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
Kapitel: II: Die Architektur
Autor: [s.n.]
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: 16.02.2026

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

Werke zutage, die ihre Urheber ehren[64].» Unter den deutschen Architekten nennt Berri Lassaulx, Eisenlohr, Karl von Fischer, Gärtner, Geier, Hübsch, Klenze, Moller, Schinkel und Weinbrenner[65]. Die Bestrebungen in Deutschland scheinen, glaubt Berri, «wenn sie mehr noch durch die Zeit werden geläutert sein, einst zu einem deutschen Nationalstile sich gestalten zu wollen, der bei dem unbestimmten französischen Wesen selbst über den Rhein Eingang finden möchte[66].» 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 können[67].»

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 erklärte[68], 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 vereinigten[69]. 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 Münchner 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 Amsterdam[70]. 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 geschaffen[71]. 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 Verwaltungsbau[72]. Ein das spätere Programm beeinflussendes Regierungsgebäude hat Jacques-Denis Antoine (1733–1801) im Jahre 1788 für Bern entworfen[73]. Er zeichnet Grundriß und Kuppel des Ratssaales 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 hat[74]. 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. 423ff., bes. S. 427–430 und Abb. 18–21 und 27. – Maurice Craig, Dublin: 1660–1860, London 1952, S. 124ff. (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. 225f. und Taf. 156. – Wolfram Götze, Das Parlamentsgebäude. Historische und ikonologische Studien zu einer Bauaufgabe, Phil. Diss. Leipzig 1960 (photostatisch vervielfältigt), S. 19ff., bespricht an entsprechender Stelle William Kents nicht ausgeführtes Projekt für das Londoner Parlamentsgebäude (1730–1740); vgl. dazu auch Summerson, S. 201f.

[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. 50f. und Abb. 23f.

[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 voraus[75]. 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 Diskussion[76].

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 blieben[77].

Frankreich trug zur Revolutionszeit den halbkreisförmigen Ratssaal 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 Paläste[78].

Als Auditorium, das heißt als Gebäude, das dem Schall Rechnung trägt, konzipierten die Griechen der klassischen Zeit Theater, Odeion und Buleuterion[79]. 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 ab[80]. 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 Grundriß[82].

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 Padua[85]. Der Grundriß hat Kreisform, die Bänke steigen steil empor. Wie im Schauspiel- und Opernhaus gestaltete das 17. Jahrhundert die anatomischen Theater oft als Kuppelzentralbau[86].

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 plädierten[87]. 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 Proszeniumslogen[88]. 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 ausgeführt[89]. Der 1780 in Kupfertafeln 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 Kassettengewölbe 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] Hautecœur 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 zeigt[90]. 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 Kolonnade[91]. Im Bewußtsein des stereometrischen Charakters nannte der einflußreiche Theoretiker Quatremère de Quincy Gondoins Bau «l'ouvrage le plus classique du XVIIIe 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 gezeichnet[93].

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 errichtete[94]. 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, «Amphithéatre». – 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 bot[95]. 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 hatte[96]. 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 Bänke[97]. 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 patrie[98].» 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»: Hautecœur V, S. 93f.

[95] Brette, S. 95.

[96] Ebd., S. LXXIIf. und S. 166–168. – Die Einrichtung der Grande Salle de l'Évéché, 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 freilassen[99]. Dieser wie auch viele andere Pläne war zu kostspielig. Jacques-Pierre Gisors (dit l'ainé) schuf 1793 endlich den Parlamentssaal, welcher Schule machte[100]. 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 Lünettennischen. Ein Gegenprojekt von Pierre Vignon, der den Parlamentssaal im Hauptgeschoß der Tuilerien einrichten wollte, war insofern moderner, als die Tribünen hinter einer halbkreisförmigen Kolonnade liefen[101].

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 symbolisme[102].» 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 nötig[103]. 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 Tuileries 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 Mauerzylinder 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 galt[104]. 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 Größe[105].»

[104] Hautecœur V, S. 143–145 (und Fig. 81f.: Tribunat und Senat); VI, S. 25f. (und Fig. 19f.: 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. 319f. (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 Plinius[106]. Melchior Berri erklärt 1835 im Begleitbrief zu seinen Rathausplänen für Luzern[107]: «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'Histoire 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 siegte[108]. Von seinem Projekt wurde lediglich die Terrassierung des Steilufers ausgeführt; dann unterbrach das durch die Napoleonischen Kriege geschwächte Bern den Bau. Inzwischen war auch Antoines 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 planten[109]. 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, Realenzyklopädie 13[1], Sp. 101–104.

demagogischen Kräfte der Demokratie auslöste[110], 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 Vorrechte 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 Auflagen[111]. 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 Konkurrenten 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 erstprämiierten 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 Berris[113].»

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 Staatsschreibers und der Kanzlei in breiten Konvexkreisen vor der Stirnmauer 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 Hauptgeschoß[114]. 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 erstprämiierten 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 wurde[115]. 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 will[116]. Die nach Antoines 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 begehbare Treppe von 23 Stufen einschließt. Nur den Ecksäulen antworten Pilaster. Die Säulen ahmen den klassischen Typus des 5. Jahrhunderts nach; auch die mannshohen 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 hinterfängt 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 Turmrisaliten 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 Berris Berner Rathausentwurf, und die Gestaltung enthüllt es. Tatsächlich ist nur ein Viertel der Treppe begehbar, im übrigen entsprechen die Stufen nicht Menschenschritten, 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 gefährdet[118]. Leo von Klenze hat die Kolossaltreppe mit seiner 1816–1828 geschaffenen Münchener Glyptothek in die klassizistische Architektur eingeführt; schon bei ihm, wie später an Berris Rathäusern, sind die Stufen von schweren Platten bedeckt[119].

«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 Treppenschächte 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 – Gärtners 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 fehlt[121]. 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 gefolgt[122].

Dem Säulen-Architrav-Hof zuliebe verzichtet Berri auf die Bequemlichkeiten geschlossener Gänge. Offene Höfe kennt im 19. Jahrhundert höchstens noch Italien[123]; 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 1835[124]. 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 einzurichten[125]; 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 sollte[126].»

[122] Mielke (wie Anm. 75), S. 285f. – 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 Blöcke[127]. 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 einzureihen[128]. 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. 443f., 488 und 493. – Carl, Klassizismus (wie Anm. 111), S. 114f. – Vgl. auch Berris Stadtcasino Basel, Abb. 3f.

[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 vorausgegangen[129]. 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 Ratssaales 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 einleuchtet[130]. 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 versteckte[131]. 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 vorgeschlagen[132].

[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 rühmt 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 angehörten[133].» 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 Berris entnehmen[135]. 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 Ernsten, die andere den des Lieblichen und die dritte den des Zierlichen hatte[136].» In demselben Vortrag rügt Berri, daß Klenze den griechischen und den römischen Stil mische[137], und er stimmt in die Kritik seiner Zeitgenossen ein, das Innere der Madeleine in Paris, ein Kuppelbau, passe schlecht zur äußeren Tempelform[138]. 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 Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik, Bd. III), München 1968, S. 271–317, bes. S. 292ff. – Dora Wiebenson, «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, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts (Acta Universitatis Stockholmiensis V), Stockholm 1961.

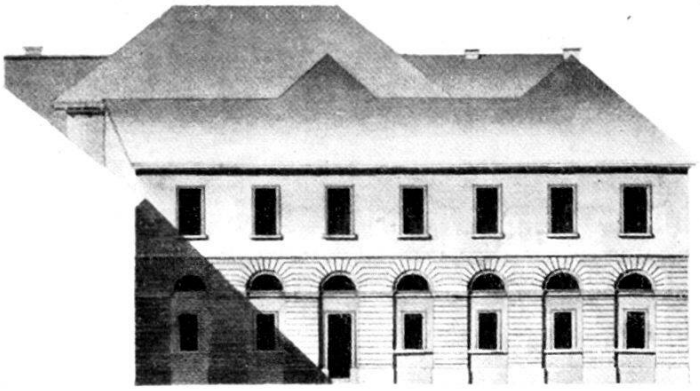
[136] Staatsarchiv Basel, PA 201, N 3, «Baukunst», S. 9.

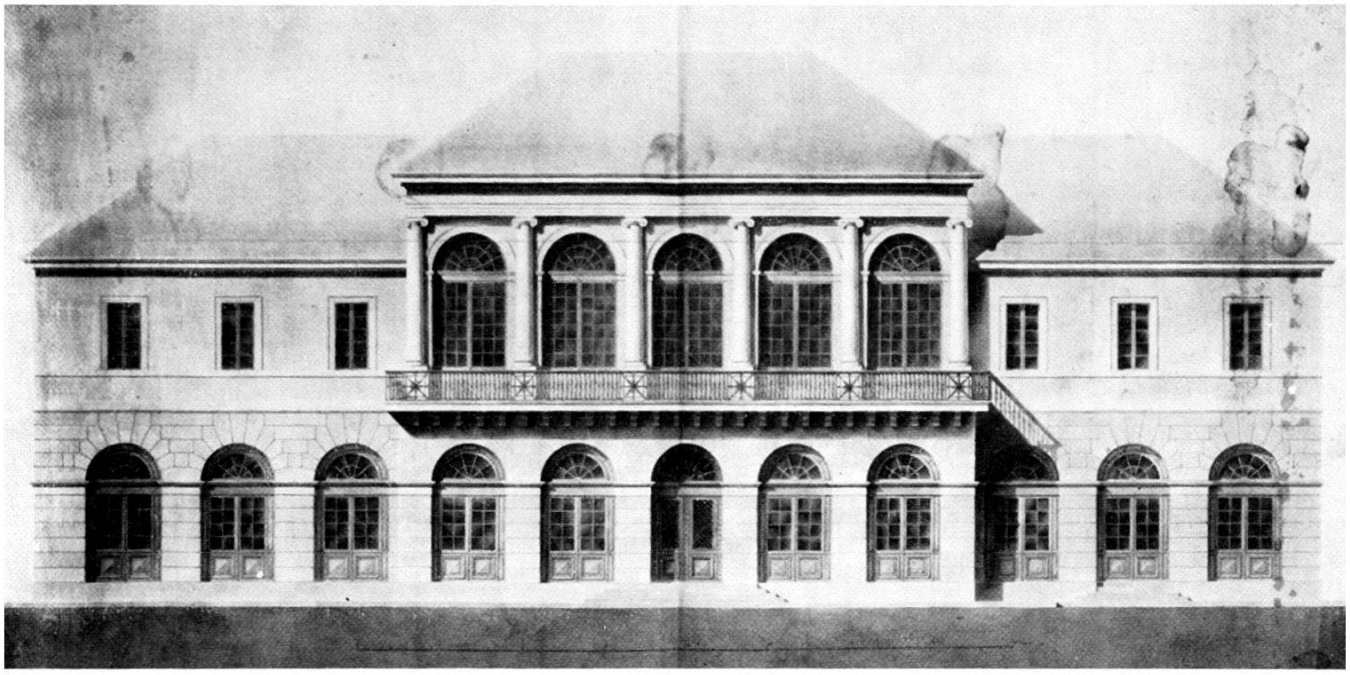
[137] Ebd., S. 43.

[138] Brief an die Frau, 29. März 1838, abends. – Von 1851 stammen die Grabskizzen «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.

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





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.

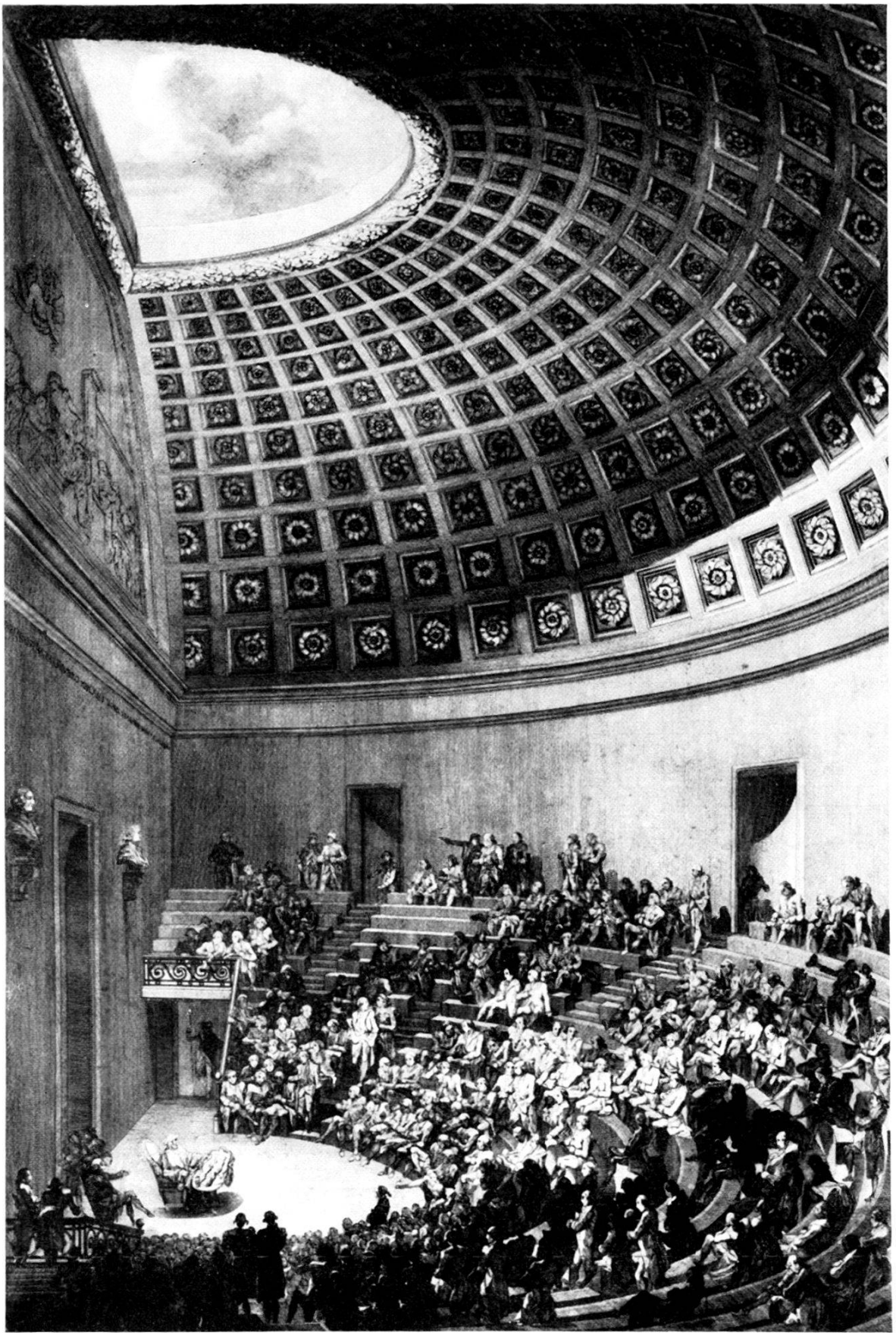


Abb. 5. Jacques Gondoin, Anatomisches Theater, begonnen 1771. Aus Gondoin, Description des écoles de chirurgie, Paris 1780. – Photo Bibliothèque Nationale.

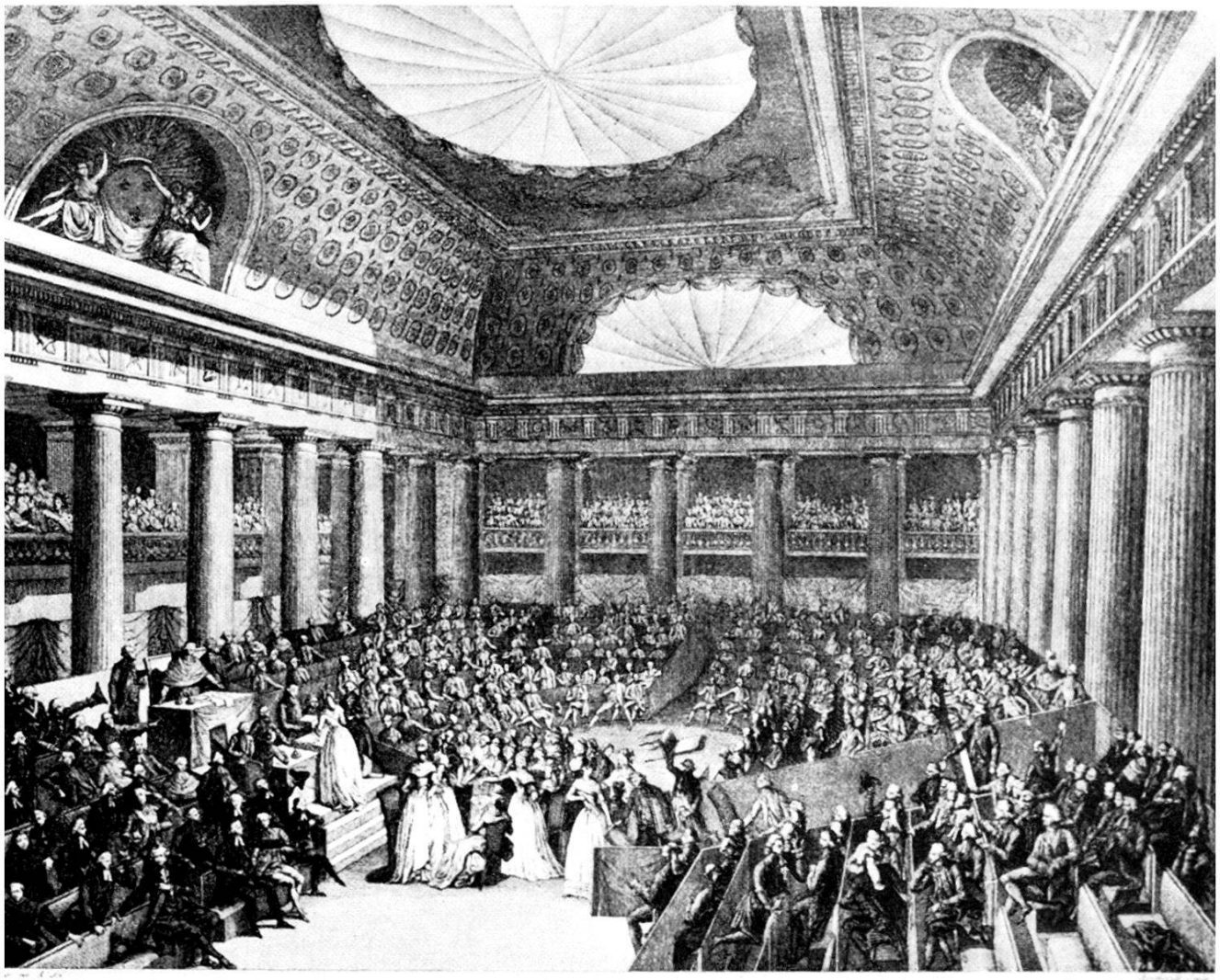


Abb. 6. Pierre-Adrien Paris, Ständesaal in Versailles, 1789.
Nach Brette, Assemblées, 1902.

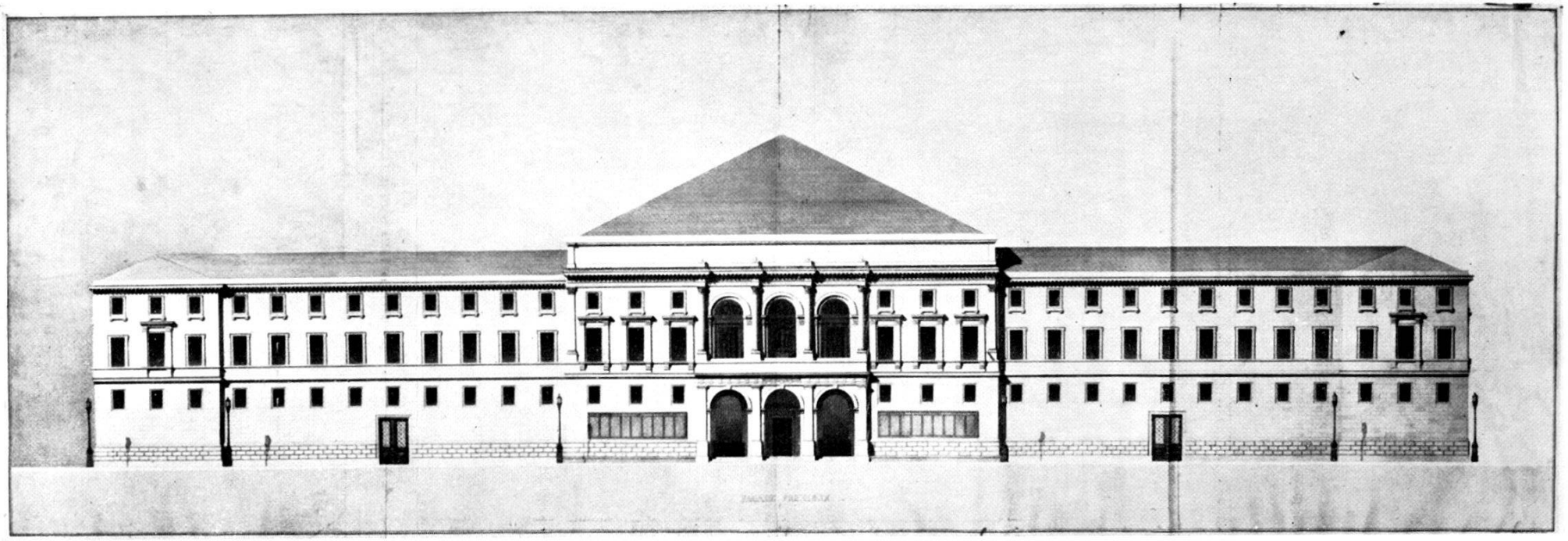


Abb. 7. Charles-Félix Saint-Père und Henri Trouillet, Erstprämiiertes Projekt für das Rathaus Bern, Aufriß der Straßenfront, 1833/34. Staatsarchiv des Kantons Bern. – Photo Denz-Cliché, Bern.

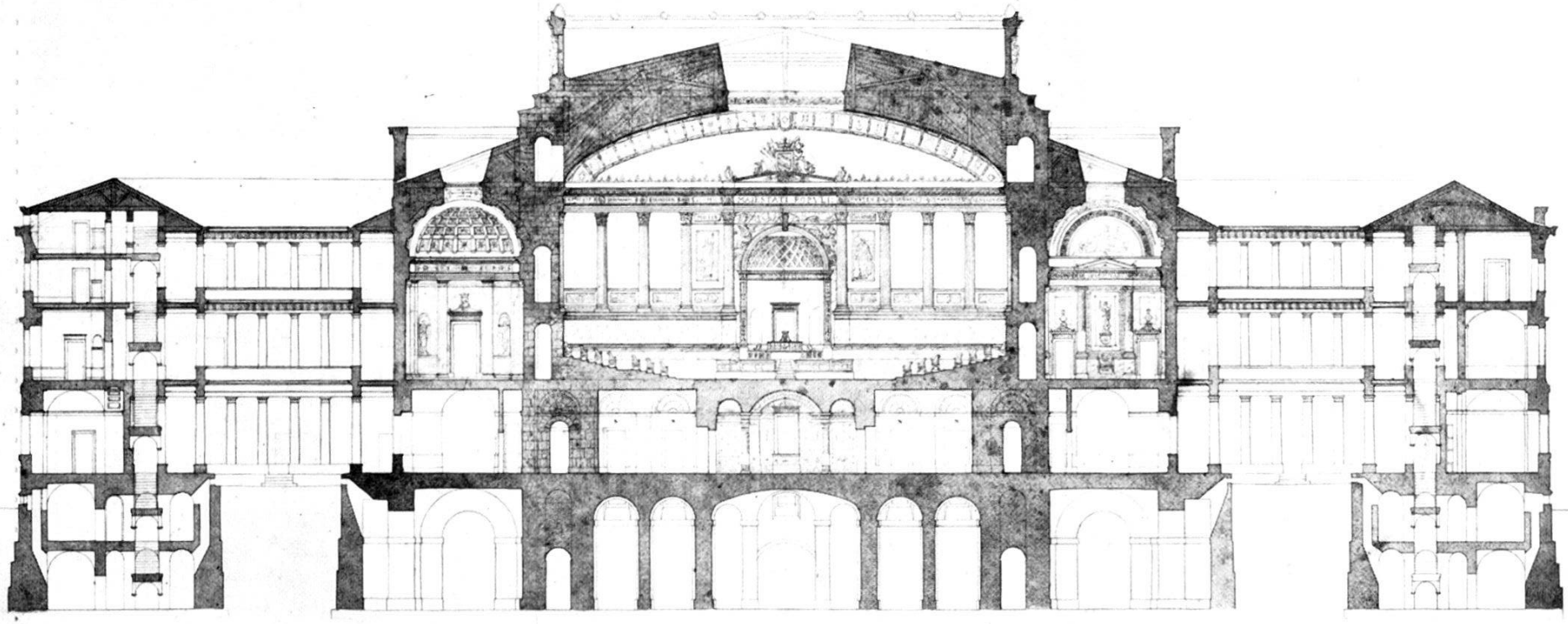


Abb. 8. Melchior Berri, Zweitprämiiertes Projekt für das Rathaus Bern. Längsschnitt, 1833. Staatsarchiv des Kantons Bern. – Photo Denz-Cliché, Bern.

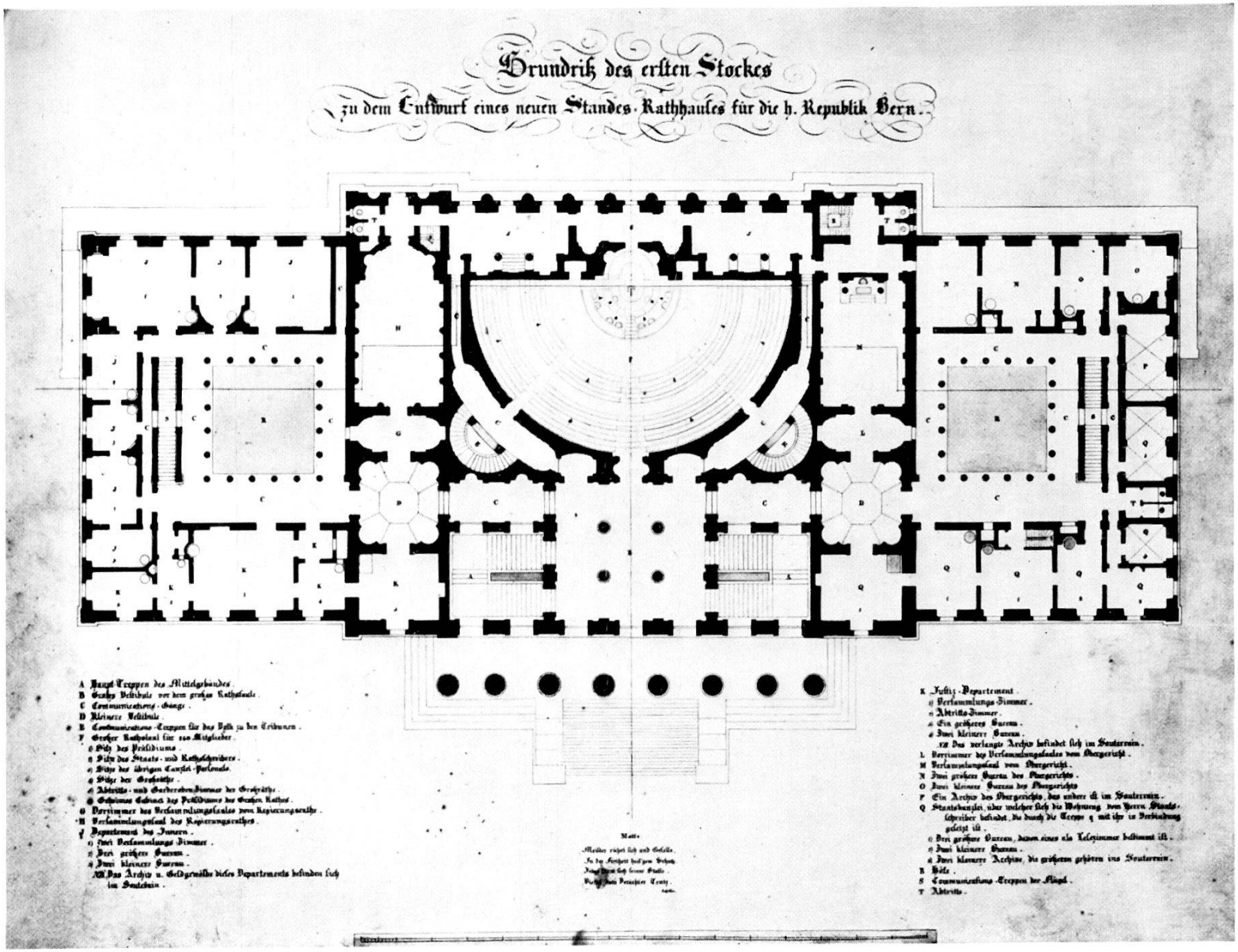


Abb. 9. Berri, Rathaus Bern, Grundriß Hauptgeschoß. – Photo Denz-Cliché, Bern.

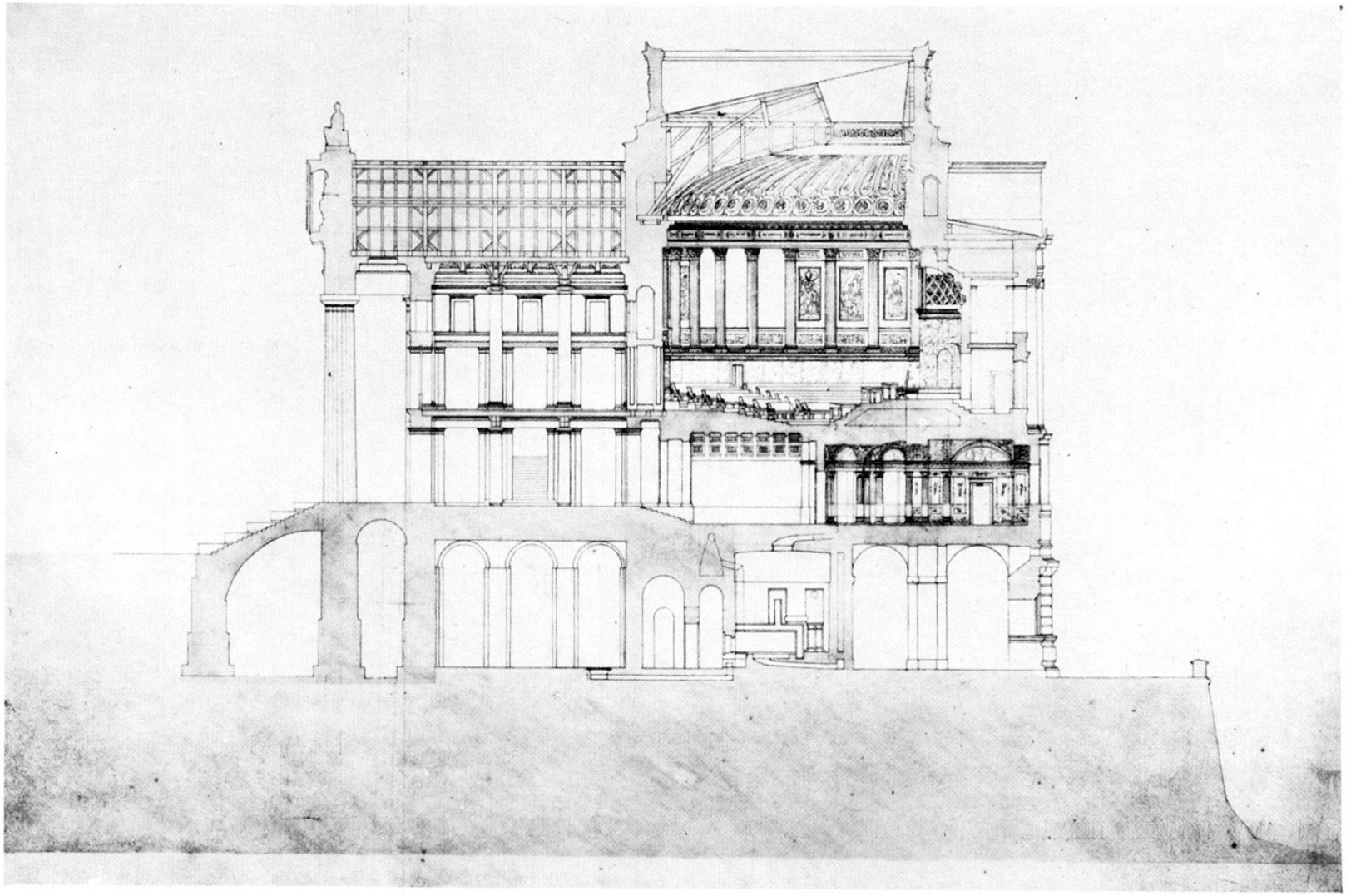


Abb. 10. Berri, Rathaus Bern, Querschnitt. – Photo Denz-Cliché, Bern.

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

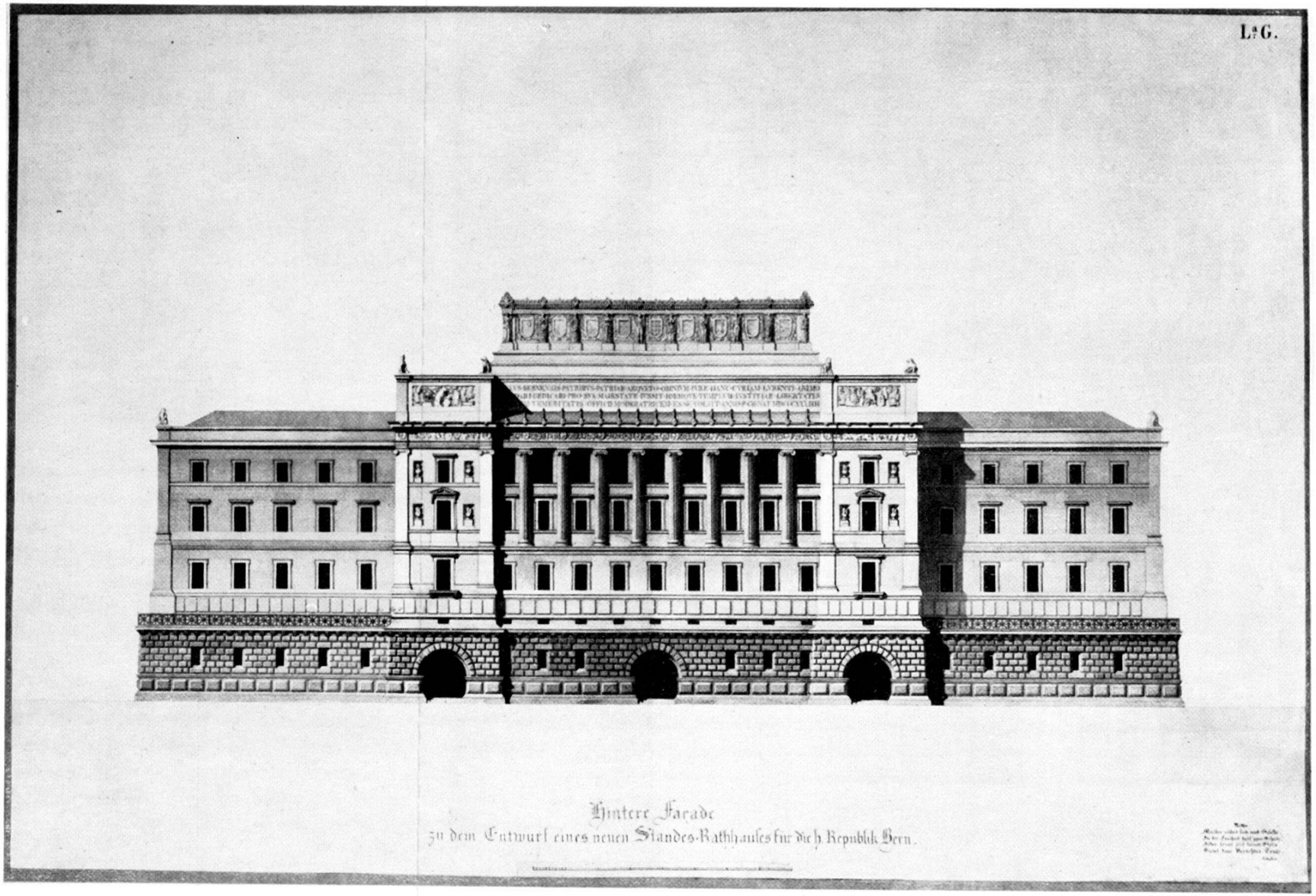
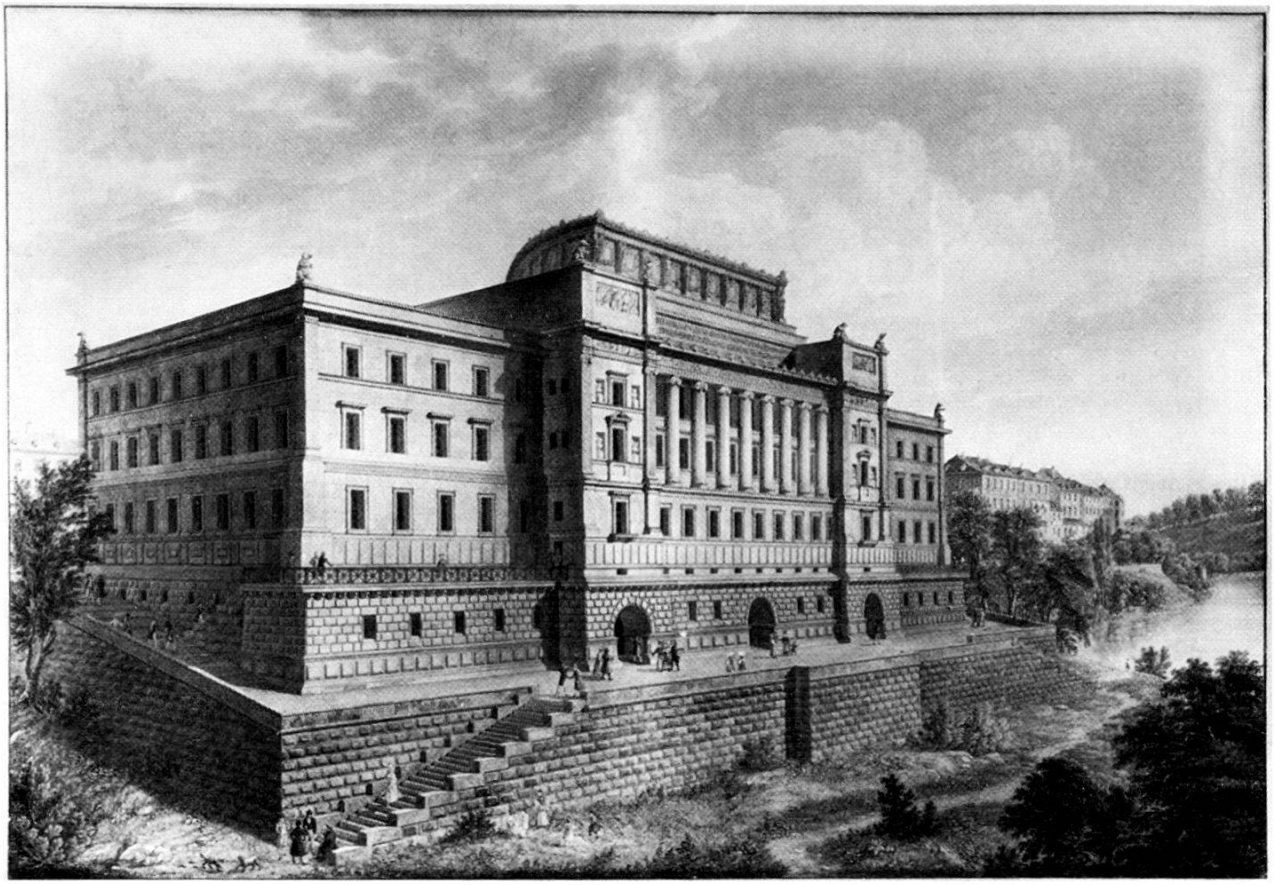
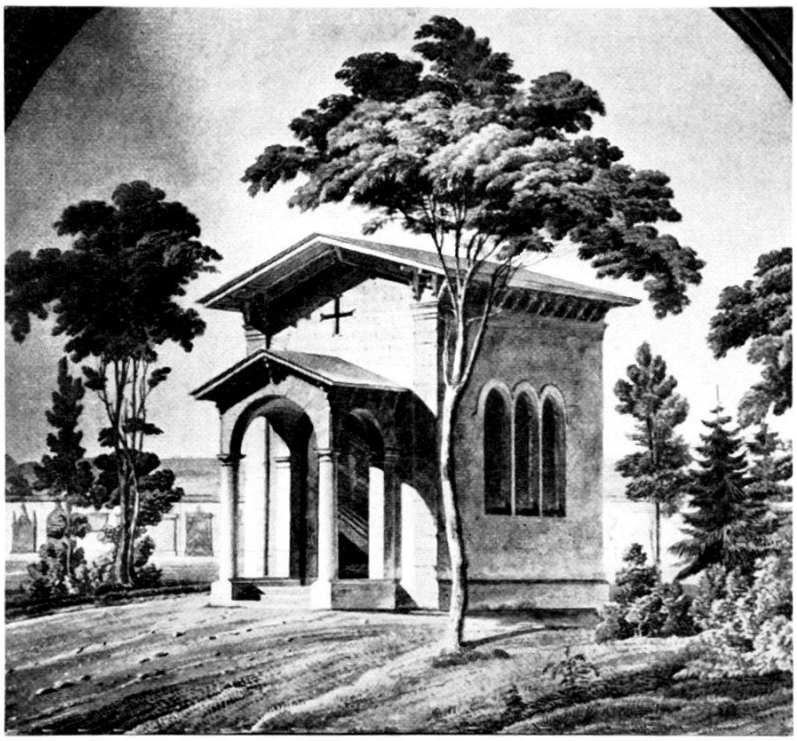


Abb. 12. Berri, Rathaus Bern, Aufriß der Flußfront. Staatsarchiv des Kantons Bern. – Photo Denz-Cliché, Bern.





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

Unten: Abb. 14. Berri, Projekt für eine Friedhofkapelle 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 fortgesetzt[139]. Archäologische Gesinnung 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 besser[140].» 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 entschlug[141].

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 gezeichnet[142]. Die einzigen Freiheiten dürften in der Fünfzahl der Stufen und in der Gestalt

[139] Hamlin, Greek Revival (wie Anm. 77), im Register unter «State Capitols». – 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 Hautecœur 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 verjüngt[143]. 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 Diensttreppen 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 zehren 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 zugrunde (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 Pantheon[144]. 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 verschiedenartig durchbrochene Wandfolie aus.

Die Frage, ob dieses Spiel zu Berris 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, Kaffeehäuser 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 sei[145].»

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 Gehalt[146].»

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 überschätzen[147].

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» vor[148]. Trotzdem reichte Klenze den Entwurf in drei Varianten «im griechischen, römischen und italienischen Stil des 15. und 16. Jahrhunderts» ein[149]. 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 können[150].»

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 werden[151].» 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 müssen[152].» 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 rührt 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 Berris 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 Kunstwissenschaft für die Symbolforschung, in Probleme der Kunstwissenschaft, 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 dienen[155]. 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 sehen[156].

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 Stil[157]. 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 Propyläen[158]. 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 Philhellenen 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 haben[160]. Das Entstehungsjahr 1833 und der «Kontext» eines Rathauses für den Freistaaat 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 elisabethanischen[161]. 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 Ratssaales 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 . MDCCCXXXIIII.» 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.