegende Privathäuser zu entwerfen¹⁷. Die Honorare für die beiden Häuser und für weitere Fassadenentwürfe erlaubten die Fortsetzung der Studien.

Statt nach Paris zurückzukehren, reiste Berri im August 1826 nach Italien, wo Joseph Berckmüller (Karlsruhe 1800–1879), ein Kamerad aus Huyots Atelier, sein Gefährte wurde¹⁸. Die beiden Architekten verlegten sich auf das Ausmessen und Aufreißen alter Bauten und Dekorationen. In Berris Nachlaß finden sich vor allem Zeichnungen von pompejanischer Architektur und Wandmalerei und von Renaissancepalästen in Rom. In denselben Jahren arbeitete Mazois an seinen «*Ruines de Pompéi*», Letarouilly an seinen «*Edifices de Rome moderne*» und Duban, das Haupt der romantischen Architekenschule in Paris, an seinen Dekorationen für den Quatorze Juillet, in denen er die Stile Pompejis und des Quattrocento feierte, während Klenze und Gärtner in München einen italianisierenden Rundbogenstil einführten¹⁹. Entgegen der ur-

¹⁶ Ebd., bes. S. 87ff. – Zu Kubli: Brief an die Eltern, PA 201, N 2a, 2. Februar 1825. – Zu Huyot: Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, tome V, Paris 1953, S. 277f.; tome VI, Paris 1955 (Register). – 1825 wurden keine Schüler in die 1. Klasse aufgenommen; Berri hat dazu nur die Bedingungen erfüllt: *Les architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts...* 1. Aufl. 1895, 2. Aufl., herausgegeben von E. Delaire, Paris 1907, S. 56; über Berri auch S. 17, Nr. 604, und S. 177.

¹⁷ Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn: Brief vom 26. Oktober 1823 an die Eltern. – Abreise: Briefe vom 4. und 5. November 1825. – Auftrag: Brief vom September 1825 und Biographie, S. 103ff. – Vgl. Werkverzeichnis, Nr. 5.

¹⁸ Biographie, S. 102. Itinerar laut Korrespondenz: Ankunft 19. August in Lugano – 21. August in Mailand (Begegnung mit Kubli) – Bologna – 30. August in Florenz (Begegnung mit dem Weinbrenner-Schüler Kuentzle) – 11. September in Rom (trifft Berckmüller, lernt Thorwaldsen, den Grafen Platen und den Architekten Duban kennen) – 28. April 1827 in Neapel. Zeichnungen aus Paestum und Monreale lassen vermuten, daß sich die Fahrt nach Süden fortsetzt: Reinle (wie Anm. 1), S. 14. – Berri sah auf der Hin- oder Rückreise außerdem Arezzo, Perugia und Siena.

¹⁹ Hautecœur V, S. 268, und VI, S. 150 (Architekturpublikationen zwischen 1810 und 1850) und 255ff. (Duban). – Berri über Duban am 28. März 1838 an seine Frau: «Gewiß einer der geistvollsten Künstler seiner Zeit.» – Berris Vorliebe für das 15. und frühe 16. Jahrhundert zeigen folgende Aufnahmen: Bologna: Palazzo Bevilacqua; Florenz: Sakristei von S. Spirito, Palazzo Strozzi; Neapel: Palazzo Gravina; Rom: Palazzo Venezia, del Governo Vecchio, della Cancelleria, Giraud, Massimi alle Colonne, Farnese.

sprünglichen Absicht hat Berri nur den kleinsten Teil seiner Aufnahmen aus Italien publiziert²⁰.

In Basel eröffnete er 1828 ein Baugeschäft und eine Bau- und Zeichenschule, in deren Lehrplan auffallen: «Eisenkonstruktionen und deren mannigfache Anwendung» sowie «Studium der griechischen und römischen Säulenordnungen samt einer Parallelie derjenigen der Meister des Mittelalters»²¹. Italien blieb in den ersten Bauten gegenwärtig. Das 1828 an der Malzgasse erbaute eigene Haus verrät in der Quaderung der Fassade die genaue Kenntnis von Quattrocento-Palästen²². An dem 1829 entworfenen Theater im Steinenquartier verwendete er Pilasterpaare, wie er sie mit Berckmüller am Palazzo della Cancelleria ausgemessen hatte²³. 1829 «baute er seinem Freunde Louis Sarasin in der Neuen Welt eine hübsche Villa mit pompejanischen Malereien in den inneren Räumen»; auch die dorischen Säulen am Eingang sind von pompejanischer, jedenfalls hellenistischer Bildung²⁴. Äußerlich spielte sich Berri's Leben nach der Rückkehr aus Italien wie das eines angesehenen kleinstädtischen Architekten ab. Nachdem er die Verlobung mit Elise Falkner aufgelöst hatte, heiratete er am 15. Mai 1832 Margaretha Burckhardt, die Tochter des Antistes der Basler Kirche und die Schwester des Historikers Jacob Burckhardt²⁵. Die Kinderschar zwang zehn Jahre später zum Ausbau des Hauses an der Malzgasse²⁶. Berri war Mitglied des Großen Rates und des Baukollegiums der Stadt, wirkte als Genieoffizier der Miliz²⁷, trat 1839 der Historischen Gesellschaft bei²⁸ und wurde 1840 zum

²⁰ An die Eltern, 2. Februar 1827. – Zeitschrift über das gesammte Bauwesen, herausgegeben von Carl Ferdinand von Ehrenberg, Bd. I (1835/36), S. 268 und Taf. XIX, S. 300 und Taf. XXVII, S. 350 und Taf. XXIXf., S. 398 und Taf. XXVII. Vgl. Reinle, S. 19.

²¹ Schweizerbote 1828, Nr. 48. – Erinnerungen von Amadeus Merian, 1808 bis 1889. Von ihm selbst verfaßte Biographie, Basel 1902, S. 24f. – Margarete Pfister-Burkhalter, Hieronymus Heß, 1799–1850. Mit einem Vorwort von Werner Kaegi, Basel 1952, S. 66f. – Das pädagogische Interesse äußert sich auch in dem Aufsatz «Nutzen der allgemeinen Bildung für das Schöne in Formen», Ehrenbergs Zeitschrift, Bd. I (1835/36), S. 223–226; ferner in zwei Reden, die Berri vor den Schülern an der Zeichenschule der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen hielt: 1850 Nachruf auf Konrektor Johannes Kürsteiner, 1851 über Bertel Thorvaldsen (PA 201, N 3).

²² Werkverzeichnis, Nr. 6.

²³ Ebd., Nr. 8.

²⁴ Ebd., Nr. 7.

²⁵ Biographie, S. 69 und 120.

²⁶ Ebd., S. 120 und 130. – Merian, S. 137.

²⁷ Pfister 1931, S. 145. – Entlassungsgesuch: Staatsarchiv Basel, PA 201, O2, 6. Februar 1852.

²⁸ Auszüge aus den 1841 dort gehaltenen Vorträgen bei Reinle, S. 15. Vgl.

Präsidenten des Vereins Schweizerischer Ingenieure und Architekten gewählt²⁹. Er saß auch in zahlreichen Preisgerichten³⁰.

Reisen erweiterten den Gesichtskreis und vermittelten oder erneuerten Bekanntschaften: 1838 nach Paris und London, 1846 nach München, 1853 nach Straßburg–Offenburg–Freiburg. Über die Baudenkmäler von Rouen schrieb Berri 1838 an seine Frau: «O, wäre Dein Bruder Jacob bei mir gewesen, er wäre im dritten Himmel entzückt worden³¹!» Die in Pompeji geschlossene Freundschaft mit dem Architekten William Bernard Clark verschaffte dem Basler die Ehrenmitgliedschaft zweier englischer Architektenvereine: der Architectural Society of London (1836) und des Royal Institute of British Architects (1842)³². Umgekehrt ernannte der Verein Schweizerischer Ingenieure und Architekten an der Jahresversammlung 1840 auf Berris Vorschlag den Hamburger Alexis de Chateauneuf zum Ehrenmitglied³³.

Einen über die Schweiz hinaus reichenden Ruhm trug Berri allein das Museum an der Augustinergasse ein, das er 1844–1849 baute. Die Pläne wurden in Basel veröffentlicht, obgleich sie auch Ludwig Förster für seine «Allgemeine Bauzeitung» lithographieren ließ³⁴. Diese Lithographien scheinen aber dort nicht publiziert worden zu sein. Zugleich kritische und günstige Urteile fällten Franz Geier in Mainz und Charles Gourlier in Paris³⁵. Rückhaltloses Lob spendete

auch Eduard His, Geschichte der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel im ersten Jahrhundert ihres Bestehens, 1836–1936, in Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 35 (1936), S. 1–88 (auch SA).

²⁹ Ehrenbergs Zeitschrift (wie Anm. 20), Bd. IV (1840), S. 134.

³⁰ Werkverzeichnis, Nr. 27, 55, 61 und 62.

³¹ An die Frau, 26. April 1838. – Reisennotizen trug Berri 1839 dem Verein Schweizerischer Ingenieure und Architekten vor: Ehrenbergs Zeitschrift, Bd. III (1839), S. 357–362 und Taf. XXV.

³² Diplome im Staatsarchiv Basel, PA 201, N 1.

³³ Ehrenbergs Zeitschrift, Bd. I (1835/36), S. 133 f. – Letzter Kontakt mit Chateauneuf: PA 201, O 2, 20. Januar 1850. – Berri besuchte 1826 Thorwaldsen (worüber der Anm. 21 genannte Vortrag), 1838 Huyot, Lecœur, Noleau und Reynaud sowie die Ingenieure Brunel und Stephenson, 1846 Klenze, Schwanthal, Genelli und Kaulbach; Gärtner wünschte seine Bekanntschaft zu machen. Mit Klenze korrespondierte er auch über die Dekoration des Museums: Plagemann (wie Anm. 1), S. 158, und PA 201, O 2, 8. Januar 1847. Als er sich 1844 nach einem Gehilfen umsah, empfahl ihm Eisenlohr seinen Schüler Karl Lendorff.

³⁴ Förster an Berri, 18. November 1843. – Exemplare der von Hasler & Cie. lithographierten Pläne im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Standort und Inv.-Nr.: Klebeband M. 101, 34–36. – Für eine Publikation scheinen die Pläne der Mappe E des PA 201 vorbereitet worden zu sein.

³⁵ Gourlier an Berri, 9. November 1846, Geier an Berri, 30. November 1849. – Die Brüder Heinrich und Franz Geier aus Mainz waren in Karlsruhe Berris

Jacob Burckhardt im «Kunstblatt»³⁶. Bei der Einweihung verlieh die Philosophisch-Historische Fakultät der Universität Basel dem Architekten für die wohlgelungene Planung und Ausführung die Würde eines Ehrendoktors³⁷.

Berris Wirken beschränkte sich zur Hauptsache auf Basel, das Museum blieb der einzige ausgeführte Monumentalbau, und der Nachruhm ist außerhalb der Schweiz verstummt. Das fällt besonders auf, wenn man sich die Hauptwerke der Generationsgenossen vor Augen hält: das Parlamentsgebäude in London von Charles Barry (1795–1860), die École des Beaux-Arts in Paris von Jacques-Felix Duban (1797–1870), den Athenäumklub in London von Decimus Burton (1800–1881), das Nationalmuseum in Stockholm von Friedrich August Stüler (1801–1865), die Bibliothèque Nationale von Henri Labrouste (1801–1875), die Apollinariskirche in Remagen von Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861), den Kristallpalast in London von Joseph Paxton (1803–1865), das Polytechnikum in Zürich von Gottfried Semper (1803–1879), die Universität Athen von Hans Christian Hansen (1803–1883), die Markthallen in Paris von Victor Baltard (1805–1874) und die Fassade des Florentiner Doms von Emilio de Fabris (1808–1883).

Unter den Ursachen für Berris begrenztes Wirken scheint sein schwankendes Selbstvertrauen die tiefste. Er hat sich, soviel bekannt, nie an einem Wettbewerb außerhalb der Schweiz beteiligt, entgegen der Zeitmode nur einzelne Bauten und Entwürfe veröffentlicht, und Basel war zu klein, um einen bloß entwerfenden Architekten zu ernähren. Von einem empfindlichen Gemüt zeugen bereits die Antworten auf des Vaters Vorwürfe über zu lange und kostspielige Studien³⁸. Als eine Folge der unsteten Stimmung betrachtet die älteste Tochter, Amalie Berri, auch die aufgelöste Verlobung³⁹. Es mußte den Architekten schwer enttäuschen, daß die

Mitschüler gewesen: Biographie, S. 60 und 68. – Nach Valdenaire (wie Anm. 10), S. 316, war der Taufname des älteren Geier Claudius. – Franz (?) Geier saß 1842 im Preisgericht über die Museumsprojekte: PA 201, O 6. Im Gegensatz zu Gourlier scheint er kein strenger Klassizist gewesen zu sein, vgl. F. Geier und R. Görz, Denkmale der romanischen Baukunst am Rheine. 4 Hefte, Frankfurt a. M. 1846/47.

³⁶ «B», Mitteilungen aus Basel Ende März, in *Kunstblatt* 25 (1844), S. 151 f. – Die Identifizierung mit Jacob Burckhardt ist Werner Kaegi zu verdanken, vgl. Pfister-Burkhalter, Heß (wie Anm. 21), S. 109, Anm. 3.

³⁷ Edgar Bonjour, *Die Universität Basel von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1460–1960*, Basel 1960, S. 468. – Kaegi, *Burckhardt-Biographie I*, S. 304. – Vgl. Werkverzeichnis, Nr. 38.

³⁸ 26. Oktober 1823 und 29. September 1827.

³⁹ Biographie, S. 120. – Einen bemerkenswerten Stimmungsumschwung erzählt auch Merian (wie Anm. 21), S. 314.

Rathausprojekte für Zürich und Bern und die Quartierpläne für Luzern und Basel auf dem Papier blieben⁴⁰. Am meisten mag an Berri die Führung des Baugeschäfts gelehrt haben, eine Aufgabe, die seiner Natur wenig entsprach. Schon aus Paris schrieb er an die Eltern: «Nach dem ersten, wo ich strebte, war die Bauverwaltung; ich dachte durch mein Studium dahin zu gelangen, zugleich als Professor der Akademie oder Universität Basel über Architektur Vorlesungen zu halten, denn an jeder deutschen Universität werden Sie diese finden, und nebst diesem eine Schule für Baufachleute zu stiften, welches mir durch meine vielen Bekannten in Deutschland ein leichtes wäre⁴¹.» 1827 aus Rom: «Eine gute Anstellung an einem beträchtlichen Hofe wäre mit allerdings erwünschter, als republikanischer Baumeister zu sein⁴².» Berri hatte Grund, die «republikanischen Baumeister» seiner Vaterstadt zu verachten; mit zwanzig Jahren siegte er in einer Konkurrenz mit seinen Plänen für das Casino am Steinenberg, obgleich ihm dort sogar der Pariser Guénepin entgegengetreten war.

Als nach dem Museumsbau weitere große Aufträge ausblieben, bewarb sich der Architekt niedergeschlagen um die Stelle eines Stadtbaumeisters in Bern; ein Zufall ließ sein Schreiben verlorengehen⁴³. Im Winter 1853/54 übernahm er die Kunstdauten der Badischen Eisenbahnen zwischen Leopoldshöhe und Basel. Die Unternehmung, die zahllose Verträge mit Bauarbeitern und Steinbrechern erforderte und bei der ebenso leicht ein Vermögen zu gewinnen als zu verlieren war, überstieg seine Kraft. Am 12. Mai 1854 gab er sich den Tod⁴⁴.

Berris Bildnisse spiegeln mehr die heitere als die nächtliche Seite seines Wesens und öfter den biedermeierlichen Familienvater als den vornehmsten klassizistischen Architekten der Schweiz. Den zweiundzwanzigjährigen Berri zeigt ein lithographiertes Freundschaftsbild; unter den jungen Karlsruher Künstlern scheint Berri den weichsten Charakter zu haben⁴⁵. Fünf Jahre später hat der Thorwaldsen-Schüler Heinrich Max Imhof (1795–1869) von dem

⁴⁰ Werkverzeichnis, Nr. 11, 16, 25 und 36.

⁴¹ 20. Februar 1824. – Die neu gegründete Universität Zürich berief als Professor der Baukunst Carl Ferdinand von Ehrenberg, den Redaktor der «Zeitschrift über das gesammte Bauwesen», Semper dozierte in Dresden, später am Polytechnikum in Zürich. – Die ersten kunstgeschichtlichen Vorlesungen in Basel hielt Jacob Burckhardt 1844: *Bonjour*, Universität (wie Anm. 37), S. 695.

⁴² 2. Februar 1827. – Weitere Äußerungen zum Baumeisterberuf: PA 396, B 2, 1837 und 18. Juli 1845.

⁴³ Biographie, S. 143.

⁴⁴ Ebd., S. 145 ff. – Kleinratsprotokoll Nr. 223, zum 13. Mai 1854.

⁴⁵ In der Biographie nach S. 88 eingeklebt. – Eine Liste von Bildnissen gibt Pfister 1931, S. 132, Anm. 9.

Architekten eine Marmorbüste geschaffen, die heute im Treppenhaus des Museums an der Augustinergasse steht⁴⁶. Der Kopf ist im Gedanken an Michelangelos David stilisiert: knapp zur Seite gewandt, das Lockenhaar überquellend, die Augen tiefliegend, die Stirn über der Nasenwurzel fast trotzig gespannt. Doch das Bildnismäßige liegt in den geblähten, Aufmerksamkeit verratenden Nüstern neben dem schmalen Nasenrücken, in den leicht geschürzten und geöffneten Lippen unter dem Schnurrbart, in den vollen Wangen. Aus dem Jahre der Berner Rathauskonkurrenz 1833 stammt das Ölbild von Rudolf Braun (1788–1857) (Abb. 1)⁴⁷: aus braunen Augen strahlt die gleiche liebenswürdige Heiterkeit wie aus den in der Biographie überlieferten Familienbriefen jener Jahre. Wie anders die Bleistiftzeichnung des Hieronymus Heß von 1846! Es ist, als hätte der Porträtiert den ganzen monumentalen Museumsbau mitzeichnen wollen (Abb. 2). Der Kopf ist wie eine Marmorbüste ohne moderne Kragentracht, in vereinfachter Modellierung und beinahe ohne Iris wiedergegeben⁴⁸. Untersicht verstärkt das Denkmalhafte. Berri wendet den Kopf nach links und zeigt so den kräftigen Nacken. Ein Kranzbart und die kaum gelichteten Locken, auf denen eine Steinmetzkappe sitzt, rahmen das energische Gesicht. Wie bei Imhofs Büste sammelt sich der Ausdruck der Entschlossenheit in der Nasenwurzel, während der Mund, obschon zugepreßt, weich wirkt. Die bürgerliche Seite zeigt am meisten die Gouache, die Johann Friedrich Dietler 1851 gemalt hat und die Berri selbst rückseitig als «äußerst ähnlich» bezeichnete⁴⁹. Der Architekt sitzt in gutem Staat auf einem angeblich von ihm selbst entworfenen Stuhl. Das geläufige Berufsattribut des Zirkels liegt in der linken Hand und bestätigt Berri's Zeugnis, daß er mit beiden Händen zu zeichnen wußte. Aus dem Antlitz spricht die herzliche Güte, mit der er sich eines verunfallten Maurers oder eines begabten, unbemittelten Lehrlings annahm⁵⁰.

⁴⁶ Die rückseitige Inschrift: «H. M. IMHOF FEC. ROMA (sic) MDCCCXXVIII», zit. nach dem Eingangsbuch des Historischen Museums, das Gipsabgüsse besitzt. – Imhof begann 1827 einen David: Thieme-Becker, Bd. 18, S. 576f.

⁴⁷ Signiert, 36 × 29 cm, im Besitz von Herrn und Frau Dr. Sieber-von Fischer, Küschnacht (Kt. Zürich); hier mit deren freundlicher Erlaubnis reproduziert.

⁴⁸ Pfister-Burkhalter, Heß (wie Anm. 21), S. 116 und Taf. 49. – Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. 1851.33.89 (Klebeband A 70). Dr. Bruno Carl, Zürich, hat entdeckt, daß Hessens Zeichnung als Vorlage für Öchslins Fries am Museum diente.

⁴⁹ Pfister 1931, Titelbild, S. 132, Anm. 9, und S. 145. Vgl. auch die Daguerrotypie von 1848 im Historisch-Biographischen Lexikon der Schweiz, Bd. II, S. 196.

⁵⁰ Biographie, S. 56. – PA 201, O 2, 1845–1847.

2. Ausbildung

Weinbrenners Standort ergibt sich aus der Kritik, welche die Zeitgenossen an ihm übten und die sich auch in Berri's Jugendbriefen spiegelt. In seiner Lehrtätigkeit verkörpert er den Übergang von der handwerklichen zur akademischen Architektenschulung. Sohn eines Zimmermanns und als Waise schon mit fünfzehn Jahren kurze Zeit Leiter des elterlichen Geschäfts, besuchte er doch auch das Gymnasium, später die Akademie in Wien, und erwarb sich in Rom gründliche archäologische Kenntnisse⁵¹. Seine Bauschule stand der Praxis näher als die Pariser Akademie, so daß zum Beispiel Alexis de Chateauneuf sich von dort nach Karlsruhe wandte⁵². Trotzdem bangte Berri darum, in der Vaterstadt als Baumeister auftreten und in die Zunft aufgenommen werden zu können⁵³.

Weinbrenner hat vielleicht weniger durch seinen Stil als durch seine Persönlichkeit gewirkt. Wilhelm Jeremias Müller, sein Vorgänger im Karlsruher Bauamt, ein Mann des Louis-Seize, urteilte über die 1794 gezeichneten Rathausentwürfe: «Es scheinet, man befleißige sich, recht widernatürliche Sachen vor schöne zu halten.» Doch er gab immerhin zu: «Die innere Einrichtung von dem Rathaus könnte in der Einteilung ganz gut sein⁵⁴.» Auch die Schüler rühmten Weinbrenners Geschick im Aufteilen komplizierter Grundrisse; nur sahen sie es vielleicht zu einseitig im Zusammenhang mit dem strahlenförmig angelegten, dreieckige und trapezförmige Bauplätze ausschneidenden Straßennetz der Stadt Karlsruhe⁵⁵. Seinen der Generation der Revolutionsarchitekten verpflichteten Geschmack hat Weinbrenner nach 1800 kaum mehr entfaltet. Sowohl über die Pariser Architekten als auch über Leo von Klenze und Karl Friedrich Schinkel urteilte er abschätzig; aber er mußte es sich seinerseits gefallen lassen, daß dieser seine Architektur «ungeschickt» nannte⁵⁶.

Als Berri nach Paris kam, hatte er gründlich umzulernen. Im Rückblick schreibt er: «Die charakteristische und elegante Auffassung der älteren Akademiker ließen mich bald fühlen, daß ich im Formenstudium noch auf einer untern Stufe stand, was die hohen Begriffe, die ich von mir hatte, in allen Tiefen erschütterte⁵⁷.»

⁵¹ Valdenaire, S. 3–56.

⁵² Pfister 1936, S. 196.

⁵³ Biographie, S. 67f. – Vgl. auch Merian, S. 53f., 81–83 und 96–99.

⁵⁴ Valdenaire, S. 27 und 30.

⁵⁵ Marie Frölich und Hans Günther Sperlich, Georg Moller, Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, S. 25f. – Pfister 1936, S. 192–195.

⁵⁶ Biographie, S. 62. – Valdenaire, S. 169 und 196.

⁵⁷ Biographie, S. 92f.

An seinem Lehrer Huyot röhmt er: «Jedem Entwurf wußte er den ihm gehörenden Charakter, durchgeführt vom großen Ganzen an bis ins kleinste Detail, zu geben, so daß man den einzelnen Teilen ansah, welcher Art von Gebäuden sie angehörten⁵⁸.» Als Archäologe ist Huyot durch seine Studien über ägyptische Architektur hervorgetreten⁵⁹.

Nichts beleuchtet Berris in Karlsruhe und in Paris empfangene Eindrücke besser als seine Projekte für das Basler Stadtcasino am Steinenberg. 1821 berichtete Pfarrer Berri nach Karlsruhe, daß in Basel auf dem Platz des ehemaligen Eselsturms ein Casino sollte erbaut werden. «Ohne das Basler Programm und das Maß des dazu bestimmten Platzes zu kennen, machte ich mich», sagte der Architekt später, «an eine ähnliche Aufgabe, nämlich an den Entwurf eines Casinos, verbunden mit einem Theater, die ich unter Weinbrenners Leitung in allen Teilen durchstudiert und gezeichnet habe. Dieses Vorstudium brachte später seine Früchte⁶⁰.» Bei der Hochzeit der Schwester Apollonia lernte Berri Rudolf Forcart-Bachofen, ein Mitglied der Casinokommission, kennen, der ihn dazu ermunterte, ein Projekt einzureichen⁶¹. Obgleich kaum zwanzigjährig, siegte Berri 1821 über die Konkurrenten. Im Frühjahr 1822 bereinigte er die Baupläne, die dann 1824–1826 ausgeführt wurden⁶². Auf den neuen Fassadenentwurf, den er von Paris aus zur Grundsteinlegung schickte, trat die Bauherrschaft nicht mehr ein⁶³. Die

⁵⁸ Ebd., S. 87. – Ein ähnliches zeitgenössisches Urteil über Huyot abgedruckt bei *Hautecœur VI*, S. 222ff. – «Charakter» ist ein Schlüsselwort der klassizistischen Architekturtheorie: Emil Kaufmann, *Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus*, in *Repertorium für Kunsthissenschaft* 44 (1924), S. 197–237, bes. S. 220 und 235. Derselbe, *Three Revolutionary Architects*, Boullée, Ledoux, and Lequeu. *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series – Vol. 42, Part 3 (= S. 429–564), Philadelphia 1952, S. 440f., 447, 471f. – Deutung des Begriffs bei Hans Kauffmann, *Zweckbau und Monument: Zu Friedrich Schinkels Museum am Berliner Lustgarten*, in *Eine Freundesgabe der Wissenschaft für Ernst Hellmut Vits...*, Frankfurt a. M. 1963, S. 135–166, bes. S. 140f. – Vgl. auch Anm. 134.

⁵⁹ *Hautecœur VI*, S. 22, 174, 229.

⁶⁰ Biographie, S. 68. – Die Pläne summarisch beschrieben im Katalog Baurisse, Nr. 14. – Vgl. auch Werkverzeichnis, Nr. 1.

⁶¹ Biographie, S. 70f.

⁶² Respekt scheint sich Berri durch die erstmals in Basel aufgestellte Normalpreisliste und die Einführung der «Soumission» verschafft zu haben: Biographie, S. 74f.

⁶³ Biographie, S. 94. – Briefe an die Eltern vom 25. Mai, 28. Juni und 23. November 1824. – Das Planmaterial, einschließlich der Konkurrenzprojekte J. J. Stehlins d. Ä. und Auguste-Jean-Marie Guénépins, abgebildet und beschrieben in Pfister 1931, Taf. IVff. und S. 146ff.

Unterschiede zwischen den Fassadenrissen von 1822 und 1824 springen ins Auge (Abb. 3 und 4). Die kubische Gliederung ist natürlich in beiden Entwürfen dieselbe: an einen mit Walmdach bedeckten Mittelblock sind zwei niedrigere Flügel mit ebenfalls abgewalmten Dächern geschoben. Doch schon die kleinen Unterschiede zwischen den Dächern sind bezeichnend: 1822 höhere, als Körper mitsprechende, dunkel aquarellierte Dächer, 1824 flachere, für einen nahen Betrachter verschwindende Dächer, deren Kolorierung gegen den First zu ausläuft. 1822 verwendet Berri unkorrekt gezeichnete, dafür «logische» Säulen und Pilaster, 1824 «dekorativ» die Rundbogenfenster des Festsaals rahmende ionische Halbsäulen, die auf dem Balkon ruhen, der seinerseits von Konsolen gestützt wird. Vermutlich haben die durchgehenden Glastüren des Erdgeschosses das Projekt von 1824 zu Fall gebracht; sie hätten nämlich die innere Einteilung verändert und den vorgesehenen Zwischenboden verunmöglicht. Das Motiv der verglasten Erdgeschossuhalle ist von Louis Le Vau um 1640 an der Gartenfront des Hôtel Lambert eingeführt und von Jules Hardouin Mansart 1687 durch das Grand Trianon für die Gattung der Lusthäuser propagiert worden. So erbt das bürgerliche Casino von der «maison de plaisir» nicht allein die Aufgabe, sondern auch Formelemente. Französisch wirken an dem Projekt von 1824 auch die Abkehr von den Mezzanin-Lünetten, die stärkere Durchfensterung und die Vereinheitlichung der Achsen.

Berris Ausbildung bliebe unvollständig geschildert, kämen die Architekturzentren Berlin und München nicht zur Sprache. Seit der Rückkehr aus Italien muß er sich oft mit den dort veröffentlichten Entwürfen auseinandergesetzt haben. Nur wenige größere Bauten entstanden damals, ohne durch das wohlfeile Mittel der Lithographie rasch bekannt zu werden. Die Bedeutung Schinkels und Klenzes für Berri erhellt aus seinen Berner Rathausentwürfen. Sie soll zunächst in den Urteilen dargestellt werden, die er 1841 während eines Vortrags vor der Historischen Gesellschaft fällte. «Die Schwierigkeit, die äußern Formen der Griechen in ihren Maßen und Verhältnissen allgemein dem wirklichen Leben anzupassen, bewirkt, daß bei öffentlichen wie bei Privatgebäuden mehr der Tochter des griechischen Stils, der römischen Schule, gehuldigt wird, die für das jetzige Frankreich und seine Bedürfnisse angemessen sein mag, obschon manche französische Architekten seit den glorreichen Julitagen wieder angefangen haben, Rückschritte in das Barocke des vorigen Jahrhunderts zu tun. In England scheinen sich der deutsch-englische (gemeint ist der englisch-gotische) und der griechische Baustil gleichsam zu bekämpfen, und beide fördern

Werke zutage, die ihre Urheber ehren⁶⁴.» Unter den deutschen Architekten nennt Berri Lassaulx, Eisenlohr, Karl von Fischer, Gärtner, Geier, Hübsch, Klenze, Moller, Schinkel und Weinbrenner⁶⁵. Die Bestrebungen in Deutschland scheinen, glaubt Berri, «wenn sie mehr noch durch die Zeit werden geläutert sein, einst zu einem deutschen Nationalstil sich gestalten zu wollen, der bei dem unbestimmten französischen Wesen selbst über den Rhein Eingang finden möchte⁶⁶.» Am höchsten steht ihm Schinkel: «Von den Maßen der Griechen sich trennend, hatte er den Zauber ihrer Dekorationen gleich einem zarten Firnis über die zeitgemäßen Bedürfnisse des äußeren Lebens ausgegossen und in verschiedenem Stile Denkmäler gestiftet, die mit allem Rechte zu den wenigen klassischen Schöpfungen der neuern Zeit gerechnet werden können⁶⁷.»

II. Die Architektur

1. Rathausbauten bis 1830

Berris Rathausentwurf für Bern steht in einer Tradition, die bis ins Spätmittelalter zurückreicht. Wer sie zurückverfolgt, muß sich vor Augen halten, daß Aufgabe und Stilform sich abwechselnd ändern.

Jacob Burckhardt, der «die Kunst nach Aufgaben» als das Vermächtnis seiner Geschichtsschreibung erklärte⁶⁸, reihte in seiner «Geschichte der Renaissance in Italien» die Rathäuser nicht nur deshalb unter die Palastbauten ein, weil im 15./16. Jahrhundert die Gestalt des Wohnpalastes den Profanbau beherrschte, sondern auch darum, weil die Rathäuser der Renaissance, wie zum Beispiel die Alten Prokurazien in Venedig, Bureaux und Amtswohnungen vereinigten⁶⁹. Noch für Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) unterscheidet sich das Verwaltungsgebäude nicht wesentlich vom Wohnpalast, wenn er für Papst Innozenz X. den Palazzo Montecitorio

⁶⁴ PA 201, N 3, «Baukunst», S. 41.

⁶⁵ Ebd., S. 42–48.

⁶⁶ Ebd., S. 49. – Neben dem begeisterten Brief aus München, PA 396, B 2, 24./25. September 1846, steht das reservierte Urteil über den Münchener Stil des Baslers Amadeus Merian, PA 201, O 2, 1847. – Zum Schweizerstil vgl. Anm. 161 und PA 201, N 2a, 10. November 1850.

⁶⁷ PA 201, N 3, «Baukunst», S. 44f.

⁶⁸ Zit. nach Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1941, S. 143.

⁶⁹ Jacob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, Bd. II, Basel 1955, S. 158.

in Rom baut; nach außen ebenfalls ein Stadtschloß, innen aber bereits eine reiche und durchdachte Zweihofanlage mit zentralem zweigeschossigem Beratungssaal wurde indessen das nach dem Dreißigjährigen Krieg nach Plänen Jacob van Campens (1595–1657) errichtete Rathaus von Amsterdam⁷⁰. Verwaltungs- und Parlamentsgebäude modernen Gepräges haben ihren ältesten Vorläufer in Irland. In den Jahren 1728–1739 hat Edward Lovet Pearce in Dublin das House of Parliament geschaffen⁷¹. Die Mitte nimmt der polygonale, mit Tribünen hinter ionischer Kolonnade umgebene Kuppelsaal des Unterhauses ein; die Bankreihen steigen konzentrisch. Die Nebenräume dienen mehr für Beratungen als für die Verwaltung. Nikolaus Pevsner nennt das 1776 von William Chambers begonnene Somerset House in London den ältesten reinen Verwaltungsbau⁷². Ein das spätere Programm beeinflussendes Regierungsgebäude hat Jacques-Denis Antoine (1733–1801) im Jahre 1788 für Bern entworfen⁷³. Er zeichnet Grundriß und Kuppel des Ratssaals quadratisch, ordnet aber zum erstenmal die Ratsbänke im Halbkreis an, eine Neuerung, die gut zu dem Architekten paßt, der in Paris die griechisch-dorischen Säulen eingeführt hat⁷⁴. Die

⁷⁰ Hans Rose, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760, München 1922, S. 108. – Das Bauprogramm des 1646–1652 gebauten Stadthauses von Lyon bei Friedrich Bluntschli und Georg Lasius, Gebäude für Verwaltungsbehörden und private Verwaltungen, in Handbuch der Architektur, IV. Teil, 2. Halbband, 1. Heft, 2. Aufl. Stuttgart 1900, S. 82. – Katharine Fremantle, The Baroque Town Hall of Amsterdam. Ph. D. thesis London 1956, Utrecht 1959.

⁷¹ C. P. Curran, The Architecture of the Bank of Ireland, in Frederick George Hall, The Bank of Ireland. 1783–1846..., Dublin 1949, S. 423 ff., bes. S. 427–430 und Abb. 18–21 und 27. – Maurice Craig, Dublin: 1660–1860, London 1952, S. 124 ff. (mit kleinen Korrekturen gegenüber Curran). – John Summerson, Architecture in Britain 1530 to 1830 (The Pelican History of Art), 1. Aufl. 1953, 4. Aufl. Harmondsworth 1963, S. 225 f. und Taf. 156. – Wolfram Götze, Das Parlamentsgebäude. Historische und ikonologische Studien zu einer Bauaufgabe, Phil. Diss. Leipzig 1960 (photostatisch vervielfältigt), S. 19 ff., bespricht an entsprechender Stelle William Kents nicht ausgeführtes Projekt für das Londoner Parlamentsgebäude (1730–1740); vgl. dazu auch Summerson, S. 201 f.

⁷² Nikolaus Pevsner, London, vol. I: The Cities of London and Westminster (The Buildings of England), 1. Aufl. 1957, 2. Aufl. Harmondsworth 1962, S. 301.

⁷³ Paul Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. III: Die Staatsbauten der Stadt Bern (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 19), Basel 1947, S. 50 f. und Abb. 23 f.

⁷⁴ Michael Petzet, Soufflots Sainte-Geneviève..., Berlin 1961, S. 101. – Vielleicht gehört die Priorität einem ungekrönten Grand-Prix-Projekt des Ledoux-Schülers J.-N. Sobre für ein Hôtel de Ville von 1787: Helen Rosenau (ed.), The Engravings of the French Academy of Architecture, in Architectural History 3 (1960), S. 15–180: 154.

lange, einarmige Haupttreppe weist ebenfalls auf spätere Bauten voraus⁷⁵. Mit sechs Nebentreppen und zwei Lichthöfen, aber ohne durchgehende, die Verwaltungszweige verbindende Korridore, bleibt das Projekt freilich ganz in der differenzierten Aufteilung des spätbarocken Schloßbaus befangen, mag indessen den damaligen Verwaltungsformen entsprochen haben. Jedenfalls wurde es nur wegen der hohen Kosten nicht ausgeführt und stand noch 1832 zur Diskussion⁷⁶.

Auch die Kapitolsbauten in Washington und in den Bundesländern der Vereinigten Staaten lösten sich nur allmählich von den älteren Typen, die sich bei anderen Bauaufgaben gebildet hatten. Ausgangspunkt war die palladianische Villa, deren Tempelfronten und Kuppelrotunde bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts lebendig blieben⁷⁷.

Frankreich trug zur Revolutionszeit den halbkreisförmigen Ratsaal bei, einen Typus, der sich im Klassizismus für Auditorien aller Art binnen kurzem durchsetzte. Dagegen verhinderten die Revolutionsstürme einen Parlament und Verwaltung umfassenden Neubau; später entstanden für die Ministerien einzelne Paläste⁷⁸.

Als Auditorium, das heißt als Gebäude, das dem Schall Rechnung trägt, konzipierten die Griechen der klassischen Zeit Theater, Odeion und Buleuterion⁷⁹. Allen ist das halbkreisförmige Ansteigen der Sitzplätze gemein; wurden sie überdeckt, was bei den kleineren Odeia und Ratssälen oftmals der Fall war, führte man die Außenmauern gerne rechtwinklig. Vitruv, der auf älteren Autoren fußt, vergleicht die Ausbreitung des Schalls mit den Wellenbewegungen, die ein Stein im stehenden Wasser erzeugt, weiß aber, daß der Schall sich nicht in der Ebene, sondern im Raum ausbreitet,

⁷⁵ Friedrich Mielke, *Die Geschichte der deutschen Treppen*, München und Berlin 1966, S. 266ff., bes. 270. – *Hautecœur* V, S. 340f. (Chalgrins Luxembourg-Treppe, 1798ff.).

⁷⁶ Hofer (wie Anm. 73), S. 63.

⁷⁷ Talbot Hamlin, *Greek Revival Architecture in America: being an account of important trends in American architecture and American life prior to the war between the States...*, 1. Aufl., London, New York, Toronto 1944, im Register unter «State Capitols». – Zum Capitol in Washington: derselbe, Benjamin Henry Latrobe, New York 1955, bes. 259ff. (Literatur) und 438ff.

⁷⁸ 1791 Gesamtprojekt von Legrand und Molinos unter Verwendung der unvollendeten Madeleine: *Hautecœur* V, S. 115–117 (Abb. von Grundriß und Schaubild); vgl. auch *Hautecœur* VI, S. 45–51 (öffentliche Gebäude nach 1830).

⁷⁹ Siehe die betreffenden Artikel im Lexikon der Alten Welt, Zürich und Stuttgart 1965, Sp. 519f., 2114f. und 3027–3036. – Buleuterion: Ratsversammlung, Rathaus.

und leitet daraus die Form des Theaters ab⁸⁰. Die größten Versammlungsräume des Mittelalters, die Kirchen, waren nicht als Auditorien konzipiert; doch kann man in den ansteigenden Sitzreihen des Chorgestühls und noch deutlicher in den polygonalen Kapitelshäusern englischer Abteien das Nachleben der antiken Theaterform sehen.

Vom antiken Theaterbau entlehnte die Renaissance zuerst das System der Außengliederung mit Halbsäulen und Pilastern. Mit zwei Federskizzen führte Leonardo da Vinci theoretisch die konzentrisch ansteigenden Sitzreihen in den Kirchenbau ein; die Beischriften lauten «teatro da predicare» und «teatri per uldire messa»⁸¹. Erst Palladio übernahm in seinem 1580 begonnenen Teatro Olimpico zu Vicenza die Raumform antiker Theater. Daß er die Sitzreihen elliptisch statt kreisförmig ordnete, ist in unserem Zusammenhang gleichgültig. Die Barockarchitekten folgten Palladio nicht, sondern bauten ihre Theater als Längs- oder Kuppelsäle mit Galerien und Logen, erstens weil sie den Halbzylinder nur als Raumteil duldeten, zweitens weil Emporen stilgemäß die Raumform komplizierten und drittens weil die heute noch so genannten Ränge der Gesellschaftshierarchie entsprachen; zudem zwang das perspektivische Bühnenbild zu einem schmaleren, meist hufeisenartigen Grundriß⁸².

Während der barocke Theaterbau sich von der Form des reinen Auditoriums entfernte, entwickelte sich der wissenschaftliche Hör- und Demonstrationssaal. Alessandro Benedetti forderte in seinem Werk «Anatomia sive historia corporis humani», das 1493 in Venedig erschien, vermutlich als erster ein besonderes «theatrum anatomicum»⁸³. Die halbrunde Form propagierte Charles Estienne

⁸⁰ Lib. V, cap. III: Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 212–215.

⁸¹ Georg Germann, Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, Zürich 1963, S. 159. – Die Konzeption des Kirchenbaus als halbkreisförmiges Auditorium setzte sich erst nach 1800 auf dem Umweg über die Parlamentssäle durch, blieb auf den Protestantismus beschränkt und wurde vom Historismus verdrängt. Beispiel: Johann Jakob Christoph Arnolds Projekt von 1826 für eine protestantische Kirche in Freiburg i.Br.: Adolf Hasenclever, Hundert Jahre Protestantismus..., Freiburg i.Br. 1907, S. 54–56 und 223 (Abb.); freundlicher Hinweis von Dr. Beat Brenk, Rom. – Götze (wie Anm. 71), S. 8, weist auf Darstellungen des Konzils von Trient hin, wo die Würdenträger auf halbkreisförmigen Bänken sitzen.

⁸² Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957ff.

⁸³ Gerhard Wolf-Heidegger und Anna Maria Cetto, Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel und New York 1967, S. 67.

1545 in «De dissectione corporis»⁸⁴. Das älteste noch erhaltene anatomische Theater baute der Liebhaberarchitekt und Anatomieschüler Fra Pietro Paolo Scarpi nach den Angaben seines Lehrers Fabricio d'Acquapendente 1594 in Padua⁸⁵. Der Grundriß hat Kreisform, die Bänke steigen steil empor. Wie im Schauspiel- und Opernhaus gestaltete das 17. Jahrhundert die anatomischen Theater oft als Kuppelzentralbau⁸⁶.

Im Theaterbau wurde die Halbkreisform im 18. Jahrhundert wieder aktuell. Dabei kam es zunächst auf die klare planimetrische Grundrißformel an, ob nun die Architekten und Theoretiker für die längsgeschnittene Ellipse, die quergeschnittene Ellipse oder den Halbkreis plädierten⁸⁷. In der Praxis hielt sich jedoch das gewohnte Hufeisen, und selbst der «Revolutionsarchitekt» Claude-Nicolas Ledoux verzichtete in seinem 1778 in Besançon begonnenen Theater zwar auf Ränge in Emporenform, nicht aber auf Proszeniumslogen⁸⁸. Das erste moderne Auditorium ist ein anatomisches Theater.

Im Jahre 1771 legte Jacques Gondoin (1737–1818), ein Schüler Jacques-François Blondels, Pläne für den Bau einer Chirurgen-Akademie vor. Von dem Projekt, welches das ganze Quartier umfaßte, wurde nur die heutige Faculté de Médecine am Boulevard St-Germain ausgeführt⁸⁹. Der 1780 in Kupferstichen publizierte Bau steht noch heute (Abb. 5). Der Grundriß des anatomischen Theaters beschreibt einen Halbkreis. Die Wände – Stirnmauer und Zylindermantel – sind bis auf Konsolbüsten völlig nackt. Das Kassetten gewölbe ahmt das römische Pantheon nach; es besteht aus einer Halbkugel mit verglaster Scheitelöffnung. Von der stereometrischen Schroffheit vermittelt die gewöhnlich abgebildete Perspektive einen unzureichenden Begriff, da der Stecher die riesige Schluß-

⁸⁴ Ebd., S. 68. – Götze (wie Anm. 71) läßt die anatomischen Theater ganz außer acht.

⁸⁵ Der Name des Architekten ist fraglich: Wolf-Heidegger/Cetto, S. 67f. und 343, Nr. 298f. (Abb.).

⁸⁶ Paris, anatomisches Theater von Saint-Côme, 1691–1694 von Charles Joubert errichtet: a.a.O., S. 354f., Nr. 312ff. (Abb., zerstört). – Uppsala, anatomisches Theater im Gustavianum, 1662/63 von Olov Rudbeck errichtet: Thieme-Becker, Bd. 29, S. 155 (steht noch).

⁸⁷ Hauteçœur IV, S. 436–446.

⁸⁸ Ebd., S. 285 (Fig. 152, ausgebrannt).

⁸⁹ Ebd., S. 242ff. (Abb.). – Das größte Abbildungsmaterial bietet Erik Lundberg, Architekturens Formspråk, Bd. IX: Vägen till Nutiden. 1715–1850, Stockholm 1960, S. 252–255. – Halbkreisbänke im Schulzimmer propagierte 1720 Christoph Leonhard Sturm: Mielke (wie Anm. 75), S. 49 und Abb. 61.

wand verkürzt zeigt⁹⁰. Nur die Generation der Revolutionsarchitekten ertrug den Zusammenprall von Halbzylinder und Schlußwand; bereits das 1775 mit dem Grand-Prix ausgezeichnete Idealprojekt einer medizinischen Fakultät von Paul-Guillaume Le Moine (geboren 1755), der in vielem Gondoin nacheifert, zeigt ein schmales Zwischenjoch, und das Grand-Prix-Projekt von J.-B.-L.-F. Lefebure (1766–1798) von 1789 umzieht den Halbzylinder mit einer Kolonnade⁹¹. Im Bewußtsein des stereometrischen Charakters nannte der einflußreiche Theoretiker Quatremère de Quincy Gondoins Bau «l'ouvrage le plus classique du XVIII^e siècle»⁹².

Es geht hier darum, nachzuweisen, daß sich die Form des revolutionären Parlamentssaales und seiner Vorstufen nicht einseitig aus der Funktion ableiten läßt, sondern stilgeschichtlich in das Stichjahr 1770 gehört. Es fällt nämlich auf, daß Halbkreis und Halbzylinder um 1770 die Architektur, ganz unbesehen der Funktion, zu beherrschen anfangen. Das zeigt sich zum Beispiel an der Vorliebe für Lünettenfenster; zwar kennen auch Renaissance und Barock das Halbkreisfenster, aber sie entwerten die Kreisform, indem sie Thermenfenster mit senkrechten Stäben bilden, während der Klassizismus sie mit Speichen ausfacht, die an konvergierende Theatergänge erinnern. Auch Treppenhäuser und Figurennischen, ja selbst Salons in Privathäusern werden nun über dem Halbkreis gezeichnet⁹³.

Die ersten Säle der 1789 nach Versailles einberufenen Generalstände wurden als Festsäle konzipiert. Dafür bürgte der Architekt Pierre-Adrien Paris (1745–1819), der sie in seiner Eigenschaft als Festarchitekt am Königshof errichtete⁹⁴. Er führte das Gebäude für

⁹⁰ Über solche Schaubilder siehe den letzten Teil der vorliegenden Arbeit.

⁹¹ Gegenüberstellung von Grundriß und Längsschnitt Gondoins und Le Moines in anderem Zusammenhang bei Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, London 1965, Taf. XXVIf. – Vgl. auch Rosenau, *Engravings* (wie Anm. 74), S. 27 und 35.

⁹² Beschreibung mit Begriffen der Stereometrie: Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Architecture. Encyclopédie méthodique. Tome premier*, Paris 1778, S. 41, «Amphithéâtre». – Lob: Quatremère, *Histoire...* II, S. 332, zit. nach Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge (Mass.) 1955, S. 267, Anm. 451. – Kaufmanns Buch unter dem Titel «L'architecture au siècle des lumières» 1963 bei Julliard französisch erschienen. – Vgl. auch Wolf-Heidegger/Cetto, S. 190, und *Hautecœur IV*, Paris 1952, S. 246.

⁹³ Alexis de Chateauneuf unterteilte im Jahre 1830 den rechteckigen Grundriß des Salons im Hause de Chapeaurouge (Hamburg) durch eine halbkreisförmige Kolonnade: Günther Lange, Alexis de Chateauneuf, ein Hamburger Baumeister (1799–1853), Hamburg 1965, S. 67 und 131, Bild 146 und 147.

⁹⁴ Armand Brette, *Histoire des édifices où ont siégé les assemblées parlemen-*

die Versammlung der drei Stände in aller Eile hoch und disponierte den Saal für gemeinsame Beratungen erst in letzter Minute (Abb. 6). Der Grundriß war rechteckig; dorische Säulen, hinter denen eine Galerie lief, umgaben den Raum; das Licht fiel durch ein mit Tuch bedecktes ovales Plafondfenster und zwei seitliche Lünetten. Der Thronbaldachin nahm die eine Schmalseite ein; daran schlossen sich rechtwinklig die Bänke des Klerus und der Notablen, während die Sitze des Tiers Etat parallel zur anderen Schmalseite standen. Sobald der Dritte Stand die Abstimmung nach Köpfen durchsetzte, wurden die Bänke im Queroval (um Halbkreise erweitertes Rechteck) angeordnet; der Thronbaldachin verschwand. Im Herbst 1789 zog das Parlament nach Paris; unter den in Frage kommenden Versammlungsorten wurde Gondoins anatomisches Theater nur deshalb und mit Bedauern ausgeschieden, weil es nicht mehr als 528 Personen Platz bot⁹⁵. Nach einem Zwischenspiel in einem schon 1789 für die Pariser Elektoren polygonal-theaterförmig eingerichteten Saal des erzbischöflichen Palastes zog die Assemblée Nationale, wie sich das Parlament seit dem 17. Juni nannte, in die ehemalige Reitschule der Tuilerien, die der Architekt Paris inzwischen mit den Einrichtungen aus Versailles ausgestattet hatte⁹⁶. In dem stark oblongen Saal machten sich sofort die Nachteile der amphitheatralischen Anordnung bemerkbar; aber erst die Legislativversammlung, die im Herbst 1791 nachfolgte, setzte einen kleinen Umbau durch. Immerhin erwog man in der Vorberatung konzentrische, halbkreisförmige Bänke⁹⁷. Die Architekten Legrand und Molinos schlugen 1792 die Verwandlung der im Entstehen begriffenen Kirche Ste-Madeleine in einen Verwaltungs- und Parlamentsbau vor: «L'église de la Madeleine se convertirait en un temple consacré au service publique de la patrie⁹⁸.» In dem von Quatremère de

taires de la Révolution française et de la Première République. Tome premier (mehr nicht erschienen), Paris 1902, bes. S. VIff. (Biographie) und S. 13–40 (Saal in Versailles); das Werk ist reich illustriert. – Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer (1756–1846) zeichnete 1784 als Pensionär in Rom ein verlorenes Projekt «Congrès ou projet d'un palais pour la tenue des États avec tout ce qui y est relatif, tant pour l'usage que pour le cérémonial»: Ferdinand Boyer, Projets de salle pour les assemblées révolutionnaires à Paris (1789–1792) in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1933, S. 170–183, bes. S. 170. – Am 2. März 1789 gab die Académie d'Architecture als Wettbewerbsprogramm «un édifice pour assembler les États Généraux d'une grande nation»: Haute-cœur V, S. 93f.

⁹⁵ Brette, S. 95.

⁹⁶ Ebd., S. LXXIIff. und S. 166–168. – Die Einrichtung der Grande Salle de l'Évêché, S. 129, Fig. 25.

⁹⁷ Ebd., S. XII und 216.

⁹⁸ Ebd., S. 220f. (Rede des Deputierten Armand-Guy-Simon de Kersaint)

Quincy unterstützten Projekt hätte ein theaterförmiger Parlamentssaal die Vierung der als Kreuzkuppelbau begonnenen Kirche eingenommen, weitere Säle die Kreuzarme; ein ringförmiger Verwaltungstrakt sollte die Kirche umschließen und nur das tempelartige Schiff als monumentalen Eingang freilassen⁹⁹. Dieser wie auch viele andere Pläne war zu kostspielig. Jacques-Pierre Gisors (dit l'ainé) schuf 1793 endlich den Parlamentssaal, welcher Schule machte¹⁰⁰. Er richtete für die Convention, das vierte Parlament, den sogenannten Maschinensaal im Tuilerienschloß ein. Die Bänke beschrieben in dem langgezogenen rechteckigen Raum eine halbe Ellipse; die Fenster lagen im Rücken der Deputierten; drei Ränge von Logen für Delegationen, Journalisten und das Publikum umgaben den Saal auf den anderen drei Seiten in Gestalt von gewaltigen, unprofilierten Querrechteck- und Lünettenischen. Ein Gegenprojekt von Pierre Vignon, der den Parlamentssaal im Hauptgeschoß der Tuilerien einrichten wollte, war insofern moderner, als die Tribünen hinter einer halbkreisförmigen Kolonnade liefen¹⁰¹.

Wenn sich das französische Parlament sein Haus in der Madeleine gebaut hätte und wenn es nach der Hinrichtung des Königs seinen Versammlungsort wenigstens in den Tuilerienpalast verlegte, dann setzte es sich an die Stelle von Gottesverehrung und Gottesgnadentum. «Le transfert dans ce palais, qui depuis le 10 août était vide de la royauté, flattait les sept cent cinquante nouveaux souverains, épris de symbolisme¹⁰².» Das revolutionäre Pathos zeigte sich auch in der Architektur und Ikonographie der folgenden Parlamentssäle. Einen neuen Saal machte zunächst das im August 1795 beschlossene Zweikammersystem nötig¹⁰³. Jacques-Pierre Gisors und Etienne-Chérubin Leconte bauten den Saal der Fünfhundert zwi-

und S. 252. – Vgl. Hautecœur IV, S. 115–117 (Abb.).

⁹⁹ René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788–1830)*. Thèse, présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris 1910, S. 29f.

¹⁰⁰ Hautecœur V, S. 117–119 (Abb.). – Kaufmann 1955, S. 205 und Fig. 216.

¹⁰¹ Hautecœur V, S. 117: «Il reprenait le type habituel des théâtres.» – Abb. bei Ferdinand Boyer, *Les Tuilleries sous la Convention*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1934, S. 197–241, nach S. 204.

¹⁰² Hautecœur V, S. 116. – Von Paris zurückgekehrt, richtete Architekt David Vogel (1744–1808) in der Ursulinenkirche Luzern 1798/99 den Sitzungssaal für das erste nachrevolutionäre Parlament der Schweiz ein; Pläne in der Zentralbibliothek Luzern; vgl. Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. II: *Die Stadt Luzern*, I. Teil (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 30), Basel 1953, S. 370–380 (Abb.).

¹⁰³ Ferdinand Boyer, *Le Conseil des Cinq-Cents au Palais-Bourbon*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1935, S. 59–82. – Hautecœur V, S. 134–136. – Gute Abbildungen bei Kaufmann 1955, Fig. 217.

schen den Jahren 1795–1797 im Palais Bourbon ein. Im Vorprojekt wölbte sich das Auditorium vor die alte Fassadenflucht; zwei Säulenränge verhüllten Mauerzyliner und Zeltdach und hätten dem im Bau befindlichen Pont de la Concorde als Blickpunkt gedient. Die bescheidenen Geldmittel zwangen die Architekten dazu, den Saal zu inkorporieren. Das entscheidende neue Raummotiv war dabei eine wie das Hauptgewölbe von einem Opaion belichtete Apsis für den Präsidenten. Überhaupt milderte sich die stereometrische Strenge der «Revolutionsarchitektur» mitten in der Revolution. Gisors (1755–1828?) und Leconte (1762–1818) gehören bereits zu der von Percier und Fontaine verkörperten Generation genialer Dekorateur-Architekten. Die Wände – bei Gondoin kahl – sind nun gequadert, der Zylindermantel löst sich in Kolonnaden auf, die Stirnwand wird abgetreppt und von Figurennischen unterbrochen, Kuppel und Zwischenjochtonne setzen im Stichbogen an.

Die Wiederholung des Typus in der Salle du Tribunat, die der Architekt Claude-Etienne de Beaumont unter Napoleons Konsulat im Palais Royal einrichtete, die Wiederholung in der Salle du Sénat durch Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739–1811) und in den heute benutzten Sälen für die Abgeordnetenkammer (Jules de Joly, 1829–1833) und für den Senat (Henri-Alphonse-Guy de Gisors, 1835–1841), von späteren Beispielen nicht zu reden, zeigt, daß er nun – trotz dem Widersprechen eines Montalembert – als kanonisch galt¹⁰⁴. In diese Reihe gehören außer den amerikanischen Beispielen das Rathaus in Karlsruhe, begonnen 1821 nach Plänen Friedrich Weinbrenners, das Ständehaus in Karlsruhe, begonnen 1820 nach Plänen Friedrich Arnolds, und das Hôtel de la Nation in Brüssel, begonnen 1779, aber erst 1820 mit jenem Parlamentssaal versehen, den Melchior Berri auf seiner Reise von Amsterdam nach Paris skizzierte und überschwänglich rühmte. «So prachtvoll wie dieses», schrieb er an die Eltern, «sah ich noch nichts; einige architektonische Fehler verschwinden dem Auge, denn überall ist Geschmack, Verschwendung mit Geist und Größe¹⁰⁵.»

¹⁰⁴ Hauteceur V, S. 143–145 (und Fig. 81 f.: Tribunat und Senat); VI, S. 25 f. (und Fig. 19 f.: Abgeordnetenkammer), S. 46 (und Fig. 33: Senat), S. 361–363 (und Fig. 286, 288: beide Kammern). – Chalgrins Senat: Kaufmann 1955, Fig. 161. – Gisors Vornamen nach Ferdinand Boyer, Notes sur les architectes Jacques-Pierre Gisors, Charles Percier, Pierre Vignon, in Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1933, S. 258–269 (Anm. S. 264). – Montalembert, Œuvres, tome sixième..., Paris 1861, S. 267.

¹⁰⁵ Staatsarchiv Basel, PA 201, B a, Skizzenbuch 1823, fol. 7, und N 2a, Brief vom 29. Juni 1823. – Vgl. auch Thieme-Becker, Bd. 15, S. 319 f. (Art. Barnabé

Vielleicht hätte sich der revolutionäre Parlamentssaal ohne Zwischenstufen an die griechischen Buleuteria angeschlossen, wenn deren Form bekannt gewesen wäre. Das war indessen nicht der Fall. Quatremère de Quincy beschreibt das griechische Buleuterion als «une espèce de basilique» und zitiert dazu Plinius¹⁰⁶. Melchior Berri erklärt 1835 im Begleitbrief zu seinen Rathausplänen für Luzern¹⁰⁷: «Versetzen wir uns in die Zeiten der Griechen und Römer zurück, so sind ihre Basiliken mit diesem Zwecke verwandt und in einem Parallelogramm konstruiert. Betrachten wir das Mittelalter, so könnte man auch Beispiele aus Florenz, Genua und Venedig aufführen, welche sämtlich in einem vollkommenen Rechtecke erbaut sind. – Allein beim ersten Überblick dieser Form ersieht man leicht, daß sie zwar zweckmäßig für kleinere Versammlungen, unzweckmäßig hingegen für das heutige Bedürfnis ist, namentlich wenn die Sitzungen öffentlich gehalten werden, wo alles sehen und hören muß. – Das Präsidium des Großen Rats, als die Sitzungen leitend und auf dessen Resümierung alle Blicke und Ohren gerichtet sind, bildet das natürliche Zentrum, daher auch alle neuern Erfahrenen sich der Form der Odeen der Alten als der allein zweckdienlich akustischen genähert haben.» Erst seither entdeckten die Archäologen, daß die Griechen der klassischen Zeit für Buleuterion, Odeion und Theater die gleiche Grundform wählten.

2. *Die Berner Konkurrenz*

Das alte Bern liegt in einer Schlinge der Aare. Münster und Rathaus, beide spätgotisch, stehen, von der Breite der Stadt getrennt, hoch über dem Fluß. Es ist kein Zufall, daß 1850 für das Bundesrathaus, das jetzige Bundeshaus-West, ein ähnlicher Baugrund gesucht wurde. Während das Münster durch Terrasse, Isolierung und Turm weithin sichtbar war, ragte das Rathaus nur wenig aus der Häuserzeile. Ein kleiner, unregelmäßiger Vorplatz zeichnete die Hauptfront aus. Als im 18. Jahrhundert durch Brand westlich des Rathauses, an der Stelle der heutigen christkatholischen Kirche,

Guimard), und Frölich/Sperlich, Georg Moller (wie Anm. 55), S. 191; ferner Ferdinand Boyer, *Les salles d'assemblée sous la Révolution française et leurs répliques en Europe*, in *Bulletin de la Société de l'Art français* 1952, S. 88–93.

¹⁰⁶ Quatremère, *Architecture* (wie Anm. 92), tome I (1778), S. 313.

¹⁰⁷ Staatsarchiv des Kantons Luzern, Ratsprotokoll Nr. 98, 1835, S. 1696 (Abschrift). – Ähnlich schon im Kommentar zu den Berner Plänen.

eine Baulücke entstand, entspann sich eine Plankonkurrenz für einen breiteren Neubau, in der 1788 der Pariser Jacques-Denis Antoine über die Einheimischen siegte¹⁰⁸. Von seinem Projekt wurde lediglich die Terrassierung des Steilufers ausgeführt; dann unterbrach das durch die Napoleonischen Kriege geschwächte Bern den Bau. Inzwischen war auch Antoine's Entwurf unmodern geworden. Doch führten weder die Vorstöße der Politiker noch die Pläne der Berner Architekten zum Ziel.

Als 1831 im Zusammenhang mit der Julirevolution eine neue Regierung an die Macht kam, ließ sie gleichzeitig den alten Ratssaal umbauen und – im August 1833 – eine internationale Plankonkurrenz, eine der frühesten überhaupt, für den Gesamtneubau ausschreiben. Zunächst bat das Bauamt eine Anzahl einheimischer Architekten um die Beantwortung eines Fragebogens, um ein durchdachtes Programm aufstellen und zusammen mit dem lithographierten Situationsplan drucken zu können. Außer einem Großratssaal für 240 Parlamentarier und 150–200 Zuschauer verlangte das Programm noch 120–130 Räume, nämlich Konferenzzimmer, Bureaux, Archive und Amtswohnungen. «Das ganze Gebäude soll ohne Eleganz in einem einfachen, aber grandiosen, seiner republikanischen Bestimmung angemessenen, würdevollen Stil ausgeführt werden.»

Die Wettbewerbsbestimmungen zeigen die alte Verbindung von Exekutive, Legislative und Justiz in einem einzigen Gebäude. Altertümlich mutet auch die Forderung an, Wohnungen unterzubringen. Umgekehrt vermisst man die Bibliotheksräume, wie sie Benjamin Latrobe 1808 für die amerikanische Kongreßbibliothek, 1825 Franz Heinrich Hemmann im aargauischen Großratsgebäude und 1835 Charles Barry für Unterhaus und Oberhaus im Londoner Parlamentsgebäude planten¹⁰⁹. Moderne Züge sind die hohe Zahl der Amtsräume und die Öffentlichkeit der Sitzungen. Dieser von den französischen Revolutionären eingeführte Grundsatz, der – nebenbei bemerkt – im 19. Jahrhundert oft die selbstzerstörerischen,

¹⁰⁸ Wie Anm. 73.

¹⁰⁹ Hamlin, Latrobe (wie Anm. 77), Plate 25. – Charles Barry, Illustrations of the New Palace of Westminster, from Drawings by J. Johnson and G. Somers Clark, Architects, and John Thomas, Sculptor..., First series, London 1849. – Michael Stettler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. I: Die Bezirke Aarau, Kulm, Zofingen (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 21), Basel 1948, S. 76f. (Abb.). – Als Vorbild wirkte vielleicht das Atrium Libertatis, eine Art Sitz der römischen Stadtverwaltung, wo in spätrepublikanischer Zeit die erste öffentliche Bibliothek eingerichtet wurde: Pauly-Wissowa, Realencyklopädie 13¹, Sp. 101–104.

demagogischen Kräfte der Demokratie auslöste¹¹⁰, wurde in einigen schweizerischen Kantonen, darunter Bern, Anfang der 1830er Jahre eingeführt. Die von den Liberalen erzwungene «Regeneration» sicherte ferner eine nach Kopfzahl bemessene Vertretung aller Kantonsteile im Großen Rat, nachdem vorher die Hauptstädte Vorechte genossen hatten; oft wurde gleichzeitig die Zahl der Abgeordneten erhöht. Die Regeneration erklärt einerseits das Berner Rathausprogramm, anderseits das zeitliche Zusammenfallen der Rathausplanungen in den Kantonen Bern, Glarus, Luzern und Zürich. Die dortigen Programme überragt das bernische an Umfang und schwierigen Auflagen¹¹¹. Eine bestand darin, daß der Bau in Etappen ausgeführt werden sollte, deren erste die Brandlücke für einen Verwaltungsflügel ausnutzen konnte; sie erklärt die Ähnlichkeit der vorgeschlagenen Grundrisse.

Außer Berri sandten Pläne ein: Theophil Benteli in Bern (Motto: «Patriae gratus»), Carl Ferdinand von Ehrenberg in Zürich (Motto: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst»), Albert Carl Haller in Bern (Motto: «Tue recht und scheue niemand»), Kantonsbaumeister Ludwig Küpfer (Motto: «Stehe fest»), Felix Wilhelm Kubli in St. Gallen (Motto: «Wer früh darf denken, denket wohl»), Eugène Lacroix in Paris (Motto: «Liberté et patrie»), der königlich bayrische Regierungsrat Bernhard Rudolf von Morell, der schon 1823 ein Projekt verfaßt hatte (Motto: «Kannst du nicht allen gefallen...»), Charles-Félix Saint-Père und Henri Trouillet in Paris (Motto: «La France à la Suisse») und Hans Caspar Vögeli, kurz zuvor Preisgewinner beim Rathausprojekt Zürich (Motto: «RB», wohl für «Respublica Bernensis»)¹¹². Unter den zehn Kurrenten erhielten den ersten Preis die Architekten Charles-Félix Saint-Père (1804–1895) und Henri Trouillet (1806–1871), den zweiten Preis Melchior Berri; ferner kaufte die Regierung die Projekte Kubli und Lacroix.

¹¹⁰ Rudolf Fischer, Masse und Vermassung (Staatswissenschaftliche Studien, hrsg. von Edgar Salin und Gottfried Bombach, NF Bd. 44), Zürich 1961, S. 77f. – Götze (wie Anm. 71), S. 115f., zeigt den Gegensatz zwischen dem «Vorderbänklergespräch» im britischen und indischen Parlament einerseits und der theatralischen, auf Publikumsbeifall berechneten «politischen Rede» in den meisten übrigen Parlamenten anderseits, wo der Redner von einem Rostrum herab spricht.

¹¹¹ Übersicht bei Bruno Carl, Klassizismus, 1770–1860 (Architektur der Schweiz, Bd. I), Zürich 1963, S. 96f. – Reinle (wie Anm. 1), S. 84f.

¹¹² Pläne: Staatsarchiv des Kantons Bern, Atlas 254 (Kubli), 255 (Lacroix), 256 (zwei Projektstufen von Saint-Père und Trouillet). Im Privatbesitz von Herrn Karl Griot-Kos, Zürich (Zeugheer-Nachlaß), das Projekt Ehrenberg. – Berri-Pläne und Quellen: Werkverzeichnis, Nr. 16.

Am erstprämierten Projekt «La France à la Suisse» gefiel weniger das Äußere (Abb. 7) als die geschickte Ausnutzung des schmalen Bauplatzes zwischen Straße und Aareufer. Über Berri urteilte die Jury: «Il y a du grandiose dans tout l'ensemble du projet... Quoiqu'on puisse blâmer la trop grande richesse et la profusion d'ornements, le style adopté est correct et bien étudié.» Dagegen mißfielen ihr die kostspielige Attikakrone um das Dach des Sitzungssaales, das Verhältnis von Repräsentations- und Verwaltungsräumen, das Überschreiten der alten Baulinie und die Lichtverhältnisse in den Höfen, Gängen und Treppen. Sie übersah dagegen die ganz ungenügende Lichtführung im Ratssaal des begünstigten Entwurfs. Sprache und Urteil zeigen, daß die Preisrichter französisch geschult waren. Fries aus Straßburg, Vaucher aus Genf und Perregaux aus Lausanne saßen darin. Ehrenberg, dessen Pläne abgelehnt wurden, beklagte sich geradezu über ihre Parteilichkeit. Er verlangte seine Pläne zurück, um sie Kunstrichtern seiner deutschen Heimat vorzulegen. Das moderne Urteil ist eindeutig; Paul Hofer schreibt: «Die künstlerisch geschlossenste Arbeit ist die des hervorragendsten Spätklassizisten in der Schweiz, Melchior Berris¹¹³.»

Berri sandte nebst Kommentar und Kostenanschlag elf Blätter ein, darunter zwei vedutenähnliche Schrägansichten; vier Entwürfe und zwei Kopien nach den Schaubildern haben sich in Basel erhalten.

3. Beschreibung von Berris Entwurf

Wenn ein enger Bauplatz die freie Entfaltung hindert, ist die formale und funktionale Gliederung eines großen Gebäudes nicht auf den ersten Blick zu verstehen. Wir gehen vom Grundriß des ersten Stockwerks und vom Längsschnitt aus (Abb. 8 und 9). Berri gliedert das Rathaus in drei Blöcke. Der quergelagerte, an beiden Fassaden vorspringende Mittelblock enthält in der Achse die offene Säulenvorhalle, die von Treppen flankierte Wandelhalle und den inkorporierten, von hinten zu betretenden Ratssaal, der seinerseits von kleineren Sitzungssälen für den Regierungsrat und das Obergericht begleitet wird. Die beiden Seitentrakte legen sich mit je drei Flügeln um Säulen-Architrav-Höfe; sie enthalten die Verwaltungszimmer. Berri schlägt die vierte Hofseite zum Mittelblock, um aus den seitenlichtarmen Räumen zweigeschossige Oberlichtsäle zu machen. Er nimmt dabei in Kauf, das Grundrißverhältnis 3:1 zu

¹¹³ Hofer, Kunstdenkmäler Bern III (wie Anm. 73), S. 64.

verunklären. Die Höfe selbst sind quadratisch, liegen aber zur langen Achse des Gebäudes verschoben, weil sich die Gangbreiten der Flügel unterscheiden. Hinter der straßenseitigen Raumflucht läuft nämlich ein breiter Korridor von einer Schmalseite des Gebäudes zur anderen; die Gänge der Schmalseiten sind noch breiter, um die einarmigen, von Säulen getragenen Diensttreppen aufzunehmen. Die übrigen Grundrisse zeigen die sinnreiche Verteilung der Departemente auf die Geschosse. Dem Finanzdepartement gehört fast das ganze Erdgeschoß, wo unter dem Ratssaal die Tresorräume liegen. Die übrigen Departemente begnügen sich mit einem Seitenblockgeschoß und Archivräumen im Souterrain. Über dem einen Außenflügel ist ein Attikageschoß für Dienstwohnungen eingerichtet.

Deutlich haben die Repräsentationsräume den Vorrang. Sie bedecken nicht nur eine größere Fläche als die Verwaltung, sondern erstrecken sich auch durch zwei Stockwerke. Das zeigt am besten der Querschnitt (Abb. 10). Der Ratsherr betritt das Gebäude über eine monumentale Freitreppe und wird von einem riesigen dorischen Portikus empfangen. Das Erdgeschoßvestibül ist als Vierstützenraum gebildet. Die beiden symmetrisch angelegten zweiarmigen Treppen beginnen in der Mitte der Seitenwände. Der Vorlauf ist vom Rücklauf bloß durch die Wangenmauer geschieden und erscheint deshalb als Schlucht. Der zweite Arm wendet sich der Fensterfront entlang zurück und mündet in die zweigeschossige Wandelhalle vor dem Ratssaal. Das Treppenhaus durchmisst als Schacht alle drei Geschosse und ist von der Wandelhalle durch eine Mauer getrennt, in welche die Treppenmündung und verdachte Binnenfenster schneiden. Den Fenstern zum Portikus liegen im Treppenhaus die Binnenfenster des Hauptgeschoßkorridors gegenüber. In der Wandelhalle fassen vier ionische Säulen und entsprechende Pilaster die beiden Geschoßzonen zusammen und stützen mittels Gebälken die Kassettendecke.

Berri nutzt den ganzen Radius von 15 Meter für den Ratssaal aus, ohne ihn durch umlaufende Tribünen einzuschnüren. Er kann deshalb auf das Zwischenjoch zwischen Zylindermantel und Stirnwand verzichten. Um trotzdem die konzentrischen Kreise der Parlamentarierbänke nicht zu Kreissegmenten verkürzen zu müssen – ein Problem, das in Gondoins anatomischem Theater ungelöst blieb, – führt er sie fast bis zur Stirnwand. Er verstärkt das Kreismotiv dadurch, daß er die Sitze des Ratspräsidenten, des Staatschreibers und der Kanzlei in breiten Konvexkreisen vor der Stirnwand aufbaut. Die Publikumsgalerien nehmen einerseits die diagonalen Zwickelräume, anderseits die neben der Apsis freiblei-

benden Räume zwischen Außenmauer und Ratssaal ein. Sie werden von diesem durch korinthische Säulen getrennt, die als Halbsäulen an den geschlossenen Mauerflächen weiterlaufen. In den Schnitten sehen wir zuunterst geschlossene, doppelt mannshohe, ungegliederte Mauern, welche die sanft an- und absteigenden Bankreihen von Rat und Vorsitz umfassen, über diesem Sockel die dreimal so hohe Kolonnade und zuletzt die muldig abgeflachte, strahlig kassettierte Halbkuppel mit Opaion. Weiteres Licht lassen die gegen Norden liegenden Fenster hinter den Stirnwandgalerien ein.

Es lohnt sich, über die Verbindungswege in einem großen Parlaments-, Regierungs-, Gerichts- und Verwaltungsbau nachzudenken. Im Londoner Parlamentsgebäude verbinden nach den von Charles Barry veröffentlichten Plänen elf Treppen, die vier verschiedenen und streng getrennten Benutzergruppen dienen, Erd- und Hauptgeschoß¹¹⁴. Melchior Berris Projekt spiegelt die familiären Verhältnisse in einem schweizerischen Kanton. Trotz komplexem Bauprogramm begnügt er sich mit acht symmetrisch angelegten Treppen für drei Benutzergruppen – die Treppe von der Kanzlei zur Amtswohnung des Staatsschreibers nicht gezählt – und verzichtet überdies auf strenge Trennung. Zwei nach französischen Vorbildern halbkreisförmig geführte Publikumstreppen liegen in den Zwickeln des Ratssaales. Schmale Gänge verbinden die Galerien untereinander. Der Verwaltung dient in jedem Seitenblock ein ebenerdiges Portal. Die Höhendifferenz zwischen dem Vestibül des Mittelblocks und den Verwaltungsräumen erfüllt einen doppelten Zweck. Erstens erlaubt es die auf der Freitreppe gewonnene Höhe, daß im Innern trotz ziemlich engen Treppenhäusern die Stufen breit und niedrig werden; zweitens kann das Bodenniveau unter dem Ratssaal unmerklich dessen Abstufungen folgen. Ein einziger gerader Gang verbindet in Erd- und Hauptgeschoß alle Teile, dem erstprämierten Entwurf Saint-Père und Trouillet gegenüber ein entschiedener Vorzug.

In fast allen erhaltenen Projekten ordnen sich die Bureaux um zwei Höfe, obgleich damals in Verwaltungsbauten der Mittelkorridor üblich wurde¹¹⁵. Es ist noch das System des aus dem 17. Jahrhundert stammenden Rathauses in Amsterdam. Offenbar ließ sich auf dem schmalen Grundstück nur so die klassizistische Blockform verwirklichen (Abb. 11).

Denn blockhaft erscheint das Äußere von Berris Rathaus im

¹¹⁴ Barry (wie Anm. 109), Legenden zum Grundriß.

¹¹⁵ Beispiele: Mollers Neues Kanzleigebäude (1825/26): Frölich/Sperlich, S. 174–180 (Abb.); Ehrenbergs Projekt für Bern, vgl. Anm. 112.

Zusammenwirken verschiedener Gestaltungsmittel: Verzicht auf Binnenrisalite, Herrschaft der Stockgurten und Gebälke über die Säulen, Pilaster und Lisenen, das Verstecken der Dächer durch Attikamauern, das Verhältnis der kleinen Fenster zu den großen Mauerflächen und die kräftige Zeichnung der Mauerquader. Auch die Lage des Rathauses trägt zur blockhaften Erscheinung bei. Obgleich straßenseitig in der Häuserflucht liegend, steht es programmgemäß frei. In der Hauptachse weitet sich ein Platz, den Berri trapezförmig erweitern will¹¹⁶. Die nach Antoine's Plan ausgeführte Uferterrasse isoliert das Rathaus auf der Aarefront (Abb. 13).

Der Baukörper setzt sich aus einem Mittelblock und zwei kleineren, zurückspringenden Seitenblöcken zusammen. Auf der Straßenseite ist dem elfachsigen Mittelblock eine neunachsige Tempelfront vorgesetzt, deren Giebel sich an die Attikamauer lehnt. Auf der Flußseite springt der Mittelblock kräftiger vor und ist reicher gegliedert.

Das Hauptmotiv der Straßenseite ist die griechisch-dorische Tempelfront. Sie erhebt sich über einer Freitreppe von kolossalem Stufenverhältnis, die eine begehbarer Treppe von 23 Stufen einschließt. Nur den Ecksäulen antworten Pilaster. Die Säulen ahmen den klassischen Typus des 5. Jahrhunderts nach; auch die manns hohen Säulentrommeln sind griechisch empfunden. Waagrechte Linien verbinden Tempelfront und Baukörper: die Freitreppe reicht bis zur Sohlbank der Erdgeschoßfenster, der Architrav liegt auf der Höhe der Fensterstürze im zweiten Stockwerk, der Metopenfries läuft am Baukörper des Mittelblocks weiter und wird von Kranzgesims und Attikamauer der Seitenblöcke aufgenommen, den Giebel hinterfährt die Mittelblock-Attika.

Die Seitenblöcke sind im wesentlichen auf den drei freiliegenden Seiten gleich gestaltet; nur reihen sich auf den Schmalseiten des Rathauses die Fenster dichter. Ein Ornamentfries mit «laufendem Hund» und gehäufte Profile trennen das Erdgeschoß als Sockel von den oberen Stockwerken, während diese allein die schmale Stockgurte scheidet. Auch die Ecklisenen sondern durch ihre Abtreppung das Erdgeschoß von den Stockwerken. Die Fenster wirken körperhaft. Erstens verjüngen sie sich, wie es die 1830er Jahre auch abseits der Ägyptenmode lieben; zweitens sitzt – wenigstens auf den Schaubildern – die Verglasung tief in den Leibungen, so daß die ganze Mauerdicke erscheint; drittens ruhen die

¹¹⁶ Grundrißentwurf in Basel, weniger deutlich auf den Schaubildern, vgl. Abb. 11.

schweren Rahmen unmittelbar auf den Gesimsbändern, im Erdgeschoß sogar auf einer gequaderten Brüstung, die man Plattenrustika nennen könnte und die an pompejanische Wanddekorationen gemahnt.

Innerhalb des klassizistischen Formenkanons ist die Flußfront des Mittelblocks von der Straßenfront denkbar verschieden (Abb. 12). Trotz Terrassierung lässt das abfallende Gelände die kompakten Mauermassen des Kellergeschosses hervortreten. Kragsteine erweitern dieses vor den Seitenblöcken zu einer zweiten Terrasse, über die man das Erdgeschoß des Mittelblocks erreicht. Berri projektiert eine Abstufung von den groben Bossenquadern der Stützmauer über die glatten Bossen des Kellergeschosses zur flachen Plattenrustika unter den Erdgeschoßfenstern. Rustikal wirken auch die drei Kellereingänge, die einzigen Bögen am ganzen Außenbau.

Der ungewöhnlichen Höhe der Flußseite begegnet Berri, indem er die Massen gliedert. Er lässt den Mittelblock bedeutend weiter vorspringen als auf der Straßenseite und rahmt ihn überdies mit turmartig schmalen Risaliten. Die Turmwirkung, von den Kellerportalen vorbereitet, entfaltet sich voll in der Attikazone. Die Attika springt nämlich über den neun mittleren Achsen zurück und dient als Lager für eine zweite Attika, die den Ratssaal bekrönt, das Dach verhüllt und den Halbkreisgrundriß nachzeichnet. Die ungewöhnliche Höhe der Flußseite entwertet auch das Kolonnadenmotiv. In den neun mittleren Achsen sind der Mauer kolossale ionische Halbsäulen vorgelegt. Eine Kolonnadenwirkung kommt dadurch zustande, daß die Fenster die Mauern beinahe aufzehren: ein Nachklang verglaster Galerien auf der Gartenseite von Palästen und Schlössern des 16. bis 18. Jahrhunderts. An den Turmräsaliten setzt sich die Kolossalordnung in Pilastern fort. Die Fenster sind hier durch konsolengetragene Sohlbänke, verkröpfte Brüstungen und Verdachungen vor den übrigen Achsen ausgezeichnet und senkrecht miteinander verbunden. Nischen mit Büsten begleiten die Fenster der Stockwerke.

4. Bauteile

Vom 18. Jahrhundert erbt das 19. Jahrhundert die Treppenwut, ohne das Treppenzeremoniell zu übernehmen. Kein großes Denkmal ohne Freitreppe! «Obgleich inhaltlich noch ein dienendes Architekturglied, beginnt die Freitreppe hier ein Eigenleben zu führen ... Die repräsentativen und steigernden Eigenschaften der

Treppe werden zum Selbstzweck (Friedrich Mielke)¹¹⁷.» Das gilt auch von der Freitreppe in Berri's Berner Rathausentwurf, und die Gestaltung enthüllt es. Tatsächlich ist nur ein Viertel der Treppe begehbar, im übrigen entsprechen die Stufen nicht Menschenstufen, sondern den kolossalen Ausmaßen der dorischen Säulen. Wie sehr es Berri auf die Kolossalstufen ankommt, zeigt sich einerseits, wenn er das Motiv schon 1832 in seinem Rathausprojekt für Zürich bringt, anderseits, wenn er um der Treppe willen die Baulinie überschreitet und damit seinen Konkurrenzerfolg gefährdet¹¹⁸. Leo von Klenze hat die Kolossaltreppe mit seiner 1816–1828 geschaffenen Münchener Glyptothek in die klassizistische Architektur eingeführt; schon bei ihm, wie später an Berri's Rathäusern, sind die Stufen von schweren Platten bedeckt¹¹⁹.

«Im 19. Jahrhundert, in jener Zeit, die den Innenraum monumental zu weiten wußte, wurden im Rathausbau eben jene Grundrißfaktoren, wie Vestibül, Flur und Treppe zu bevorzugten Gestaltungselementen (Mielke)¹²⁰.» Berri greift zu dem monumentalen Mittel, die Haupttreppe zu verdoppeln; allerdings liegen die beiden Teile zu weit auseinander, um als Einheit erfaßt zu werden. Raumsonderung liegt in der Absicht des Klassizismus und zeigt sich auch deutlich in der Trennung der Treppenschäfte von Vestibül und Wandelhalle. Berri erreicht so den seit etwa 1770 beliebten Schluchtcharakter der Treppenhäuser, obgleich die Läufe kurz sind, während die berühmten Treppen der Zeit – Gärtner's Treppe in der Bayrischen Staatsbibliothek und Klenzes Treppe in der Leningrader Eremitage – in einem Arm, der nur von Podesten unterbrochen wird, zwischen geschlossenen Mauern emporführen. Von älteren zweiarmigen Treppen – im Florentiner Findelhaus, im Augsburger Rathaus – unterscheiden sich die Berner Haupttreppen dadurch, daß ihnen die ansteigende Tonnenwölbung fehlt¹²¹. Vorlauf und Rücklauf sind so verteilt, daß in beiden Geschossen der Vorplatz möglichst groß wird – es ist das System des Palazzo Madama in Turin (1718–1721).

Eine völlig andere Treppenform wählt Berri in den Verwaltungstrakten. Im Vorentwurf finden wir noch zweiarmige Treppen in der Flucht des Hauptkorridors, in den eingesandten Rissen in die

¹¹⁷ Mielke (wie Anm. 75), S. 168.

¹¹⁸ Werkverzeichnis, Nr. 11.

¹¹⁹ Oswald Hederer, Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk, München 1964, S. 195, Abb. 80. – Plagemann (wie Anm. 1), Abb. 24, 35 und 38.

¹²⁰ Mielke (wie Anm. 75), S. 303.

¹²¹ Zur europäischen Treppenentwicklung: Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig und Berlin 1914, S. 88–94.

Höfe verlegte einarmige, von einem Mittelpodest unterbrochene Treppen. Der Längsschnitt zeigt, worin das Besondere liegt. Offenbar sollen die Läufe frei zwischen Säulen gespannt werden, die den Hofkolonnaden entsprechen; die Stufen ruhen auf ansteigenden Tonnen. Ähnliche Lösungen liebt der Palastbau des 17. und 18. Jahrhunderts in Neapel; bekannter ist heute das Treppenhaus im Stift St. Florian. Der unmittelbare Anstoß dürfte aber von Karl Friedrich Schinkels Altem Museum in Berlin gekommen sein (1824–1828). Auch Schinkel führt den Oberlauf der Treppe hinter der Kolonnade hoch und gewährt reiche Durchblicke. Er nimmt damit ein Prinzip der verglasten Treppenhauswand des 20. Jahrhunderts vorweg; Berri und später am Brüsseler Justizpalast Joseph Poelaert (1817 bis 1879), ebenfalls ein Huyot-Schüler, sind Schinkel im 19. Jahrhundert als einzige gefolgt¹²².

Dem Säulen-Architrav-Hof zuliebe verzichtet Berri auf die Bequemlichkeiten geschlossener Gänge. Offene Höfe kennt im 19. Jahrhundert höchstens noch Italien¹²³; die Form des Renaissancehofs wird aber in dem Augenblick aktuell, da sich die Architekten mit großen Glasdächern befreunden, das heißt nur wenige Jahre später. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Eingangshallen großer Verwaltungsgebäude oft als Glasdachhöfe gestaltet; die Binnenhöfe verkümmern indessen zu Lichtschächten.

Obgleich Berri die Bequemlichkeit hintanstellt, darf man ihn nicht als Ästheten betrachten, der über italienische Renaissancearchitektur phantasiert. Das zeigt sein Rathausentwurf für Luzern aus dem Jahre 1835¹²⁴. Die Aufgabe bestand darin, aus einem oberitalienischen Palazzo ein Regierungs- und Großratsgebäude zu machen. Der Bau war 1557 von einem Luganesen für den Schultheißen Lux Ritter begonnen und noch im 16. Jahrhundert vollendet worden als Vierflügelanlage mit Arkadenhof. Berri empfahl, die hinteren Flügel abzubrechen und den Hof zu zerstören, um zwischen dem Eingang und den Ratssälen angemessene Vorplätze, Treppen und Flure einzurichten¹²⁵; dennoch war er keineswegs blind für die Schönheit des Ritterschen Palastes. «Ich würde mich», schrieb er über die Rustikafassade gegen die Straße, «des Vandalismus anklagen, wenn ich dieselbe antasten sollte¹²⁶.»

¹²² Mielke (wie Anm. 75), S. 285 f. – Wichtige Vorstufe: J.-P. Gisors' Grand-Prix-Projekt für ein Museum von 1779, vgl. Rosenau (wie Anm. 74), S. 50.

¹²³ Carroll L. V. Meeks, *Italian Architecture, 1750–1914*, New Haven und London 1966, bildet allerdings kein einziges Beispiel ab.

¹²⁴ Werkverzeichnis, Nr. 23.

¹²⁵ Die Pläne geben die richtigere Begründung als der Begleittext, der Baufälligkeit vorschützt: Ratsprotokoll 98, S. 1687 und 1692f.

¹²⁶ Ebd., S. 1693.

Die Massenverteilung der Berner Straßenfront unterscheidet sich, wie im Klassizismus oft, von der barocken Massenverteilung durch die Achsenverteilung. Der Mittelrisalit, ja sogar die Tempelfront allein ist breiter als die Flügel; dementsprechend fehlen Eckrisalite, welche die Auszeichnungen des Mittelrisalits – Freitreppe, Tempelfront, Attika – aufnehmen könnten. Es entsteht so der bekannte Eindruck aneinandergeschobener oder sich durchdringender Blöcke¹²⁷. Während Weinbrenner, der besonders augenfällig mit solchen Blöcken arbeitet, die Kranzgesimse der Seitenflügel hart aufprallen und abbrechen lässt, neigen seine Schüler zur Verklammerung der Teile. Berri nimmt den Metopenfries durch Kranzgesimse und Attika der Flügel auf und führt auf der ganzen Straßenfront das gleiche Lisenensystem durch; auch Mittelblock und Portikus sind vielfach verklammert, wie die Beschreibung gezeigt hat. Doch diese Einzelheiten gehören bereits zur Instrumentation.

Das Prinzip der Durchdringung wird noch deutlicher auf der Flussseite (Abb. 13). Die Terrasse über dem Kellergeschoß «durchdringt» den Mittelblock; der Betrachter durchschreitet in Gedanken Terrasse und Korridor, um jenseits wieder die Terrasse zu betreten. In der Querrichtung unterstreichen die langen Attikamauern die Selbständigkeit der Turmrisalite als Körper. Diese Turmrisalite (nach Meeks «tower-pavilions») dürfen überhaupt als ein neues Massengliederungsmittel des 19. Jahrhunderts gelten; sie gehören zu den neuen Formen dieser Epoche, die jenseits aller Stilnachahmung stehen. Den Ausgangspunkt mag man in Propyläenentwürfen suchen – nicht nur denen für München –, wo eine Kolonnade zwischen Pylonen gespannt wird; hier wäre Schinkels Neue Wache in Berlin einzureihen¹²⁸. Die typischen Elemente bleiben bis gegen 1900: die Überhöhung durch Attika oder Dachform, die geringe Durchfensterung und die Steilheit gegenüber der Gesamtbreite der Gebäude. Wie die Risalite sich nun gerne den Türmen annähern, werden umgekehrt, wenigstens auf dem europäischen Kontinent, die traditionellen Kirchtürme oft als Risalite gebildet, zum Beispiel von Jacob Ignaz Hittorff an St-Vincent-de-Paul in Paris (1824–1844).

¹²⁷ Kaufmann 1952 (wie Anm. 58), S. 443 f., 488 und 493. – Carl, Klassizismus (wie Anm. 111), S. 114 f. – Vgl. auch Berris Stadtcasino Basel, Abb. 3 f.

¹²⁸ August Griesebach, Carl Friedrich Schinkel, Leipzig 1924, S. 68–70 (Abb.). – Carroll L.V. Meeks, The Railroad Station. An Architectural History, New Haven und London 1956, 2. Aufl. 1964, S. 20. – «Massengliederung» ist ein Schlüsselwort bei Boullée: Helen Rosenau (ed.), Boullée's Treatise on Architecture. A complete presentation of the «Architecture, Essai sur l'art», which forms part of the Boullée papers (Ms. 9153) in the Bibliothèque Nationale (Paris), London 1953, S. 97.

Berri ist einer der ersten, welche die Massen eines breitgelagerten Profanbaus mit Turmrisaliten gliedern. Ein anderer Weinbrenner-Schüler, Alexis de Chateauneuf, ist ihm 1827 mit einem Börsenentwurf für Hamburg vorausgegangen¹²⁹. Ansätze finden sich auch in England.

Ein merkwürdig zwiespältiges Verhältnis zeigt der Klassizismus gegenüber einem traditionellen Massengliederungsmittel, der Kuppel. Nach 1770 lässt sich eine Vorliebe für die tambourlose, dem römischen Pantheon nachgebildete Kuppel feststellen; in zahlreichen, namentlich französischen Projekten wird die Kuppel auch von Peristyl oder Attika umgeben. In diesen Zusammenhang gehört die seltsame halbkreisförmige Attika, hinter welcher Berri das Zeltdach des Ratssaals verbirgt. Schon sein Zürcher Rathausprojekt zeigt diese Anordnung, doch mit dem Unterschied, daß der Zürcher Großratssaal nicht inkorporiert ist und deshalb die Halbkreisform der Attika unmittelbar einleuchtet¹³⁰. Die Abneigung gegen sichtbare Dächer stammt wahrscheinlich aus Berris Pariser Zeit. Als Gisors und Leconte im Jahre 1795 den Saal der Fünfhundert im Palais Bourbon planten, wollten sie das Dach hinter einem Peristyl verstecken; Geldmangel beschnitt das Programm. Schon 1806 wurde ein Vorschlag des Architekten Poyet zur Ausführung bestimmt, welcher das stark kritisierte Kegeldach hinter einer Fassade mit Tempelfront versteckte¹³¹. Die Berner Attikakrone hat drei Funktionen. Sie verbirgt erstens das Kegeldach mit der Glas-Eisen-Konstruktion des Scheitelfensters über dem Ratssaal; sie lässt zweitens die Grundrißform des wichtigsten Raums nach außen erkennen und dient so der Charakterisierung des Gebäudes als Rathaus; sie ist drittens Massengliederungsmittel in der Art einer Kuppel. In dieser Eigenschaft weist sie voraus auf die silhouettenbildenden Kuppeln der öffentlichen Gebäude in der zweiten Jahrhunderthälfte, vor allem Poelaerts Justizpalast in Brüssel (1866 bis 1883). So seltsam die Halbkreisform der Attika im Berner Rathausprojekt anmutet: sogar sie taucht in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nochmals in einem Projekt auf. Kein geringerer als Otto Wagner (1841–1914) hat sie 1882 für das Reichstagsgebäude in Berlin vorgeschlagen¹³².

¹²⁹ Lange, Chateauneuf (wie Anm. 93), S. 17f. und 94, Bild 22.

¹³⁰ Götze (wie Anm. 71), S. 106 und 117f., deutet den Gehalt der Kuppel an amerikanischen Kapitolsbauten als sakral und memorial, ferner monumental als «Stadtkrone».

¹³¹ Hautecœur V, S. 135 und 207–209 (Abb.).

¹³² Heinz Geretsegger und Max Peintner (unter Mitarbeit von Walter Pichler), Otto Wagner (1841–1914): Unbegrenzte Großstadt – Beginn der modernen Architektur, Salzburg 1964, S. 204f. (Abb.).

5. *Der Bau als Kunstwerk*

Berri röhmt seinen Lehrer Huyot: «Jedem Entwurf wußte er den ihm gehörenden Charakter, durchgeführt vom großen Ganzen an bis ins kleinste Detail, zu geben, so daß man den einzelnen Teilen ansah, welcher Art von Gebäuden sie angehörten¹³³.» Es ist Leone Battista Albertis «Concinnitas»-Idee mit der seit dem 18. Jahrhundert sich abzeichnenden Verschiebung vom «Schönen» zum «Charakteristischen»¹³⁴. Was als Lob des Lehrers formuliert ist, dürfen wir auch als Programm des Schülers auffassen.

Wenn Berri als Hauptmotiv der Straßenfassade eine griechisch-dorische Tempelfront wählt, fragen wir zunächst nicht, warum er diese Ordnung wählt, sondern wie er den dorischen Charakter durchführt. Daß sich der Begriff «Charakter» im engeren Sinn auf die Säulenordnungen bezieht, läßt sich anderen Bemerkungen Berri's entnehmen¹³⁵. Im Vortrag über Baukunst (1841) heißt es: «Wie es der Charakter der Gebäude erheischte, so brachte die Zeit nach und nach verschiedene Ordnungen hervor, von denen die eine den Typus des Ernstes, die andere den des Lieblichen und die dritte den des Zierlichen hatte¹³⁶.» In demselben Vortrag rügt Berri, daß Klenze den griechischen und den römischen Stil mische¹³⁷, und er stimmt in die Kritik seiner Zeitgenossen ein, das Innere der Madeleine in Paris, ein Kuppelbau, passe schlecht zur äußeren Tempelform¹³⁸. Mit der Wahl der dorischen Ordnung für den Portikus eines Profanbaus wagt er selber das Schwierigste: die Verbindung des «megalithischen» griechischen Tempels mit dem modernen Stockwerkbau eines Verwaltungsgebäudes.

Die europäischen Architekten des Klassizismus scheuten diese Verbindung. Die wenigen bedeutenden Bauten dorischen Stils

¹³³ Staatsarchiv Basel, PA 201, R (Biographie), S. 87.

¹³⁴ Eine systematische Darstellung scheint zu fehlen. Neue Hinweise bei Herbert Dieckmann, *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunstdarstellung des 18. Jahrhunderts*, in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik, Bd. III)*, München 1968, S. 271–317, bes. S. 292 ff. – Dora Weibenson, «L'Architecture Terrible» and the «Jardin Anglo-Chinois», in *Journal of the Society of Architectural Historians* 27 (1968), S. 136–139. – Vgl. auch Anm. 58.

¹³⁵ Vitruv, ed. Fensterbusch (wie Anm. 80), S. 169–175 (lib. IV, cap. I). – Erik Forssmann, *Dorisch, ionisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts* (Acta Universitatis Stockholmensis V), Stockholm 1961.

¹³⁶ Staatsarchiv Basel, PA 201, N 3, «Baukunst», S. 9.

¹³⁷ Ebd., S. 43.

¹³⁸ Brief an die Frau, 29. März 1838, abends. – Von 1851 stammen die Grab-skizzen «protestantischer Charakter», «Einer Nonne», «Einem Hebräer» und «katholischer Charakter»: PA 201, K, Skizzenbuch.



*Abb. 1. Rudolf Braun, Bildnis Melchior Berri, 1833.
Privatbesitz Dr. Paul Sieber-von Fischer, Küsnacht. – Photo des Verfassers.*

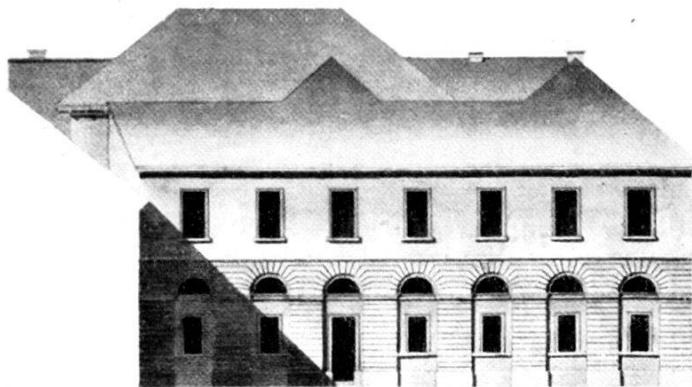


ed/lat: - Hess. Juil 1846

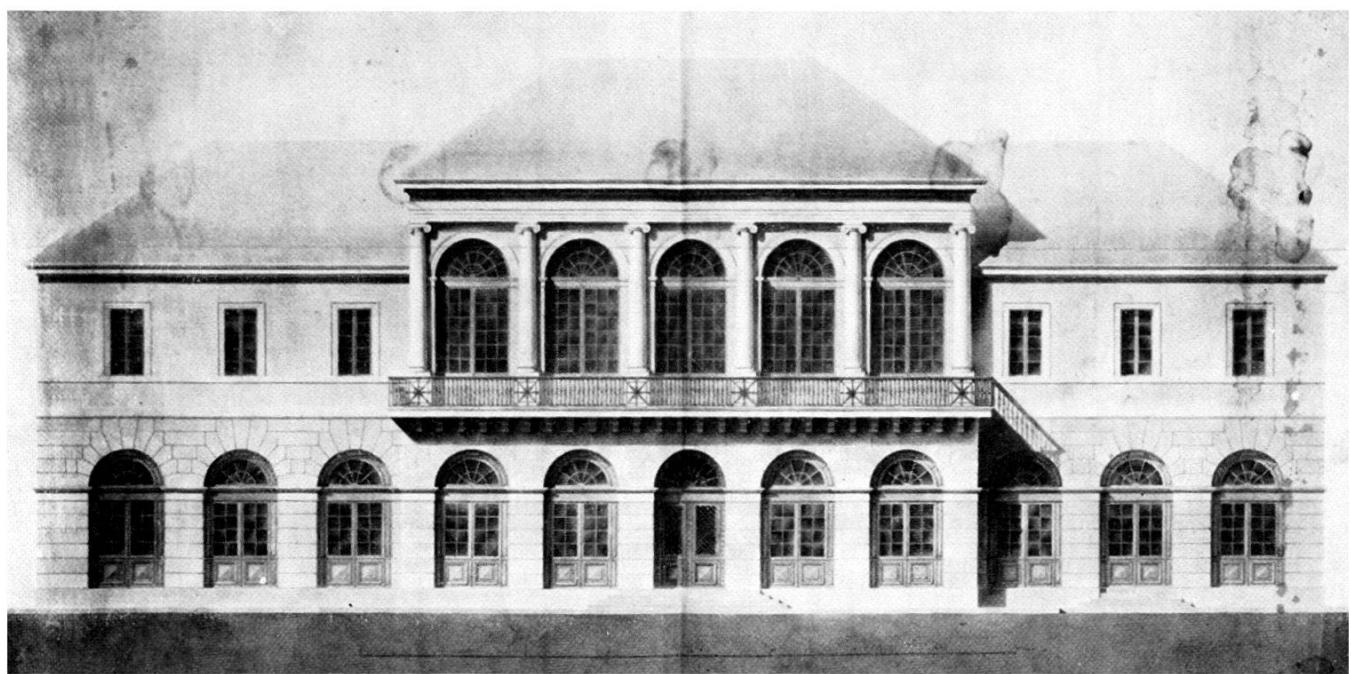
Abb. 2. Hieronymus Heß, Bildnis Melchior Berri, 1846.
Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. – Hausaufnahme.



Façade principale



Façade de l'avenue



Oben: Abb. 3. Melchior Berri, Ausgeführtes Projekt für das Stadtcasino Basel (Ausschnitt).
Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. – Hausaufnahme.

Unten: Abb. 4. Melchior Berri, Letzte, nicht ausgeführte Fassadenvariante zum Stadtcasino Basel. Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt. – Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.

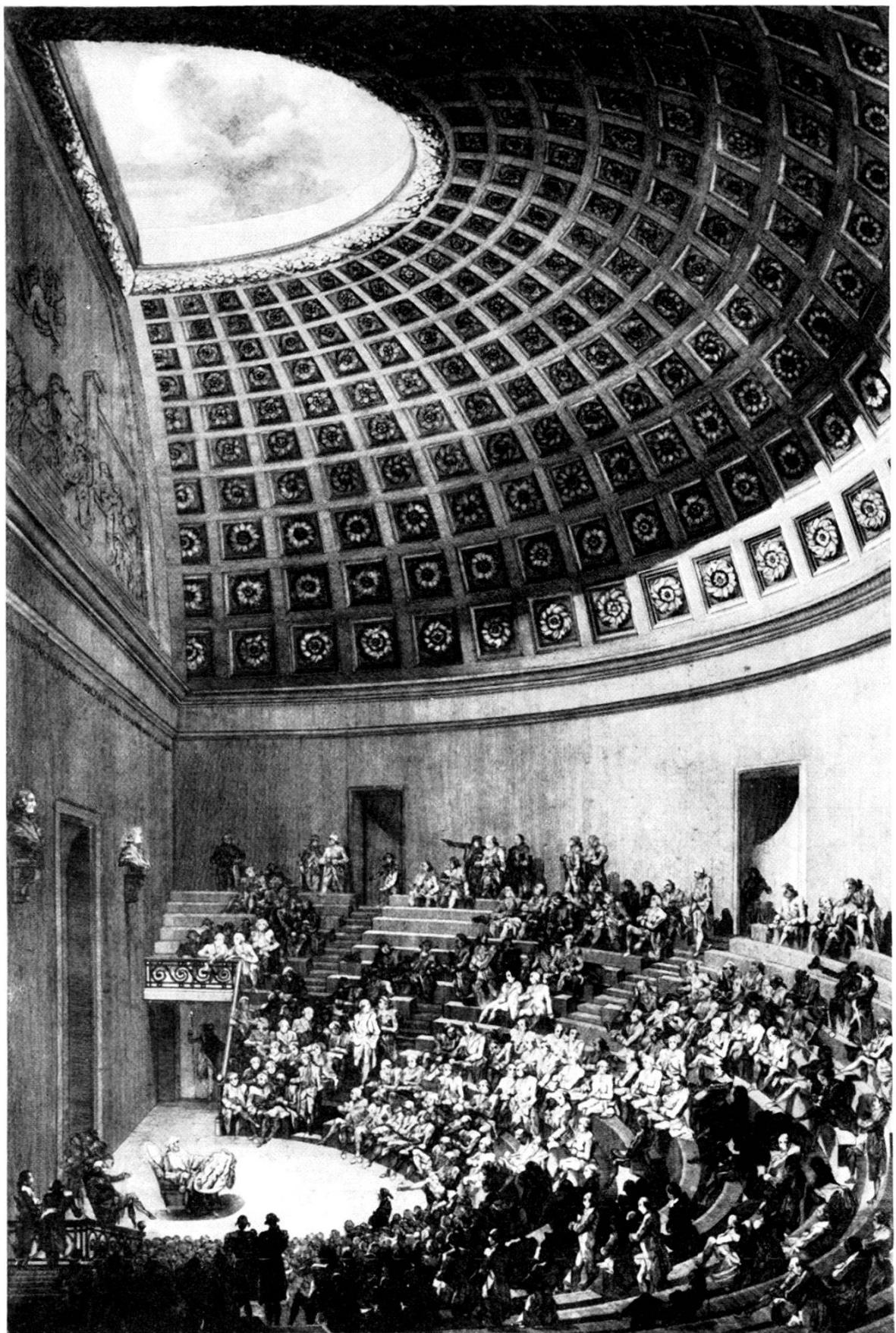


Abb. 5. Jacques Gondoin, *Anatomisches Theater*, begonnen 1771. Aus Gondoin, *Description des écoles de chirurgie, Paris 1780.* – Photo Bibliothèque Nationale.

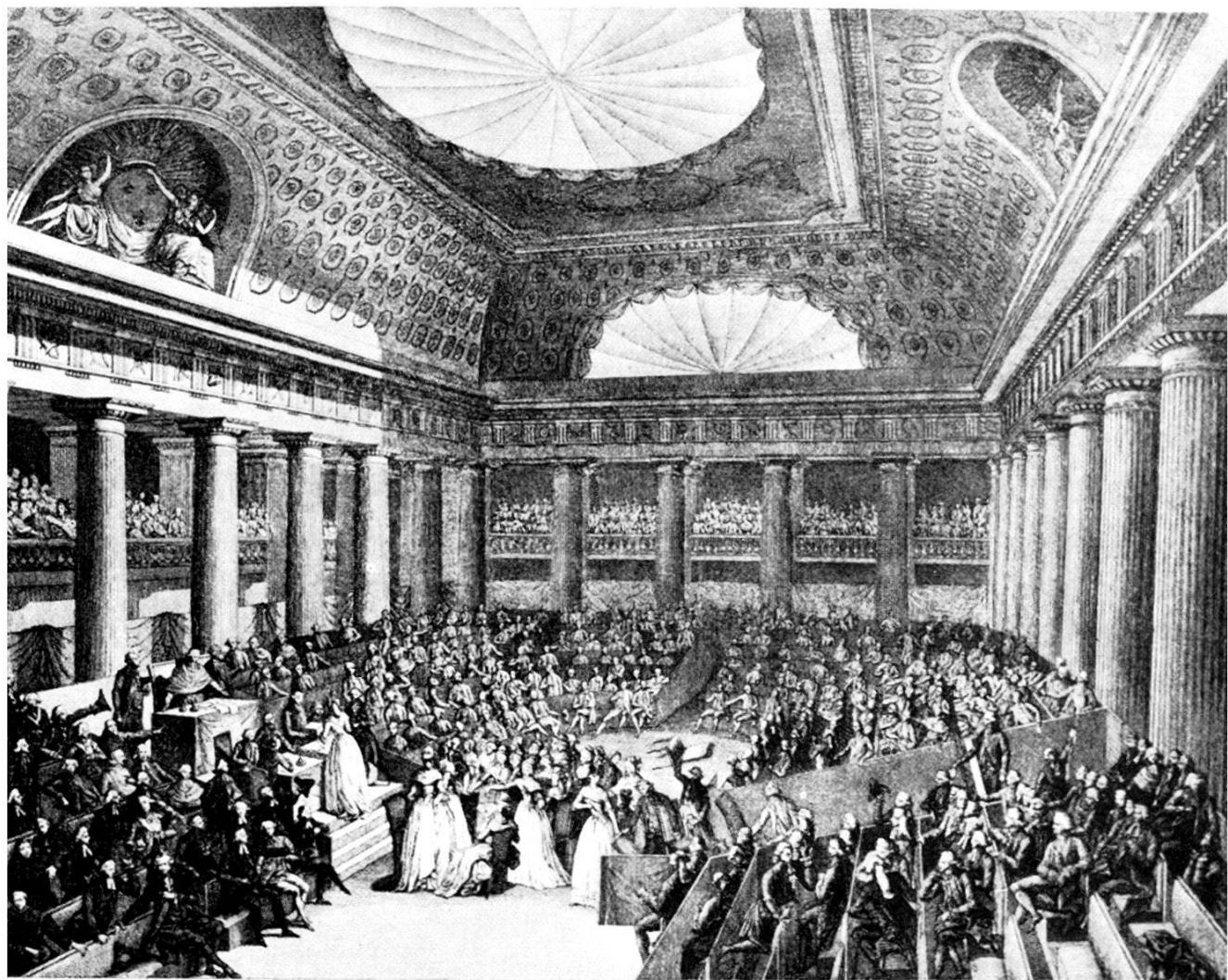


Abb. 6. Pierre-Adrien Paris, Ständesaal in Versailles, 1789.
Nach Brette, Assemblées, 1902.

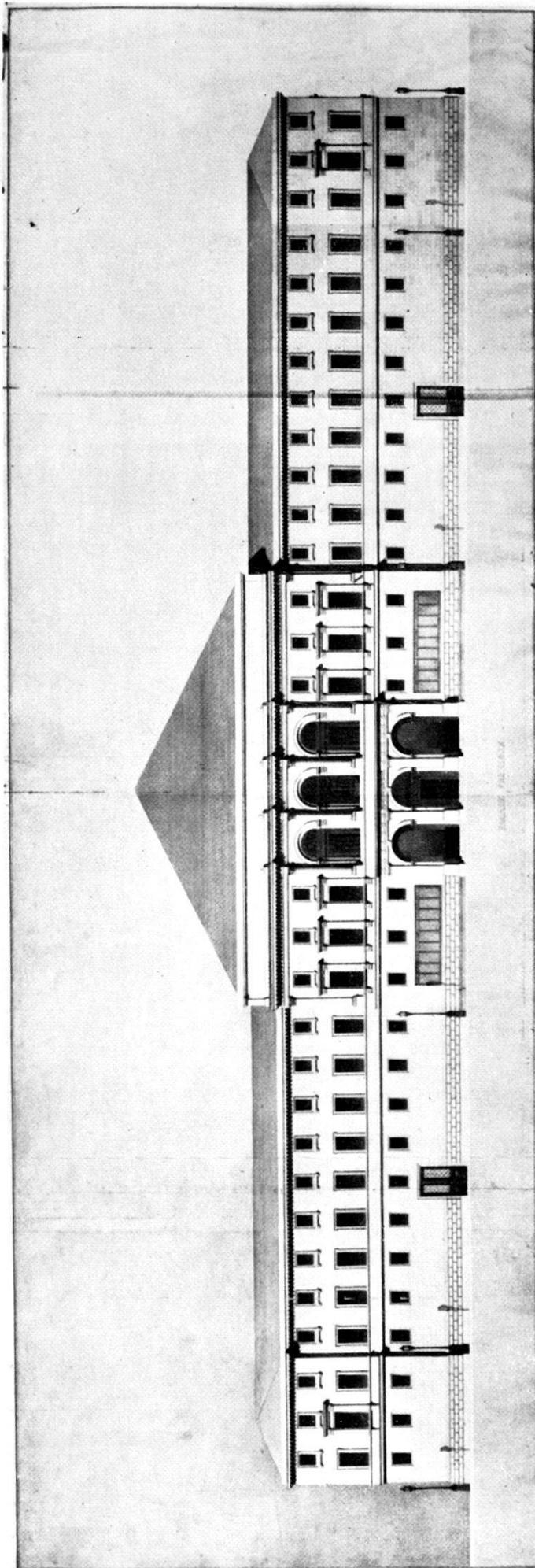
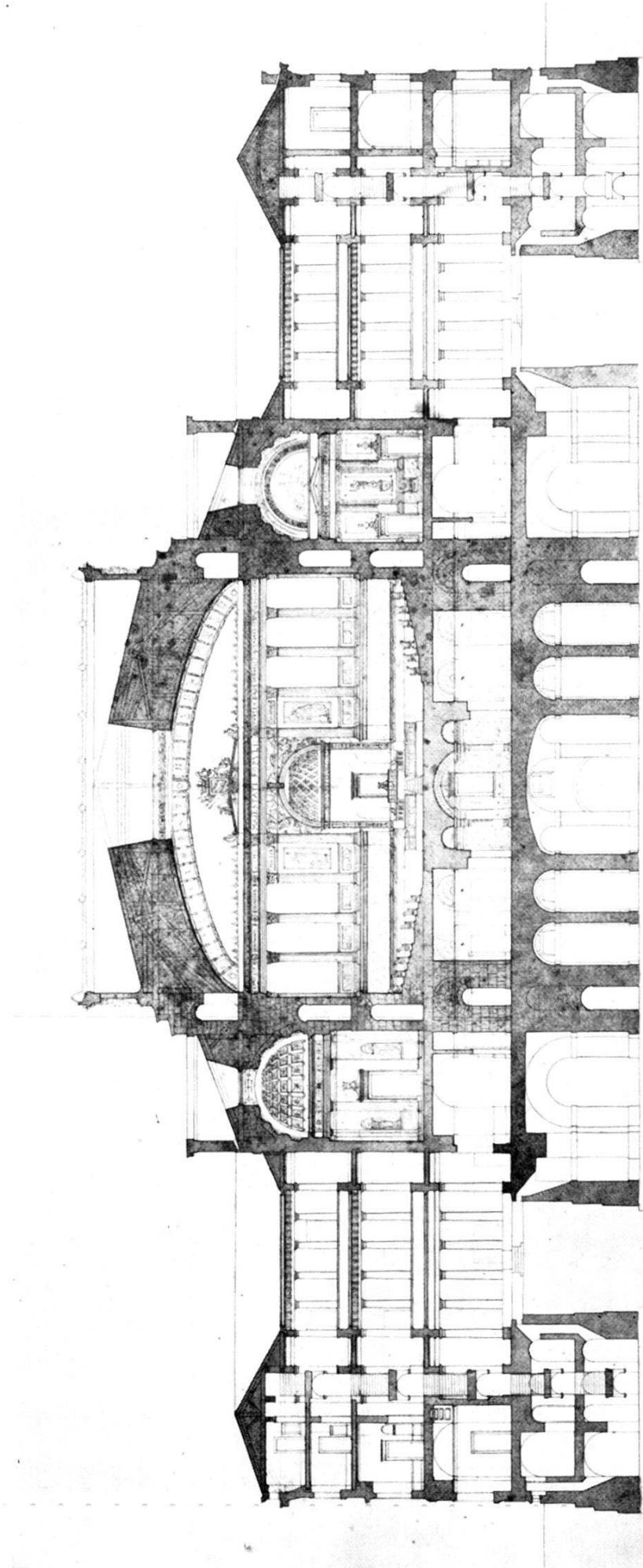


Abb. 7. Charles-Félix Saint-Père und Henri Trouillet, Erstprämiertes Projekt für das Rathaus Bern, Aufriß der Straßenfront, 1833/34. Staatsarchiv des Kantons Bern. — Photo Denz-Clicé, Bern.



Längs-Durchschnitt nach Dr. Lutte A. B.
zu dem Entwurf eines neuen Stadts-Rathauses für die h. Republik Bern.
Bei Stadts-Rathaus der h. Republik Bern, Department für die Städte Bern, Schaffhausen, Solothurn,
Büren, Aarau, und die h. Republik Fribourg, unter der Regierung des Staates Bern, bestellt.

Abb. 8. Melchior Berri, Zweitprämiertes Projekt für das Rathaus Bern. Längsschnitt, 1833. Staatsarchiv des Kantons Bern. – Photo Denz-Cliche, Bern.

Grundris des ersten Stockes
in dem Entwurf eines neuen Staates. Rathaus für die h. Republik Ötra.

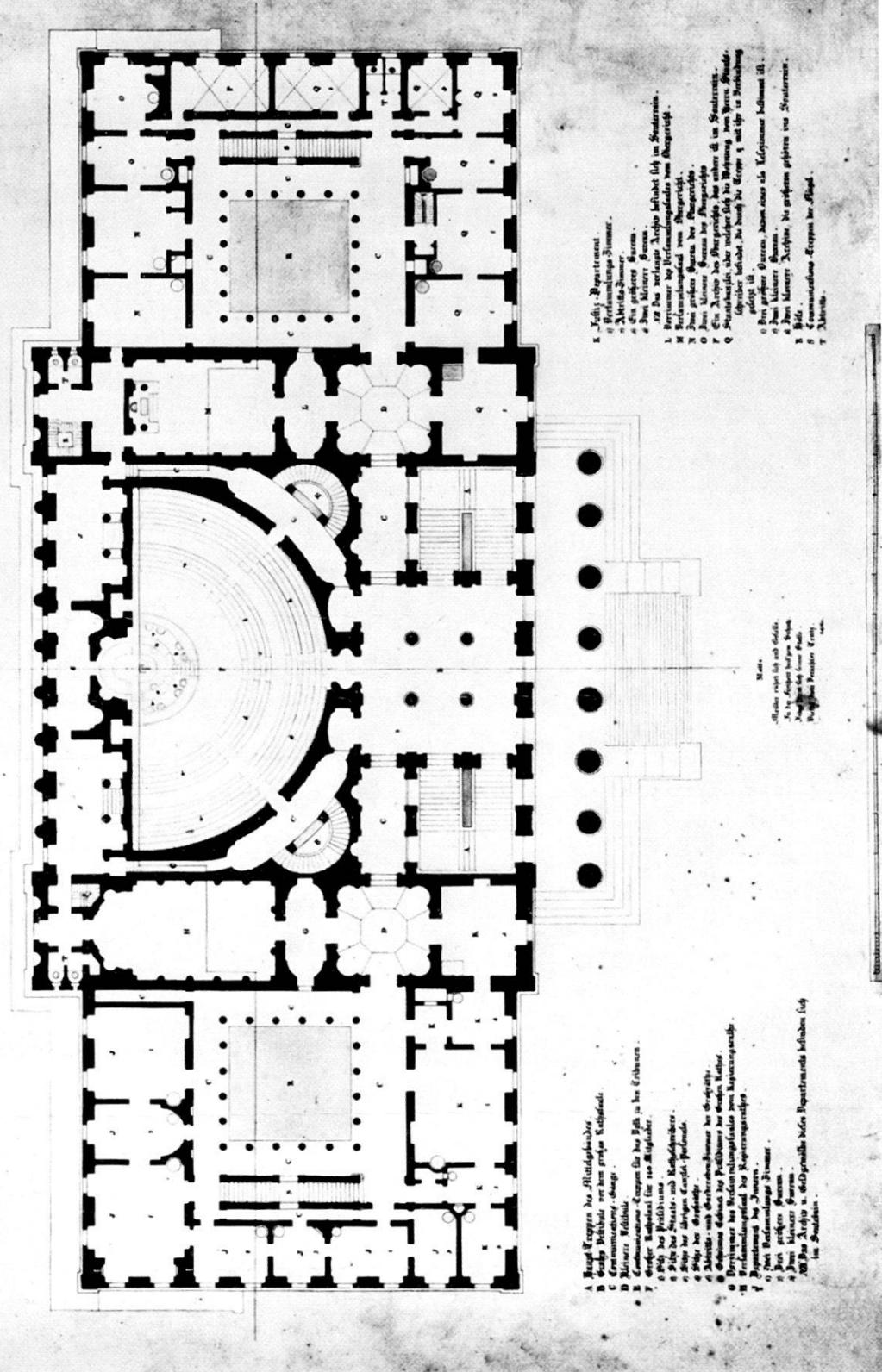


Abb. 9. Berri, Rathaus Bern, Grundriss Hauptgeschoss. — Photo Denz-Clische, Bern.

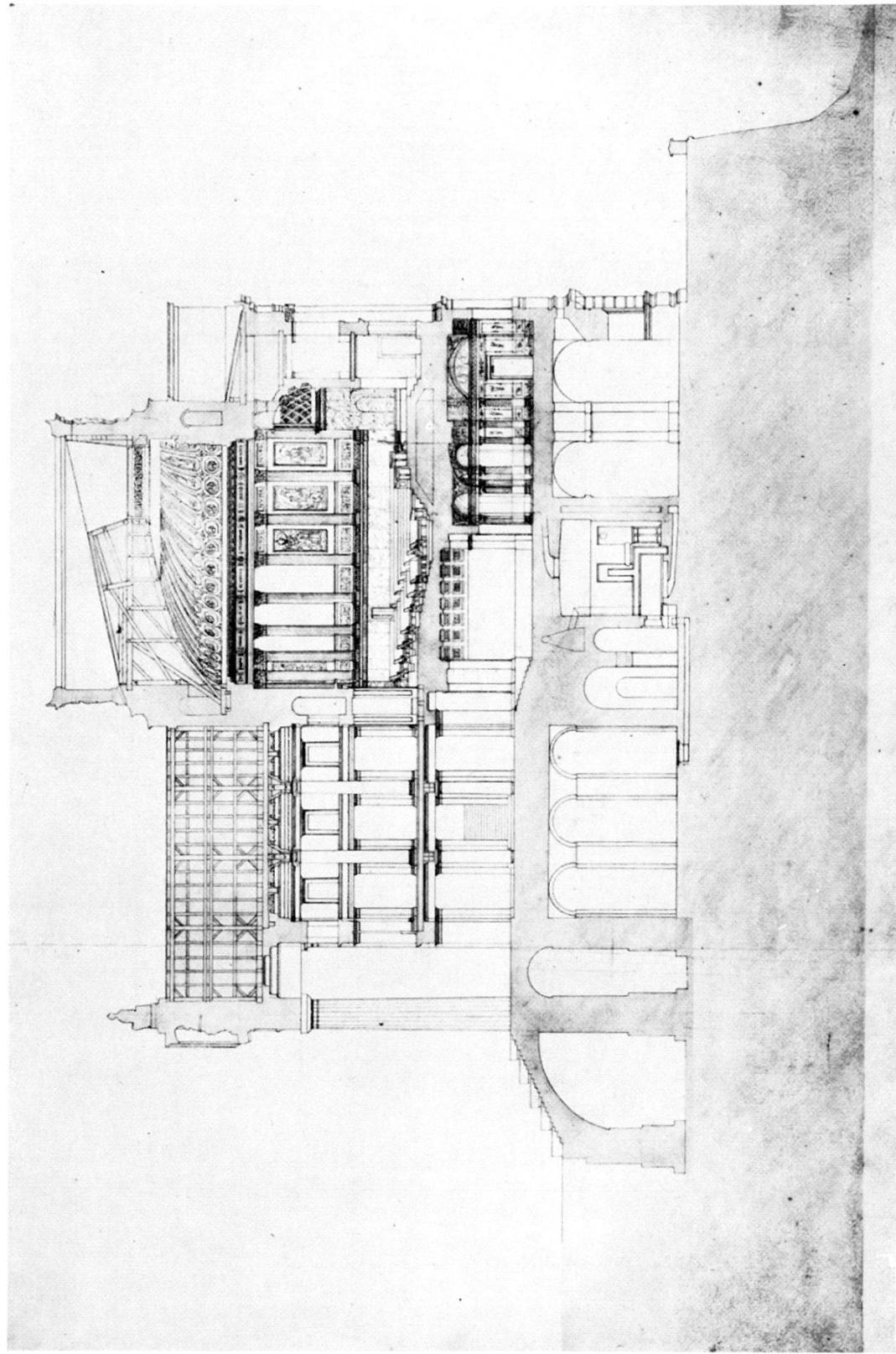
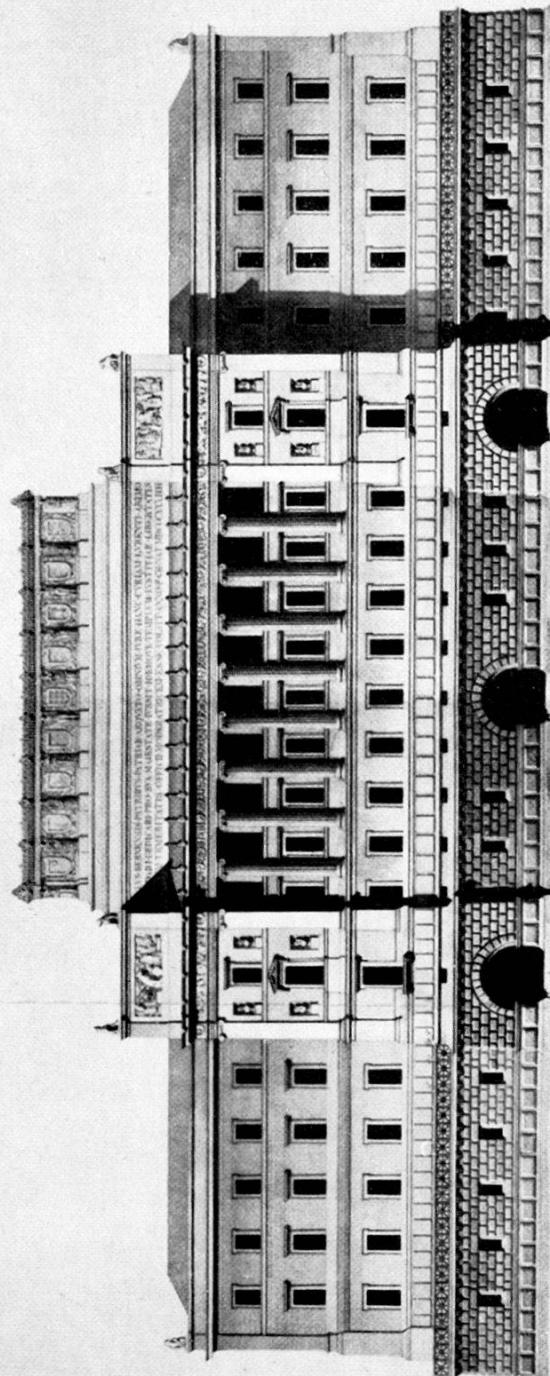


Abb. 10. Berri, Rathaus Bern, Querschnitt. — Photo Denz-Cliche, Bern.



Bernisches Amt für Denkmalpflege
zum Gedenktag zum 300. Stadtkomplett für die alte Republik Bern.

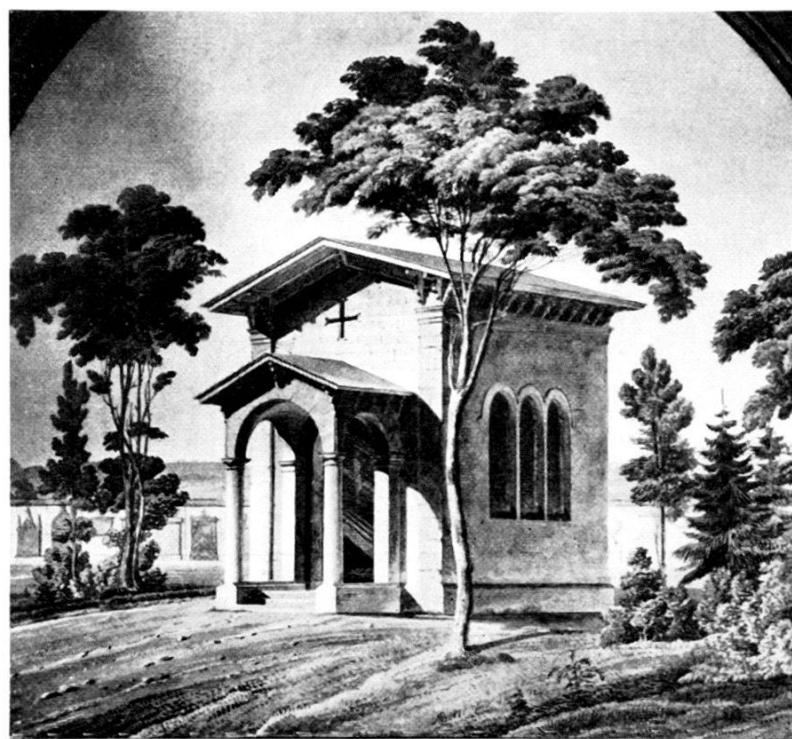
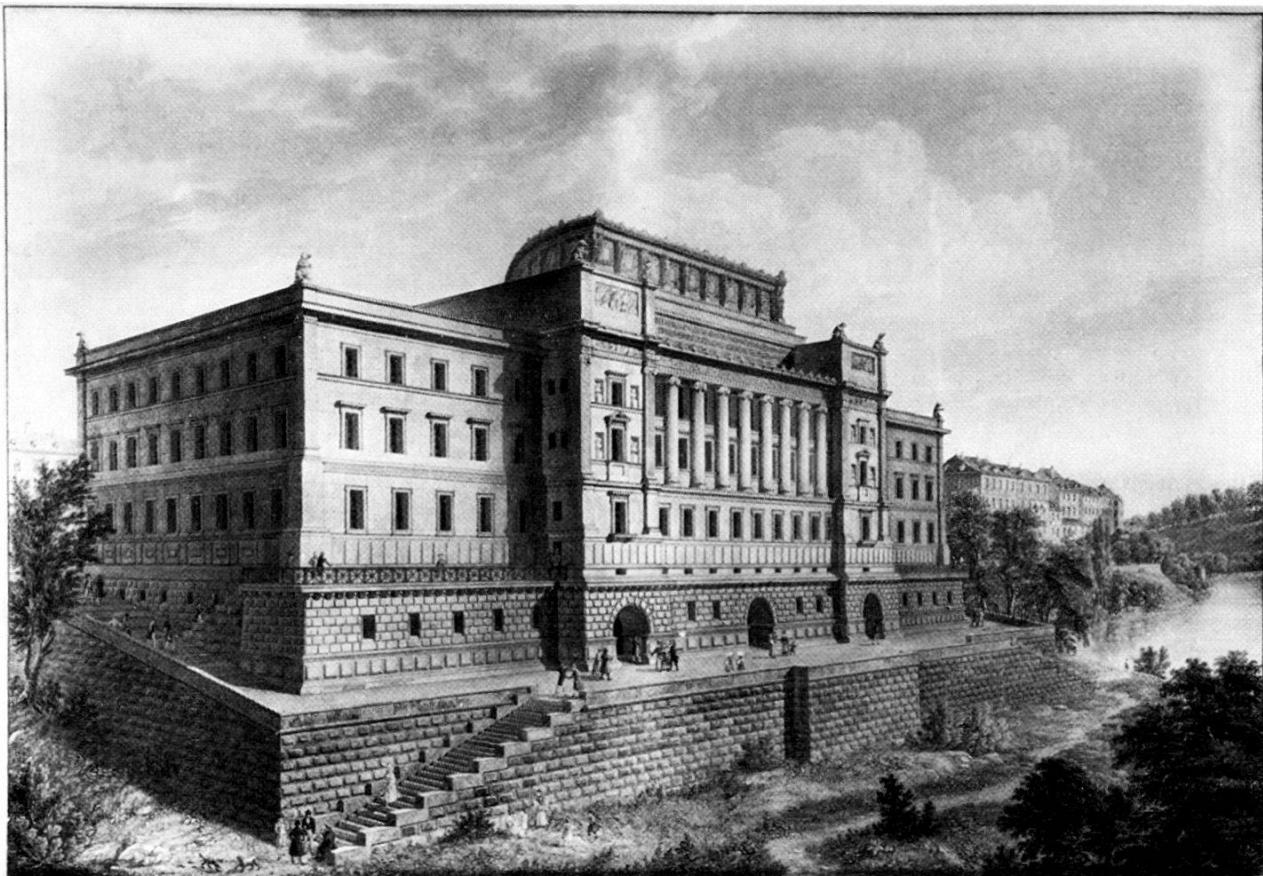
Abb. 11. Berri, Rathaus Bern, Schaubild der Straßenfront. Denkmalpflege Bern. — Photo G. Howald, Bern.



On the other hand, the
Korean families had been
able to retain their
original names.

zu dem Entwurf eines neuen Standes-Rathauses für die Republik Bern.

Abb. 12. *Berri, Rathaus Bern, Aufriß der Flusßfront. Staatsarchiv des Kantons Bern. – Photo Denz-Clické, Bern.*



Oben: Abb. 13. Berri, Rathaus Bern, Schaubild der Flussfront. Denkmalpflege Bern.
Photo G. Howald, Bern.

Unten: Abb. 14. Berri, Projekt für eine Friedhofskapelle der Münstergemeinde, 1841
(Ausschnitt). Privatbesitz Architekt Hermann von Fischer, Muri bei Bern.
Photo des Besitzers.

einen Mauer und Säule entweder in der Art der Athener Propyläen – Karl Haller von Hallersteins Entwurf für die Münchner Glyptothek, Schinkels Neue Wache – oder in Form eines Peristyls – Thomas de Thomons Börse in Leningrad, Klenzes Walhalla bei Regensburg. Nur in den Vereinigten Staaten werden dorische Tempelfront und Stockwerkbau unbedenklich kombiniert; die Tempelfront erscheint dabei fast regelmäßig als dreigeschossige Kolossalordnung und wird als Pilasterordnung fortgesetzt¹³⁹. Archäologische Gessinnung verbietet den europäischen Architekten des 19. Jahrhunderts dorische Pilaster mit Ausnahme der Anten. Nur in der römisch-toskanischen Umformung der dorischen Ordnung scheinen Halbsäulen und Pilaster erlaubt. Jacob Burckhardt spricht im «Cicerone», der sich oft an die Architekten wendet, die Meinung der Zeit zu diesem Problem aus: «Es wird bisweilen bedauert, daß Brunellesco und Alberti nicht auf die griechischen Tempel statt auf die Bauten von Rom stießen; allein man vergißt dabei, daß sie nicht eine neue Kompositionsweise im Großen, sondern nur eine neue Ausdrucksweise im einzelnen von dem Altertum verlangten; die Hauptsache brachten sie selbst mit, und zu ihrem Zweck paßten gewiß die biegsamen römischen Formen besser¹⁴⁰.» Es ist kein Zufall, daß die griechisch-dorische Architektur gerade in dem Augenblick ins Bewußtsein zurückkehrte, als der beginnende Klassizismus sich aller Halbsäulen und Pilaster entschlug¹⁴¹.

Mit einer Säulenhöhe von 12 Meter bewegt sich Berri in den Ausmaßen klassischer Tempelsäulen. Freilich erscheinen die Säulen höher, weil sie an den drei Geschossen des Baukörpers gemessen werden. Die Bildung der Tempelfront ist archäologisch korrekt. Die Stufenform mit Deckplatte, obgleich ungewohnt, findet sich an zwei Tempeln in Agrigent; Klenze, der sie an seiner Glyptothek anwendet, hat sie dort vermessen und gezeichnet¹⁴². Die einzigen Freiheiten dürften in der Fünfzahl der Stufen und in der Gestalt

¹³⁹ Hamlin, Greek Revival (wie Anm. 77), im Register unter «State Capitals». – James Marston Fitch, Vier Jahrhunderte Bauen in USA (Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 23), Berlin, Frankfurt a. M. und Wien 1968, S. 93 (Abb.). – Vgl. auch das Krankenhaus von Utica (New York), 1837–1843, das in einer Publikation als Beispiel der «Entwertung historischer Formen» dient: Christian Norberg-Schulz, Logik der Baukunst (Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 15), Berlin, Frankfurt a. M. und Wien 1965, S. 225, Abb. 2. – Frühes Beispiel abgebildet bei Hauteçœur V, S. 265.

¹⁴⁰ Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke, Bd. IX, Basel 1957, S. 141. – Ähnlich Gottfried Semper im «Stil»: Ernst Stockmeyer, Gottfried Sempers Kunsttheorie. Phil. Diss. Zürich, Zürich und Leipzig 1939, S. 55.

¹⁴¹ Petzet, Soufflot (wie Anm. 74), S. 124–127.

¹⁴² Hederer, Klenze (wie Anm. 119), S. 93–100, bes. Abb. 37 und 40.

der begehbaren Treppe liegen. Sonst folgt Berri den griechischen oder großgriechischen Vorbildern bis in den Steinschnitt. Es fällt auf, daß in den Schaubildern sogar die Darstellungsweise des Steinschnitts mit stark markierten Ecken aus Ruinenbildern entlehnt ist.

Die Beschreibung hat bereits gezeigt, wie Berri Tempelfront und Mittelblock zusammenfügt, indem er gemeinsame Horizontallinien wählt und den Metopenfries weiterzieht. Die für die Straßenfront entscheidende künstlerische Leistung liegt aber darin, daß es ihm gelingt, auch den Seitenblöcken einen gleichsam dorischen Charakter zu geben, ohne die dorische Ordnung mit Pilastern weiterzuführen. Von nicht zu unterschätzender Wirkung ist zuerst die Einheit des Materials. Man darf sich nach den Schaubildern prächtige ockergelbe Quader von dem Neuenburger Kalkstein vorstellen, der an den Ton des großgriechischen Muschelkalks erinnert. Zweitens sind die Fenster so klein wie möglich gehalten, damit den Säulen große Mauerflächen gegenüberstehen. Drittens nehmen nach oben verjüngte Formen die Verjüngung der dorischen Säulen auf; durch die Abtreppung der kräftigen Ecklisenen erscheinen die Baublöcke als ganzes verjüngt wie Pylonen, und auch die Fenster und Portale sind nach Vitruvs Vorschrift für Tempeltüren unmerklich verjüngt¹⁴³. Endlich sind in den Leibungen Glas und Rahmen so weit zurückversetzt, daß sich die ganze zyklopische Breite der Mauer zeigt.

Moderne Betrachter fühlen sich vor den Seitenblöcken an italienische Renaissancepaläste erinnert und, wie die Säulenhöfe beweisen, zu Recht; indessen müssen wir uns vor Augen halten, wie Berri alles entschieden Römische und Italienische vermeidet: Pilaster, Rustika, Bögen, Ädikulä und dergleichen. Dadurch entstand zwar nicht gerade ein dorischer Geschoßbau, aber doch ein Stil, den das Preisgericht im Jahre 1835 «correct et bien étudié» nannte. Eine allzu eindeutige Prägung der Seitenblöcke hätte übrigens auf der Flußseite die Verbindung mit der mehr palladianischen ionischen Ordnung der Mittelachsen verboten. Aber nicht zufällig schieben sich die Turmrisalite als trennende Glieder dazwischen.

Am Berner Rathausprojekt entwickelt Berri ein bestimmtes Verhältnis von Säule, Pilaster, Wand und Wandöffnung und führt dieses Verhältnis abgewandelt am ganzen Bau durch. Wir gehen von den Diensttreppe in den Säulen-Architrav-Höfen aus, deren Vorbild – Schinkels Museum – wir bereits genannt haben. Das Eigentümliche und Neue liegt darin, daß sich die Kolonnade von ihrer Folie unabhängig macht. Im Grundriß der Höfe fällt schon

¹⁴³ Vitruv, ed. Fensterbusch (wie Anm. 80), S. 191–195 (lib. IV, cap. VI).

auf, daß die Breite der Gänge von Flügel zu Flügel wechselt, das heißt, daß der Abstand zwischen den Kolonnaden und der Wand schwankt. Die Säulen sind somit nicht mehr Auszeichnung für die Schnittpunkte eines Grundrißrasters. Im Aufriß werden die Säulen von den ansteigenden Läufen der Treppen überquert, eine Wirkung, die Berri nicht bloß in Kauf nimmt, sondern geradezu sucht. Bekanntlich hat er die Diensttreppen zuerst anders disponiert.

Im Gegensatz zur Wirkung der Treppen und Kolonnaden in den Höfen, die wir uns aus Grundriß und Schnitt rekonstruieren müssen, ist die Wirkung der Kolonnade an der Flußfront in Aufriß und Schaubild unmittelbar dargestellt (Abb. 12 f.). Die Kolonnade umspannt zwei Stockwerke, die aber unter sich völlig verschieden gebildet sind. Das Hauptgeschoß ist von flach verdachten, gegenüber den Seitenachsen etwas steileren Fenstern belichtet, die ansehnliche Mauerflächen stehenlassen. Ganz anders das Obergeschoß: Hier ziehen die Fenster die Mauer bis auf schmale Pfeiler auf, die hinter den Säulen beinahe verschwinden; diese Pfeiler sehen deshalb eher Rücklagen als Mauerstücken ähnlich. Richtigerweise müßte man auch von Galerieöffnungen statt von Fenstern sprechen, denn diese Lichter bleiben völlig unprofiliert. Der Reiz der Kolonnade liegt darin, daß sie ein geschlossenes Stockwerk und eine Loggia verbindet.

Das gleiche Prinzip liegt dem Wandaufriß der Wandelhalle zu grunde (Abb. 10). Wenn wir Berris Zeichnung richtig interpretieren, sollen sich die Treppenmündung, die Trennmauer zwischen Wandelhalle und Treppenhaus und der Korridor folgen, ohne daß sich die Pilastergliederung in den drei Wandabschnitten ändert. In den äußeren Abschnitten fassen die Pilaster wiederum ein offenes und ein geschlossenes Geschoß zusammen, wenn auch in umgekehrter Folge und anderen Proportionen. Vorbild (wenn es eines solchen bedurfte) mag die Kolossalordnung des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol zu Rom gewesen sein.

Auch für die Säulenstellung im Ratssaal läßt sich ein Vorbild geltend machen. Man darf sagen, die Zwickelgalerien seien ähnlich vom Hauptraum durch zwei Freisäulen getrennt wie die Nischen im Pantheon¹⁴⁴. Allein, gerade dieser Vergleich lehrt das Besondere von Berris Lösung sehen (Abb. 8 und 10). Im Berner Ratssaal ist die korinthische Kolonnade ringsherum geführt. Vor den lichtlosen Zwickeltribünen erscheinen die Säulen als helle Körper, an den geschlossenen Mauerflächen werden sie zu rahmenden Halbsäulen und von den hellen, durchfensterten Stirnwandtribünen heben sie

¹⁴⁴ Vgl. Meeks, Italian Architecture (wie Anm. 123), S. 166–190.

sich als dunkle Silhouetten ab. Wiederum spielt Berri die strenge Ordnung der korinthischen Instrumentation gegen die verscheidenartig durchbrochene Wandfolie aus.

Die Frage, ob dieses Spiel zu Berri's persönlichem Stil gehöre, muß verneint werden. Es ist ein zeittypisches, obgleich nicht eben häufiges Motiv, das in dem sonst aus heterogenen Teilen zusammengefügten Projekt mit einzigartiger Folgerichtigkeit durchgeführt erscheint und ihm die «Concinnitas» sichert.

6. Der Bau als Bedeutungsträger

Der Klassizismus schwankt zwischen Eklektizismus und «Architecture parlante». Kaum ein größerer Bau, dem nicht eine Tempelfront vorgesetzt wurde. «Der in Rom lebende Maler Koch klagt einmal sehr lustig über diese Verallgemeinerung der Form: Wie sich die Schneider kleiden wie die Fürsten und die Fürsten wie die Schneider, so sind die Tempel und Kirchen, Kaffehäuser und Wachtstuben alle in gleichem Schnitt, Form und Bedeutung oder vielmehr Nichtbedeutung. Man kann nicht unterscheiden, ob ein Tempel dem Jupiter oder dem hl. Rochus geheiligt ist, ob der Sessel, auf dem der Kunstphilosoph thront, ein kurulischer Sitz oder ein Nachtstuhl sei¹⁴⁵.»

Dem stehen Hunderte von Bauprogrammen gegenüber, die den Charakter oder den Stil vorschreiben, zuerst eine der klassischen Säulenordnungen, später einen der historischen Stile. «Für diese romantische Baugesinnung», sagt Hermann Beenken über Schinkel, «ist das Bauwerk selber nur das Uneigentliche, es ist nichts aus sich in seiner Endlichkeit und klaren Begrenztheit. Es will ja hindeuten auf ‚das nicht Darstellbare‘ ... Im 19. Jahrhundert ... ist die Form gleichsam nur ein Wegweiser zum Gehalt¹⁴⁶.»

Wer Architektur als Bedeutungsträger verstehen will, wer eine Vokabel wie die dorische Tempelfront untersucht, muß sich Rechenschaft ablegen über das Bedeutungsfeld, über den Bedeutungswandel, über die Verbindlichkeit der Bedeutung und über die «gemeinte» Bedeutung im Kontext anderer bedeutungstragender

¹⁴⁵ Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten (Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, herausgegeben von Paul Schlenther, Bd. II)*, 1. Aufl., Berlin 1899, S. 71. – Ähnlich Jacques-François Blondel: *Hautecœur V*, S. 52. Ebenso Schinkel: Kauffmann, *Zweckbau* (wie Anm. 58), S. 163, Anm. 48a.

¹⁴⁶ Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft*, München 1944, S. 59f.

Formen. Oft erliegen wir der Versuchung, die Interpretation auf eine zu schmale Quellenbasis zu stellen. Im Falle von Berris Berner Rathausprojekt ist es notwendig, Preisausschreibung und Juryurteil zu prüfen und Berris Aussagen über die Säulenordnungen beizuziehen, aber es genügt jedenfalls so lange nicht, als wir keine umfassende semasiologische Untersuchung über den Gehalt der Säulenordnungen im Klassizismus besitzen. Joseph Anton Kochs Äußerung warnt uns jedenfalls davor, die Verbindlichkeit der Aussagen zu überschätzen¹⁴⁷.

Ein Beispiel. In den Jahren 1813/14 begann die Planungsarbeit für die Glyptothek in München. Kronprinz Ludwig wünschte eine «Vorhalle von gerünnten Säulen dorischer Ordnung», das Bauprogramm der Akademie der Bildenden Künste schrieb den «reinsten antiken Stil» vor¹⁴⁸. Trotzdem reichte Klenze den Entwurf in drei Varianten «im griechischen, römischen und italienischen Stil des 15. und 16. Jahrhunderts» ein¹⁴⁹. Zuletzt entwarf Klenze eine ionische Tempelfront, und durch eine Verteidigungsschrift vermochte er sie durchzusetzen. Nach einer von Vitruv abweichenden Charakterisierung der drei Säulenordnungen begründet Klenze seine Wahl: «Diesem nach scheint für das Monument, für Aufstellung von plastischen Werken bestimmt, nur eine Charakteristik, und zwar die männlich schöne und mit ihr die ionische Ordnung zu passen. Denn es liegt im Zwecke dieses Gebäudes ein zu unendlich großer Abstand von dem eines Tempels des Zeus Kronion, Poseidon oder Herkules, denen die dorische Ordnung angehört, um an diese, und ein fast ebenso großer von denen der Flora und Venus, um an die ihnen nachgebildete korinthische Ordnung denken zu können¹⁵⁰.»

Auch das Berner Rathausprogramm von 1833 schreibt den Charakter vor: «Das ganze Gebäude soll ohne Eleganz in einem einfachen, aber grandiosen, seiner republikanischen Bestimmung angemessenen, würdevollen Stil ausgeführt werden¹⁵¹.» Berris Be-

¹⁴⁷ Zum Problemkreis: Günther Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in *Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstage*, Düsseldorf 1962, S. 337–354. – Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloß Anif (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, herausgegeben vom Forschungskreis der Fritz Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte, Bd. I), München 1965, bes. Beitrag von Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, S. 13–24. – Robert Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967, S. 127–191.

¹⁴⁸ Plagemann (wie Anm. 1), S. 44 und 380.

¹⁴⁹ Ebd., S. 52.

¹⁵⁰ Ebd., S. 387.

¹⁵¹ Vgl. Anm. 161.

gleitschreiben beginnt noch pathetischer: «Die Pyramiden von Ägypten, die Akropolis von Athen, die Ruinen von Palmyra und Baalbek, die Überbleibsel des alten Roms und endlich das wieder ans Licht gebrachte Pompeji sind die Zeugen gebildeter alter Völker.» Das Rathaus soll «ein schweizerisches Nationaldenkmal werden». Zu dem viel bescheideneren Luzerner Rathausprojekt bemerkt Berri zwei Jahre später: «Nach meinen schwachen Einsichten dieses Bauprojekt ... aus dem Grunde anschauend, daß das erste der öffentlichen Gebäude (religiöse ausgenommen) in republikanischen Staaten unstreitig das Rathaus oder Regierungsgebäude ist, soll dasselbe durch Einfachheit, großartige Verhältnisse und edeln Stil, unbeschadet der in Freistaaten notwendigen Ökonomie, durch Ernst und Würde imponieren und denjenigen Eindruck sowohl von außen als von innen auf das Auge hervorbringen, welchen die achtungsgebietenden Gesetze und Verordnungen einer weisen Regierung auf den Verstand der Regierenden ausüben müssen¹⁵².» Das Motto, unter dem Berri das Berner Projekt eingereicht hat, spricht die Freiheitsidee der im Gefolge der Pariser Julirevolution an die Macht gekommenen liberalen Regierung an: «Meister röhrt sich und Geselle / In der Freiheit heilgem Schutz; / Jeder freut sich seiner Stelle, / Bietet dem Verächter Trutz.» (Schiller, «Die Glocke», Vers 314ff.)

Die dorische Tempelfront ist das Hauptmotiv am Außenbau von Berri's Rathausprojekt für Bern, und sie ist es sowohl durch ihre Stellung in der Mitte der Hauptfront als durch die Maßverhältnisse. Sie darf deshalb als der bestimmende Bedeutungsträger gelten; sie ist neben der Attikakrone über dem Ratssaal auch das ungewöhnlichste Motiv.

Diese Tempelfront wirkt großartig schon durch ihre Größe, die durch die zweifache Treppe und durch den dreigeschossigen Baukörper, dem sie vorgeblendet ist, meßbar wird. Berri will, daß sie «den Herannahenden an die Würde mahnen soll, welche das Volk in die Hände seiner Vertreter gelegt». Sie hat tatsächlich griechische Tempelmaße. «Einfach», «ernst», «würdig» sind die Beiwörter, mit denen die Reisenden seit etwa 1770/80 ihre Empfindungen vor dem Poseidontempel in Paestum ausdrücken. Es sind die Dorik-Topoi der vitruvianischen Säulentheorie, aber darüber hinaus «schwingt der Sinn im Sinnlichen mit»¹⁵³. Die griechisch-dorische

¹⁵² Staatsarchiv des Kantons Luzern, Ratsprotokoll Nr. 98, 1835, S. 1693f.

¹⁵³ Ernst Hans Gombrich, *Vom Wert der Kunsthistorischen Forschung*, in *Probleme der Kunsthistorischen Forschung*, 2. Bd.: *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*, Studien zum Bild eines Ideals, Berlin 1966, S. 10–38, Zitat S. 32. – Noch William Chambers (1723–1796) deklarierte, die römische

Ordnung, von Renaissance und Barock unverbraucht gelassen, erscheint noch Jacob Burckhardt als «eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls»¹⁵⁴.

Als ideale Form schlechthin kann der dorische Tempel als Vorbild für deutsche Nationaldenkmäler dienen¹⁵⁵. In paradoxer Vereinigung hat man deren berühmtestes auf den Vorschlag des Schweizer Historikers Johannes von Müller «Walhalla» benannt. Gerade wegen der hohen Geltung der dorischen Ordnung empören sich Theoretiker wie Quatremère de Quincy, sie «prostitué à toutes les bâtisse» zu sehen¹⁵⁶.

Es bedarf keiner Beweise dafür, daß die Wiederbelebung der antiken Bauformen und die Wiederbelebung der antiken Staatsformen im ausgehenden 18. Jahrhundert Hand in Hand gingen. Die überlieferten Kunstwerke wurden geschichtlich geordnet, und es schien den Archäologen selbstverständlich, daß die Blüte der Kunst in republikanische Zeiten falle.

Frankreich verließ in den 1820er Jahren den griechisch-dorischen Stil¹⁵⁷. Sein Zentrum wurde, sieht man von den Vereinigten Staaten ab, das München Ludwigs I. und seines Architekten Leo von Klenze. Klenze baute, meist nach jahrelanger Planung, 1830–1842 die Walhalla bei Regensburg, 1843–1854 die Ruhmeshalle und 1846–1860 die Propyläen¹⁵⁸. Als Thema der Reliefs an diesem Bau bestimmte Ludwig «die Befreiung Griechenlands vom türkischen Joch sowie die Erhebung eines Prinzen aus dem Hause Wittelsbach zum König Griechenlands»¹⁵⁹.

Der Befreiungskampf der Griechen dauerte von 1821 bis 1829, mit Bangen und Begeisterung von den Republikanern aller Länder verfolgt. Metternich, dessen Auge noch immer über Europa wachte,

Architektur verhalte sich zur griechischen wie Apollo zu einem Pavian: Nikolaus Pevsner/S. Lang, Apollo or Baboon, in *The Architectural Review* 104 (August-Dezember 1948), S. 271–279, Zitat S. 277.

¹⁵⁴ Burckhardt, Gesammelte Werke IX (wie Anm. 140), S. 4.

¹⁵⁵ Leopold Ettlinger, Denkmal und Romantik, Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla, in Festschrift für Herbert von Einem, 16. Februar 1965, Berlin 1965, S. 60–70 und Taf. 8–11. – Nicht eingesehen: Kurt Milde, Die Rezeption antiker Formen in der bürgerlichen Architektur. Ihre gesellschaftlichen Grundlagen und historischen Gültigkeiten... Diss. TU Dresden, 1967, Maschinenschrift.

¹⁵⁶ René Schneider (wie Anm. 99), S. 218 (in der *Notice sur Dufourny*, 1822). – Über dorische Tempel in Frankreich vgl. *Hautecœur* V, S. 287–291.

¹⁵⁷ *Hautecœur* VI, S. 189f.

¹⁵⁸ Hederer, Klenze (wie Anm. 119), S. 300ff. (Walhalla), 336ff. (Ruhmeshalle), 342ff. (Propyläen) und 426f. (Zeittafel).

¹⁵⁹ Ebd., S. 344. – Vgl. Paul Ortwin Rave, Schinkels Traum von einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen, in *Atlantis* 3 (1934), S. 129–141.

erkannte den revolutionären Charakter des Krieges und versuchte die von England organisierte Hilfe zu hintertreiben. Indessen gewannen die Philhelonen die Oberhand. Die Türken wurden gezwungen, Griechenland preiszugeben. Metternich hatte richtig gesehen. Bereits ein Jahr später brechen ringsum Revolutionen aus. In Paris gelingt die Julirevolution, Belgien befreit sich vom niederländischen Königshaus, in einigen Kantonen der Schweiz siegt die freisinnige Partei, und diese Kantone werden, nebst England, die Zuflucht der Flüchtlinge aus jenen Ländern, in denen der Umsturz mißlungen ist. Einer von ihnen, Mazzini, gründet 1834 in Bern das «Junge Europa», dessen Ziele republikanisch und kosmopolitisch sind.

Wenn Melchior Berri 1833 den Neubau des Berner Rathauses mit einer kolossalen dorischen Tempelfront plant, so dürfen wir annehmen, daß er zugleich mit dem Griechischen der Antike das Philhellenische, Republikanische, Kosmopolitische evozieren will, obgleich wir dafür kein unmittelbares schriftliches Zeugnis haben¹⁶⁰. Das Entstehungsjahr 1833 und der «Kontext» eines Rathauses für den Freistaat Bern grenzen gleichsam innerhalb des weiten Bedeutungsfeldes der griechisch-dorischen Ordnung einen kleinen Bezirk ab. Die gemeinte Bedeutung erhellt dialektisch aus dem Bauprogramm für das Londoner Parlamentsgebäude nach dem Brand vom Oktober 1834. Es ließ die Wahl nur zwischen zwei nationalen Stilen, dem gotischen und dem elisabethanischen¹⁶¹. Zur Ausführung bestimmt wurde das neugotische Projekt von Charles Barry, und es ist bezeichnend, daß darin die Säle für Ober- und Unterhaus dem alten Rechteckschema folgten. Es scheint, als ob für England die Halbkreisauditorien zu stark mit der Erinnerung an die Bluttaten der Französischen Revolution verknüpft waren, um das eigene Parlament darin tagen zu sehen. Die Freisinnigen in der

¹⁶⁰ Über Berris Philhellenismus ist nichts bekannt, wohl aber über das ihn umgebende philhellenische Milieu: Emil Rothpletz, Die philhellenische Bewegung in Basel zur Zeit des griechischen Freiheitskampfes (1821–1829), in Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 49 (1944), S. 119–134.

¹⁶¹ Kenneth Clark, The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste, 1. Aufl. 1928, hier zit. nach der Pelican-Ausgabe 1964, S. 93. – Als 1832 die bernischen Architekten um Gutachten für das Rathausprogramm gebeten wurden, sprach sich Albert Carl Haller (1803–1855) gegen den gotischen Stil aus, obgleich es darum ging, bei etappenweisem Bauen die Stilkonformität mit dem alten Rathaus zu wahren. Haller war mit Berri befreundet und wie dieser Schüler Weinbrenners und Huyots, was auch in dem Gutachten steht. – Berri selbst denkt nationalistisch dort, wo er für das Rathaus einheimische Baustoffe verlangt. Für das Bundesrathaus empfiehlt er «ein florentinisches Vorschußdach», das «den schweizerischen Charakter hervorheben würde»: Staatsarchiv Basel, PA 201, O 2, 18. VI. 1851.

Schweiz dagegen richteten sich nach den Idealen der Französischen Revolution, und Melchior Berri konnte sein Rathausprojekt mit einer Attika versehen, welche den Halbkreis-Ratssaal am Außenbau emblemhaft nachzeichnet und die er selbst «Bürgerkrone» nennt. Die Anspielung auf die römische «corona civica» hat wohl kaum die Gestalt bestimmt. Offenbar handelt es sich um eine nachträglich unterschobene, unverbindliche Bedeutung.

III. Bilder und Inschriften

1. Beschreibung

Mit der traditionellen Inschrift «SENATVS . POPVLVSQVE . BERNENSIS» auf dem Architrav der Tempelfront wird der Besucher des Rathauses empfangen. Die Metopen enthalten Szenen aus der schweizerischen Befreiungssage, beginnend mit Arnold von Melchtal und gipfelnd in der Darstellung des Rütlischwurs. Das Giebelfeld beherrscht die «Freiheit», ein Liktorenbündel zu Füßen und von allegorischen Trabanten begleitet, von denen Stärke und Weisheit, Treue und Eintracht dem Thron am nächsten stehen. Ohne Berris Beiheft wären die Figuren in dem kleinen Maßstab freilich schwer zu benennen. Die sitzende Frauenfigur über dem Giebel bedeutet das «Gesetz». Auf gleicher Höhe stehen zwei Dreifüße. An der Attikakrone des Ratssaals folgen zwischen Atlanten und Karyatiden, welche Tugenden darstellen, die Wappenreliefs der schweizerischen Kantone.

Auf allen vier Ecken der Seitenblöcke hockt in ziemlich unheraldischer Pose ein Bär, das sprechende Wappentier Berns. Weitere vier Bären tummeln sich auf den Attikamauern der Turmrisalite auf der Flußseite. Nach römischer Triumphbogentradition trägt das breite Attikaband über dem Ratssaal eine lateinische Inschrift: «POPVLVS . BERNENSIS . PATRIBVS . PATRIAE . AEQVATO . OMNIVM . IVRE . HANC . CVRIAM . LVBENTI . ANIMO / DONO . DARI . DEDICARI . PRO . SVA . MAIESTATE . IVSSIT . IDEMQVE . TEMPLVM . IVSTITIAE . LIBERTATIS / VINDICEM . TEMERITATIS . OFFICII . MODERATRICEM . VOLVIT . ANNO . P . CH . NAT . MDCCCXXXIII.» In deutscher Übersetzung: «Das bernische Volk beschloß im Zeichen der liberalen Verfassung aus freiem Willen als Symbol seiner Souveränität den Regierenden dieses Rathaus bauen zu lassen und zu übergeben und wünschte, daß diese Stätte ein Hort der freien Rechtssprechung und eine Schranke willkürlicher Verwaltung sei.

Im Jahre nach Christi Geburt 1834¹⁶².» Eine altertümliche Form wie «lubens» statt «libens» soll offenbar an das republikanische Rom erinnern. In den vertieften Reliefs der vorgekröpften Risalitattiken bewachen Bären kriegerische Trophäen wie Kugeln, Trommeln und Fahnen. Von den Büsten in den darunterliegenden Nischen sind sieben mit sinnlosen Buchstabengruppen bezeichnet; die achte trägt den Namen Melchior Berris, so daß wir annehmen dürfen, es sollten nach athenischer Tradition «verdienstvolle Männer» porträtiert werden¹⁶³.

Unklar ist die Bedeutung der männlichen Nischenfiguren im Sitzungszimmer des Regierungsrats. In Analogie zu einem älteren Beispiel könnte es sich um antike Rhetoren handeln¹⁶⁴. Bis auf das Wort «PIVM» lassen sich die Inschriften nicht entziffern. Im Gerichtssaal dagegen ist die Allegorie der Justitia als «GERECHTIGKEIT» bezeichnet; Berri mag an ein Enkaustikbild gedacht haben. Über den Türgiebeln wiederum mit sinnlosen Buchstabenfolgen bezeichnete Büsten. Im Schildbogen des Tonnengewölbes das Salomonische Urteil, wohl ebenfalls als Wandmalerei vorgesehen.

Gesetzgeber des Altertums sollen zwischen die Säulen des Ratssaales gemalt werden: Numa Pompilius, Lykurg, Moses, Charondas. Im Fries lesen wir die Stätten bernischer und eidgenössischer Schlachten: Fraubrunnen, St. Jakob, Dornach, Nancy, Donnerbühl, Laupen, Murten, Novarra, Marignano und Neuenegg. Über dem Präsidentensitz als Zwickelfiguren die Genien der Nemesis, in der Kapitellzone militärische Embleme, «denen das schweizerische Volk seine Unabhängigkeit zu verdanken hat», und im Fries die Inschrift «MAJESTATI POPVLI» – «dem souveränen Volk», bekrönt vom Berner Schild vor der «neu aufgehenden Sonne der Freiheit». Auf den Verkröpfungen sitzen Eulen als «Attribute der Weisheit». Das Bogenfeld rahmen das Schweizerkreuz und die Kantonswappen, von Liktorenbündeln getrennt. Die Genien der Künste, der Wissenschaften und der Industrie sollen als Stuckreliefs in den Deckenkassetten das Programm enzyklopädisch abrunden.

Berri vereinigt an seinem Rathaus bereits alle Bilderkreise, die Wolfram Götze für die Parlamentsbauten des späten 19. Jahrhunderts aufführt: 1. die nationale Geschichte, oft auch in den großen

¹⁶² Hanspeter Hamel, Basel, hat mich durch die Prüfung der Übersetzung zu großem Dank verpflichtet.

¹⁶³ Pausanias I 3, 5, zit. nach Pauly-Wissowa, Realencyklopädie 3¹, Sp. 1039.

¹⁶⁴ Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. III: Der Bezirk Bischofszell (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 48), Basel 1962, S. 271: Stuckmedaillons im Rathaus von Bischofszell, 1747–1750.

Männern des Volks dargestellt; 2. das Territorium in seiner politischen und geographischen Gliederung; 3. die Allegorien metaphysischer Werte, wie Freiheit und Gerechtigkeit, und von Einzelbereichen der Wirtschaft¹⁶⁵.

2. *Herleitung und Sinn*

Eine Abhandlung über das Thema der schweizerischen Staatsikonographie fehlt noch. Die Anfänge der Bildprägung liegen im Humanismus des 16. Jahrhunderts; hier bekommen die Befreiungssage und ihre Hauptpersonen den altrömischen Zuschnitt, der in der Schweizerbegeisterung des 18. Jahrhunderts nachklingt und durch Johannes von Müllers taciteische Geschichtsschreibung neu geweckt wird¹⁶⁶. Gerade die Befreiungssage konnte im 16. Jahrhundert zum gemeinsamen Stoff werden, der die konfessionell und politisch gespaltene Eidgenossenschaft zusammenhielt. Ihr Mittelpunkt ist der Rütlischwur, wie ihn im 16. Jahrhundert Jacob Stampfer auf dem sogenannten Bundestaler, im 18. Jahrhundert Johann Heinrich Füßli auf einem Gemälde im Zürcher Rathaus dargestellt hat. Glasmaler des 17. Jahrhunderts überhöhen die Schweizer Geschichte, indem sie die Ereignisse mit alttestamentlichen Szenen typologisch paaren; Reimverse erklären im vaterländischen Bilderzyklus aus dem Schützenhaus von Winterthur die Taten als gottgewollt¹⁶⁷. Auch in Rathäusern sind Historiengemälde seit dem 16. Jahrhundert nachweisbar, in Luzern zum Beispiel solche der Schlachten bei Sempach und Murten¹⁶⁸. Der Ursprung der Staatsallegorien dürfte für die Schweiz im 17. Jahrhundert liegen; Joseph Werner d. J. malt 1682 ein allegorisches Bild auf die Republik Bern

¹⁶⁵ Götze (wie Anm. 71), S. 122f.

¹⁶⁶ Die literarische Seite skizziert Max Wehrli, Der schweizerische Humanismus und die Anfänge der Eidgenossenschaft, in Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur 47 (1967), S. 127–146. – A. Pigler, Barockthemen..., Bd. II, Budapest 1956, S. 428. – Rosenblum (wie Anm. 147), S. 69f. und 80f. – Peter F. Kopp, Schweizerische Ratsaltertümer. Bewegliche Rathausausstattung von den Anfängen bis zum Untergang der alten Eidgenossenschaft. Phil. Diss. Univ. Zürich 1969 (Maschinenschrift), Abschnitt B IV.

¹⁶⁷ Wehrli (wie Anm. 166), S. 129 (Kreuzgangscheiben Wettingen, Kt. Aargau). – Bruno Carl, Katalog anlässlich der Ausstellung «Wandmalerei im alten Winterthur» im Gewerbemuseum Winterthur, 1967, S. 27 zu Nr. 16 (jetzt Heimatmuseum).

¹⁶⁸ Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. III: Die Stadt Luzern: II. Teil (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 31), Basel 1954, S. 10, Anm.

für die Burgerstube im Rathaus¹⁶⁹. Große Gesetzgeber stellen Hans Holbein d. J. und später Hans Bock im und am Basler Rathaus dar, aber im Gegensatz zu Berri in einer Handlung: so zeigt Holbein den Selbstmord des Charondas¹⁷⁰. Die Gesetzgeber stehen indessen bis ins 18. Jahrhundert im Rahmen der Gerechtigkeitsbilder, entsprechend Berris «Salomonsurteil».

Eine alte Tradition setzen auch die 22 Kantonswappen auf der Ratssaalattika fort. Am Rathaus der Stadt Basel, die 1501 zur Eidgenossenschaft kam, wurden 1510 die Zinnen mit den Wappenreliefs der Orte verziert, aus denen damals der Bund bestand. Selbst die Begleitung durch Atlanten und Karyatiden ist nicht neu: Hermen tragen im 16. Jahrhundert gerne die Rahmenarchitektur der Wappenscheiben, mit denen sich die eidgenössischen Orte besschenkten. Die Anordnung der Figuren erinnert an das Tepidarium der Thermen am Forum in Pompeji, die Berri skizziert hat. Die gemalten Kantonswappen im Innern des Ratssaales vertreten die im 16. Jahrhundert üblichen Zyklen von Wappenscheiben; doch setzen die rahmenden Liktorenstäbe einen neuen Akzent. Im ikonographisch-heraldischen Kontext bedeuten die Wappen die im republikanischen Geist einigen Kantone der Eidgenossenschaft.

Berri – oder wer ihm beim Entwerfen des Bildprogramms behilflich gewesen ist – hat sich an die herkömmliche Ikonographie gehalten, und der seltene Name des griechischen Gesetzgebers Charondas weist geradewegs auf das Basler Rathaus. Immerhin lassen sich die zeitbedingten Unterschiede zwischen den schweizerischen Rathausinventaren des Ancien Régime und Berris Berner Programm nicht erkennen. Wegefallen sind alle religiösen Bezüge. Gewiß, Moses erscheint unter den Gesetzgebern, Salomon als gerechter Richter; allein, sie werden nun als historische Persönlichkeiten aufgefaßt, nicht als Erfüller des Heilsgeschehens. In den Gerechtigkeitsdarstellungen des Ancien Régime überwiegen die christlichen Themen; das Spätmittelalter weist sogar unerschrocken auf das Jüngste Gericht als das Ziel der Geschichte hin¹⁷¹.

Neben den barocken Allegorienzyklen stehen neue Personifizie-

¹⁶⁹ Hofer, Kunstdenkmäler Bern III (wie Anm. 73), S. 190f. (Abb.). – Vgl. Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures II: Allégories et symboles*, Den Haag 1932, S. 298ff.

¹⁷⁰ C. H. Baer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. I (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 3), Basel 1932, S. 530, 542 (Abb.) und *passim*.

¹⁷¹ Georg Troescher, *Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 11 (1939), S. 139–214.

rungen wie das Gesetz und – noch eindeutiger – die Freiheit¹⁷². Es ist kein Zufall, daß hier auch der Bildtypus der frontal thronenden und auf einen Stab gestützten Figur als modern erscheint. Am erstaunlichsten ist das Fehlen der Schlachtenbilder, nachdem Luzern noch in den 1780er Jahren deren einundzwanzig hatte malen lassen¹⁷³; sie sind durch bloße Inschriften ersetzt. Überhaupt gewinnen die Inschriften ein ganz neues Gewicht.

Ein neues Thema sind die «verdienstvollen Männer». Natürlich kennen auch ältere Rathäuser Porträts; aber die Eifersucht der regierenden Familien sorgte in den schweizerischen Verhältnissen des Ancien Régime dafür, daß alle oder niemand dargestellt wurde. So entstanden zum Beispiel Bildnisse sämtlicher Schultheißen. Seine Erfüllung findet das neue Thema nicht im Rathaus, sondern im Panthéon und in der Walhalla, später in den Denkmälern auf Plätzen und Straßen¹⁷⁴. Vielleicht in Anlehnung an spätgotische Baumeisterbildnisse wurde 1830 Schinkels Büste in der Vorhalle des Alten Museums in Berlin aufgestellt, die er selbst «verdienstvollen Männern neuerer Zeit» zu bestimmen vorgeschlagen hatte¹⁷⁵. Es ist also nicht nur ein Scherz, wenn Berri seine eigene Büste an der Flußseite des Berner Rathauses anbringt. In dem Museum, das er wenige Jahre später in Basel zu bauen begonnen hat, steht seine Büste im Treppenhaus, und auch der «Architekt» auf dem Fassadenfries trägt Bildniszüge.

Sieht man ab von den Büsten der Flußfront, die weder vom einen noch vom andern Ufer der Aare betrachtet werden konnten, ist die Verteilung so einleuchtend, daß sie kaum einer Erläuterung bedarf. Außen bestimmen mehr die Möglichkeiten des Baus, innen mehr die Funktion der Räume die Themenwahl. Metopen eignen sich für die figurenarmen Szenen der Befreiungssage, Nischen für Büsten. Es liegt auf der Hand, den Ratsherren der Legislative die großen Gesetzgeber des Altertums vor Augen zu führen, sie durch

¹⁷² Mit einer «Liberté» will Boullée sein Palais National bekrönen: Ed. Rosenau (wie Anm. 128), S. 66. – Frühes Beispiel einer «Liberté»: Gérard Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration, 1790–1830. Thèse complémentaire Université de Paris, Faculté des Lettres, Paris 1964*, S. 27 und 36; die Arbeit gibt auch unschätzbare bibliographische Hinweise. – Eine sitzende «Liberté» von Gips erhielt 1793 die Pariser Salle de la Convention: Ferdinand Boyer, *Les Tuilleries sous la Convention* (wie Anm. 101), S. 215. – *Libertas*, die seit 238 v. Chr. auf dem Aventin einen Tempel besaß, erscheint oft auf kaiserzeitlichen Münzen. Auch Cesare Ripa führt sie auf, vgl. Fremantle (wie Anm. 70), S. 3 und 122.

¹⁷³ Reinle, *Kunstdenkmäler Luzern III* (wie Anm. 168), S. 28f.

¹⁷⁴ Ettlinger in *Festschrift von Einem* (wie Anm. 155), bes. S. 64ff.

¹⁷⁵ Plagemann (wie Anm. 1), S. 69 und 73. – An Bauten aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts werden Architektenbildnisse recht häufig.

Schlachtennamen an die ruhmvolle Vergangenheit zu erinnern, die es fortzusetzen gilt, mit den Wappen aller Kantone an die übergeordneten Aufgaben des Bundes zu mahnen und durch die Genien der Künste, der Wissenschaften und der Industrie – das heißt wohl jeglichen Gewerbefleißes – auf die bürgerlichen Hauptberufe aufmerksam zu machen.

Die Vorstellungskreise des projektierten Berner Rathauses sind weniger antik als zum Beispiel die der 1795–1797 im Palais Bourbon eingerichteten Chambre des Députés, sie wirken durch zahlreiche historische und heraldisch-emblematische Evokationen vaterländischer. Die schweizerische Befreiungssage soll indessen – man denke an die Wirkung von Schillers «Tell» – nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie, als Illustration zur nationalen Geschichte verstanden werden, sondern als Bekenntnis zur republikanischen Freiheitsidee.

Der Charakter von Berris Bilderwelt mag noch deutlicher hervortreten, wenn man sie statt mit den schweizerischen Rathausinventaren des Ancien Régime mit der Ikonographie des in den Jahren 1648–1655 von Jacob van Campen erbauten Rathauses von Amsterdam, das besser als andere bekannt ist, vergleicht¹⁷⁶. Dieser Bau erfüllt annähernd dasselbe Raumprogramm, er manifestiert, ähnlich dem Berner Rathaus, den Führungsanspruch der Stadt in einem Staatenbund, und er wurde ebenfalls durch ein politisches Ereignis – hier der Friedensschluß von 1648, dort die Regeneration der 1830er Jahre – ausgelöst. Überdies waren beide Städte protestantisch.

Was die Befreiungssage dem Schweizer, war im 17. Jahrhundert dem Holländer die von Tacitus erzählte Geschichte vom erfolgreichen Widerstand der Bataver und ihres Anführers Julius Claudius Civilis gegenüber den Römern; sie beansprucht in Amsterdam einen entsprechend bedeutenden Platz. Für das «Pantheon» stehen Mythos, Epos und Geschichte der antiken Welt, aus der in Bern nur die Gesetzgeber vertreten sind. Es bezeichnet das veränderte Klima, daß in Amsterdam die «Freiheit» im Rathaus überhaupt nicht und auf der Gedenkmedaille zur Vollendung nur so dargestellt ist, daß Merkur vom Himmel herab den Freiheitshut bringt. Dort, wo bei Berri die «Freiheit», begleitet von Tugenden, thront, thront bei Van Campen die Stadtgöttin Amsterdam, begleitet von ihren zwei Flüssen, und über dem Giebel finden wir statt Berris «Lex» eine «Pax», beide als Hinweis auf den Bauimpuls. Wenn schließlich das Rathaus von Amsterdam von einem «Turm der Winde» be-

¹⁷⁶ Vgl. Fremantle (wie Anm. 70), *passim*.

krönt wird statt von einer «Bürgerkrone», zeigt das neben vielem anderen den bekannten kosmologischen Charakter der barocken Bilderwelt neben der enzyklopädisch-didaktischen Absicht des 19. Jahrhunderts, die sich erst am Wiener Parlamentsgebäude (1873 bis 1883) erfüllt, wo die Geschichtsschreiber des Altertums unbarmherzig über das Geschwätz der Epigonen richten.

3. *Der Programmentwerfer*

Berri war gewiß gebildet genug, das Bildprogramm selber zu entwerfen. Es fällt auf, daß er in größeren Projekten Skulptur und Malerei stets mitplant. Allerdings bezeichnet er zuweilen, ähnlich vielen Architekten seiner Zeit, nur Art und Ort der Darstellung; auf dem Zürcher Rathausprojekt ist beispielsweise der Fries ganz summarisch behandelt und läßt keine Schlüsse auf den Gegenstand zu. Gerade dieses Projekt weist darauf hin, daß Berri sich frühzeitig der Mitarbeit eines Malers oder Bildhauers versicherte. Die Giebelfiguren des Zürcher Entwurfs sind nämlich wie auf dem Berner Entwurf bis in alle Einzelheiten ausgeführt, aber in einer anderen Lavisfarbe als die Architektureile und der summarisch behandelte Fries. Wahrscheinlich hat ein befreundeter Bildhauer wie Imhof den Giebel ausgemalt, den er einmal auszuführen hoffte, wenn das Projekt siegte. Vielleicht hat man den Künstler im Kreise derjenigen zu suchen, die später mit Berri im «gotischen Zimmer» des Hauses «Schöneck», am Museum an der Augustinergasse und am Eisenbahntor zusammenarbeiteten¹⁷⁷.

Die Berner Blätter geben keinen Hinweis darauf, daß der Architekt die Figuren nicht selbst eingezeichnet hätte. Er dürfte sie wie auf dem Fassadenriß des Eisenbahntors von einer eigens geschaffenen Vorlage kopiert haben¹⁷⁸. Während sich die Reliefs der Erfahrung eines Malers oder Bildhauers zuschreiben lassen, mögen die summarischen Skizzen, welche die Malereien in den drei Sälen andeuten, Berris eigene Erfahrung sein oder sich auf Buchillustrationen stützen.

Die Inschrift an der Attika der Flußseite ist zu genau auf das Rathaus eines freisinnigen Kantons der Regenerationszeit zugespitzt, um nicht neu erdacht zu sein. Als Verfasser kommt Johannes Kürsteiner in Frage, Schwager Berris, Altphilologe und

¹⁷⁷ Werkverzeichnis Nr. 35, 38 und 44.

¹⁷⁸ Werkverzeichnis, Nr. 44.

Konrektor des Basler Gymnasiums, ein Mann, der Berri's ganze Freundschaft besaß¹⁷⁹.

Es ist also zu unterscheiden zwischen dem Programmentwerfer im literarischen Sinn, der die traditionelle Rathausikonographie der deutschsprachigen Schweiz zu kennen scheint und in dem wir den Architekten selbst vermuten, und den befreundeten Bildhauern, Malern und Gelehrten, welche einzelne Programmteile formulierten, vor allem die große Inschrift, das Giebelfeld und die Metopenbilder.

IV. Der Bauriß als Kunstwerk

1. *Das Schaubild als Ausstellungsobjekt*

Berri's Projekte für Rathäuser sind auf dem Papier geblieben. Sie verdienen es aber auch, als Bilder gewürdigt zu werden. So dachte schon Berri selbst. Auf eine Anfrage hin überließ die bernische Staatskanzlei der Basler Kunstgesellschaft die Risse zum Rathausprojekt, damit sie in einer Ausstellung gezeigt werden konnten. Der «Catalog der Ausstellung baslerischer Kunstprodukte aus älterer und neuerer Zeit», die im Mai und Juni 1841 im Stadtcasino Basel stattfand, führt sie als einzige Architekturzeichnungen auf; Berri wies dort außerdem drei Aufnahmen nach Wandgemälden in Pompeji vor¹⁸⁰. Wahrscheinlich waren von der Plänsérie nur die vedutenartigen Schrägansichten zu sehen. Berri hat sie vermutlich bei dieser Gelegenheit selbst kopiert oder von einem Schüler kopieren lassen. Gegen Berri's eigene Hand sprechen der pastose Farbauftag, die stumpferen Valeurs der Wolken und eine gewisse Unsicherheit im Darstellen von Büschen und Bäumen. Diese Merkmale als späteren Stil des Architekten aufzufassen, verbietet der Vergleich mit dem Schaubild des «Entwurfs zu einer Capelle auf dem allgemeinen Gottesacker des Münsters» (Abb. 14)¹⁸¹. Berri mag die Basler Blätter immerhin selbst korrigiert haben; im Gegensatz zu den Berner Exemplaren, die nur das Motto tragen, sind sie signiert: «M Berri inv: 1833.» Die Schriftzüge sind die bekannten,

¹⁷⁹ Berri's Nachruf auf Kürsteiner: Staatsarchiv Basel, PA 201, N 3. – Daten bei Pfister 1931, S. 134, Anm. 41.

¹⁸⁰ Exemplar des Katalogs in der Landesbibliothek Bern, Kopie im Historischen Museum Basel. – Berri's Arbeiten tragen die Nummern 11–14. – Ort der Ausstellung laut Tagespresse.

¹⁸¹ Im Besitz des Architekten Hermann von Fischer, Muri bei Bern. Blattgröße 55 × 39,3 cm, signiert und datiert 1841. Vgl. Werkverzeichnis, Nr. 56.

doch gibt das Zeitwort «invenit» statt des üblicheren «fecit» oder «invenit et pinxit» einen Hinweis darauf, daß Berri nur für die Erfindung bürgte. Lichtspuren einerseits und die Tatsache, daß die Berner Schaubilder nicht ins Archiv kamen, beweisen ihre Einschätzung als Architekturbilder; sie waren offenbar jahrzehntelang aufgehängt.

Solange wir nicht genau wissen, ob 1841 die ganze Planserie oder nur die Schaubilder ausgestellt waren, können wir auch die Frage nicht beantworten, ob bloß das Dargestellte oder beides, Architektur und Bild, als Kunstwerk galt. Die Aufbewahrung des Zürcher Projekts gibt jedoch einen Hinweis darauf, daß tatsächlich beides gemeint war. Von den ursprünglich sechs Blättern hat Berri nämlich nur drei in den Klebeband der Künstlergesellschaft gestiftet, wo Handzeichnungen aller Art als Beiträge der Aktiv- und Passivmitglieder gesammelt wurden. Da Berri zwei Aufrisse und den Querschnitt auswählte, scheint folgender Schluß erlaubt: kam es nur auf die Architektur an, durfte der Grundriß nicht fehlen; kam es nur auf das Bild an, war der Querschnitt verfehlt. Dasselbe gilt übrigens für alle Architekturbeiträge in den Basler «Künstlerbüchern»¹⁸².

Die Ausstellung von Berris Berner Rathausprojekt im Casino neben alten und neuen Gemälden und Skulpturen hat Vorläufer. Darunter zählen wir nicht die gemeinsame Ausstellung von Konkurrenzprojekten, wohl aber den Pariser Salon von 1791, in welchem die Architekten erstmals vertreten waren; vielleicht bezeichnet dieses Datum überhaupt den Beginn einer neuen Einschätzung der Baurisse¹⁸³. Sie ist anscheinend verknüpft mit der Schaubildmanier, mit der sich am Ende des 18. Jahrhunderts der Architekt dem Architekturmaler nähert.

2. *Die Herkunft der Schaubildmanier*

Berris Schaubilder des Berner Rathauses sind von einer suggestiven Gegenständlichkeit, so daß wir uns nur mit Mühe ihren Projektcharakter vergegenwärtigen. Diese Wirkung beruht auf klar erkennbaren Elementen. Die zeichnerischen Mittel sind: tiefer natürlicher Horizont, naher Blickwinkel, Übereckperspektive mit

¹⁸² Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, vgl. Katalog Baurisse, dort im Register unter «Kupferstichkabinett».

¹⁸³ Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, S. 160f.

zwei Fluchtpunkten, Darstellung des topographischen Rahmens, der Menschen, Häuser, Bäume und Wolken. Als malerische Mittel erscheinen: abgestufte Körperfarbe, Materialdarstellung, Luft- und Farbperspektive und kräftiger Schlagschatten bei Aufhellung der Körperschatten. Es sind die Darstellungsmittel der zeitgenössischen Maler, zum Beispiel, um einen genau gleichaltrigen Künstler zu nennen, des Architekturmaler Eduard Gärtner (1801–1877). Berri hat sie zunächst von zwei Kleinmeistern der Vedutenmalerei gelernt, dem Basler Benz und dem Neuenburger Couleru, dann bei Frommel in Karlsruhe entwickelt und bei Weinbrenner bewährt¹⁸⁴.

Das Schaubild wird um 1770 Gemeingut der Architekten. Jacques-Guillaume Le Geay (tätig 1732–1786) soll in Rom die Pensionäre der französischen Akademie dazu angehalten haben, «à montrer dans leurs rendus les édifices en perspective, à en étudier les volumes, à les représenter en peintres¹⁸⁵». Jean-Jacques Lequeu (1757–um 1826) beginnt sein unveröffentlichtes Architekturwerk mit «réflexions préliminaires sur la science des ombres naturelles et du lavis dans le genre fini» und zählt umständlich das Malerwerkzeug auf¹⁸⁶.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, mit der Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert stünden dem Architekten bereits alle Darstellungsmittel zur Verfügung. Die Architekturzeichnung entwickelt sich eigengesetzlich. Ihr Zweck besteht darin, die Größenverhältnisse eines dreidimensionalen Gebildes zu veranschaulichen. Für rechtwinklige Gebilde genügen dafür Grundriß, Aufriß und Schnitt; schon Villard de Honnecourt führte indessen für schräggestellte und krumme Bauteile wie Apsiden und Turmfialen Elemente der Parallelperspektive ein. Im wesentlichen blieb das so bis ins 18. Jahrhundert, wo noch ein Johann Bernhard Fischer von Erlach in reinen Aufrißprojektionen die Schichtung der Wand durch Stufenlinien andeutete¹⁸⁷. Gewöhnlich wurde seit dem 15. Jahrhundert die Tiefe durch Schattenschlag sichtbar gemacht.

¹⁸⁴ Pfister 1931, Abb. 5; Pfister 1936, S. 214f.

¹⁸⁵ Hauteccœur V, S. 51. – Kaufmann 1952 (wie Anm. 58), S. 450–452. – Rosenau, Engravings (wie Anm. 74), S. 20f. und 25.

¹⁸⁶ Günter Metken, Jean-Jacques Lequeu ou l'architecture rêvée, in Gazette des Beaux-Arts 65 (1965/II), S. 213–230, Zitat S. 218. – Vgl. auch die Abbildungen in Metken, Prophet des 19. Jahrhunderts. Die Architekturphantasien Jean-Jacques Lequeus in Das Kunstwerk/The Work of Art XXII (1968/69), Heft 3/4, S. 26–36.

¹⁸⁷ Arthur Schneider, Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den «Entwurf einer historischen Architektur», in Zeitschrift für Kunstgeschichte I (1932), S. 249–270, bes. S. 254f., die Zeichnung der Böhmisichen Hofkanzlei.

Schon Alberti verlangte für komplexe Gebilde Modelle (lib. II, cap. I). Filarete konnte seine Idealstadt Sfozinda nicht wohl als Modell seinem Fürsten übersenden und bediente sich deshalb der Kavaliersperspektive als der anschaulichsten. Leonardo skizzierte seine Zentralbauten gerne als aufgeschnittene Modelle in schräger Aufsicht, wobei er von dem weggeschnittenen Teil den verkürzten Grundriß zeichnete. In der St.-Peters-Bauhütte scheint der Bauriß erstmals streng als orthogonale Projektion konzipiert worden zu sein; ein Schnitt verstand sich jetzt als Blick auf ein aufgesägt vor- gestelltes Modell aus unendlicher Entfernung, und die Schattierung wurde entsprechend gehandhabt¹⁸⁸. In den Vier Büchern Palladios finden wir als einzige Perspektive die Konstruktion einer Holz- brücke (lib. III, p. 14). Natürlichen Horizont, Darstellung der Umgebung, bildhaftes Ausmalen kennen die Baurisse des 15. und 16. Jahrhunderts nicht.

Perspektiven, namentlich Kavaliersperspektiven, dienten zur Verbreitung architektonischer Entwürfe in Stichwerken wie denen der Du Cerceau. Sparsame Staffagefiguren geben den Maßstab der Verkürzung an. Als neues Element kamen im 17. Jahrhundert Landschaftshintergründe dazu, vielleicht unter dem Einfluß von Topographen wie Matthäus Merian, vielleicht auch im Zeichen einer neuen Aufgabe, des propagandistischen Prospekts¹⁸⁹.

Architekturphantasien eroberten die Perspektive des Innenraums. Hans Vredemann de Vries (1527–1604?), der 1560 sein Stichwerk «Scenographiae et Perspectivae» herausgab, stellt seine Innenräume modellmäßig dar. Wie die Du Cerceau auf die Landschaft, verzichtet er auf die Ausstattung¹⁹⁰.

Auch die eigentlichen Architekturmaler verfügen nicht mit einem Schlag über die Darstellungsmittel. Drei Züge gewinnen erst die holländischen Spezialisten in de Vriesens Nachfolge, als erster Pieter Saenredam (1557–1665)¹⁹¹. Es sind: die sprunghafte Verkleinerung von Nahblick zu Fernblick mit Repousoir-Effekt,

¹⁸⁸ Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 7, Düsseldorf 1953–1956 (1955), S. 193–226. – Vgl. R. Wittkower, Brunelleschi and «Proportion in Perspective», in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI (1953), S. 275–291 und Plate 42.

¹⁸⁹ Zur Klassierung der Architekturzeichnung vgl. Julius Held, Architekturbild, in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Sp. 905–918, und Dagobert Frey, Architekturzeichnung, ebd., Sp. 991–1013. – Hermann Heckmann, M.D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954. – Renato Fusco, Il disegno di architettura, in «Op. cit.» 1966, Nr. 6, S. 5–13.

¹⁹⁰ Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, S. 19 ff.

¹⁹¹ Ebd., S. 78–86.

der tiefe Horizont und der Blick quer zur Hauptachse, zumal der Innenarchitektur. Die nächste Generation fügt den Schrägblick hinzu. Zu den zeichnerischen treten gleichzeitig die malerischen Mittel, welche die Darstellung der Atmosphäre erlauben. Die genannten Darstellungsmittel haben das eine gemeinsam, daß sie die Rekonstruktion der dargestellten Architektur verbieten; das Subjektive zeigt sich bei Saenredam sogar darin, daß er viele Bilder mit Monat und Tag datiert.

Kurz nach 1700 erscheinen Übereckperspektive und tiefer Horizont in den Skizzen der Architekten, zum Beispiel bei Filippo Juvarra¹⁹². Was Architekten vorher im Schrägblick darstellten, war teilweise bildparallel, also mit einem einzigen Fluchtpunkt konstruiert. Die Fluchtpunkte jeder beliebigen Schar von Parallelen fand erst der Mathematiker Guido Ubaldi, der die Lösung des Problems im Jahre 1600 veröffentlichte¹⁹³. Es bedurfte des Umwegs über die Malerei und eines Zeitraums von hundert Jahren, bis die Architekten das neu geschaffene Darstellungsmittel übernahmen. Bezeichnenderweise war es die Generation Juvarras und Fischers von Erlach, die sich einerseits der Bühnenmalerei zuwandte, anderseits die Vorlagen für Stichwerke mit bildhaften Ansichten eigenhändig entwarf. In der Architekturzeichnung blieb auch jetzt der Fernblick die Regel, der die Verkürzungen entschärft, die Zentralperspektive der Parallelperspektive annähert und so ein verhältnismäßig meßbares Bild zustandebringt. Die Generation der Revolutionsarchitekten übernahm dann aus der Gattung «Architekturbild», wie es ihr Zeitgenosse Hubert Robert (1733–1808) pflegte, Landschaftshintergrund, Weitwinkelperspektive und Farbe. Die meisten lavierten mit wasserlöslichen Farben und Tinten auf Papier. Schinkel dürfte einer der ersten gewesen sein, die mit Öl auf Leinwand malten. Er ist es auch, der sich im Architekturbild des damals neuesten perspektivischen Mittels, des Panoramas, bediente.

3. Impulse zum Schaubild

Ähnlich wie Hans Jantzen die Entwicklung des niederländischen Architekturbilds als immanente Prozeß verstanden hat, freilich gegen Ernst Heidrichs begründeten Widerspruch, läßt sich die Entwicklung der Architekturzeichnung zum Schaubild als eigen-

¹⁹² Mostra del Barocco Piemontese, Catalogo a cura di Vittorio Viale, Turin 1963, Taf. 78: Skizze für die Basilica di Superga.

¹⁹³ Frankl, Entwicklungsphasen (wie Anm. 121), S. 134f.

gesetzlich verstehen¹⁹⁴. Hier soll aber nach den möglichen Impulsen und ihrer geschichtlichen Reihenfolge gefragt werden.

Von Melchior Berri besitzen wir einige Schaubilder, zunächst Kopien nach Weinbrenner, dann die Entwürfe für das Rathaus in Bern und für eine Gottesackerkapelle der Münstergemeinde in Basel. Während aber Karl von Fischer, Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze oft perspektivisch skizzieren und entwerfen, sind von Berri, die Übungsblätter des Schülers abgezählt, weder Architekturbilder noch Veduten überliefert. Unter den Hunderten von Skizzen und Bauaufnahmen kein einziges Schrägbild! Die einzige Ausnahme macht die aquarellierte Vexierperspektive eines Stillebens, eine um 1820 entstandene Fingerübung in darstellender Geometrie, auf die Berri sehr stolz war¹⁹⁵. Das Skizzenbuch von 1822 bestätigt, daß nicht etwa ein Zufall alle Veduten und Schrägbilder vernichtet oder unbekannt gelassen hat: Auch hier kein einziges Schaubild.

Damit steht wenigstens für Berri fest, daß der Impuls zum Schaubild sekundär ist. Die Vorstellung vom Verhältnis zwischen Architektur und Schaubild zur Zeit der Revolutionsarchitekten gibt Étienne-Louis Boullée (1728–1799) wieder. Sein erst 1953 veröffentlichter Architekturtraktat steht unter dem Motto: «*Ed io anche son pittore*¹⁹⁶.» Der Gedankengang Boullées erklärt seinen Sinn:

«*Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruv, l'art de bâtir? Il y a, dans cette définition, une erreur grossière. Vitruv prend l'effect pour la cause.*

Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette création, qui constitue l'architecture, que nous pouvons en conséquence définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paroît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dit et la science: voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture¹⁹⁷.» Es sei ein Verhängnis, daß ein angesehener Architekt zum Geschäftsmann werden müsse, um seine Projekte auszuführen. «*Oh! combien est préférable le sort*

¹⁹⁴ Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunsts geschichte, Basel 1917 und Nachdruck, Hildesheim 1968, S. 82–109 (Zur Methodenlehre: Besprechung von Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild).

¹⁹⁵ Pfister 1936, Taf. V. – Katalog Baurisse, Nr. 11.

¹⁹⁶ Ed. Rosenau (wie Anm. 128), S. 25 und Anm. 47.

¹⁹⁷ Ebd., S. 27.

des peintres et des hommes de lettres! » ruft Boullée aus und wiederholt seinen dem Correggio entlehnten Leitsatz: «Et moi aussi je suis peintre¹⁹⁸! »

Die Malerei ist für Boullée der Inbegriff einer freien Kunst. Die Architektur, soweit sie Kunst ist, genügt sich im Entwurf und in seiner malerischen Darstellung. Wie die meisten seiner Zeitgenossen hat Boullée die großartigsten Entwürfe bloß in Schaubildern verwirklicht, und ihr utopischer Charakter, den die Begleittexte unterstreichen, muß ihm bewußt gewesen sein¹⁹⁹. Nicht allein Form und Größe machen Boullées Entwürfe zu Utopien, sondern auch die Bauaufgaben, die er sich stellt. Emil Kaufmann hat diese Art von Architektur «autonome Architektur» genannt²⁰⁰. Autonome Architektur ist aber gar nicht Architektur, sondern Bildthema für Schaubilder. So gesehen gehört das Schaubild in den Problemkreis, den Hans Sedlmayr als «Zerspaltung der Künste» interpretiert²⁰¹. Er umfaßt außerdem die dekorative Architekturzeichnung eines Oppenord, die phantastische Architekturgraphik eines Piranesi, die «fabriques» der Landschaftsgärten²⁰².

Mit dem Motto: «Ed io anche son pittore!» stellte Boullée

¹⁹⁸ Ebd., S. 29f. – Vitruv denkt freilich nicht so verschieden, wie Boullée glauben macht: lib. I, cap. I, ed. Fensterbusch (wie Anm. 80), S. 22ff., bes. S. 32f.

¹⁹⁹ Die zum utopischen Denken parallele Kunsttheorie behandelt im Hinblick auf Malerei und Skulptur: Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch (Figura 5), Stockholm 1954.

²⁰⁰ Emil Kaufmann, Die Stadt des Architekten Ledoux. Zur Erkenntnis der autonomen Architektur, in Kunsthistorische Forschungen 2 (1923), S. 131–160 und Taf. 15–24. – Dagegen Hans Sedlmayr, Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose, in Das Werk des Künstlers, Kunstgeschichtliche Zwei-monatschrift I (1939/40), S. 278–310, Exkurs S. 282. – Die Literatur zur Revolutionsarchitektur kommentiert bei Carlo Basso, Le interpretazioni del Neoclassicismo nella moderna critica d’arte (Memorie dell’Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze Morali e Storici, vol. XVII, Fasc. 2, bzw. S. 97–180), Mailand 1962. – Zuletzt: Klaus Lankheit, Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Boullée (Geschichte und Theorie der Architektur, Bd. 2), Basel und Stuttgart 1968.

²⁰¹ Hans Sedlmayr, Kunstgeschichte auf neuen Wegen, in Europa-Archiv 4 (1950), S. 2825–2828, hier zit. nach H.S., Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte (Rowohlt’s deutsche Enzyklopädie), Hamburg 1958, S. 12.

²⁰² Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts, in Kunsthistorische Forschungen I (1931), S. 133–246. – Ulya Vogt-Göknal, Giovanni Battista Piranesi, «Carceri», Zürich 1958. – Johannes Langner, Ledoux und die «Fabriques». Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 26 (1963), S. 1–36.

implizit ein soziales Programm auf. Die Berufe des entwerfenden Architekten einerseits und des Ingenieurs und des Bauunternehmers anderseits sollten getrennt werden. Viele der im 19. Jahrhundert gegründeten Hochschulen verfolgten dasselbe Ziel. Boulliés Schützling Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), Professor an der Pariser École Polytechnique, wandte sich bewußt an die Ingenieure, denn sie haben nach seiner Meinung «au temps présent plus d'occasion d'exécuter de grandes entreprises que les architectes proprement dits»²⁰³. Durand propagierte den Grundrißentwurf auf Rasterpapier mit seinem in den Jahren 1802–1805 veröffentlichten Lehrbuch «Précis des leçons d'architecture»; aber schon im Jahre 1785 zeichnete Thomas Jefferson, der spätere Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, auf fabrikmäßig hergestelltes Papier mit Koordinatennetz²⁰⁴. Der Aufspaltung des Architektenberufs entspricht die Aufspaltung der Architekturzeichnung in die bildmäßige Architektenzeichnung und die rationalisierte Ingenieurzeichnung.

Während einerseits die Trennung von Ingenieur- und Architektenberuf, anderseits der utopische Charakter der Entwürfe am Ende des 18. Jahrhunderts Hinweise darauf geben, warum die Architekturzeichnung zum gemalten Architekturbild wird und mit Vorliebe suggestive Übereckbilder darstellt, bleibt zunächst unerklärlich, warum die Schaubilder regelmäßig auch die bauliche und landschaftliche Umgebung, ja sogar Tageszeit und Stimmung zeigen. Jean-Jacques Lequeu (1757–um 1826) bevorzugt Mondlichtbilder²⁰⁵, Schinkel malt 1838 für das Projekt eines Schlosses auf der Krim eine ganze Bilderfolge, welche die Architektur in den Zusammenhang mit Topographie und Vegetation stellt, obgleich er nie ans Schwarze Meer gereist ist²⁰⁶.

Die «fabriques» in den Gärten des 18. Jahrhunderts, als Stimmungsträger gebaut, wachsen zur Größe bewohnbarer Architektur an, und hier entzündet sich eine Monumentalarchitektur, die in

²⁰³ Hautecœur V, S. 260. – Collins, *Changing Ideals* (wie Anm. 91), S. 92 und 221. – Den formgeschichtlichen Aspekt betont Kaufmann 1955 (wie Anm. 92), zuerst beim Vorläufer Robert Morris, S. 25.

²⁰⁴ Thomas Jefferson Architect. Original Designs in the Collection of Thomas Jefferson Coolidge, junior, with an Essay and Notes by Fiske Kimball, Boston 1916, S. 112, Papiere BB, BC, BD.

²⁰⁵ Metken 1965 (wie Anm. 186), S. 221.

²⁰⁶ Griesebach (wie Anm. 128), S. 169–175 (Abb.). – Eine Anfrage des Kölner Kunstvereins, ob Schinkel etwas zu seiner ersten Ausstellung schicken würde, verneinte dieser, indem er bedauerte, die Krim-Serie bereits abgeschickt zu haben: Eva Brües, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. (Bd. 12) Die Rheinlande, München und Berlin 1968, S. 12.

Stimmungsbildern gesehen werden will. Der Schinkel-Schüler Carl August Menzel macht uns in einem 1837 veröffentlichten Aufsatz den Zusammenhang mit der Schaubildmanier deutlich:

«Der Baumeister studiere Perspektive. Sie verbirgt in sich die zarten Fühlhörner, womit man jedesmal die richtige Wirkung herausfühlt ... Zu den Schönheiten in der Baukunst gehört die sogenannte malerische Anordnung. Irrigerweise versteht man häufig darunter ein Gemisch von Formen, welche, um mich so auszudrücken, wie zusammengewürfelt erscheinen ... Je mehr ... ein Bauwerk ... noch zu verbergen scheint, um so mehr wird es die Phantasie des Beschauers anregen ... Die malerische Anordnung besteht, außer obigem, auch darin, daß ein Gebäude eine solche Stellung einnehme, wo Naturgegenstände, Bäume, Wasser, Felsen in harmonischen Zusammenhang mit demselben treten. Es ist malerisch ..., wenn ein Gebäude so auf einer Anhöhe liegt, daß Substruktionen, Terrassen etc. die Formen bis in die Ebene verlängern ... Sind die bloßen architektonischen Linien malerisch? – niemals! – sie werden nur dann malerisch, wenn eine harmonische Umgebung ein reizendes Spiel der Linien die Naturgegenstände im Einklang mit dem Gebäude zeigt. Deshalb sind perspektivische Zeichnungen von Gebäuden ohne weitere Umgebung so unaussprechlich fade und unbefriedigend. Ein neuer Beweis, wie nötig das Studium der Perspektive dem Baumeister ist und wie er zugleich Landschaftsmaler sein muß²⁰⁷.»

Im Augenblick, da der Architekt in der Schaubildmanier über alle Mittel der Landschafts- und Architekturmalerie verfügt, dürfen Architekturperspektiven unbedenklich als Interpretationshilfen benutzt werden; sie verhelfen zu der gleichzeitig – 1781 – von Francesco Milizia als Problem erkannten «arte di vedere nelle belle arti». Menzel empfiehlt zwar die perspektivische Zeichnung nur als Mittel, durch die der Architekt «die richtige Wirkung herausfühlt»; daß von da der Schritt zum Schaubild als Zeigemittel klein ist, beweisen die im 19. Jahrhundert immer zahlreicher werdenden Werkpublikationen mit Perspektiven und die um 1840 selbstverständliche Forderung, in Architekturwettbewerben neben orthogonalen Darstellungen Schaubilder einzureichen²⁰⁸.

²⁰⁷ Carl August Menzel (Greifswald), Gedanken über die Erfindung in der Baukunst (Schluß), in Ehrenbergs Zeitschrift (wie Anm. 20), Bd. II (1837), S. 392–397, Zitat S. 395f. – Vornamen ergänzt nach Antonio Hernandez, Architekturtheoretiker aus den Sammlungen des Gewerbemuseums. Einführung und Katalog (Schriften des Gewerbemuseums Basel, Nr. 4), Basel 1967, S. 31.

²⁰⁸ Die deutsche Enzyklopädie der Berri-Zeit führt das Schaubild oder die Perspektive unter den dem Architekten nötigen Rissen nicht auf: J. S. Ersch

Die älteren Architektenzeichnungen sind nicht im gleichen Maße zur Interpretation geeignet²⁰⁹. Wenn im 17. Jahrhundert, welches das Übereckbild erfunden hat, die Architekten noch keine Über-eckbilder zeichneten, darf daraus schwerlich geschlossen werden, der richtige Standort des Betrachters sei im 17. Jahrhundert in der Achse der Bauten zu suchen²¹⁰. Umgekehrt darf das Auftreten des Übereck-Schaubildes im Klassizismus nicht überwertet werden²¹¹. Mit Recht hat übrigens Hans Sedlmayr, gestützt auf die Gestalt-theorie, vor einer Doktrin des «richtigen Standorts» gewarnt²¹².

Auch Berris Rathaus-Schaubilder geben nicht den einzigen richtigen, sondern nur einen günstigen Blickwinkel an. Der Situations-plan beweist nämlich, daß der Betrachter nie so weit zurücktreten konnte, wie Berri bei der Konstruktion der Straßenperspektive annahm. Dasselbe gilt vom zweiten Schaubild, wo das Aaretal ent-weder einen tieferen Standort verlangte oder den Fernblick vom anderen Ufer. Wie in der sogenannten Schweizermanier der Kartographie hat Berri einen idealen, die Massengliederung unterstreichenden Sonnenstand im Nordwesten angenommen.

Die Schaubilder machen ein Formgesetz des Klassizismus an-schaulich, das in Bern sogar im Bauprogramm verankert ist: Das Rathaus steht isoliert. Im Straßenbild überschneidet der Blattrand den Baukörper, weil Berri einerseits die Gestalt der Seitenfassade darstellen will, obgleich sie vom Nachbarhaus zur Hauptsache ver-deckt würde, anderseits die Bindung in die Straßenflucht, welche ein Durchblick auf das gegenüberliegende Aareufer gestört hätte²¹³.

und J. G. Gruber (Hrsg.), Allgemeine Encyclopädie, 1. Section, 8. Theil, Leipzig 1822, S. 110 (Artikel «Bau/Baumeister»).

²⁰⁹ Adolf Reinle, Neue Gedanken zum St. Galler Klosterplan, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 23 (1963/64), S. 91–109. – Hans Kauffmann, Die Kölner Domfassade. Untersuchung zu ihrer Entste-hungsgeschichte, in Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier, Köln 1948, S. 78–137, bes. S. 126–128. – Lotz, Raumbild (wie Anm. 188). – Linfert, Grundlagen der Architekturzeichnung (wie Anm. 202).

²¹⁰ Rose, Spätbarock (wie Anm. 70), S. 18: «Die Vogelperspektive, dieser Bastard aus Grundriß und Aufriß, wird zur normalen Sehmethode.» Verwech-slung von Sehen und Darstellen.

²¹¹ Sigfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, Mün-chen 1922, S. 86–88. – Vgl. Anm. 218.

²¹² Hans Sedlmayr, Zum Sehen barocker Architekturen, in H. S., Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 2. Bd., S. 121–139 (Erstdruck in H. S., Österreichische Barockarchitektur, 1690–1740, Wien 1930, S. 5–21).

²¹³ Bezeichnenderweise ist auf dem Berner Exemplar die ganze Seitenfassade mit der Feder angelegt, aber nur das Bild innerhalb des Rahmens ausgemalt. Das Basler Exemplar ist entweder beschnitten oder besaß von Anfang an kei-nen Papierrand.

Das Flußbild lässt die Nachbarhäuser zurücktreten und rahmt die Kanten der Baukörper mit Bäumen, damit er isoliert scheint. «Die architektonischen Linien», sagt Menzel, «werden nur dann malerisch, wenn eine harmonische Umgebung ein reizendes Spiel der Linien die Naturgegenstände im Einklang mit dem Gebäude zeigt²¹⁴.» Es sind die Point-de-vue-Topoi der Theorie vom Landschaftsgarten.

Die «malerische Anordnung» Menzels bezieht sich indessen nicht allein auf die Umgebung, sondern ebenso auf die Massengliederung und den Umriß der Bauten: «Je mehr ... ein Bauwerk ... noch zu verbergen scheint, um so mehr wird es die Phantasie des Beschauers anregen.» Das geht entschieden über Boullée hinaus und zielt auf Massenschiebungen, die sich dem Betrachter in der Bewegung enthüllen sollen. Die beste Illustration dazu geben Berris Aufriß und Schaubild der Aarefront (Abb. 12f.). Das zunehmende Interesse am malerischen Umriß führt um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu Schaubildern, deren Standort immer näher und, wo möglich, tiefer gewählt wird.

Das malerische Interesse dominiert die Architektur des 19. Jahrhunderts neben dem Stilpluralismus dermaßen, daß C. L. V. Meeks vorgeschlagen hat, vom «Picturesque Eclecticism» zu sprechen²¹⁵. Er beobachtet dabei das bevorzugte Medium (1790–1860 kolorierte Risse, 1860–1890 Zeichnung und Lithographie, 1890–1914 Photographie), die Silhouette (horizontal-vertikal-horizontal dominiert) und die «Frontalität»²¹⁶. Vom Schaubild her stellt sich – nebenbei – die Frage, warum die Farbe gerade in dem Augenblick zurückzutreten beginnt, da der Polychromiestreit ausbricht. Der Stilbegriff «Picturesque Eclecticism» führt zum Konflikt mit Heinrich Wölfflins Charakterisierung des Barocks als «malerisch»²¹⁷. Meeks hat das Problem gesehen, Wölfflin – mit allem Respekt – ein Kind des 19. Jahrhunderts genannt und eine Tabelle von Grundbegriffen für Renaissance, Barock, 19. Jahrhundert und Moderne aufgestellt, das heißt, den phänomenologischen Ansatz aufgegriffen, ohne Wölfflins Hang zur Periodisierung und Polarisierung zu folgen, die seinen Schüler Hans Kiener am Übereckbild des Klassizismus schei-

²¹⁴ Menzel (wie Anm. 207), S. 396.

²¹⁵ Carroll L. V. Meeks, *The Railroad Station, an Architectural History*, New Haven und London 1956, 2. Aufl. 1964, 1. Kapitel.

²¹⁶ Ebd., S. 3, 15 und 19. – Meeks, Picturesque Eclecticism, in *The Art Bulletin* 32 (1950), S. 226–235, bes. S. 233 («frontality»).

²¹⁷ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1. Aufl. München 1915.

tern ließ²¹⁸. Tatsächlich gewinnt man mit dem Schlüsselwort «malerisch» einen bequemen Zugang zur Architektur des 19. Jahrhunderts, wenn man sich dabei nur ein gemaltes Schaubild in der Art von Berris Rathausperspektiven vor Augen hält.

Zusammenfassung

Melchior Berri (1801–1854), in Karlsruhe bei Weinbrenner, in Paris von Huyot ausgebildet, bereiste am Ende seiner Studienzeit Italien. Darauf scheint er sich durch Veröffentlichungen über die zeitgenössische Architektur in Berlin und München ins Bild gesetzt zu haben. Sein Hauptwerk, das Museum an der Augustinergasse in Basel (1844–1849), zeigt ihn im Banne Schinkels; sein zweites Hauptwerk, das Berner Rathaus (1833), ist Projekt geblieben.

Die Aufgabe bestand darin, auf schmalem Bauplatz in der Altstadt die Raum- und Repräsentationsbedürfnisse von Exekutive, Legislative und Justiz zu befriedigen. Zentrum der Anlage sollte der Ratssaal sein.

Der französische Halbkreistypus ist nicht rein funktionell als Auditorium zu verstehen, sondern enthält deutlich die antikische und die stereometrische Komponente des Klassizismus. Vorbild ist das antike Theater, das die 1771 begonnene Aula der Faculté de Médecine in Paris erstmals mit dem halbierten Gewölbe des römischen Pantheons vereinigt.

Im Gegensatz zu den schon 1788 für das Berner Rathaus angefertigten Plänen sind die 1833/34 eingereichten Projekte fast durchwegs straff in einen Mittelblock und zwei Seitenblöcke mit Hof unterteilt. Berri legt durchgehende Korridore parallel zur Längsachse, um die Teile zu verbinden. Eine wichtige Rolle spielen die monumentalen Hallen und Korridore.

Als Ergebnisse der Formanalyse sind hervorzuheben: die Durchführung des griechisch-dorischen Charakters an der Straßenfront, die klassizistisch-blockhafte Massengliederung, teilweise bereits mit neubarocken Schiebungen an der Flussfront, zumal durch die Turmrätsalite und die Attikakrone, das spielerische Verhältnis von Wand, Wanddurchbruch und Wandgliederung.

²¹⁸ Hans Kiener, Hallers Entwürfe zur Glyptothek und Walhalla, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13 (1923), S. 102–120, bes. S. 104f., 107 und 111; derselbe, Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert, in Festschrift Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte. Zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern, München 1924, S. 291–308.

Im Fassadenmotiv der griechisch-dorischen Tempelfront vermuten wir eine idealistisch-humanistische, eine republikanische und eine philhellenische Bedeutung.

Die Ikonographie, für ein Architekturprojekt erstaunlich genau ausgearbeitet, bewegt sich in Darstellungsart und -gegenstand in der schweizerischen Tradition des Ancien Régime; doch nehmen nun die Inschriften neben Heraldik, Allegorie, Bildnis und Historienbild einen breiten Raum ein. Neu sind die Allegorien der Freiheit und des Gesetzes und das Thema der «verdienten Männer». In beiden zeigt sich die Abkehr von der Idee einer christlichen Heilsgeschichte.

Im Klassizismus gewinnt das Schaubild, das durch die Schilderung der Situation, durch starke Verkürzungen, durch kräftigen Schattenschlag die «malerische Wirkung» zeigt, neben der orthogonalen Architekturzeichnung den Rang einer Gattung. Bei den Revolutionsarchitekten Ersatz für die Realisierung utopischer Projekte, wird es im Verlauf des 19. Jahrhunderts allmählich zum Zeigemittel, das schließlich auch von der Bauherrschaft regelmäßig verlangt wird. Berris Gemälde zum Berner Rathausprojekt stehen an der Wende vom utopischen zum rhetorischen Schaubild.

Werkverzeichnis

Der Katalog beruht auf Berris Nachlaß und ist demgemäß lückenhaft. Zeichnungen aus der Schulzeit, Bauaufnahmen, nicht genauer einzuordnende kleinere Projekte, unbedeutende Bauaufträge von Berris Baugeschäft, statische Expertisen und zugeschriebene Bauten wurden nicht aufgenommen.

Abkürzungen: StA = Staatsarchiv, PA = Abteilung Privatarchive.

1. 1821–1824 Basel, Stadtcasino am Steinenberg. 1824 nach Berris Plänen von 1821 ausgeführt, 1939 abgebrochen. – Pläne: StA Basel, *Architectura Basiliensis*, 507 und 508; PA 201, D 14 und 18. Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1927. 429. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, 25. V. 1824, 28. VI. 1824 und 23. XI. 1824 (Briefe bis 1822 siehe bei Pfister); PA 201, O 4, 2. II. 1822, R, S. 68, 70f., 74f. und 94. – Lit.: A. Pfister in *Basler Jahrbuch* 1931, Taf. IV–XVIII und Legenden S. 146–150. A. Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz* IV, 1962, S. 15f. (mit Abb.). Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1967, Nr. 14–21. Eugen A. Meier, *Das verschwundene Basel*, 1968, S. 25–27 (mit Abb.). – Unsere Abb. 3f.

2. 1822 Basel, Sommercasino an der Münchensteinerstraße. Nicht ausgeführte Entwürfe. – Lit.: P. Boerlin in *Basler Jahrbuch* 1956, S. 162–186, bes. 164f. und Abb. 1–3 (Angabe von Plänen und Quellen).

3. 1822/23 Lausanne, Casino. Nicht ausgeführter Entwurf. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, 17. II. 1823; PA 201, R, S. 75.

4. 1824 Basel, Sommercasino. Nicht ausgeführte Entwürfe, vor allem für die Innendekoration. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, 20. III. 1823, 4. II. 1824, 27. II. 1824. – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 6f.; vgl. auch oben, Nr. 2.

5. 1825–1827 Basel, Wohnhäuser St.-Alban-Graben 5 (für Johann Jakob Bachofen-Merian) und 7 (für Isaak Iselin-Roulet) nach Berris Plänen errichtet. Dieses 1962 zum Zivilstandsamt, jenes 1966 zum Antikenmuseum umgebaut; Nr. 7 auch als «Domprobstey» bekannt. – Pläne: StA Basel, Plan B 3. 29; PA 201, D 2. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, IX. 1825, 26. IX. 1826, 16. X. 1826, III. 1827; PA 201, R, S. 103–105 (abgedruckt bei Abt, 13. IX. 1968). – Lit.: W. Abt in *Basler Nachrichten*, 8. III. 1968 und 13. IX. 1968.

6. 1828 Basel, Berris eigenes Wohnhaus an der Malzgasse 16. Umbau 1842. – Quellen: Bauinschrift mit Steinmetzzeichen auf der Ostseite, früher im Keller des Hauses (vgl. Wanner). StA Basel, PA 201, R, S. 120 und 130; PA 396, B 2, 15. VIII. 1842, 26. VIII. 1842. – Lit.: A. Merian, *Erinnerungen*, 1902, S. 137. G. A. Wanner in *Basler Nachrichten*, 20. VII. 1964 (mit Abb. Bauinschrift).

7. 1829 Münchenstein (Kt. Baselland), Villa Ehinger in der Neuen Welt, erbaut für Ludwig (Louis) August Sarasin-Merian. 1969 zum Gymnasium umgebaut. – Pläne: StA Basel, PA 201, D 1 (Identifizierung durch H. R. Heyer); Plankopien von Christoph Rigggenbach: Universitätsbibliothek Basel, Rigg. 7 (2 Blätter). – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126

(weitere bei Heyer, 1969). – Lit.: Daniel Burckhardt-Werthemann, Blätter der Erinnerung an baslerische Landsitze, 1938, Nr. 22. H. R. Heyer in Basler Nachrichten, 15. XII. 1968 (mit Abb.). Ders., Die Kunstdenkmäler des Kantons Baselland I, 1969, im Erscheinen.

8. 1829–1831 Basel, Blömleintheater an der Theaterstraße, später dem Steinenschulhaus inkorporiert, steht 1969 vor dem Abbruch. Entwurf und Ausführung. – Pläne: Stehlin-Archiv (Architekt Georges Weber, Basel). – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 120 (eingelegter Vertrag, 3. II. 1829). – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 9f. (dazu Nachtrag S. 41) und Nr. 27f. Eugen A. Meier, Das verschwundene Basel, 1968, S. 34–36 (mit Abb.).

9. 1830 Birsfelden (Kt. Baselland). Nicht ausgeführte Entwürfe für eine Birsbrücke. – Pläne: StA Basel, Plan C 5. 11 und 12. – Quellen: StA Basel, Bauakten V 4. – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 29f.

10. 1830–1833 Bern, Bogenschützenhaus. Nach Plänen Berris ausgeführt von Baumeister Stettler. Abgebrochen. – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126. Photo im Besitz von Architekt H. von Fischer, Muri bei Bern. – Lit.: K. J. Durheim, Beschreibung der Stadt Bern, 1859, S. 370f. P. Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern III, 1947, S. 426 (Hinweis auf den später erschienenen Bd. I stimmt nicht).

11. 1832 Zürich, Großratsgebäude am Hirschengraben. Zu spät eingesandter Konkurrenzentwurf. – Pläne: Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1927. 224–226. – Quellen: StA Basel, noch nicht eingereihter Brief aus dem Besitz von Fräulein Dr. G. Lendorff, Berri an seine Braut, 24. III. 1832. – Lit.: H. Hoffmann, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. XXXI, Heft 2 (1933), S. 33–35 und Taf. XVI. Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 33–35.

12. 1832 Basel, Wohnhaus Rheingasse 2, jetzt Restaurant Schwalben-nest. Entwurf, wohl erst 1838 von Christoph Eglin verändert ausgeführt. – Pläne: StA Basel, Plan A 1. 116–119. – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 31f.

13. 1832 (?) Salz- und Pfeffergefäße, Silber und Glas, ferner ein Sofa. Laut Familientradition nach Entwurf Berris und in diesem Fall im Hinblick auf die Hochzeit angefertigt. Im Besitz von Fräulein Dr. G. Lendorff.

14. 1832 oder 1835 ff. Basel, Formonterhof, Wohnhaus St.-Johanns-Vorstadt 27, Umbau oder Ausbau für Eduard Merian-Burckhardt, einen Schwager Berris. – Lit.: M. Stromeier, Merian-Ahnen aus dreizehn Jahrhunderten I, Konstanz 1963, S. 190. H. Eppens, Baukultur im alten Basel, erweiterte Bildlegenden, 1965, S. 71.

15. 1832/33 Basel, Kapelle auf dem ehemaligen Theodors-Gottesacker. Ausführung durch Baumeister Jakob Christoph Pack. – Pläne: StA Basel, PA 201, G 2. – Lit.: C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt III, 1941, S. 34 und Abb. 10–12. A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 20. B. Carl, Klassizismus, 1963, S. 48, Nr. 106, und Taf. 10.

16. 1833 Bern, Rathaus. Mit dem 2. Preis ausgezeichnetes, sowenig wie

das erstprämierte ausgeführtes Projekt. – Pläne: StA Basel, PA 201, H. 1. Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1944. 209 und 210, Geschenk der Familie Lendorff. StA Bern, Atlas 257. Denkmalpflege Bern. – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126; PA 396, B 2, 5. IX. 1834. StA Bern, Mappe Stadt Bern, Weiß Quart, 6a: Rathaus 1823–1843; Ratsmanual Nr. 27, 1834/35, S. 225. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I (1835/36), S. 19f. P. Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern III, 1947, S. 60–64 (mit Abb.). A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 16f. (mit Abb.). Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 36–40. – Unsere Abb. 8–13.

17. 1833 Basel, Erneuerung des Steblinbrunnens an der Freien Straße. Zerstört. – Pläne: StA Basel, PA 201, F 1. – Lit.: R. B. Christ und P. Heman, Zauber der Basler Brunnen, 1962 (ohne Paginierung, mit Abb.).

18. 1834 Karlsruhe, Denkmal oder Grabmal des Architekten Friedrich Weinbrenner (1766–1826). Wohl nicht ausgeführter Entwurf. – Pläne: StA Basel, PA 201, K.

19. 1834/35 Basel, Grabmal des Ratsherrn Johann Rudolf Forcart-Weiß (1749–1834). Wolf-Friedhof, Sektion 51 B. – Pläne: StA Basel, PA 201, K.

20. 1834/35 (bis 1837?) Riehen (Kt. Basel-Stadt), Gemeindehaus. Nach Berris Plänen von Amadeus Merian ausgeführt. – Quellen: StA Basel, Bau EE 2 (mitgeteilt von Dr. F. Maurer). – Lit.: A. Merian, Erinnerungen, 1902, S. 67f. und 76. Erhaltenswerte Basler Bauten, Ausstellung Gewerbemuseum 1959, Abb. S. 17 (unpaginiert).

21. 1835 Basel, Winterkirche bei St. Ulrich, Rittergasse. Nicht ausgeführter Entwurf. – Pläne: StA Basel, Plan D 2. 31. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I (1835/36), S. 93. F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt V, 1966, S. 418 (mit Quellenangaben).

22. 1835 Basel, Villa Zedernhof, Riehenstraße 62, erbaut für Sibylle Ryhiner-Frischmann. Abbruch 1904. – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126. – Lit.: A. Merian, Erinnerungen, 1902, S. 77.

23. 1835 Luzern, Regierungsgebäude. Nicht ausgeführter Entwurf für den Umbau des Ritterschen Palastes und den anzubauenden Großratssaal. Die Ausführung in den Jahren 1841–1843 stützt sich nur teilweise auf Berris Projekt. – Pläne: StA Basel, PA 201, A 2. StA Luzern, T 6, M 5, 1694–1700. – Quellen: StA Luzern, Schachtel 28/56; Ratsprotokoll Nr. 98, 1835, S. 1684–1700. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I (1835/36), S. 123, und III (1839), S. 4. A. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern II, 1953, S. 300–315 (mit Abb.). B. Carl, Klassizismus, 1963, S. 41, Nr. 88, und Taf. 21.

24. 1835/36 Laupen, Entwurf für ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Schlacht bei Laupen. – Pläne und Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I (1835/36), S. 171 und Taf. IX.

25. 1836 Luzern, Quaiplanung. Nicht ausgeführt. – Pläne: Stadtarchiv Luzern. – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 124f.; PA 396, B 2, 27. II. 1836, 1. III. 1836. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I

(1835/36), S. 191. A. Reinle in Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde XV/XVI (1951/52), S. 75–84, bes. 79–82, und Taf. 4–9. Ders., Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern II, 1953, S. 32 (mit Abb.). Ders., Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 16–18 (mit Abb.).

26. 1836 (?) Stans (?), Entwurf für ein Winkelried-Denkmal. Andere Projekte, so von Ferdinand Stadler, im Kunstmuseum Winterthur. – Pläne: StA Basel, PA 201, K.

27. 1836 Zürich, Krankenhaus-Jury. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen I (1835/36), S. 254.

28. 1836/37 Basel, Münsterbergbrunnen. Berris Entwurf wurde 1837 (Datum auf dem Trog) ausgeführt von Steinhauer Urs Bargetzi und Bildhauer Johann Heinrich Neustück. Eine Replik auf dem Marktplatz in Lörrach (Baden-Württemberg). – Pläne: StA Basel, PA 201, F 2. – Lit.: Zeitschrift über das gesammte Bauwesen II (1837/38), S. 328 und Taf. XXI. A. Pfister, Lörracher Bauten, 1939, S. 213f. und Abb. 19.

29. 1837 Basel, ehemaliges Rotes Schulhaus, Rittergasse 3, jetzt Evangelisch-reformierte Kirchenverwaltung. Ausführung nach Plänen von Johann Jakob Heimlicher. – Quellen: StA Basel, Protokolle H 1, 36, Stadtbauamt 1836ff., bes. S. 162 und 216; Bauakten MM 3; PA 201, R, S. 125; PA 396, B 2, undatierter Brief. – Pläne: StA Basel, Plan D 3. 67–69 (unsigniert). – Lit.: F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt V, 1966, S. 422 (mit irrigem Datum).

30. 1837 Birsfelden, Wohnhaus Frey im Sternenfeld. Nur indirekt und vielleicht fälschlich aus Plänen und Quellen erschlossen. – Pläne: StA Basel, PA 201, Mappe E, fol. 33f. – Quellen: PA 201, N 2a, 11. IV. 1838.

31. 1838 Basel, Freie Straße 83, Fassadenumbau für Chrischona Beck-Kaiser. Erdgeschoß verändert, Obergeschosse 1968 renoviert. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, 11./12. IV. 1838.

32. 1838 Basel, Grabmal für Eduard Berri (1836–1838), das Söhnlein des Architekten. Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K.

33. 1839/40 Basel, villenartiges Wohnhaus St.-Alban-Vorstadt 25, früher «zum schwarzen Adler», im Volksmund die «Zahnlücke». Erbaut für August Stähelin-Vischer(-Brunner) (1812–1886). – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126 (hier «Stähelin-Brunner»); PA 201, O 2, 16. I. 1845.

34. 1840 Basel, Grabmal für den Ratsherrn Felix Sarasin-Burckhardt (1771–1839). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K.

35. 1841 Basel, Wohnhaus St.-Alban-Vorstadt 49, «Schöneck», Hausumbau und Einrichtung des «gotischen Zimmers» für den Bürgermeister Felix Sarasin-Brunner (1797–1862). Mitarbeiter: die Bildhauer Johann Heinrich Neustück, Johann Jakob Öchsli und Franz Keyser, die Maler Hieronymus Heß, Konstantin Guise und Johann Ludwig Rudolf Durheim. – Pläne: StA Basel, PA 201, D 3 und 4. – Quellen: StA Basel, PA 201, R, S. 126; PA 212 (Sarasin), L 18 (u. a. m., nicht eingesehen). – Lit.: Jacob Burckhardt in Kunstblatt 25 (1844), S. 151f. M. Pfister-Burkhalter, Hieronymus Heß, 1952, S. 108f. Erhaltenswerte Basler

Bauten, Ausstellung Gewerbemuseum 1959, S. 27 (ohne Paginierung). A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 20.

36. 1841–1843 Basel, Quartierplanung Steinenberg. Nicht ausgeführt. – Pläne: StA Basel, Plan B 3. 2 und 122, D 4. 148 und 149, E 3. 129, T. 209.

37. 1842 Basel, Grabmal für Franz Lukas Geßler-Burckhardt (1785 bis 1837), Zimmermann und Stadtrat. Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1842.

38. 1842 (Planung)/1844–1849 (Bau) Basel, Museum an der Augustiner-gasse 2, Entwurf und Bauleitung. Fassadenfries von J. J. Öchslin, spätere Ausmalung des Treppenhauses durch Arnold Böcklin. Von den einst hier untergebrachten Sammlungen sind allein Völkerkunde- und Naturkundemuseum verblieben. Die Aula hat die ursprüngliche Ausstattung bewahrt. – Pläne: StA Basel, Plan F 4. 133–135, F 6. 1–3; PA 201, D 9; PA 201, R, S. 137f. (Lithographien). Kupferstichkabinett Basel, Inv. Z 798 und Klebeband M 101. 34–36 (Lithographien von Hasler & Cie.); Skizze nach Berris erstem Entwurf reproduziert in Joh. Gg. Müller, Nachlaß, hrsg. v. J. M. Ziegler, 1860, Taf. 19. – Quellen (soweit aus Berris Nachlaß): StA Basel, PA 201, N 2a/b, O 2, passim, u. a. 15. X. 1846, 8. I. 1847 (an Leo von Klenze) und 10. IV. 1850; PA 201, O 6; PA 201, R, S. 132–143; PA 396, B 1, B 2, 22. VII. 1842, 18. VII. 1845. – Lit.: Jacob Burckhardt in Kunstblatt 25 (1844), S. 151f. Festschrift zur Eröffnung des Museums in Basel, 1849, S. 15–24. Umrisse der Basreliefs am Museum in Basel, ausgeführt durch J. J. Öchslin, Bildhauer in Schaffhausen, auf Stein gezeichnet von J. Neithardt, mit erläuterndem Texte von Prof. W. Wackernagel, Schaffhausen o. J. (1849?). W. T. Streuber, Die Stadt Basel, historisch-topographisch beschrieben, Basel o. J. (1854), S. 309–337. A. Merian, Erinnerungen, 1902, S. 414. O. Fischer in Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums, 1936, S. 7–118, bes. 73f. G. Lendorff in Basler Jahrbuch 1936, S. 175–178. C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt III, 1941, S. 171. A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 18f. und Abb. 5 (Berri) und S. 205f. (mit Abb., Böcklin-Fresken). B. Carl, Klassizismus, 1963, S. 49, Nr. 110, und Taf. 57. Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 41f. V. Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum, 1967, S. 156–159 und 399 sowie Abb. 187–189 (vgl. auch das Register).

39. 1843–1845 Basel, gußeiserne Briefkästen (Exemplare St.-Alban-Vorstadt 49, Spalentor, Museum Kirschgarten, Postmuseum Bern) und Briefmarke «Basler Täubchen» (eine der teuersten der Welt). – Pläne: StA Basel, Plan F 4. 7 (Briefkasten). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 17. X. 1844, 3. XI. 1844, 29. I. 1845, 30. I. 1845, 13. II. 1845, 16. II. 1845 (an den Gießer Miller in München und den Drucker Krebs in Frankfurt a. M.). – Lit.: F. Grieder in Basler Jahrbuch 1949, S. 109–121. Vgl. auch die «Basler Bibliographie» der Jahre 1944–1951 unter «Postwesen».

40. 1844 Basel, Französischer Bahnhof. Bauausführung, zusammen mit Mathias Oswald, nach Plänen des Stadtbaumeisters von Mülhausen (Elsaß), Chakre (Schreibweise Berris). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2,

21. XII. 1844 etc., O 3, 1844–1848. – Lit.: A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 120f. (mit Abb.). Ders. in Werk, Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerisches Gewerbe 50 (1963), S. 459–463, bes. 461 (Abb.). Eugen A. Meier, Das verschwundene Basel, 1968, S. 142–144 (mit Abb.).

41. 1844 Basel, Grabmal für Achilles Forcart-Iselin (1777–1844) und Angehörige der Familie Forcart-von Gentschik. Wolf-Friedhof, Sektion 5, Nr. 5. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 30. X. 1844.

42. 1844 Ehrenbecher für das eidgenössische Schützenfest in Basel, ausgeführter Entwurf. Standort unbekannt. – Pläne: StA Basel, PA 201, Mappe E, fol. 32f. (Pause und Lithographie).

43. 1844/45 Basel, Umbau von Wohnhaus und Fabrik des Obersten Benedikt Vischer-Preiswerk, Rittergasse 29/31, unter Verwendung der Deutschordenskapelle. – Pläne: StA Basel, PA 201, D 6 (Aufnahme der Kapelle). – Quellen: Datum 1844, Initialen M. B. und Steinmetzzeichen am Sturz des dreiteiligen Fassadenfensters. C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt III, 1941, S. 327 (mit Abb.). A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 20.

44. 1844/45 Basel, Eisenbahntor im St.-Johanns-Quartier. Bekrönende Wächterfigur nach Entwurf von Albert Landerer. Abgebrochen. – Pläne: StA Basel, Plan A 2. 27–32; PA 201, Mappe E, fol. 26ff. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 21. und 31. XII. 1844. – Lit.: Jacob Burckhardt in Kunstblatt 25 (1844), S. 151f. A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 118. C. A. Müller in Basler Stadtbuch 1963, S. 13–35, bes. 27–29 (mit Abb.). Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 44.

45. 1844/45 Basel, Sporengasse 16, Wohnhaus «zum mittleren Pfauen», erbaut für Johann Jakob Imhof-Rochat. Spätestens bei der Erweiterung des Marktplatzes abgebrochen. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 2. VI. 1852.

46. 1844/45 Hägendorf (Kt. Solothurn), villenartiges Wohnhaus für Kantonsrat Johann Glutz, und Rickenbach (Kt. Solothurn), villenartiges Wohnhaus für dessen Bruder Anton Glutz. Unbekannt, von wem ausgeführt. – Pläne: StA Basel, PA 201, Mappe E, fol. 3ff. (Pausen). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. XI. 1844, 2./6. I. 1845, 15. VI. 1845; PA 201, O 3b, 1846/47.

47. 1844/45 Basel, villenartiges Wohnhaus Lautengartenstraße 23 für Johann Rudolf Forcart-von Gentschik. Pläne. – Pläne: StA Basel, PA 167, A 3; PA 201, Mappe E, fol. 35ff. (Pausen). – Quellen: StA Basel, PA 167, A 3; PA 201, O 2, 9. I. 1845, 10. I. 1845, 28. IV. 1845; PA 201, O 3, 1846/47; PA 201, R, S. 126. – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 43 und Nachtrag S. 41.

48. 1844/45 (?) Münchenstein, Ökonomiegebäude für Statthalter Kummler. Unbekannt, ob ausgeführt. – Pläne: StA Basel, PA 201, Mappe E, fol. 1.

49. 1845 Basel, Grabmal für Adèle Sarasin-Vischer (1821–1845). Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1845.

50. 1845/47 Basel, Umbau Hotel Storchen am Fischmarkt für den

Kunsthändler und Gastwirt Friedrich Schreiber. Abgebrochen. – Pläne: StA Basel, PA 201, O 2, 1. IX. 1844 (?) und 14. IX. 1853. – Lit.: Eugen A. Meier, Das verschwundene Basel, 1968, S. 167.

51. 1846 Basel, Bäumleingasse 16, Haus «zur eisernen Tür», Fassadenumbau. Erdgeschoß verändert. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. III. 1846, 16. IV. 1846.

52. 1846 Basel, Pfalzbadehaus für Frauen. Entwurf nicht ausgeführt. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 14. IX. 1846; PA 201, O 3b, 1849. – Lit.: Geschichte der Gesellschaft für die Beförderung des Guten und Gemeinnützigen 71 (1847), S. 13f. und 23.

53. 1846 Liestal, Grabmal für Isaak Berri-Brüderlin (gest. 1843) (?). Unbekannt, ob erhalten. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1846.

54. 1846 Basel, Grabmal für Jungfer Falkeisen selig (wohl Susanna, 1777–1847). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1846.

55. 1846 im Preisgericht für eine «schweizerische Walhalla». – Lit.: A. Merian, Erinnerungen, 1902, S. 316.

56. 1846/47 (Vorstudie 1841) Basel, Kapelle für den Elisabethen-Gottesacker, der auch der Münstergemeinde diente. Ungewiß, was von den Entwürfen ausgeführt. – Pläne: StA Basel, PA 201, G 1. Verwaltung Wolf-Friedhof Basel, Lithographie «Ansicht des St. Elisabethen Gottesackers u. der neu zuerbauenden Capelle u. Todtenhaus» von Gysin nach Berri. Privatbesitz Hermann von Fischer, Muri bei Bern, Schaubild mit Grundriß, datiert 1841. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 16. IX. 1846, 21. VI. 1847; PA 201, O 3b, 1849. – Lit.: C. H. Baer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt III, 1941, S. 32. A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 20. Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 45. – Unsere Abb. 14.

57. 1846/47 Basel, Malzgasse 30, Wohnhaus «zum Lautengarten», erbaut nach Plänen von Christoph Rigggenbach für Pfarrer Adolph Sarasin-Forcart von Melchior Berri. Abgebrochen. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 28. V. 1847.

58. 1848 Landhaus für den Schwiegervater, Antistes Jacob Burckhardt (Akkord über 5000 Franken). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1848.

59. 1849 Basel, Veranda am Haus St.-Alban-Vorstadt 2 für Leonhard Von der Mühl-Hoffmann. Abgebrochen. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 3. IV. 1849, 20. II. 1852.

60. 1850 Basel, St.-Alban-Kirchrain 10, Fabrikbau nach Plänen von Christoph Rigggenbach für Carl Sarasin-Sauvin (Sarasin & Co.). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 10. I. 1850, 5. II. 1850, 13. II. 1850; PA 212 (Sarasin), D 7 und R (nicht eingesehen).

61. 1850 im Preisgericht für eidgenössische Münzen. – Quellen: StA Basel, PA 116, A 15, 3. VIII. 1850 (2 Briefe); PA 201, R, S. 141; PA 396, B 2, 9. und 12. VII. 1850.

62. 1850 Bern, Preisgericht für das Bundesrathaus. – Quellen: StA Basel, PA 201, N 2a, 10. XI. 1850, 8. XII. 1850, 17. XII. 1850; PA 201, O 2, 18. VI. 1851 (2 Briefe).

63. 1850 Basel, Grabmal für den Fabrikanten Johann Sigmund Alioth

(1788–1850). Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. VII. 1851; PA 201, O 3b, 1850/51; PA 396, B 2, 13. VII. 1850.

64. 1850 Basel, Grabmal für Sibylle Ryhiner-Frischmann (1775–1849, vgl. Nr. 22). Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 396, B 2, 13. VII. 1850.

65. 1850 Basel, Grabmal für die Mutter des Architekten, Apollonia Berri-Streckeisen (1770–1849). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch.

66. 1850 Basel, Grabmal für den Oheim des Architekten, Johann Jakob Berri, Handelscommis (1774–1843). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch.

67. 1851 Basel, Grabmal für Rudolf Samuel Berri (1846–1851), das Söhnlein des Architekten. Ehemaliger Friedhof St. Alban. – Zuschreibung.

68. 1851 Basel, Grabmal für die Familie des Obersten Andreas Bischoff-Keller (1789–1863). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 14. X. 1851, O 3b, 1852.

69. 1851 Basel, Grabmal des Theologieprofessors Wilhelm Martin Leberecht De Wette (1780–1849). Wolf-Friedhof, Sektion 17, Nr. 56. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1851.

70. 1851 Basel, Grabmal für Stadtrat Johann Rudolf Forcart (1825 bis 1851). Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1851.

71. 1851 Basel, Grabmal für Margaretha Keller-Bischoff (1766–1850). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 8. VIII. 1852.

72. 1851 Basel, Grabmal für Pfarrer Friedrich Merian (1776–1851). Nicht auffindbar. – Quellen: PA 201, O 3b, 1851/52.

73. 1851 Basel, Grabmal für den Ratsherrn Lukas Merian-Ryhiner (1777–1851). Nicht auffindbar. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 11. und 19. VII. 1851.

74. 1851 Basel, Grabmal für die Familie des Bankiers Samuel Merian-Merian (1793–1863). Wolf-Friedhof, Sektion 3, Nr. 38. – Pläne: StA Basel, PA 201, K, Entwurf im Skizzenbuch und Werkplan. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. VII. 1851 und 4. I. 1852; PA 201, O 3b, 1852.

75. 1852 Basel, Konkurrenzprojekt für Arbeiterwohnungen. – Pläne: StA Basel, PA 201, D 17. – Quellen: StA Basel, PA 146, Q 1. 4. – Lit.: A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 102f. L. Burckhardt in Jahrbuch für Sozialwissenschaft 18 (1967), S. 75–79 (mit 19 Abb.).

76. 1852 Basel, Ladenfront des Zuckerbäckers Johann Wirz, St.-Alban-Vorstadt 63. Zerstört. – Pläne: StA Basel, Plan E 5. 207. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 1. VI. 1852, 18. VII. 1852, 4. VIII. 1852; PA 201, O 3b, 1853.

77. 1852 Basel, Ladenfront der Metzgerei Freie Straße 53 für Witwe Beaudroi. Zerstört. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 1. VI. 1852, 2. VI. 1852; PA 201, O 3b, 1852.

78. 1852 St-Louis (Elsaß), Wohnhausumbau Ouslet. Nicht ausgeführte Pläne. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 21. XII. 1852, 2. IX. 1853; PA 201, O 3b, 1852.

79. 1852 (vermutlich bis 1854) Basel, Wohnhaus St.-Alban-Vorstadt 58/ Malzgasse 2 für Eduard Merian-Bischoff. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1852–1854; Brunn-Acten L 26 (Brigittenbrunnen).

80. 1852 Basel (?), Grabmal für Helena Gerber-Burckhardt. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, VIII./X. 1852.

81. 1852 Basel, Grabmal des Schlossers Johann Adam Herrmann-Schaub (1806–1851). – Pläne: StA Basel, PA 201, O 3b, 1852. – Quellen: StA Basel, PA 201, K, Skizzenbuch.

82. 1852 Basel, Grabmal für die 1830 im männlichen Stamm ausgestorbene Familie Schorndorff, zu der auch Berri's Schwiegermutter gehörte. Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1852.

83. 1852 Basel, Grabmal für den Kaufmann August Von der Mühll-Bürgin nach dem Vorbild von Nr. 71. Nicht auffindbar. – Pläne: wie Nr. 71. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 15. V. 1852, 8. VIII. 1852; PA 201, O 3b, 1852.

84. 1853 Basel, Grabmal für Maria-Sophia Berri-Linder (1807–1851), die Frau des Arztes Melchior Berri. Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. V. 1853; PA 201, O 3b, 1853.

85. 1853 Basel, Grabmal für Frau Jeannot, wohl die Frau des Commissaire Jacques Jeannot. Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 3b, 1853.

86. 1853 Basel, Grabmal für die Familie des Kaufmanns Leonhard Von der Mühll-Hoffmann (1786–1856, vgl. Nr. 59). Wolf-Friedhof, Sektion 3, Nr. 34. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 16. VI. 1853 (mit Skizze).

87. 1853 Basel, Grabmal für Maria Magdalena Wirz-Marchand (1789 bis 1852, vgl. Nr. 76). Nicht auffindbar. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. V. 1853; PA 201, O 3b, 1853.

88. 1853 Basel, Grabmal für Catharina Zimmerlin-Preiswerk (1774 bis 1853), nach dem Vorbild von Nr. 71 und Nr. 83. – Pläne: wie Nr. 71. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 25. V. 1853.

89. 1853 Basel, Rheinbrückentor an der heutigen Schifflände. Nicht ausgeführter Entwurf. – Pläne: StA Basel, Plan G 3. 74–76; PA 201, D 10. – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, vor 15. VIII. 1853. – Lit.: A. Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz IV, 1962, S. 20f. (mit Abb.).

90. 1853/54 Basel, Kunstbauten der Badischen Eisenbahn bis Leopolds-höhe. Letzte Bauunternehmung Berri's, von der seine Witwe, die das Baugeschäft führte, zurücktrat. – Pläne: StA Basel, PA 201, D 18 (Bahnhofskizze). – Quellen: StA Basel, PA 201, O 2, 6. XII. 1853 (?), 28. III. 1854 etc.; PA 201, O 3b, 1854; PA 201, R, S. 145–156. – Lit.: Basler Baurisse, Ausstellung Kunstmuseum 1967, Nr. 46.

NB: Ein Zufall verunmöglichte es, die im Jahresbericht des Staats-archivs Basel-Stadt 1967, S. 8, genannten neu eingegangenen Berri-Pläne einzusehen.

Register

bearbeitet von I. Loeb-Müller

Abkürzungen: A = Anmerkung, Abb. = Abbildung, W = Werkverzeichnis.

- Aarau, Großratsgebäude 261
- Abt, Wilhelm W 5
- Ägyptische Architektur 249, 266, 278
- Agrigent 273
- Alberti, Leone Battista 272, 273, 291
- Alioth, Johann Sigmund W 63
- Åman, Anders 239 (A 1)
- Amsterdam, Rathaus 252, 265, 286
- Ancien Régime 284, 285, 286, 300
- Antoine, Jacques-Denis 252, 261, 266; Abb. 13
- Architecture parlante 276
- Architekturzeichnungen, siehe:
Schaubilder
- Arezzo 242 (A 18)
- Arnold, Friedrich 259
- Arnold, Johann Jakob Christoph 241, 254 (A 81)
- Athen, Akropolis 278
 - Propyläen 273
 - Universität 245
- Auditorien 253–257, 259, 299
- Augsburg, Rathaus 268
- Baalbek 278
- Bachofen-Merian, Johann Jakob 242; W 5
- Badische Eisenbahn 246; W 90
- Baer, Casimir Hermann 284 (A 170); W 15, 38, 43, 56
- Baltard, Victor 245
- Bandmann, Günther 277 (A 147)
- Bargetzi, Urs W 28
- Barock 250, 253, 254, 256, 270, 279, 284, 287, 298
- Barry, Sir Charles 245, 261, 263, 280
- Barth, Ulrich 241 (A 12)
- Basel, Antikenmuseum 242; W 5
 - Augustinergasse Nr. 2, Museum 239, 244, 245, 246, 247 (A 48), 285, 287, 299; W 38
 - Bäumleingasse Nr. 19, Haus zur eisernen Tür W 51
 - Baukollegium 243
- Blömleintheater, Theaterstraße 243; W 8
- Briefkästen W 39
- Domprobstey 242; W 5
- Eisenbahntor im St.-Johanns-Quartier 240, 287; W 44
- Elisabethen-Gottesacker, Kapelle 288, 293; W 56; Abb. 14
- Fischmarkt, Hotel Storchen W 50
- Französischer Bahnhof W 40
- Freie Straße, Steblinbrunnen W 17
 - Nr. 53, Ladenfront W 77
 - Nr. 83, Fassadenumbau W 31
- Großer Rat 243
- Haus zum schwarzen Adler W 33
 - Fromonterhof W 14
 - zum Lautengarten W 57
 - zum mittleren Pfauen W 45
 - Schöneck 287; W 35
 - zum Schwalbennest (Restaurant) W 12
 - zur eisernen Tür W 51
- Zedernhof W 22
- Historische Gesellschaft 243, 250
- Hotel Storchen W 50
- Kunstgesellschaft 288
- Lautengartenstraße Nr. 23, Wohnhaus W 47
- Malzgasse Nr. 16, Wohnhaus Berri 243; W 6
 - Nr. 30, Wohnhaus zum Lautengarten W 57
- Münchensteinerstraße, Sommercasino W 2, 4
- Münsterbergbrunnen W 28
- Münster-Gottesacker, siehe: Elisabethen-Gottesacker
- Museum an der Augustinergasse 2 239, 244, 245, 246, 247 (A 48), 285, 287, 299; W 38
- Pfalzbadehaus W 52
- Rathaus 284
- Rheinbrückentor, Schiffände W 89

- Rheingasse Nr. 2 (bis vor kurzem Restaurant Schwalbennest) W 12
- Riehenstraße Nr. 62, Villa Zedernhof W 22
- Rittergasse, Winterkirche bei St. Ulrich W 21
- - Nr. 3, Rotes Schulhaus (Kirchenverwaltung) W 29
- - Nr. 29/31, Wohnhaus und Fabrik W 43
- Rotes Schulhaus W 29
- St.-Alban-Graben Nr. 5 und 7, Wohnhäuser 242; W 5
- St.-Alban-Kirchrain Nr. 10, Fabrikbau W 60
- St.-Alban-Vorstadt Nr. 2, Veranda W 59
- - Nr. 25, Haus zum schwarzen Adler (Zahnlucke) W 33
- - Nr. 49, Schöneck 287; W 35
- - Nr. 58/Malzgasse Nr. 2, Wohnhaus W 79
- - Nr. 63, Ladenfront W 76
- St.-Johanns-Vorstadt Nr. 27, Formonterhof W 14
- Sommercasino an der Münchensteinerstraße W 2, 4
- Spinnwetternzunft 248
- Sporengasse Nr. 16, Haus zum mittleren Pfauen W 45
- Stadtcasino am Steinenberg 246, 249-250, 270 (A 127); W 1; Abb. 3, 4
- Steblinbrunnen W 17
- Steinenberg, Quartierplanung 246, 249; W 36
- - Stadtcasino 246, 249-250, 270 (A 127); W 1; Abb. 3, 4
- Theaterstraße, Blümleintheater 243; W 8
- Theodors-Gottesacker, Kapelle W 15
- Universität 245, 246
- Winterkirche bei St. Ulrich W 21
- Zivilstandamt(Domprobstey) 242; W 5
- «Basler Täubchen», Briefmarke W 39
- Basso, Carlo 294 (A 200)
- Beaudroi, Witwe (Metzgerei) W 77
- Beaumont, Claude-Etienne de 259
- Beck-Kaiser, Chrischona W 31
- Beenken, Hermann 276
- Benedetti, Alessandro 254
- Benteli, Theophil 262
- Benz, Achilles 241, 290
- Berckmüller, Joseph 242, 243
- Berlin 250, 299
 - Altes Museum 269, 274, 285
 - Neue Wache 270, 273
 - Reichstag 271
- Bern, Bauamt 261
 - Bogenschützenhaus W 10
 - Bundeshaus (Bundesrathaus) 260, 280 (A 161); W 62
 - Münster 260
 - Rathaus 260, 283-284
 - - Projekt Berri 239-240, 246, 250, 251, 262-288, 293-299, 300; W 16; Abb. 8-13
 - - Konkurrenzprojekte 252, 261, 262-263, 265; Abb. 7
 - Stadtbaumeister 246
- Bernini, Gian Lorenzo 251
- Berri, Amalie (Tochter) 240 (A 4), 245
- Berri-Streckeisen, Apollonia (Mutter) 240; W 65
- Berri, Apollonia (Schwester) 249
- Berri, Eduard (Sohn) W 32
- Berri-Brüderlin, Isaak W 53 (?)
- Berri, Johann Jakob W 66
- Berri-Burckhardt, Margaretha (Frau) 239, 243
- Berri-Linder, Maria-Sophia W 84
- Berri, Melchior (Vater) 240, 242, 245, 249
- Berri, Melchior
- Biographie:*
- Herkunft und Jugend 240
- Ausbildung und Studienreisen 240-242, 245, 248-251, 259, 299
- Familienleben 243
- Spätere Reisen 244
- Tod 246
- Ämter, Ehrungen und Nachruhm 239, 240, 243, 244, 245; W 27, 55, 61, 62
- Baugeschäft und Zeichenschule 243, 246; W 6-8, 14, 29, 31, 33, 35, 38, 40, 43, 45, 50, 51, 57, 60, 90
- Bildnisse 246-247, 285; Abb. 1, 2
- Werke:*
- Arbeitersiedlung W 75

- Brunnen W 17, 28
- Casinos 246, 249–250, 270 (A 127); W 1–4; Abb. 3, 4
- Eisenbahnbauten 246; W 40, 90
- Gemeindehaus W 20
- Grabmäler 18, 19, 32, 34, 37, 41, 49, 53, 54, 63–74, 80–88
- Kunstgewerbe W 13, 39, 42
- Museum 239, 244, 245, 246, 285, 287, 299; W 38
- Privathäuser und Villen 242, 243; W 5–7, 12, 14, 22, 30, 33, 35, 45–47, 57, 58, 79
- Quartierplanungen 246, 249; W 25, 36
- Rathäuser 239–240, 246, 250, 251, 260–288, 289, 293–299, 300; W 11, 16, 23; Abb. 8–13
- Umbauten 243; W 6, 14, 31, 35, 43, 50, 51, 78
- Anderes 240, 242, 243, 287, 288, 293; W 8–10, 15, 18, 21, 24, 26, 35, 43, 44, 48, 52, 56, 59, 60, 76, 77, 89
- Werkverzeichnis 301–309
- Publikationen 239, 243, 244, 245, 288; W 16, 21, 23, 24, 25, 28, 38, 42, 56; Abb. 3, 8–14
- Berri, Rudolf Samuel W 67
- Besançon, Théâtre 255
- Bibliotheksräume, siehe: Parlamentsgebäude
- Birsfelden, Birsbrücke W 9
- Wohnhaus Frey im Sternenfeld W 30
- Bischoff-Keller, Andreas W 68
- Bischofszell, Rathaus 282 (A 164)
- Blondel, Jacques-François 255, 276 (A 145)
- Bluntschli, Friedrich 252 (A 70)
- Bock, Hans d. Ä. 284
- Böcklin, Arnold 239; W 38
- Boerlin, Paul-Henry W 2
- Bologna 242 (A 18, 19)
- Palazzo Bevilacqua 242 (A 19)
- Bonjour, Edgar 245 (A 37), 246 (A 41)
- Boullée, Étienne-Louis 270 (A 128), 285 (A 172), 293–295, 298
- Boyer, Ferdinand 256 (A 94), 258 (A 101, 103), 259 (A 104, 105), 285 (A 172)
- Braun, Rudolf 247; Abb. 1
- Brenk, Beat 254 (A 81)
- Brette, Armand 256 (A 94), 257 (A 95–98)
- Brües, Eva 295 (A 206)
- Brüssel 241
- Hôtel de la Nation 259
- Palais de Justice 269, 271
- Brunel, Isambard Kingdom 244 (A 33)
- Brunellesco, Filippo 273
- Buleuteria, siehe: Rathäuser, griechische
- Burckhardt-Werthemann, Daniel W 7
- Burckhardt, Jacob (Antistes) 243; W 58
- Burckhardt, Jacob 239, 243, 245, 246 (A 41), 251, 273, 279; W 35, 38, 44
- Burckhardt, Lucius W 75
- Burton, Decimus 245
- Campen, Jacob van 252, 286
- Carl, Bruno 240, 247 (A 48), 262 (A 111), 270 (A 127), 283; W 15, 23, 38
- Cetto, Anna Maria 254 (A 83), 255 (A 84–86), 256 (A 92)
- Chakre (?) (Stadtbaumeister, Mülhausen/Elsaß) W 40
- Chalgrin, Jean-François-Thérèse 253 (A 75), 259
- Chambers, Sir William 252, 278 (A 153)
- «Charakter» und «Stil» 249, 261, 263, 272, 274, 276–278, 280 (A 161), 281
- Chateauneuf, Alexis de 244, 248, 256 (A 93), 271
- Christ, Robert Balthasar W 17
- Clark, Sir Kenneth 280 (A 161)
- Clark, William Bernard 244
- Collins, Peter 256 (A 91), 295 (A 203)
- Correggio 294
- Couleru, Pierre-Louis (?) 241, 290
- Craig, Maurice 252 (A 71)
- Curran, C. P. 252 (A 71)
- Darmstadt, Neues Kanzleigebäude 265 (A 115)
- Delaire, E. 242 (A 16)
- Deutschland 251, 279
- De Wette, Wilhelm Martin Leberecht W 69

- Dieckmann, Herbert 272 (A 134)
 Dietler, Johann Friedrich 247
 Dorik-Topoi 278
 Dorische Ordnung 243, 252, 257, 264, 266, 268, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 299, 300
 Duban, Jacques-Félix 242, 245
 Dubler, Anne-Marie 240
 Dublin, House of Parliament 252
 Du Cerceau (Architekten- und Stecherfamilie) 291
 Durand, Jean-Nicolas-Louis 295
 Durheim, Johann Ludwig Rudolf W 35
 Durheim, Karl Jacob W 10
 Eglin, Christoph W 12
 Ehrenberg, Carl Ferdinand von 243 (A 20, 21), 244 (A 29, 31, 33), 246 (A 41), 262, 263, 265 (A 115), 296 (A 207); W 16, 21, 23–25, 27, 28
 Eisenlohr, Friedrich 244 (A 33), 251
 Eklektizismus 276, 298
 England 250, 254, 271
 Eppens, Hans W 14
 Ersch, Johann Samuel 296 (A 208)
 Estienne, Charles 254–255
 Ettlinger, Leopold 279 (A 155), 285 (A 174)
 Fabricio d'Acquapendente, Gerolamo 255
 Fabris, Emilio de 245
 Falkeisen, Susanna (?) W 54
 Falkner, Elise 243
 Fensterbusch, Curt 254 (A 80), 272 (A 135), 274 (A 143), 294 (A 198)
 Filarete 291
 Fischer, Hermann von 240, 288 (A 181); W 10, 56; Abb. 14
 Fischer, Karl von 251, 293
 Fischer, Otto W 38
 Fischer, Rudolf 262 (A 110)
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 290, 292
 Fitch, James Marston 273 (A 139)
 Florenz 242 (A 18), 260
 – Dom 245
 – Ospedale degli Innocenti 268
 – Palazzo Strozzi 242 (A 19)
 – S. Spirito, Sakristei 242 (A 19)
 Förster, Ludwig 244
 Fontaine, Pierre-François-Léonard 259
 Forcart-von Gentschik, Familie W 41
 Forcart-Iselin, Achilles W 41
 Forcart, Johann Rudolf W 70
 Forcart-von Gentschik, Johann Rudolf W 47
 Forcart-Weiß, Johann Rudolf W 19
 Forcart-Bachofen, Rudolf 249
 Forssmann, Erik 272 (A 135)
 Frankl, Paul 268 (A 121), 292 (A 193)
 Frankreich 250, 253, 271, 279
 Französische Revolution, siehe: Revolution
 Freiburg i. Br. 244, 254 (A 81)
 Fremantle, Katharine 252 (A 70), 285 (A 172), 286 (A 176)
 Frey, Dagobert 291 (A 189)
 Fries, Félix 263
 Frölich, Marie 248 (A 55), 259 (A 105), 265 (A 115)
 Frommel, Karl Ludwig 241, 290
 Frommel, Wilhelm 241
 Füßli, Johann Heinrich 283
 Fusco, Renato 291 (A 189)
 Gärtner, Eduard 290
 Gärtner, Friedrich von 242, 244 (A 33), 251, 268
 Geier, Franz (Claudius?) 244, 251
 Geier, Heinrich 244 (A 35)
 Genelli, Bonaventura 244 (A 33)
 Genua 260
 Gerber-Burckhardt, Helena W 80
 Geretsegger, Heinz 271 (A 132)
 Germann, Georg 254 (A 81)
 Geßler-Burckhardt, Franz Lukas W 37
 Giedion, Sigfried 297 (A 211)
 Gisors, Henri-Alphonse-Guy de 259
 Gisors, Jacques-Pierre (dit l'ainé) 258, 259, 269 (A 122), 271
 Glarus, Rathaus 262
 Glutz, Anton W 46
 Glutz, Johann W 46
 Görz, Richard 244 (A 35)
 Götze, Wolfram 252 (A 71), 254 (A 81), 255 (A 84), 262 (A 110), 271 (A 130), 282
 Gombrich, Ernst Hans 278 (A 153)
 Gondoin, Jacques 255, 256, 257, 259, 264; Abb. 5
 Gotik, siehe: Neugotik

- Gourlier, Charles 244
 Grand-Prix von 1775 256
 – von 1779 269 (A 122)
 – von 1787 252 (A 74)
 – von 1789 256
 Griechische Architektur 243, 250,
 251, 253, 260, 272, 273, 274, 277,
 278, 280
 Grieder, Fritz W 39
 Griesebach, August 270 (A 128), 295
 (A 206)
 Gruber, Johann Gottfried 296 (A 208)
 Guénepin, Auguste-Jean-Marie 246,
 249 (A 63)
 Guimard, Barnabé 259 (A 105)
 Guise, Konstantin W 35
 Gurlitt, Cornelius 276 (A 145)
 Gysin (Lithograph) W 56
- Hägendorf, Wohnhaus W 46
 Haller, Albert Carl 262, 280 (A 161)
 Haller von Hallerstein, Karl 273
 Hamburg, Börse 271
 – Haus de Chapeaurouge 256 (A 93)
 Hamel, Hanspeter 282 (A 162)
 Hamlin, Talbot 253 (A 77), 261
 (A 109), 273 (A 139)
 Hansen, Hans Christian 245
 Hasenclever, Adolf 254 (A 81)
 Hasler & Cie. (Lithographen) 244
 (A 34); W 38
 Hauteceur, Louis 242 (A 16, 19), 249
 (A 58, 59), 253 (A 75, 78), 255
 (A 87–89), 256 (A 92, 94), 257
 (A 98), 258 (A 100–103), 259
 (A 104), 271 (A 131), 273 (A 139),
 276 (A 145), 279 (A 156, 157), 290
 (A 185), 295 (A 203)
 Heckmann, Hermann 291 (A 189)
 Hederer, Oswald 268 (A 119), 273
 (A 142), 279 (A 158, 159)
 Heidrich, Ernst 292
 Heimlicher, Johann Jakob W 29
 Held, Julius 291 (A 189)
 Heman, Peter W 17
 Hemmann, Franz Heinrich 261
 Heraldik 281–288, 300
 Hernandez, Antonio 296 (A 207)
 Herrmann-Schaub, Johann Adam
 W 81
 Heß, Hieronymus 247; W 35; Abb. 2
 Heyer, Hans Rudolf W 7
- His, Eduard 243 (A 28)
 Hitchcock, Henry-Russel 239 (A 1)
 Hittorff, Jacob Ignaz 270
 Hör- und Demonstrationssäle, siehe:
 Auditorien
 Hofer, Paul 252 (A 73), 253 (A 76),
 263, 284 (A 169); W 10, 16
 Hoffmann, Hans W 11
 Holbein, Hans d. J. 284
 Huber, Achilles 241
 Hubert, Gérard 285 (A 172)
 Hübsch, Heinrich 251
 Huyot, Jean-Nicolas 241, 242, 244
 (A 33), 249, 269, 272, 280 (A 161),
 299
- Ikonographie 240, 258, 281–288, 300
 Imhof, Heinrich Max 246–247, 287
 Imhof-Rochat, Johann Jakob W 45
 Ionische Ordnung 250, 252, 264, 267,
 274, 277
 Irland 252
 Iselin-Roulet, Isaak 242; W 5
 Italien 242–243, 250, 269, 273, 299
 Jantzen, Hans 291 (A 190, 191), 292
 Jeannot, Frau W 85
 Jefferson, Thomas 295
 Joly, Jules de 259
 Joubert, Charles 255 (A 86)
 Julirevolution 250, 261, 278, 280
 Juvarra, Filippo 292
- Kaegi, Werner 239 (A 2), 243 (A 21),
 245 (A 36, 37)
 Kapitolsbauten, siehe: Parlamentsge-
 bäude
 Karlsruhe, Bauschule 241, 248, 249,
 299
 – Denkmal (Grabmal?) für Friedrich
 Weinbrenner W 18
 – Rathaus 248, 259
 – Ständehaus 259
 – Straßennetz 248
 [Katalog] Catalog der Ausstellung
 baslerischer Kunstprodukte aus
 älterer und neuerer Zeit, Stadt-
 casino 1841 288
- [Katalog der] Basler Baurisse, Aus-
 stellung Kunstmuseum 1967 241
 (A 10), 249 (A 60), 289 (A 182),
 293 (A 195); W 1, 4, 8, 9, 11, 12, 16,
 38, 44, 47, 56, 90

- [Katalog] Erhaltenswerte Basler Bauten, Ausstellung Gewerbemuseum 1959 W 20, 35
- Kauffmann, Hans 249 (A 58), 276 (A 145), 297 (A 209)
- Kaufmann, Emil 249 (A 58), 256 (A 92), 258 (A 100, 103), 259 (A 104), 270 (A 127), 290 (A 185), 294, 295 (A 203)
- Kaulbach, Wilhelm 244 (A 33)
- Keller-Bischoff, Margaretha W 71
- Kent, William 252 (A 71)
- Keyser, Franz W 35
- Kiener, Hans 298–299
- Kimball, Fiske 295 (A 204)
- Kindermann, Heinz 254 (A 82)
- Klassizismus 239, 245, 246, 249 (A 58), 251, 253, 256, 263, 265, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 276–277, 297, 298, 299, 300
- Klenze, Leo von 242, 244 (A 33), 248, 250, 251, 268, 272, 273, 277, 279, 293; W 38
- Knoepfli, Albert 282 (A 164)
- Koch, Georg Friedrich 289 (A 183)
- Koch, Joseph Anton 276, 277
- Kopp, Peter Ferdinand 283 (A 166)
- Korinthische Ordnung 265, 275–276, 277
- Krebs (Drucker, Frankfurt a. M.) W 39
- Kubli, Felix Wilhelm 241–242, 262
- Kuentzle, Karl 242 (A 18)
- Küpfer, Ludwig 262
- Kürsteiner, Johannes 243 (A 21), 287–288
- Kummler (Statthalter, Münchenstein) W 48
- Labrouste, Henri 245
- Lacroix, Eugène 262
- Landerer, Albert W 44
- Lang, Suzanne 278 (A 153)
- Lange, Günther 256 (A 93), 271 (A 129)
- Langner, Johannes 294 (A 202)
- Lankheit, Klaus 294 (A 200)
- Lasius, Georg 252 (A 70)
- Lassaulx, Claudius von 251
- Latrobe, Benjamin 261
- Laupen (BE), Siegesdenkmal W 24
- Lausanne, Casino W 3
- Lecœur 244 (A 33)
- Leconte, Etienne-Chérubin 258, 259, 271
- Ledoux, Claude-Nicolas 252 (A 74), 255
- Lefebure, J.-B.-L.-F. 256
- Le Geay, Jacques-Guillaume 290
- Legrand, Jacques-Guillaume 253 (A 78), 257
- Le Moine, Paul-Guillaume 256
- Lendorff, Gertrud 240; W 11, 13, 38
- Lendorff, Karl 244 (A 33)
- Leningrad, Börse 273
- Eremitage 268
- Leonardo da Vinci 254, 291
- Lequeu, Jean-Jacques 290, 295
- Letarouilly, Paul-Marie 242
- Le Vau, Louis 250
- Linfert, Carl 294 (A 202), 297 (A 209)
- Lithographien 244, 250, 261; W 38, 42, 56
- Lörrach, Replik des Münsterbergbrunnens W 28
- London 244
- Architectural Society 244
- Athenaeum 245
- Crystal Palace 245
- Houses of Parliament 245, 252 (A 71), 261, 263, 280
- Royal Institute of British Architects 244
- Somerset House 252
- Lotz, Wolfgang 291 (A 188), 297 (A 209)
- Ludwig I, König von Bayern 277, 279
- Lugano 242 (A 18)
- Lundberg, Erik 255 (A 89)
- Luzern, Quaiplanung 246; W 25
- Regierungsgebäude 260, 262, 269, 278, 283, 285; W 23
- Ursulinenkirche 258 (A 102)
- Lyon, Hôtel de Ville 252 (A 70)
- Mailand 242 (A 18)
- Malerische Architektur 296–299, 300
- Mansart, Jules-Hardouin 250
- Marle, Raimond van 284 (A 169)
- Maurer, François 240; W 20, 21, 29
- Mazois, François 242
- Meeks, Carroll Louis Vanderslice 269 (A 123), 270, 275 (A 144), 298

- Meier, Eugen Anton W 1, 8, 40, 50
 Menzel, Carl August 296, 298
 Merian, Amadeus 243 (A 21, 26), 245 (A 39), 248 (A 53), 251 (A 66); W 6, 20, 22, 38, 55
 Merian-Bischoff, Eduard W 79
 Merian-Burckhardt, Eduard W 14
 Merian, Friedrich W 72
 Merian-Ryhiner, Lukas W 73
 Merian, Matthäus d. Ä. 291
 Merian-Merian, Samuel W 74
 Metken, Günter 290 (A 186), 295 (A 205)
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar, Fürst von 279–280
 Mielke, Friedrich 253 (A 75), 255 (A 89), 268, 269 (A 122)
 Milde, Kurt 279 (A 155)
 Milizia, Francesco 296
 Miller (Gießer, München) W 39
 Molinos, Jacques 253 (A 78), 257
 Moller, Georg 251, 265 (A 115)
 Monreale 242 (A 18)
 Montalembert, Charles-Forbes-René, Comte de 259
 Morell, Bernhard Rudolf von 262
 Morris, Robert 295 (A 203)
 Müller, Christian Adolf W 44
 Müller, Johann Georg W 38
 Müller, Johannes von 279, 283
 Müller, Wilhelm Jeremias 248
 München 244, 250, 279, 299
 – Akademie der Bildenden Künste 277
 – Bayrische Staatsbibliothek 268
 – Glyptothek 268, 273, 277
 – Propyläen 270, 279
 – Ruhmeshalle 279
 Münchenstein, Ökonomiegebäude W 48
 – Villa Ehinger in der Neuen Welt (jetzt Gymnasium) 243; W 7
 Münzen, eidgenössische W 61
 Nationalstil 251, 278, 280
 Neapel 242 (A 18)
 – Palazzo Gravina 242 (A 19)
 Neithardt, J. (Lithograph) W 38
 Neugotik 250, 280, 287; W 35
 Neustück, Johann Heinrich W 28, 35
 Niederlande 241
 Noleau, François-Joseph 244 (A 33)
 Norberg-Schulz, Christian 273 (A 139)
 Öchsli, Johann Jakob 247 (A 48); W 35, 38
 Offenburg 244
 Oppenord, Gilles-Marie 294
 Orianda, Schloß (Krim) 295
 Oswald, Mathias W 40
 Ouslet (St.-Louis/Elsaß) W 78
 Pack, Jakob Christoph W 15
 Padua, Theatrum anatomicum 255
 Paestum 242 (A 18)
 – Poseidontempel 278
 Palladio (Andrea di Piero) 253, 254, 274, 291
 Palmyra 278
 Paris 241, 244, 246, 248–250, 271, 299
 – Bibliothèque Nationale 245
 – École des Beaux-Arts 241, 245, 248
 – École Polytechnique 295
 – Faculté de Médecine (Theatrum anatomicum) 255–256, 257, 264, 299; Abb. 5; siehe auch: Saint-Côme
 – Halles Centrales 245
 – Hôtel Lambert 250
 – Hôtel de Ville 252 (A 74)
 – Palais archiépiscopal 257
 – – Bourbon (Palais des Cinq Cents, Chambre des Députés) 258–259, 271, 286
 – – du Luxembourg 253; (Salle du Sénat) 259
 – – Royal (Salle du Tribunat) 259
 – – des Tuileries (Salle du Manège) 257; (Salle des Machines) 258; (Salle de la Convention) 285 (A 172)
 – Panthéon (Sainte-Geneviève) 285
 – Saint-Côme (Theatrum anatomicum) 255 (A 86); siehe auch: Faculté de Médecine
 – Sainte-Marie-Madeleine (La Madeleine) 253, 257–258, 272
 – Saint-Vincent-de-Paul 270
 – Salon von 1791 289
 Paris, Pierre-Adrien 256–257; Abb. 6
 Parlamentsgebäude (Kapitolsbauten) 245, 252–260, 265, 271 (A 130), 278, 282

- Bibliotheksräume 261
- Pausanias 282 (A 163)
- Paxton, Sir Joseph 245
- Pearce, Sir Edward Lovet 252
- Peintner, Max 271 (A 132)
- Percier, Charles 259
- Perregaux, Henri 263
- Perugia 242 (A 18)
- Petzet, Michael 252 (A 74), 273 (A 141)
- Pevsner, Sir Nikolaus 239 (A 1), 252, 277 (A 147), 278 (A 153)
- Pfister, Arnold 240 (A 4–6), 241 (A 8–14), 243 (A 27), 246 (A 45), 247 (A 49), 248 (A 52, 55), 249 (A 63), 288 (A 179), 290 (A 184), 293 (A 195); W 1, 28
- Pfister-Burkhalter, Margarete 243 (A 21), 245 (A 36), 247 (A 48); W 35
- Philhellenen 280, 300
- Pichler, Walter 271 (A 132)
- Pigler, Andreas 283 (A 166)
- Piranesi, Giovanni Battista 294
- Plagemann, Volker 239 (A 1), 244 (A 33), 268 (A 119), 277 (A 148–150), 285 (A 175); W 38
- Plankonkurrenz Berner Rathaus 261
- internationale 261
- Platen, August Graf von 242 (A 18)
- Poelaert, Joseph 269, 271
- Polychromiestreit 298
- Pompejanische Architektur 242, 278
- Wandmalerei 242, 243, 284, 288
- Pompeji 244, 278
- Forum 284
- Poyet, Bernard 271
- Preisgerichte 244, 263, 274, 277; W 27, 55, 61, 62
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome 256, 257–258, 260, 279
- Rathäuser (Regierungsgebäude) 239–240, 246, 251–260, 260–299, 300; W 11, 16, 23; Abb. 7–13; siehe auch: Parlamentsgebäude (Kapitolsbauten); Verwaltungsgebäude
- griechische (Buleuteria) 253, 260
- Rathausikonographie, siehe: Ikonegraphie
- Rathausinventare 284, 286
- Ratssäle, siehe: Rathäuser
- Rave, Paul Ortwin 279 (A 159)
- Regeneration 262, 286, 287
- Regensburg, Walhalla 273, 279, 285
- Regierungsgebäude, siehe: Rathäuser
- Reinle, Adolf 239 (A 1), 242 (A 18), 243 (A 20, 28), 258 (A 102), 262 (A 111), 283 (A 168), 285 (A 173), 297 (A 209); W 1, 15, 16, 23, 25, 35, 38, 40, 43, 44, 56, 75, 89
- Remagen, Apollinariskirche 245
- Renaissance 242, 243, 251, 254, 256, 269, 274, 277, 279, 298
- Revolution, Französische 253, 259, 260, 261, 280, 281; siehe auch: Julirevolution
- Revolutionsarchitekten 248, 255, 256–260, 292, 293, 294 (A 200), 300
- Revolutions-Parlamente, französische 256–260
- Reynaud, François-Léonce 244 (A 33)
- Rickenbach (SO), Wohnhaus W 46
- Riehen, Gemeindehaus W 20
- Riggenbach, Christoph W 7, 57, 60
- Ripa, Cesare 285 (A 172)
- Ritter, Lux (Schultheiß) 269; W 23
- Robert, Hubert 292
- Römische Architektur 243, 250, 260, 272, 273, 274, 277, 281
- Rom 242, 246, 278, 282
- Académie de France 290
- Atrium Libertatis 261 (A 109)
- Bauhütte St. Peter 291
- Kapitol 275
- Palazzo della Cancelleria 242 (A 19), 243
- - Farnese 242 (A 19)
- - Giraud 242 (A 19)
- - del Governo Vecchio 242 (A 19)
- - Massimi alle Colonne 242 (A 19)
- - Montecitorio 251
- - Venezia 242 (A 19)
- Pantheon 255, 271, 275, 299
- Rose, Hans 252 (A 70), 297 (A 211)
- Rosenau, Helen 252 (A 74), 256 (A 91), 269 (A 122), 270 (A 128), 285 (A 172), 290 (A 185), 293 (A 196, 197), 294 (A 198)
- Rosenblum, Robert 277 (A 147), 283 (A 166)
- Rothpletz, Emil 280 (A 160)
- Rouen 244

- Rudbeck, Olov 255 (A 86)
 Rundbogenstil 242
 Ryhiner-Frischmann, Sibylle W 22, 64
- Saenredam, Pieter 291, 292
 Saint-Louis (Elsaß), Wohnhausumbau W 78
 Saint-Père, Charles-Félix 262, 265; Abb. 7
 Sankt Florian, Stift 269
 Sarasin-Vischer, Adele W 49
 Sarasin-Forcart, Adolph W 57
 Sarasin-Sauvin, Carl W 60
 Sarasin-Brunner, Felix W 35
 Sarasin-Burckhardt, Felix W 34
 Sarasin-Merian, Ludwig (Louis) August 243; W 7
 Scarpi, Fra Pietro Paolo 255
 Schaubilder 240, 256 (A 90), 263, 266, 274, 275, 288–299, 300; W 56; Abb. 11, 13, 14
 Schiller, Friedrich von 278, 286
 Schinkel, Karl Friedrich 248, 250, 251, 269, 270, 273, 274, 276, 285, 292, 293, 295, 296, 299
 Schneider, Arthur 290 (A 187)
 Schneider, René 258 (A 99), 279 (A 156)
 Schorndorff, Familie W 82
 Schreiber, Friedrich W 50
 Schwanthaler, Ludwig 244 (A 33)
 Sedlmayr, Hans 294, 297
 Semper, Gottfried 245, 246 (A 41), 273 (A 140)
 Sieber-von Fischer, Paul 240, 247 (A 47); Abb. 1
 Siena 242 (A 18)
 Sobre, Jean-Nicolas 252 (A 74)
 Sperlich, Hans Günther 248 (A 55), 259 (A 105), 265 (A 115)
 Stadler, Ferdinand W 26
 Staehelin, Abraham 241
 Staehelin-Vischer (-Brunner), August W 33
 Stampfer, Jacob 283
 Stans (?), Denkmal für Winkelried W 26
 Stehlin, Johann Jakob d. Ä. 249 (A 63)
 Stephenson, Robert 244 (A 33)
 Stettler, Ed. (Baumeister, Bern) W 10
 Stettler, Michael 261 (A 109)
- «Stil», siehe: «Charakter» und «Stil»
 Stockholm, Nationalmuseum 245
 Stockmeyer, Ernst 273 (A 140)
 Straßburg 244
 Streuber, Wilhelm Theodor W 38
 Stromeyer, Manfred W 14
 Stückelberg, Adrian 239 (A 3)
 Stüler, Friedrich August 245
 Sturm, Christoph Leonhard 255 (A 89)
 Summerson, Sir John 252 (A 71)
 Superga, Basilica 292 (A 192)
- Tacitus 283, 286
 Thomon, Thomas de 273
 Thorvaldsen, Bertel 242 (A 18), 243 (A 21), 244 (A 33), 246
 Troescher, Georg 284 (A 171)
 Trouillet, Henri 262, 265; Abb. 7
 Turin, Palazzo Madama 268
- Ubaldi, Guido 292
 Uppsala, Anatomisches Theater im Gustavianum 255 (A 86)
 Utica (New York), Krankenhaus 273 (A 139)
- Valdenaire, Arthur 241 (A 10), 244 (A 35), 248 (A 51, 54, 56)
 Vaucher, Jean-Marc-Samuel 263
 Vaudoyer, Antoine-Laurent-Thomas 256 (A 94)
 Venedig 260
 – Prokurazien 251
 Verein Schweizerischer Ingenieure und Architekten 244
 Vereinigte Staaten 253, 259, 271 (A 130), 273, 279
 Versailles, Grand Trianon 250
 – Salles des États Généraux 256–257; Abb. 6
 Verwaltungsgebäude 251–253, 257, 261–262, 263, 265, 269 272
 Viale, Vittorio 292 (A 192)
 Vicenza, Teatro Olimpico 254
 Vignon, Pierre 258
 Villard de Honnecourt 290
 Vischer-Preiswerk, Benedikt W 43
 Vitruv 253–254, 272 (A 135), 274, 277, 278, 293, 294 (A 198)
 Vögeli, Hans Caspar 262
 Vogel, David 258 (A 102)
 Vogt-Göknil, Ulya 294 (A 202)

- Von der Mühl-Bürgin, August W 83
Von der Mühl-Hoffmann, Leonhard W 59, 86
Vries, Hans Vredemann de 291
- Wackernagel, Wilhelm W 38
Wagner, Otto 271
Walhalla, siehe: Regensburg
Walhalla, schweizerische W 55
Wanner, Gustaf Adolf W 6
Washington, Capitol 253
– Library of Congress 261
Wehrli, Max 283 (A 166, 167)
Weinbrenner, Friedrich 241, 242
(A 18), 248, 249, 251, 259, 270, 271,
280 (A 161), 290, 293, 299; W 18
Werner, Joseph d. J. 283–284
Wiebenson, Dora 272 (A 134)
Wien, Böhmisches Hofkanzlei 290
(A 187)
– Parlamentsgebäude 287
- Winterthur, Schützenhaus 283
Wirz-Marchand, Johann W 76
Wirz-Marchand, Maria Magdalena
W 87
Wittkower, Rudolf 291 (A 188)
Wölfflin, Heinrich 251 (A 68), 298
Wolf-Heidegger, Gerhard 254 (A 83),
255 (A 84–86), 256 (A 92)
- Zeichnungen 241, 242–243, 259, 284,
288, 293
Zeitler, Rudolf 239 (A 1), 294
(A 199)
Ziegler, Jacob Melchior W 38
Zimmerlin-Preiswerk, Catharina W 88
Zürich, Krankenhaus-Jury W 27
– Polytechnikum 245
– Rathausikonographie 283
– Rathausprojekt (Großratsgebäude)
246, 262, 268, 271, 287, 289; W 11
Zwirner, Ernst Friedrich 245