

Ferdinand Stadlers Beteiligung an ausländischen Wettbewerben

Autor(en): **Hauser, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **23 (1972)**

Heft 4

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393097>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

FERDINAND STADLERS BETEILIGUNG AN AUSLÄNDISCHEN WETTBEWERBEN

Neben mehreren inländischen Architekturwettbewerben hat sich der Zürcher Architekt Ferdinand Stadler (1813–1870) an neun ausländischen Konkurrenzen beteiligt: 1840 am Preisausschreiben für eine Börse in Frankfurt, 1841 für eine katholische und eine protestantische Kirche in Mülhausen, 1844 für die protestantische Nikolaikirche in Hamburg, 1845 für die Petrikirche in Berlin, 1851 für das Athenäum in München, 1854 für das Rathaus in Hamburg, 1855 für die Kathedrale Notre-Dame-de-la-Treille in Lille und schließlich 1865 für eine Kirche in Frankfurt-Sachsenhausen und für das Parlamentsgebäude im Haag¹.

Von diesen neun Projekten Stadlers ist bis heute kein einziges zum Vorschein gekommen. Man kann sich von ihnen nur aus Jurykommentaren und durch den Vergleich mit zeitgleichen Entwürfen ein ungefähres Bild machen. Dennoch ist das Thema von Interesse, da sich am Beispiel dieser Konkurrenzen der Stellenwert von Stadlers Œuvre im internationalen Architekturgeschehen des 19. Jhs. näher umschreiben läßt.

Der Schwerpunkt soll auf die Kirchenwettbewerbe gelegt werden. Dies erscheint einerseits deshalb sinnvoll, weil der Kirchenbau in den fruchtbarsten Jahren von Stadlers Schaffen eine führende Baugattung war, andererseits, weil Stadler selbst im Kirchenbau sein Hauptziel sah².

Chancen für den Anfänger

Stadlers erste Wettbewerbsarbeiten sind mit den Bemühungen seiner Generation um Loslösung des Architektenberufes aus handwerklichen Bindungen verknüpft. Wer damals in Zürich Architekt werden wollte, mußte ein Baugeschäft führen, und dafür galten Maurer- oder Zimmermannslehre als Bedingung. Stadlers Wünsche nach einem künstlerischen Beruf wurden vom Vater, dem Zürcher Staatsbauinspektor Hans Kaspar Stadler (1786–1867), nicht gebilligt; 1829 mußte Ferdinand eine dreijährige Zimmermannslehre antreten. 1832–1835 bildete er sich am neugegründeten Polytechnikum in Karlsruhe beim Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch (1795–1863) und bei Friedrich Eisenlohr (1804–1855), dann beim Klassizisten Georg Moller (1784–1852) in Darmstadt weiter aus. Von hier aus beteiligte er sich erstmals an einem Wettbewerb, nämlich an dem im August 1834 eröffneten Preisausschreiben für die Neumünsterkirche in Zürich. Er erhielt nach Leonhard Zeugheer (1812–1866) und Johann Caspar Vögeli (1801–1875) den dritten Preis. Sein Erfolg bestärkte ihn in seinem Bestreben, «künstlerischer Baumeister» und nicht «bloßer Handwerker»³ zu werden, aber sein Lehrer Moller riet ihm mit dem Hinweis auf die engen Verhältnisse in Zürich davon ab. Leonhard Zeugheer gelang indessen als erstem in Zürich diese Trennung, indem er beim Bau der Neumünsterkirche nur noch als «Baudirector» fungierte, während die Ausführung einem Baugeschäft übertragen wurde⁴. Stadler dagegen gründete nach seiner Rückkehr nach Zürich zusammen mit Baumeister Arter 1837 ein Baugeschäft. Erst ein weiterer Wettbewerbserfolg gab ihm den Mut, sich endgültig als freier Architekt zu etablieren – was dem wohl hervorragendsten Klassizisten der Schweiz, Melchior Berri (1801–1854), zeit seines Lebens nicht gelang⁵.

1840 gewann Ferdinand Stadler im Wettbewerb für eine Börse in Frankfurt nach Oberbaurat August Stüler (1800–1865) aus Berlin den zweiten Preis. «Hier liegt der Wendepunkt in Stadlers Leben. Diese Auszeichnung verschaffte ihm nicht nur rasch nacheinander verschiedene Aufträge, sondern, was die Hauptsache war, sie berechtigte ihn in den Augen seines Vaters dazu, das Geschäft aufzugeben⁶». 1842, nach einem weiteren Wettbewerbserfolg, «legte er den Zimmerberuf gänzlich beiseite und lebte fortan . . . ausschließlich seiner Kunst⁷».

Die Beteiligung an Konkurrenzen faßte Stadler als Chance auf, aus den engen schweizerischen Verhältnissen, über die er sich immer wieder beklagte, herauszukommen. Wenigstens auf dem Papier konnte er seine architektonischen Ideale verwirklichen, während er bei den ausgeführten Bauten aus finanziellen Gründen seine Projekte meist einschneidend vereinfachen mußte. «Reisen und Concurse waren meine Triebfedern und sind für solche, welche in einer kleinen Stadt leben vonnöthen, wo der Künstler von keinem Eifer getrieben, nicht beschirmt und ermuthigt und nicht immer neu aufgeregt wird⁸». «Wenn nur zu oft unwürdig geleitete Concurenzen gegentheilige Wirkung ausüben, ist das noch lange kein Beweis gegen die Vorzüglichkeit des Verfahrens an sich⁹».

Die Idee des öffentlichen Architekturwettbewerbs mit ihrer Übertragung demokratischer Verfahrensweisen¹⁰ auf das Bauwesen ist bezeichnend für das 19. Jh., ebenso die heftigen und meist polemischen Auseinandersetzungen unter den Baufachleuten und in der Öffentlichkeit. Oft nahmen die mit großem Aufwand inszenierten Konkurrenzen einen enttäuschenden Ausgang, indem die Siegerprojekte entweder überhaupt nicht oder nur verstümmelt und durch fremde Hände zur Ausführung gelangten. Die anfangs erwähnten Wettbewerbe, an denen sich Stadler beteiligte, sind in der Mehrzahl sprechende Beispiele dafür. Die beiden bedeutendsten Bauten in Stadlers Werk, bei denen er im Wettbewerb als Sieger hervorgetreten war, das Bundeshaus in Bern und die Elisabethenkirche in Basel, wurden Stadler nicht zur Ausführung übergeben. Durch das ganze Jahrhundert hört man Klagen über die Mißstände im Wettbewerbswesen.

Im Dezember 1840 schrieb der Bürgermeister von Mülhausen einen Wettbewerb zum «Bau eines neuen protestantischen Tempels», einer «neuen katholischen Kirche» und zur «Restaurierung des gegenwärtigen protestantischen Tempels» aus, zu dem «sowohl französische als auswärtige Kunstverständige werden zugelassen werden¹¹. Eingesandt wurden von vierundzwanzig Architekten vierunddreißig Projekte. Eine Kommission traf daraus im Herbst 1841 eine engere Auswahl von elf Projekten, die zur definitiven Beurteilung dem «Conseil général des Bâtimens civils» nach Paris gesandt wurden¹².

Indessen häufen sich Anfragen und Reklamationen der beteiligten Architekten, die Auskunft über den Ausgang der Konkurrenz erhalten möchten. Stadler verlangt im Mai 1842 seine Pläne zurück, da er eines der Projekte für Privatzwecke benutzen will¹³. Vermutlich meint er sein Restaurierungsprojekt für den Mülhauser «temple protestant», einen gotischen Bau aus dem 13. und 14. Jh., das ihm für den ihm übertragenen Umbau der gotischen Augustinerkirche in Zürich zu einer katholischen Kirche von Nutzen sein konnte. Nach einer weiteren Reklamation erhält Stadler Anfang 1844 endlich Bericht über das Urteil des «Conseil général des Bâtimens civils»¹⁴. Für sein Restaurierungsprojekt gewinnt er vor Johann Georg Müller (1822–1849) den ersten Preis, für das der katholischen Kirche nach dem Visconti-Schüler Boltz und vor Kaspar Joseph Jeuch (1811–1895)

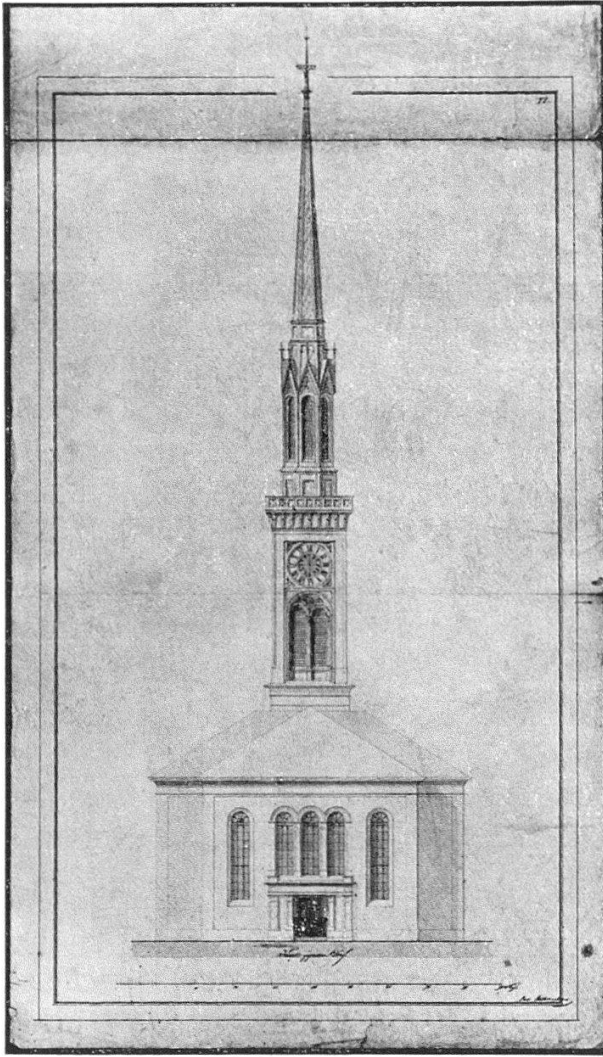


Abb. 1. Thalwil. Projekt für den Kirchturm und Vorschlag für Abänderungen am Schiff, bezeichnet «Ferdinand Stadler architect», 1845 (Archiv der evangelisch-reformierten Kirchgemeinde, Planmappe V.8)

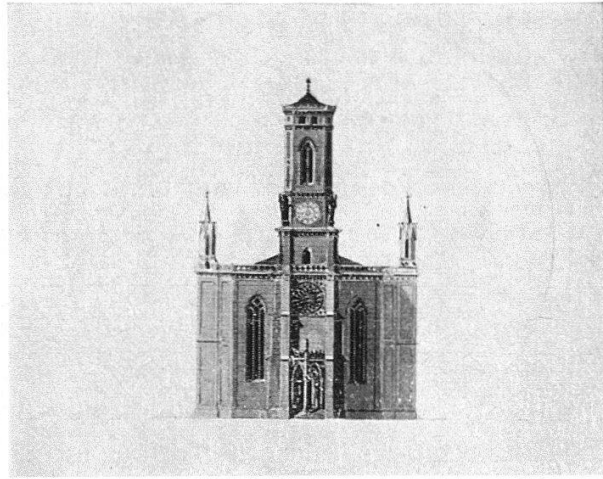


Abb. 2. Mülhausen. Projekt «Deo solo» von Johann Georg Müller, bezeichnet «Restauration du temple protestant actuel», 1841. Neugotische Variante, Fassade (Semper-Archiv, Zürich)

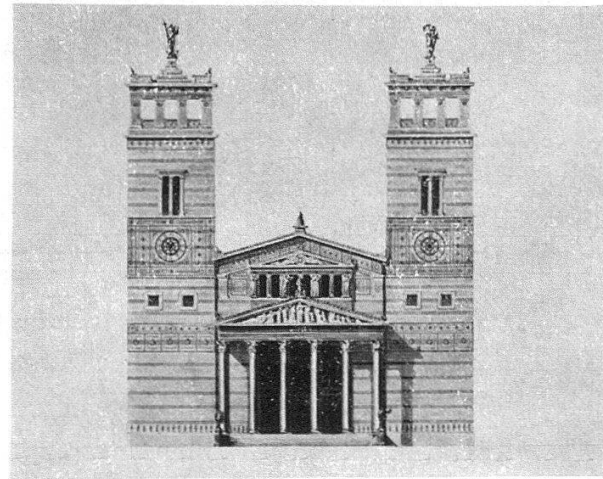


Abb. 3. «Griechische» Variante (Semper-Archiv, Zürich)

aus Baden (AG) den zweiten. Sein Bruder August Stadler (1816–1901) wird für sein Projekt einer neuen protestantischen Kirche vor Studer¹⁵ ebenfalls mit einem ersten Preis ausgezeichnet, während Stadlers ehemaliger Lehrer Eisenlohr nicht prämiert wird. Außer Boltz werden den Gewinnern die Preise nur teilweise ausbezahlt, da man in Paris die Projekte als nicht ausführbar bezeichnet hatte. Beide Kirchen, die protestantische und die katholische, werden erst Jahre später vom Mülhauser Stadtarchitekten Jean Baptiste Schacre (1808–1876) nach neuen Plänen erbaut¹⁶.

Aus der Kritik an Stadlers Projekten¹⁷ ist zu entnehmen, daß er für die katholische Kirche zwei Chorflankentürme vorsah und die Sakristeien in der Apsis unterbringen wollte, «ce qui...prive...le chœur...de sa plus belle partie». Stadlers Lehrer Hübsch hat bei der 1834–1837 erbauten Pfarrkirche in Bülach die gleiche Disposition benutzt. – Die Türme werden als zu hoch kritisiert. Beim erstprämierten Restaurierungsprojekt, wo Stadler entgegen Programmvorschrift einen neuen Turm mit Spitzhelm plante, wird

sogar an der Stabilität gezweifelt. Gegen Stadlers Hamburger Nikolaikirchen-Projekt wird ein ähnlicher Vorwurf erhoben werden, und 1847 werden in Thalwil zwei überschlank Turmprojekte des Architekten aus den gleichen Gründen zurückgewiesen (Abb. 1).

«Les élévations, quoique d'un style un peu trop recherché, sont élégantes et déposent du mérite en l'auteur¹⁸.» Welche Stilart Stadler benutzt, wird daraus nicht klar. Im Neumünsterwettbewerb hatte ihm Berri in einem Gutachten vorgeworfen, daß sein Projekt im Äußeren nicht stilrein durchgeführt sei, während Zeugheers neugotisches Konkurrenzprojekt zwar als stilrein, aber für eine protestantische Kirche unpassend angesehen wurde¹⁹. Stadler hatte die Gotik bereits während seiner Studienzeit auf Reisen und durch die Publikation seines Lehrers Moller über die «Denkmäler der deutschen Baukunst»²⁰ kennen und schätzen gelernt. 1840 begann er den Umbau des Schlosses Laufen beim Rheinfluss in «englisch gothischem Styl»²¹. Im März 1841 fertigte er die ersten Skizzen zum Umbau der Zürcher Augustinerkirche an²², mit der 1842–1844 die kirchliche Neugotik auf Zürcher Boden eingeführt wurde²³, und ab 1846 erbaute er die Friedhofkapelle auf der Hohen Promenade ebenfalls in neugotischem Stil. Sein Biograph überliefert, daß Stadler sich zur Neugotik für den Kirchenbau bekannte: «Zum Hauptziel seines Strebens machte er den Kirchenbau, welchen er als höchste Aufgabe des Architekten erkannte und zu dem sich auch sein von Natur religiös angelegtes Gemüth hingezogen fühlte. Die Bauweise, zu deren Fahnen er schwor, war die des Mittelalters und insbesondere die Gothik, welche er sich ganz zu eigen machte, während er für die Formen des klassischen Alterthums weder Neigung noch Verständnis besaß. Die germanischen Style erschienen ihm als die durch die Tradition gebotenen Kirchenstyle; die Gothik, welche ja die zu schmückende Wandfläche auf ein Minimum reducire und überhaupt das Äußere, Sinnliche zu verleugnen trachte, hielt er für dem Geiste des Protestantismus besonders entsprechend. Zudem war er begeistert von der technischen Vollendung der gothischen Construction. Doch war er durchaus kein Richtungsfanatiker, sondern schätzte auch die andern ihm minder geläufigen Bausprachen²⁴.»

Die Wettbewerbsprojekte konnten bis anhin in Mülhausen nicht gefunden werden. Dagegen sind im Plannachlaß des Luzerner Klassizisten Ludwig Pfyffer von Wyher (1783–1845) zwei Pläne für eine katholische Kirche in Mülhausen erhalten, die aber vermutlich nie abgeschickt worden sind²⁵. Ebenso sind die Planserien von Johann Georg Müller noch vorhanden. Das eine Projekt für den «temple protestant neuf» ist in altchristlichen Formen gehalten, während das Restaurierungsprojekt eine «griechische» und eine «gothische» Variante umfaßt (Abb. 2, 3). Müller war zu jener Zeit Mitarbeiter von Georg Friedrich Ziebland (1800–1873) in München, dem Erbauer der «altchristlichen» Bonifatiusbasilika, der damals gerade Joseph Daniel Ohlmüllers (1791–1839) neugotische Aukirche, eine Inkunabel deutscher Neugotik, vollendete.

Als Müller später durch eine persönliche Besichtigung das gotische Saint-Etienne «hoher Aufmerksamkeit wert» gefunden hatte, empfahl er der Mülhauser Behörde dringend, den schönen Bau möglichst weitgehend zu erhalten²⁶. Später wird die «denkmalpflegerische» Gotikauffassung Müllers derjenigen Stadlers nochmals gegenüberstehen, wenn dieser das 1844 entstandene Umbauprojekt des inzwischen verstorbenen Johann Georg Müller für die gotische St. Laurenzenkirche in St. Gallen im Jahre 1850 begutachtet und den Turm in seinem Sinne abändert.

Im gleichen Jahr 1844, in dem Stadler von seinem Erfolg in Mülhausen erfährt, beteiligt er sich am Wettbewerb für den Neubau der im großen Stadtbrand von 1842 zerstörten Nikolaikirche in Hamburg. Hatte Stadler in Mülhausen vergleichsweise «Kleinmeistern» gegenübergestanden – der nachmals berühmte Johann Georg Müller zählte 1841 erst neunzehn Jahre –, so sind jetzt unter seinen Konkurrenten führende Architekten der Zeit. Die Geschichte des Nikolaikirchen-Wettbewerbs stellt ein wichtiges Kapitel in der Entwicklung der Neugotik und in der Geschichte des protestantischen Kirchenbaus dar.

Seit etwa den vierziger Jahren etabliert sich die Neugotik als eigene «Schule» und hört damit auf, nur Nebenzweig des romantischen Klassizismus zu sein. In England sind es A. W. N. Pugin (1812–1852), John Ruskin (1819–1900) und die anglikanische Reformgesellschaft der «ecclesiologists» mit ihrem Propagandaorgan «The Ecclesiologist», in Frankreich Eugène E. Viollet-le-Duc (1814–1879), J. B. A. Lassus (1807–1857) und die «Mittelalterarchäologen» mit dem von A. N. Didron redigierten «Annales Archéologiques», in Deutschland der Leiter der Kölner Dombauhütte, Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) und der Redaktor des «Kölner Domblatts», der ultramontane Abgeordnete August Reichensperger, die mit der Idee der Neugotik verschiedene und teilweise divergierende architektonische Anschauungen der Zeit zu einem kohärenten und doch elastischen theoretischen System von beträchtlicher Stoßkraft verknüpfen²⁷. Gotik ist gleichzeitig Nationalstil, christlicher Stil, Universalstil für alle Bauaufgaben. Durch sie sollen die mißlichen sozialen Zustände der Zeit im Geiste des Christentums verbessert werden. Mit ihr wird das architektonische Ethos von Wahrheit in Funktion, Konstruktion und Material verbunden. Die Vertreter dieser «dogmatischen» oder «doktrinären»²⁸ Neugotik wollen nicht nur den Formenschatz der Gotik übernehmen, wie das die romantisch-klassizistischen «Aftergotiker» getan hatten, sondern die «principles of the christian or pointed architecture»²⁹ erfassen und daraus eine neue Architektur entwickeln, die sich der des Mittelalters würdig an die Seite stellen sollte.

Als man in Hamburg an den Neubau der Nikolaikirche dachte, träumten weite Kreise bereits von einem gotischen Denkmaldom, gleichsam als protestantisches Pendant zur 1842 begonnenen Vollendung des Kölner Doms³⁰.

Im Dezember 1844 wurde in Hamburg die Ausstellung der eingegangenen Entwürfe eröffnet. Ungefähr die Hälfte der Projekte bewegte sich im gotischen Formenbereich, aber sie entsprachen den hochgespannten Erwartungen der Gotikliebhaber nicht, da «von einem rechten Verständnis der Gotik . . . bei wenigen etwas zu spüren» war³¹. Da nahm der Wettbewerbsverlauf einige Tage später eine sensationelle Wendung, als ein Schiff, das sich wegen Eisbildung verspätet hatte, ein Projekt aus London mitbrachte, dessen blendend gemalte Schaubilder sofort größtes Aufsehen erregten. «Eine freudigere Überraschung ist kaum denkbar, als diejenige, welche bei den Freunden der Gotik durch [sie] erweckt wurde. Wie aus dem Himmel fiel der Entwurf, den man ersehnt hatte, herab³²». Der Autor war der englische Neugotiker George Gilbert Scott (1811–1878).

Scott hatte im Sommer eine Rheinreise unternommen, unter Anleitung Zwirners den «ausgebildeten Spitzbogenstil des Chores im Dom zu Köln, des Schiffes vom Straßburger Münster, der Liebfrauenkirche in Trier und der Elisabethenkirche in Marburg»³³ stu-

diert und diese Eindrücke von der deutschen Gotik zum Projekt einer fünfschiffigen Kathedrale mit einem gewaltigen denkmalartigen Westturm verarbeitet. Noch nie hatte man in Deutschland einen so «gotischen» neugotischen Bau gesehen (Abb. 5).

Scotts großer Gegenspieler war Gottfried Semper (1803–1879), der einen steilen Kuppelbau über zentralisierendem Grundriß mit frei behandelten Elementen aus Romanik und Renaissance entworfen hatte (Abb. 4). In einer ersten Jurierung durch sechs Hamburger Sachverständige erhielt Sempers Projekt wegen seiner «zweckmäßigen Anordnung und konsequenten Durchführung»³⁴ den ersten Preis, während dasjenige von Scott nach Heinrich Stracks (1805–1880) ebenfalls gotisierendem Plan (Abb. 6) erst an dritter Stelle rangierte. Das Urteil löste große Empörung aus. Wenige Tage später erschien aus der Feder eines Vorkämpfers der neugotischen Partei, Friedrich Stöters, eine anonyme Schrift mit dem Titel: «Andeutungen über die Aufgabe der evangelischen Kirchenbaukunst». Semper wurde darin heftig attackiert. Gestützt auf Christian Karl Josias von Bunsens 1842 erschienene Publikation über die «Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst» propagierte Stöter für den evangelischen Kirchenbau die Basilikenform, Trennung von Predigt- und Altarraum und die Anwendung der Gotik als Kirchenstil.

Semper antwortete mit einem in aller Eile entworfenen gotischen Alternativprojekt³⁵, das wiederum zentralisierend angelegt war, und mit einer Gegenschrift «Über den Bau evangelischer Kirchen»³⁶. Er lehnte den gotischen Stil ab, weil er nicht mit den für protestantische Kirchen unumgänglichen Emporen vereinbar sei, und plädierte für den «altgermanischen, vorgotischen Rundbogenstil», der durch die Gotik in seiner Ausbildung unterbrochen und daher «biegsamer» und «anpassungsfähiger» sei³⁷. «Diese Bemerkungen sind gewiß durchgreifend», meinte Semper abschließend, «aber was sind Gründe gegen einmal vorgefaßte Meinungen?»³⁸.

Tatsächlich sprach der Geschmack der Zeit gegen Sempers undogmatisches Projekt. In der gotischen Basilika mit Spitzhelmtürmen sah man das ideale Vorbild für größere Kirchenbauten – auch wenn diese Form für die Bedürfnisse des protestantischen Kults wenig geeignet war. Die Auffassung von der Gotik als einem spezifisch «kirchlichen» Stil wurzelt letztlich in der Charakterlehre des Sensualismus und wird im «Eisenacher Regulativ» von 1861 zum Dogma erhoben. Erst später werden die Ansätze zu einer «funktionalen» Gestaltung des protestantischen Predigtraumes wieder aufgenommen. 1891 wird im «Wiesbadener Programm» die Gegenposition zum dogmatischen Historismus des «Eisenacher Regulativs» durch Johannes Otzen (1839–1911), den Erbauer der Ringkirche in Wiesbaden, und Pfarrer Veesenmeyer theoretisch fundiert³⁹. Semper aber hat nie eine große Kirche bauen können.

In der von vielen Kritikern bereits abgelehnten, aber während des ganzen 19. Jhs. äußerst einflußreichen Idee des Gattungsstils mag der Erfolg der Neugotik im mittleren Jahrhundertdrittel zu einem wesentlichen Teil begründet sein, andererseits aber auch der Umstand, daß sich außer in England der Erfolg der Neugotik im großen auf den Kirchenbau beschränkt. Der Traum, daß aus der Neugotik ein neuer Universalstil hervorgehe, bleibt unerfüllt.

In Hamburg beschließt man auf Druck der neugotischen Partei hin schließlich, Sulpiz Boisserée und Ernst Friedrich Zwirner, zwei führende Köpfe der deutschen Neugotik, zu

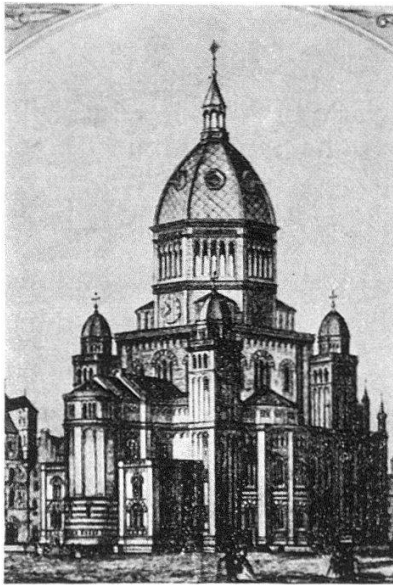


Abb. 4. Hamburg. Projekt für die Nikolaikirche von Gottfried Semper, 1844. Schaubild, Ostseite

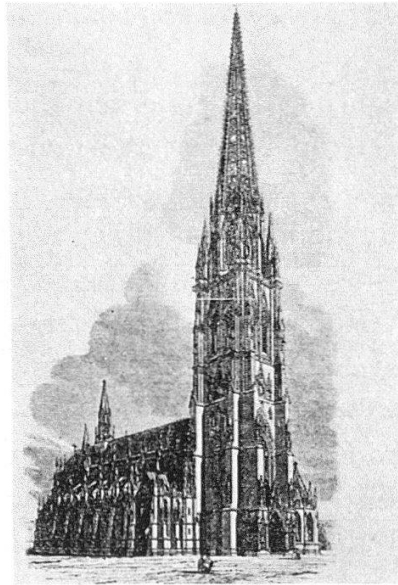


Abb. 5. Hamburg. Projekt für die Nikolaikirche von George Gilbert Scott, 1844. Erbaut 1845–1863. Schaubild

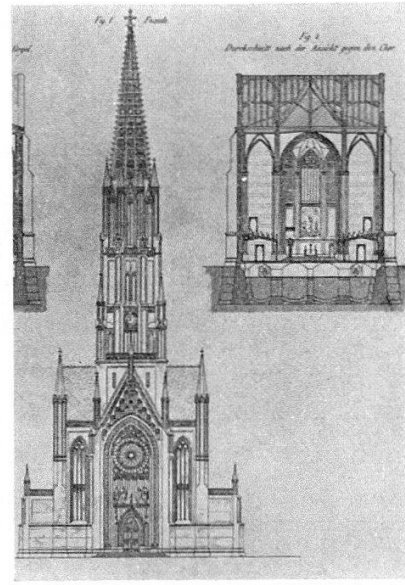


Abb. 6. Hamburg. Projekt für die Nikolaikirche von Heinrich Strack, 1844

einem Gutachten nach Hamburg einzuladen. Damit war der Sieg der Neugotiker gesichert. Boisserée mußte zwar aus gesundheitlichen Rücksichten ablehnen, aber Zwirner nahm die Einladung an und legte ein umfangreiches Gutachten vor. Semper wurde streng gerichtet, als Sieger wurden Scott, Strack und Ludwig Lange (1808–1868) vorgeschlagen. Ihre Entwürfe sind alle neugotisch. . .

Stadlers Projekt mit dem Motto «*deo solo*», das bei der ersten Jurierung keine Beachtung gefunden hatte, wird in Zwirners Gutachten wohlwollend erwähnt. Nach der Beschreibung in einem Zeitungsartikel⁴⁰ handelt es sich um eine nur dreijochige gotische Basilika mit Emporen, Chor und Westturm. «Der deutsche Styl ist unserm Künstler nicht ganz fremd, er hat sich schon darin versucht, aber wohl nur in Entwürfen, denn im Praktischen hat er keine Erfahrungen, betrachten wir nur das Rahmenwerk, welches schon bei den unteren Partien der Strebepfeiler anfängt, welche unerhörte Schwierigkeiten und Kosten würden dadurch bei der Ausführung entstehen⁴¹.» Zwirners Urteil lautet günstiger: «In höchst eleganter Zeichnung ist mit dem Motto ‚*deo solo*‘ ein Plan vorgelegt, der einen sehr vorteilhaften Eindruck hervorbringt, und durch die gewandte architectonische Behandlung fast preiswürdig erscheinen würde, wenn nicht eine dem Spitzbogenstyl zuwiderlaufende flache Deckenconstruction gewählt worden wäre, welche. . . nur in Holz construiert werden kann. . . , so kann dieser Plan nicht weiter in Betracht gezogen werden. Die Massen der Seitenfacades sind im Verhältnis der Fenster viel zu schwer, während der Thurm viel leichter gehalten, und weniger solide construiert ist⁴².»

Trotz Sempers Protest wird Zwirners Jurierungsvorschlag angenommen. Mit Scotts Nikolaikirche entsteht in den folgenden Jahren der erste Bau der doktrinären Neugotik auf deutschem Boden. Im gleichen Siegesjahr 1845 erhält die deutsche Neugotik mit Reichenspergers Propagandaschrift «Die christlich-germanische Baukunst» auch ihr theoretisches Fundament.

Ende 1850 schrieb die königliche Akademie der bildenden Künste in München im Auftrage König Maximilians II. von Bayern eine Preisbewerbung zum Entwurf einer «höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt» für zukünftige Staatsangestellte, des sogenannten Athenäums oder Maximilianeums, aus. Der Wettbewerb führt mitten ins Problem des Stilpluralismus, denn im Programm wurde von den Architekten die Erfindung eines neuen Baustils gefordert. «Dem Menschengenosse ist es ein Bedürfnis, in allem, so auch in der Baukunst. . . nach Neuem zu trachten. Die architektonische Aufgabe unserer Zeit ist es, den Weg dazu zu finden, also nicht das schon dagewesene. . . nachzuahmen, sondern möglichst Neues zu schaffen und eine neue Bauart zu finden. . . Wir leben nicht mehr in der Zeit des unbewußten, naturnotwendigen Schaffens, sondern in einer Epoche des Denkens, des Forschens, der selbstbewußten Reflexion. . . Ein geschickter Baumeister wird sich der vorhandenen Bauformen, der klassischen sowohl als der romantischen, der geraden Linie, des Rund- und Spitzbogens mit ihrer Ornamentik in voller Freiheit zur Befriedigung der Gegenwart bedienen und sie zu einem originellen, schönen, organischen Ganzen verbinden. Sollte es nicht gelingen, wie seinerzeit der Renaissancestil sich aus den damals bekannten Stilen entwickelte, so auch jetzt eine neue Bauart zu finden? . . . Da ferner die Gegenwart nach prägnanter Ausbildung und Gestaltung der Nationalität strebt . . . so wird es zweckmäßig sein, auch das Prinzip der altdeutschen, sogenannten gotischen Architektur nicht ganz aus den Augen zu verlieren⁴³.»

Diese Sätze implizieren drei Vorstellungen:

1. Das 19. Jh. hat (noch) keinen eigenen Stil.
2. Ein neuer Stil, «in welchem das Ganze und Charakteristische der Zeit so recht unverkennbar seinen verständlichen Ausdruck fände», kann erfunden werden, und zwar durch
3. Verschmelzung von Elementen aus verschiedenen Baustilen.

Die letzte dieser Vorstellungen entspricht dem Konzept des Eklektizismus. Auch dieser hat, wie das der Neugotiker, seit den dreißiger Jahren eine doktrinäre Systematisierung und ethische Vertiefung erhalten. «We are wandering in a labyrinth of experiment and trying by an amalgamation of certain features in this or that style of each and every period and country to form a homogeneous whole with some distinctive character of its own, for the purpose of working it out into its fullest development, and thus creating a new and peculiar style⁴⁴.»

Und César Daly schreibt 1853 in seiner «Revue générale de l'architecture»: «In der Architektur der Zukunft werden wir Bogen, Gewölbe, Balken, Pfeiler und Säulen haben wie in vergangener Architektur, aber wir werden auch ein ästhetisches Prinzip haben, das zu vergangenen im gleichen Verhältnis steht wie eine Lokomotive zu einer Postkutsche⁴⁵.» Die geradezu zwanghafte Vorstellung, daß man keinen eigenen Stil besitze und daß ein Stilchaos herrsche, bedrückt die meisten Architekturinteressierten bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein. Ihr Entstehen ist daraus zu erklären, daß normative Denkschemata ein großes Beharrungsvermögen aufweisen und die historisch-relativierende Betrachtungsweise durchdringen, obschon diese seit etwa der Wende zum 19. Jh. über jene dominiert. Architekturtheorie, die bis anhin aus einer vorwiegend ahistorisch gesehe-

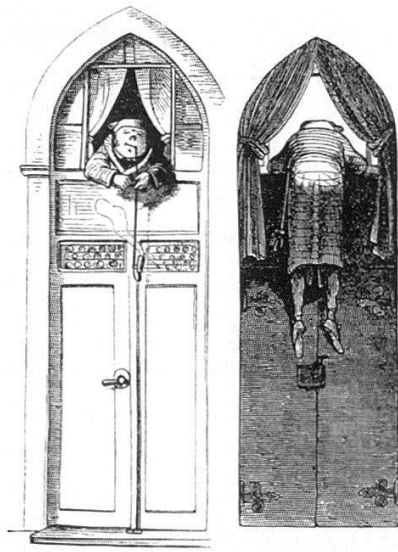
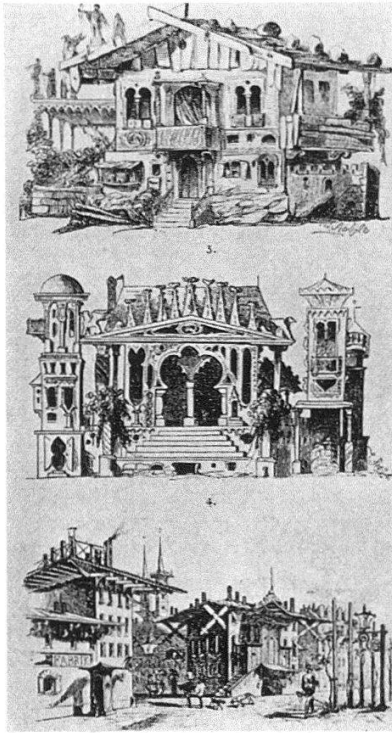


Abb. 7. J. Stölzle. Karikatur über die Stilerfindungen der fünfziger Jahre. *Fliegende Blätter*

Abb. 8. Wilhelm Busch. Karikatur über den «Komfort in den modernen Wohnungen. Ansicht einer Türwohnung in der neuen Straße in München von der Vorder- und Rückseite». *Fliegende Blätter*

nen antiken Idealarchitektur Normen und Regel für die Baukunst deduziert hat, ist mit dem Überhandnehmen der historischen Dimension unversehens zur Architekturgeschichte geworden. Trotzdem liefert sie noch den Stoff, aus dem die Architekten ihre Entwürfe formen; aber es sind nicht mehr bloß Kompositions- und Proportionsregeln innerhalb eines klassischen Formenkanons, sondern verschiedene Architektur-«Sprachen». Das Wissen um deren geschichtliche Bedingtheit führt dazu, daß dem, der sie anwendet, vorgeworfen wird, er habe etwas «Abgeschlossenes Historisches» nachgebaut. Daher der Ruf nach dem neuen «Stil», der so lange unerfüllt bleiben muß, als aus dem krampfhaften Bemühen um eine Gleichschaltung der Architektur mit den schönen Künsten heraus die Stilvorstellung beinahe ausschließlich aufs Dekorative fixiert bleibt⁴⁶.

Maximilian II. hatte sich schon lange vor seinem Regierungsantritt mit der Idee eines neuen Stils befaßt. Verschiedene Fachleute, darunter auch der alte Carl Friedrich Schinkel (1781–1841), der Kunsthistoriker Johann Karl Ludwig von Schorn (1793–1842) und August Voit (1801–1870) waren um Gutachten zu diesem Problem gebeten worden⁴⁷. Nach diesen stellte man das Wettbewerbsprogramm zusammen. In ihm wird das Wort «Baustil» sorgfältig vermieden, wohl deshalb, weil die meisten Sachverständigen im Gegensatz zu Maximilian daran zweifelten, daß «ein Baumeister sich hinsetzen und einen neuen Baustil erfinden könne, wie ein Koch ein neues Ragout erfindet»⁴⁸. Auch Stadler scheint dieser Ansicht gewesen zu sein, denn er nahm «die Pläne für das Athenäum in München... nicht mit der gewohnten Lust an die Hand, indem sonderbarerweise den Architekten dabei die Aufgabe gestellt war, einen neuen Baustyl zu erfinden, eine Aufgabe, die jedenfalls nicht von der plötzlichen spirituellen Laune und Erfindungsgabe eines Einzelnen abhängt, sondern ein Produkt der Culturgeschichte eines ganzen Volkes ist»⁴⁹.

Unter den ersten eintreffenden Entwürfen war einer, den der zweite dilettierende Architekt auf einem deutschen Königsthron, Maximilians Schwager Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, «außer Wettbewerb» nach München gesandt hatte. Er wollte die Holz-

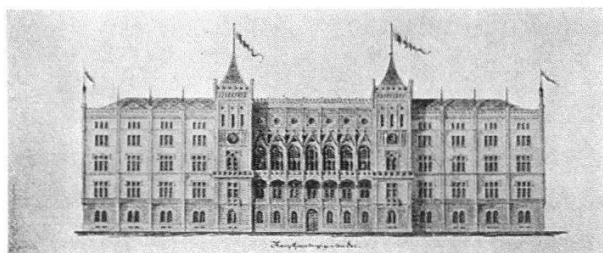


Abb. 9. Projekt für ein schweizerisches Bundesgebäude von Ferdinand Stadler, 1848. «Hauptfaçade gegen den See» (Staatsarchiv Zürich, Planalbum D 229)

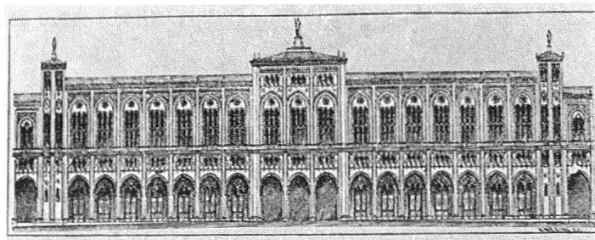


Abb. 10. München. Königliches Regierungsgebäude, jetzt Regierung von Oberbayern. Fassadenplan von Friedrich Bürklein, 1854. Erbaut 1856–1864

architektur der bayerischen Alpen im Sinne von Sempers Stoffwechseltheorie in monumentale Steinarchitektur übertragen, in der Meinung, «der neue Stil verhielte sich zum Stil der bayerischen Hochlandhäuser wie der vollendete griechisch-klassische Stil zu dem des ursprünglichen Holzbaues der altgriechischen Wohnhäuser»⁵⁰.

Trotz zweimaliger Fristverlängerung trafen nur siebzehn Entwürfe ein. Das Preisgericht erkannte Anfang 1854 Wilhelm Stier (1799–1856) aus Berlin den ersten Preis zu, der zweite wurde zum Ankauf der Projekte von Jean David Jolasse (1810–1876) aus Hamburg, August Voit, Georg Friedrich Ziebland und Eduard Metzger (1807–1894) aus München und von Ferdinand Stadler aufgeteilt.

Inzwischen hatte aber Maximilian in Friedrich Bürklein (1813–1872) den Vertrauensarchitekten gefunden, mit dem er den neuen «Maximilianstil» glaubte realisieren zu können. Er übertrug Bürklein nicht nur die Musterbauten an der Maximilianstraße, sondern auch das Athenäum, das jenseits der Isar als großartige «Akropole» die Münchner «Champs Elysée» abschließen und krönen sollte. Bis Ende der fünfziger Jahre dominierte in München der Maximilianstil. Dann trat eine Geschmacksänderung in Richtung Neurenaissance ein. Der König entzog Bürklein seine Gunst und ließ kurz vor seinem Tod am noch unvollendeten Athenäum die Spitz- in Rundbogenfenster umändern.

Für die «Fliegenden Blätter» waren die Bemühungen Maximilians um einen neuen Baustil ein dankbares Objekt. 1856 wird von einem Architekten namens «Mischinus Rübenkraut» berichtet, der aus allen erdenklichen Architekturmotiven einen neuen «Stil» zusammenstoppelt (Abb. 7). Wilhelm Busch macht sich mit seiner Zeichnung über den «Komfort in den modernen Wohnungen», über die Diskrepanz von Fassade und innerer Aufteilung bei Häusern an der Maximilianstraße lustig (Abb. 8). Zu diesem Thema war eine ganze Fortsetzungsreihe geplant, die aber dann offenbar verboten wurde. Auf die unpraktischen Seiten des neuen «Stils» spielt auch die Geschichte vom neugotischen Schweinestall eines Pfarrers an, den die vollgefressenen Schweine wegen seiner schmalen Öffnungen nicht verlassen können⁵¹.

Im August 1854 reiste Stadler selbst nach München, um die Pläne zu besichtigen. Er fand Stiers Projekt «großartig, aber unpraktisch, schöne Anlage des Grundplanes, großartige Disposition, aber keine eigenthümliche charakteristische Architektur der Jetztzeit»⁵². Einige Skizzen aus der Hand Zieblands geben vermutlich neben seinem eigenen Entwurf denjenigen Stiers (Abb. 11) und Voits in Nachzeichnungen wieder.

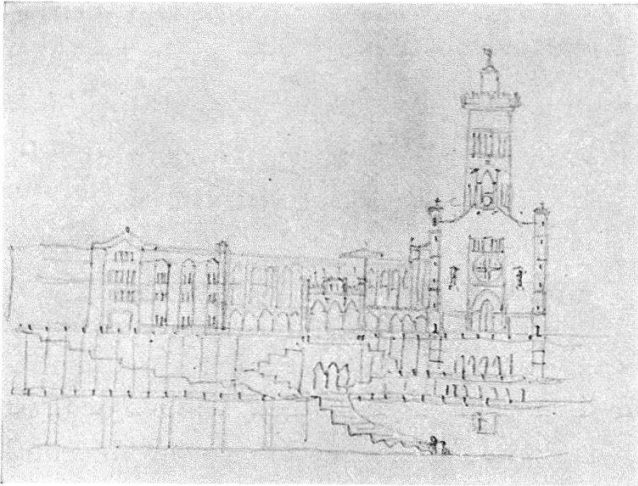


Abb. 11. München. Entwurf zum Maximilianeum, um 1855. Skizze von Georg Friedrich Ziebland, vermutlich nach dem erstprämierten Projekt von Wilhelm Stier (Stadtmuseum München, M III/85/4)

Stadlers Projekt ist nicht erhalten, aber seine ebenfalls um die Jahrhundertmitte entstandenen Bundeshausentwürfe mögen eine Vorstellung von seinem Athenäumsplan geben. Der «Entwurf zu einem schweizerischen Bundesgebäude» in Zürich ist 1848 entstanden (Abb. 9). Stadlers unbekümmerter Eklektizismus muß Maximilians naiven Vorstellungen von einem neuen Baustil entsprochen haben. Ähnlich wie Bürklein (Abb. 10) verwebt er Stilmotive verschiedener Herkunft zu einer feingliedrigen, flimmernden Außenhaut über dünnwandigen, klassizistisch-klaren Baukuben, ähnlich wie jener sieht er in der Gotik vor allem das Moment des Zierlichen, Spitzenartigen, Filigranhaften.

Möglicherweise bezieht sich Leo von Klenze (1784–1864) in seinem 1852 verfaßten Gutachten über die Wettbewerbsprojekte auf den Entwurf Stadlers, wenn er sagt: «Für den zweiten Preis glaubt man den Entwurf mit dem Motto: ‚Die Kunst verschönt das Leben‘ bezeichnen zu müssen. Der Grundplan erscheint zweckmäßig und der architektonische Stil ist, wenn auch durchaus nicht neu, doch ziemlich durchgeführt in dem sogenannten englischen domestical-gothic style⁵³.»

1854 benutzte nämlich Stadler das gleiche Motto «Die Kunst verschönt das Leben» für seine Eingabe zum Rathaus-Wettbewerb in Hamburg. Der «Hamburgische Correspondent» schreibt darüber: «Eine Zeichnung in modern-griechischem Geschmack hat Fenstern im Rundbogen-Styl... Diese hübsche Zeichnung zieht die Blicke vieler Zuschauer auf sich, doch glauben wir, daß dieses mehr eine Folge der sehr sauberen Ausführung als des Planes selbst ist⁵⁴.» Stadlers Plan, «in großartigem romanischem Style» entworfen, wurde bei der Jurierung nicht berücksichtigt; er kam nicht einmal in die engere Auswahl.

Die Idealkathedrale des 19. Jahrhunderts

Anfang März bis Ende Juli 1855 arbeitete Stadler unausgesetzt an einem umfangreichen Projekt für eine neugotische Kathedrale in Lille. Hatte der Wettbewerbserfolg der Neugotiker in Hamburg den Beginn der doktrinären Neugotik auf dem Kontinent markiert, so zeigt der Liller Wettbewerb die Bewegung auf ihrem Höhepunkt. In der Jury sind «les principaux missionnaires de l'archéologie du moyen-âge» vertreten, unter anderen Arcisse de Caumont, August Reichensperger und A. N. Didron, der Redaktor des führen-

den Organs der französischen Neugotiker, der «Annales Archéologiques». Die Wettbewerbsbedingungen zeigen, daß sich die Neugotik im Bereich des Kirchenbaus durchgesetzt hat: Von den Teilnehmern wurde verlangt, daß die Kirche im «style ogival de la première moitié du XIII^e siècle» gebaut werde. «National comme à la cathédrale de Reims, beau comme à celle d'Amiens, solide comme à celle de Chartres, ce style, qui régna de Philippe Auguste à Saint Louis, se prêt à l'économie et à la sévérité tout comme à la richesse, suivant l'argent dont on dispose ou le goût qu'on professe⁵⁵.»

Didron hoffte, daß nach langen Jahren des Studiums der Gotik jetzt aus diesem Wettbewerb eine Idealkathedrale hervorgehen würde, «que nous aurions nommée la ,cathédrale du moyen âge'. Cet édifice, que nous voulions bâtir sur le papier... le moment est venu de la construire en réalité, en chair et en os, comme on dit, et de l'asseoir au centre même de la cité de Lille. Vienne donc l'architecte qui donne un corps à cette idée⁵⁶!» Die Form der Kirche wird genau vorgeschrieben: Ein- oder zweitürmige Fassade, Spitzhelme, drei Portale, drei Schiffe, Querhaus, Chor, Marienkapelle im Chorscheitel, Emporen, Krypta usw.

Die zahlenmäßige Beteiligung der Länder und das Wettbewerbsresultat zeigen deutlich, welches Land in der neugotischen Bewegung führend war. Aus England und Schottland kamen gleich viele Projekte wie aus Frankreich, nämlich fünfzehn, aus Deutschland und Österreich dagegen nur sieben und aus Belgien, Luxemburg, Holland und der Schweiz je eines. Bei der Jurierung stellte sich heraus, daß die Briten bei weitem an der Spitze standen: Nicht nur erhielten sie die zwei ersten Preise, sondern acht ihrer vierzehn Projekte wurden preisgekrönt – von Frankreich dagegen nur vier, von Deutschland drei. «Ainsi l'archéologie et l'architecture françaises viennent d'avoir à Lille leur bataille d'Azincourt»⁵⁷, klagt Didron.

Der französische Favorit Jean-Baptiste-Antoine Lassus (1807–1857), Lieblingsarchitekt der «Annales Archéologiques», belegte nach Burges/Clutton und G. E. Street, dem ehemaligen Assistenten von G. G. Scott, erst den dritten Platz⁵⁸. Zur Zeit des Wettbewerbs war sein Motto: «l'éclectisme est la plaie de l'art» schon überholt. Allzu genaue Vorbildtreue wurde bei den Engländern bereits als «copyism» verdächtigt. Der Slogan hieß jetzt «inventive imitation». William Burges (1827–1881) und George Edmund Street (1824–1881), beide bedeutend jünger als Lassus, gelang mit ihrem Erfolg in Lille der Durchbruch. Im Vergleich zu ihren kühnen Kompositionen, in deren etwas düsterer Massigkeit das Prinzip des «sublime»⁵⁹ zu neuem Triumph gelangt, mußte Lassus «klassizistisches» Projekt akademisch und etwas dünnblütig wirken (Abb. 12, 13).

Bei der Preisverteilung wurden nach den drei ersten Preisen drei weitere Goldmedaillen verteilt, unter anderem an den deutschen neugotischen Dogmatiker Vincenz Statz (1819–1898), vier Silbermedaillen, darunter an den Liller Architekten Leroy, der später die Kirche nach einem vereinfachten, zusammengestückten Plan ausführen sollte, und schließlich neun Ehrenmeldungen, so auch an Ferdinand Stadler. Dreiundzwanzig Projekte wurden nicht berücksichtigt.

Im offiziellen Jurybericht wurde Stadlers Projekt nicht kommentiert. Dagegen wird es vom Berichterstatter des «Ecclesiologist» so beurteilt: «A careful design, exhibited in no less than forty drawings, and possessing very considerable merit... In the ground-plan of the [church], the narthex is flanked by two absidal chapels placed transeptally: the

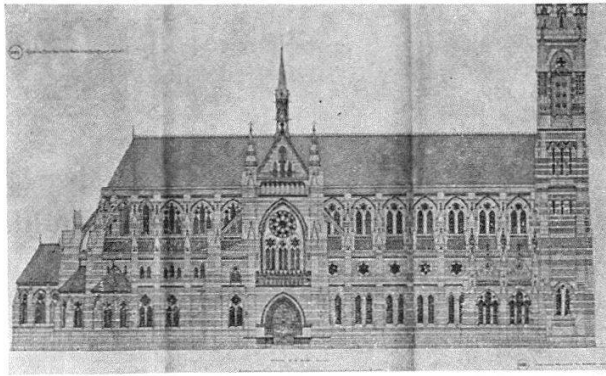


Abb. 12. Lille. Projekt für die Kathedrale Notre-Dame-de-la-Treille von George Edmund Street, 1855. Nordflanke (Archives Diocésaines)

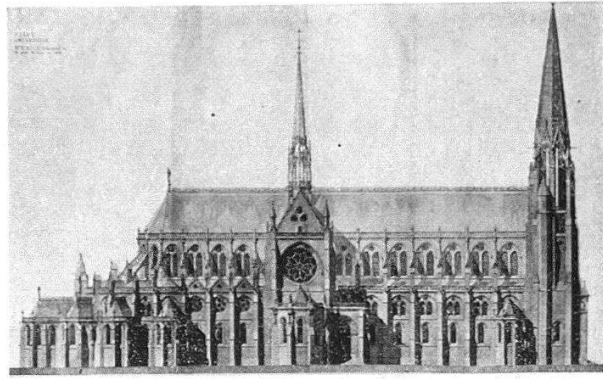


Abb. 13. Lille. Kathedralprojekt von J. B. A. Lassus, 1855. Nordflanke (Archives Diocésaines)

nave has seven bays: the transepts have three bays with east and west aisles: and the choir, of four bays with five-sided apse, has surrounding aisles and a flèche at the crossing. . . The west front is an able composition, and the spires, which are of open stone-work, are pleasing. . . We are not a little puzzled to decide the nationality of this architect. The general character of the design, and the meagreness of the wood-work would seem to indicate a French artist. On the other hand there is a certain resemblance to our English First-Pointed in the style; and the font is curiously, and incongruously, Perpendicular. We incline however to the former opinion, and conclude by saying, that nothing but a certain lack of power hinders this design from taking its place in our first class⁶⁰.» Offensichtlich hat sich Stadler bei seinem Entwurf für Lille um stilistische «Korrektheit» bemüht: «Die Herstellung dieses Projektes erforderte eindringliches Studium der verschiedenen gotischen Baustyle; denn die Aufgabe bestand mehr in der Lösung einer archäologischen Aufgabe als im Neuschaffen eigener Produktionen⁶¹.» Nur im Taufstein zeigt sich die Vorliebe des romantisch-klassizistischen Neugotikers Stadler für das englische «Perpendicular».

Die Arbeit für Lille kam Stadler zugute, als er sich 1856 am Wettbewerb für die Elisabethenkirche in Basel beteiligte. «In der That kam ihm diese Arbeit gegenüber dem Concoursprojekte für die Kirche in Lille als eine leichte vor, und er war zum Voraus schon des Sieges sicher⁶².» Sein Entwurf war innerhalb von achtzehn Tagen vollendet. Er mußte sich aber mit Jeuch, mit dem er schon in Mülhausen in Konkurrenz gestanden hatte, in den ersten Preis teilen. Stadler schrieb Christoph Riggerbach (1810–1863), der das Wettbewerbsprogramm verfaßt hatte und der später den Bau ausführen sollte, daß er gerne nach Basel kommen werde, um seine «Ideen durch mündliche Mittheilungen zu ergänzen». «Da Sie & wahrscheinlich Herr Merian Burckhardt⁶³ meine Liller Pläne zu sehen wünschen, so lasse ich dieselben heute oder Montag per Post abgehen⁶⁴.» Jeuch und Stadler wurden aufgefordert, ihre Projekte nochmals zu überarbeiten, woraufhin dann dasjenige von Stadler, der einige Elemente von Jeuch übernommen hatte, zur Ausführung bestimmt wurde.

Obwohl die beiden Siegerprojekte (Abb. 14, 15) in der Gesamtdisposition sehr ähnlich sind, erweist sich dasjenige von Stadler als das modernere. Sein Baublock ist wuchtiger und geschlossener, Ziermotive wie Wimperge und Fialen sind auf ein Minimum beschränkt und stark vereinfacht, Blendgliederungen klassizistischer Observanz beinahe vollständig abgestoßen. Die Mauer ist in ihrer Massivität und Schwere viel ernster genommen als bei Jeuch, was auch in der grauen Kolorierung, die sich gegen Jeuchs Lachsrosa düster und abweisend ausnimmt, zum Ausdruck kommt. Jeuchs Auffassung steht noch viel näher beim Vorläufer der Elisabethenkirche, der Münchner Aukirche des Romantikers Ohlmüller, als diejenige Stadlers.

Dennoch ist auch in Stadlers gesamtem Œuvre die klassizistische Grundhaltung spürbar. Zwar ist er als «Stilist» neuen Strömungen gegenüber sehr aufgeschlossen. Als einer der ersten Architekten des 19. Jhs. in Zürich benutzt er bei der 1868–1870 erbauten Villa Windegg am Paradeplatz das französische Mansardendach und erzielt durch polygonale Brechung der Risalite einen Grundriß von beinahe rokokohafter Eleganz. Aber selbst in den opulentesten Profanbauten seiner letzten Schaffensjahre, in denen er sich des reichen Formenschatzes von Hoch- und Spätrenaissance ausgiebig bedient – so etwa in der Museumsgesellschaft am Limmatquai, im Haus Ganz und in der Villa Windegg an der neu angelegten Bahnhofstraße – nutzt er die plastischen Möglichkeiten dieser Formensprache kaum. Er bleibt bei subtiler und zurückhaltender Abschichtung der Wandfläche, bei

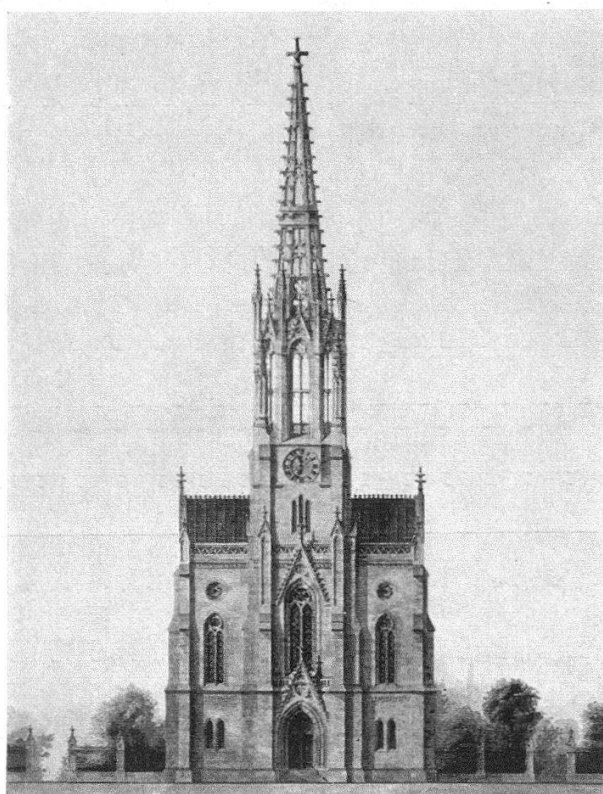


Abb. 14. Basel. Projekt für die Elisabethenkirche von Ferdinand Stadler, 1857. «Vordere Façade» (Staatsarchiv Basel-Stadt, Plan F 2.15)

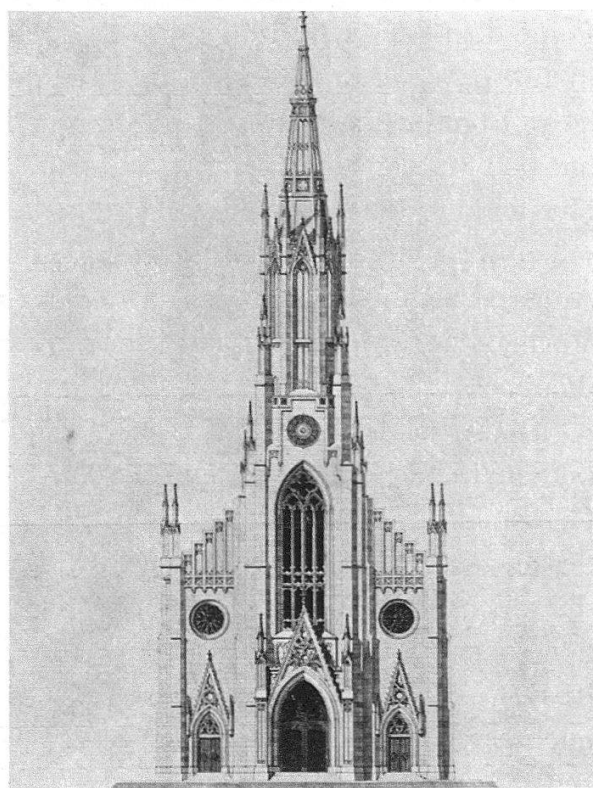


Abb. 15. Basel. Projekt für die Elisabethenkirche von Caspar Joseph Jeuch, 1857. «Vordere Façade» (Staatsarchiv Basel-Stadt, Plan F 2.9)

spannungsloser, rasterhafter Anordnung der Gliederungselemente und bei Einfachheit und Überblickbarkeit in der Gestaltung des Bauvolumens. Darin unterscheidet er sich von der jüngeren Generation der Street, Burges, Charles Garnier, Friedrich von Schmidt, von Zürcher Fachgenossen wie Wanner, Lasius, Bluntschli und anderen.

Fünf Jahre nach dem Liller Kathedralenwettbewerb beginnt in Paris der Bau von Garniers Oper, die mit ihrer «barocken» Auffassung von Plastizität und Formbarkeit der Mauermassen, mit ihrem rauschenden und großsprecherischen Eklektizismus und ihrer theatralischen Architekturauffassung ins letzte Jahrhundertdrittel weist: Dogmatischer Historismus und «Stilismus» verlieren ihre Bedeutung, indem sich die Verknüpfung zwischen Stildiskussion und der Reflexion über die Grundprinzipien der Architektur aufzulösen beginnt. Die dogmatische Neugotik zieht sich mehr und mehr auf den Kirchenbau zurück, der seine wichtige Rolle unter den Bauaufgaben zugunsten des öffentlichen Profanbaus verliert.

Ferdinand Stadler starb, erst 57jährig, im Jahre 1870, als eben nach seinen Plänen in Nazareth nochmals ein Musterbeispiel eines klassizistisch-neugotischen Kirchenbaus entstanden war.

Andreas Hauser

Résumé

L'architecte zurichois Ferdinand Stadler (1813–1870) prit part à neuf concours à l'étranger: il s'agit de la Bourse de Francfort-sur-le-Main (1840), d'une église catholique et d'une église protestante à Mulhouse, de l'église protestante Saint-Nicolas à Hambourg (1844), de l'église Saint-Pierre à Berlin (1845), de l'Athenäum à Munich (1851), de l'Hôtel de Ville de Hambourg (1854), de la cathédrale Notre-Dame-de-la-Treille à Lille (1855), d'une église à Francfort-Sachsenhausen (1865) et du palais du parlement à La Haye (1865 également).

Ses projets ont tous disparus. Il est possible cependant de connaître le rang obtenu par Stadler dans ces concours et de juger des options prises par ce dernier pour adapter son style aux objets proposés, cela surtout pour les plans d'église. On y parvient en étudiant les rapports du jury et en comparant les projets d'autres concurrents.

Après des succès initiaux (Stadler, par exemple, obtint un deuxième prix pour la Bourse de Francfort, derrière August Stüler), il renonça à s'occuper plus longtemps de construction pour se consacrer à l'architecture à la façon d'un artiste.

Caractéristiques sont les noms des concurrents dont les projets passèrent avant ceux de Stadler, ou, au contraire, qu'il surpassa. A Mulhouse, il triompha des Suisses Johann Georg Müller et Kaspar Joseph Jeuch, et même de Friedrich Eisenlohr qui fut pourtant son maître. Au concours de Hambourg, on assista à la victoire de l'architecte néo-gothique George Gilbert Scott sur Gottfried Semper, artiste éclectique et adepte, plus tard, d'une architecture néo-Renaissance. On avait fait appel, comme expert, à Friedrich Zwirner, le constructeur de la cathédrale de Cologne, alors que le jury inclinait à offrir à Semper un premier prix. Zwirner ne jugea pas le projet de Stadler indigne d'une étude et d'une estimation particulières. Dans le cas de l'Athenäum de Munich, la condition posée était d'adopter un «style» nouveau, propre au XIX^e siècle; les esprits avertis savaient pourtant

depuis longtemps qu'on n'invente pas un style! Wilhelm Stier gagna le premier prix et Stadler le second qu'il dut partager avec quatre concurrents.

Le concours pour la cathédrale de Lille donna lieu à une compétition restée fameuse. Il existe à ce sujet un rapport en anglais, rédigé de main compétente, annonçant avant même la proclamation du résultat que Stadler obtiendrait au moins une médaille d'or (4^e, 5^e ou 6^e prix), bien qu'on fût en présence des meilleurs architectes néo-gothiques d'Europe: William Burges, Jean-Baptiste-Antoine Lassus, Vincenz Statz et George Edmund Street.

Le travail fourni pour ce concours de Lille ne fut pas perdu pour Stadler quand, en 1856, s'ouvrit celui de l'église Sainte-Elisabeth (Bâle). Le concours était international aussi, mais les concurrents, dont il triompha, plus faibles. Cette église est demeurée son chef-d'œuvre.

Anmerkungen:

¹ Die Angaben sind den Nekrologen auf Stadler im *Neujahrsblatt der Zürcher Künstlergesellschaft* und im *Christlichen Kunstblatt* entnommen, die zusammen mit einem handschriftlichen Werkverzeichnis des Architekten die Hauptquellen für den Œuvre-Katalog darstellen: [RUDOLF HOFMEISTER], *Das Leben des Architekten Ferdinand Stadler von Zürich* (= *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, XXXII [1872]). – AUGUST STADLER, «Ferdinand Stadler, Nekrolog», in: *Christliches Kunstblatt*, 1871, S. 24–32. – FERDINAND STADLER, Summarische Übersicht, Leistungen vom Jahr 1823 bis 1848 (handschriftlicher Werkkatalog, in Familienbesitz). – Stadler scheint kurz vor seinem Tod seinen Nachlaß geordnet zu haben. Leider ist dieser bis auf einige unbedeutende Reste verschwunden. Eine Notiz in den Akten zur Elisabethenkirche in Basel weist darauf hin, daß er nach dem Tod des Architekten bei einem Antiquar Schumacher an der Lindenhofgasse 1 in Zürich versteigert worden ist. Viele Blätter aus der Hand Stadlers dürften sich also noch heute in Familienbesitz befinden. Der Verfasser wäre für weitere Hinweise sehr dankbar. – Immerhin scheinen sich die zitierten Nachrufe eng an Stadlers Notizen zu halten; im *Neujahrsblatt* kommen sogar mehrere wörtliche Zitate vor.

² Vgl. Zitat vor Anm. 24.

³ *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 6.

⁴ HANSPETER REBSAMEN, *Die Neumünsterkirche in Zürich*, Manuskript, S. 52.

⁵ GEORG GERMANN, «Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833)», in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, LXIX (1969), S. 246.

⁶ *Christliches Kunstblatt* (wie Anm. 1), S. 26.

⁷ Ebd., S. 26.

⁸ *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 7.

⁹ *Christliches Kunstblatt* (wie Anm. 1), S. 27.

¹⁰ Das Wettbewerbswesen wurde «erst mit der bürgerlichen Revolution möglich». WOLFRAM GOETZE, *Das Parlamentsgebäude: historische und ikonologische Studien zu einer Bauaufgabe*, Phil. Diss. Leipzig 1960 (vervielfältigt), S. 130.

¹¹ Wettbewerbsprogramm vom 8. XII. 1840, zitiert nach: *Literatur- und Anzeigebblatt für das Baufach; als Beilage zur allgemeinen Bauzeitung*, hrsg. und red. von Ludwig Förster, XXXVII (Dezember 1840), S. 331f.

¹² Archives Municipales, Mülhausen, Akten M II B a 4, Fasc. 4, Procès verbal de la Commission pour l'examen des plans des églises (undatiert).

¹³ Ebd., Fasc. 3. Brief vom 25. V. 1842.

¹⁴ Ebd., Fasc. 1. Brief vom 13. I. 1844 (Entwurf). In diesem Schreiben wird das Gutachten von Charles Gourlier, dem Beauftragten des «Conseil général des Bâtiments civils», auszugsweise zitiert.

¹⁵ Es handelt sich, wie aus einem «Etat des Architectes qui ont demandé à concourir aux projets de construction de nouvelles églises» zu entnehmen ist, um Friedrich Studer (1817–1879), den nachmaligen Erbauer des Bundeshauses in Bern.

- ¹⁶ JULES JOACHIM, «Jean Baptiste Schacre, architecte (1808–1876)», in: *Bulletin du Musée Historique de Mulhouse*, LXI (1953).
- ¹⁷ Vgl. Anm. 14.
- ¹⁸ Ebd.
- ¹⁹ Archiv der Kirchgemeinde Neumünster, Gutachten von Melchior Berri vom 16. XII. 1835, Archiv Nr. 24.
- ²⁰ GEORG MOLLER, *Denkmäler der deutschen Baukunst*, 3 Bände, Leipzig und Darmstadt: Leske, 1815–1849. – Vgl. dazu auch: MARIE FRÖLICH und HANS-GÜNTHER SPERLICH, *Georg Moller, Baumeister der Romantik*, Darmstadt: Roether, 1959, S. 74–98.
- ²¹ Handschriftliches Werkverzeichnis (wie Anm. 1).
- ²² Ebd.
- ²³ Dabei sind die gotisierenden Großmünster-Turmabschlüsse von 1782 nicht berücksichtigt.
- ²⁴ *Christliches Kunstblatt* (wie Anm. 1), S. 27.
- ²⁵ In der Zentralbibliothek Luzern. Ich verdanke den Hinweis Herrn Beat Wyß, Luzern. Im Anm. 12 zitierten «Procès verbal . . . » werden die Namen der Architekten angeführt, deren Projekte nicht in die engere Wahl gerieten. Pfyffers Name ist – soweit bei der zum Teil unleserlichen Schrift feststellbar – nicht darunter.
- ²⁶ Archives Municipales, Mülhausen, Akten M II B a 3. Undatierter Brief, in dem J. G. Müller «supplementäre Blätter» zu seinem Projekt «deo solo» nach Mülhausen sendet, da er jenes aus zeitlichen Gründen nicht habe vollenden können.
- ²⁷ Vgl. GEORG GERMANN, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, London: Lund Humphries, 1972, S. 99–104.
- ²⁸ Die Bezeichnung «dogmatischer» Historismus bei ALBRECHT MANN, *Die Neuromanik, eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jhs.*, Köln: Greven, 1966.
- ²⁹ A[UGUSTUS] WELBY [NORTHMORE] PUGIN, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London: John Weale, 1841. – Faksimile-Nachdruck der Edition von 1853: Oxford: St. Barnabas Press, 1969.
- ³⁰ Stadler, der den Kölner Dom auf einer Reise im Frühjahr 1848 besucht, hält diesen Bau für «die höchste Blüte der Kunst, das vollendetste Meisterwerk germanischer Architektur, das bewundernswürdigste Werk der Baukunst». *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 7.
- ³¹ F[RIEDRICH] STÖTER, *Geschichte und Beschreibung des St.-Nikolai-Kirchenbaues in Hamburg*, Hamburg: Boysen, 1883, S. 20.
- ³² Ebd., S. 20f.
- ³³ Aus der Denkschrift Scotts zum Bau der Nikolaikirche, zitiert bei STÖTER (wie Anm. 31), S. 44.
- ³⁴ Das Gutachten ist zitiert bei: JULIUS FAULWASSER, *Die St.-Nikolai-Kirche in Hamburg*, hrsg. mit Unterstützung des Kirchenrates der Evangelisch-lutherischen Kirche vom Verein für Hamburger Geschichte, Hamburg: Boysen & Maasch, 1926, S. 70f.
- ³⁵ Die Reaktion Sempers auf Stöters Angriffe wird von OSKAR MOTHES, der damals in Sempers Atelier arbeitete, anschaulich geschildert: *Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues*, Leipzig: Tauchnitz, 1898, S. 173.
- ³⁶ GOTTFRIED SEMPER, *Über den Bau evangelischer Kirchen. Mit besonderer Beziehung auf die gegenwärtige Frage über die Art des Neubaues der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Project*, Leipzig: Teubner, 1845. Abgedruckt in: G. S., *Kleine Schriften*, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin und Stuttgart: Spemann, 1884, S. 443–467. – GOTTFRIED SEMPER, «Noch etwas über den St.-Nikolai-Kirchenbau», in: *Neue hamburgische Blätter*, XII (1845). Abgedruckt ebenfalls in: *Kleine Schriften*, S. 468–473.
- ³⁷ SEMPER, «Über den Bau . . . », zitiert nach *Kleine Schriften*, S. 461–464.
- ³⁸ SEMPER, «Noch etwas . . . », zitiert nach *Kleine Schriften*, S. 473.
- ³⁹ JÖRN BAHNS, *Johannes Otzen 1839–1911: Beiträge zur Baukunst des 19. Jhs.*, München: Prestel, 1971, bes. S. 38–44. – Vgl. auch die Rezensionen von GEORG GERMANN, «Neugotische Kirchenbauten in Deutschland», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 598 (23. XII. 1971), und HANS-MARTIN GUBLER, «Zum protestantischen Kirchenbau des 19. und 20. Jhs.», in: *Der Landbote, Tagblatt von Winterthur*, Nr. 24 (16. VI. 1972), S. 2–4.

⁴⁰ *Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten* (12. III. 1845).

⁴¹ Ebd.

⁴² Nach einer Photokopie des Gutachtens, die mir vom Staatsarchiv Hamburg freundlicherweise zur Verfügung gestellt worden ist. Das Gutachten datiert vom 8. V. 1845.

⁴³ «Königliche Akademie der bildenden Künste in München, Einladung zu einer Preisbewerbung die Anfertigung eines Bauplanes zu einer höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt betreffend, 1850» und der Nachtrag: «Erläuternde Bemerkungen in bezug auf das architektonische Preisprogramm», abgedruckt bei AUGUST HAHN, «Der Maximilianstil», in: *100 Jahre Maximilianeum 1852–1952, Festschrift*, hrsg. von HEINZ GOLLWITZER, München: Pflaum, 1953, S. 77–166, das Programm abgedruckt auf S. 101–106.

⁴⁴ Antrittsvorlesung von T. L. Donaldson, als er 1842 Professor für Architektur am University College in London wurde. Zitiert nach PETER COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, zitiert nach der Taschenbuchausgabe: London: Faber and Faber, 1967, S. 119.

⁴⁵ Zitiert nach COLLINS (wie Anm. 44), S. 120. Aus dem Englischen übersetzt.

⁴⁶ Vgl. dazu GERMANN (wie Anm. 27), bes. S. 9–27. Dort auch weitere Literatur.

⁴⁷ Schinkels Briefe an Maximilian II., abgedruckt bei HANS MACKOWSKY, *Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin: Propyläen, 1922, S. 180f. und 189–191. Vgl. auch die Aphorismen unter dem Titel «Gedanken zur Baukunst», wo sich Schinkel über den «neuen Stil» äußert, ebd., S. 192–196. – Voits Gutachten abgedruckt bei HAHN (wie Anm. 43), S. 94–101.

⁴⁸ Nach CARL ALBERT REGNET, *Münchener Künstlerbilder*, Leipzig 1871, der Kommentar Ludwig Langes zum Vorhaben Maximilians, zitiert nach HAHN (wie Anm. 43), S. 90, Anm. 21 (ohne Seitenangabe).

⁴⁹ *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 8.

⁵⁰ Zitiert nach HAHN (wie Anm. 43), S. 114 (ohne genaue Quellenangabe).

⁵¹ Aus: ERNST W. BREDT, «Fünfzig Jahre Münchener Architektur und Kunstgewerbe in der Karikatur», in: *Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbevereins*, München: Oldenbourg, 1901, S. 55–65.

⁵² *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 8.

⁵³ Klenze übersandte der Akademie der Bildenden Künste das Gutachten am 20. IX. 1852. Abgedruckt bei HAHN (wie Anm. 43), S. 115/6.

⁵⁴ *Der Hamburgische Correspondent* (27. X. 1854). Nach einer Photokopie vom Staatsarchiv Hamburg.

⁵⁵ DIDRON aîné, «Une cathédrale au concours», 1. Teil, in: *Annales Archéologiques*, XIV (1854), S. 384–389, Zitat S. 384.

⁵⁶ Ebd., S. 386.

⁵⁷ DIDRON, «Une cathédrale...», 2. Teil, in: *Annales Archéologiques*, XVI (1856), S. 111–129, Zitat S. 120.

⁵⁸ E. E. Viollet-le-Duc und E. Boeswillwald, zwei weitere führende französische Neugotiker, hatten sich nicht am Wettbewerb beteiligt.

⁵⁹ Das «Erhabene». Vgl. WALTER JOHN HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque*, Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957.

⁶⁰ Aus: *The Ecclesiologist*, XVII (1856), S. 81–105, «The Competition for the Proposed Cathedral at Lille», S. 96.

⁶¹ *Neujahrsblatt* (wie Anm. 1), S. 9.

⁶² Ebd., S. 10.

⁶³ Merian war der Stifter der Kirche. Vgl. DOROTHEA CHRIST, *Die St. Elisabethenkirche in Basel*, Basel 1964.

⁶⁴ Brief vom 1. XII. 1856. Staatsarchiv Basel, PA 319 D 6, Nachlaß von Christoph Riggerbach.

Abbildungsnachweis: Archiv- und Museumsaufnahmen: 2, 3, 11, 14, 15. – *Allgemeine Bauzeitung*, XIII (1848), Tafelband, Bl. 175: 6. – BREDT, *Fünfzig Jahre Münchener Architektur*, S. 56, Abb. 3–5: 7. – BUSCH, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolf Hochhuth, II, S. 804: 8. – FAULWASSER, *Die St.-Nikolai-Kirche*, S. 64, Abb. 50: 4. – HITCHCOCK, *Early Victorian Architecture*, II, Abb. V 5: 5. – JOSEPH, *Geschichte der Baukunst*, III, 1. Halbband, S. 288, Abb. 296: 10. – Verf.: 1, 9.