Zeitschrift: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Herausgeber: Antiquarische Gesellschaft in Zürich
Band: 31 (1932-1936)
Heft: 2

Artikel: Die klassizistische Baukunst in Zürich
Autor: Hoffmann, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-378885

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

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

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

Download PDF: 19.10.2025

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

Die klassizistische Baukunst in Zürich

Von

Dr. Hans Hoffmann

Mit 20 Tafeln

*

Zürich 1933 · Druck von A.-G. Gebr. Leemann & Co.

Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich
Band XXXI, Heft 2

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	5
Übersicht	6 – 7
Der Frühklassizismus	8 – 17
Der reife Klassizismus	18—44
Der Ausgang des Klassizismus	45—48

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit soll ein Versuch sein, die klassizistische Baukunst Zürichs, d. h. die Baukunst zwischen 1765 und 1835 in ihrer Entwicklung umfassender darzustellen, als es gewöhnlich geschieht, indem nicht jedes Bauwerk allein, sondern im Zusammenhang mit seiner Umgebung, mit Platz und Straße, mit dem Gelände, zugleich aber in seiner Stellung innerhalb des Ganzen der Stadt betrachtet wird, indem auch die Veränderungen, die der Gesamt-Baukomplex der Stadt erfährt, erläutert werden. Eben diese Veränderungen sind entschiedener als im Einzelbau Ausdruck für die bedeutenden gesellschaftlichen und politischen Wandlungen jener Zeit.

Wie die Werke nur Dokumente der Entwicklung sind, so die Meister nur Glieder in der auch ohne sie weiter laufenden Kette. Ihre Begabung, ihre Schulung, die sie bestimmenden Einflüsse durch fremde Meister und Kunstzentren geben nur die mehr oder weniger reiche Nuancierung des Stilablaufs. Die Darstellung wird sich daher eben so ferne halten müssen von der Baugeschichte des Einzelmonuments wie von der Künstlermonographie der zu dieser Zeit tätigen Meister. Die Innendekoration soll unberücksichtigt bleiben, damit die rein architektonische Leistung stärker spreche.

Zürichs klassizistische Bauwerke sind durch die spätere bauliche Entwicklung der Stadt zu einem großen Teil vernichtet worden. Um eine möglichst klare Vorstellung der damaligen Baukunst zu gewinnen, mußten alte Ansichten, mußte vor allem aber die Entwurfsarbeit der Architekten herangezogen werden.

Für die gütige Überlassung von Planzeichnungen habe ich in erster Linie Herrn Staatsarchivar Dr. A. Largiadèr und Herrn Stadtarchivar E. Hermann zu danken. Dann bin ich für kleinere Gruppen von Plänen Herrn Kantonsbaumeister Wiesmann und Herrn Schmid, Archivar des Kantonalen Hochbauamts, außerdem Herrn Dr. Wartmann, Direktor des Zürcher Kunsthauses für die Einlagen Hans Caspar Eschers und Conrad Stadlers im Malerbuch der Künstlergesellschaft, Herrn Dr. F. Burckhardt, Direktor der Zentralbibliothek, für alte Ansichten von zürcherischen Bauten aus der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek und der Kirchenpflege Neumünster, insbesondere Herrn E. Boßhard, für Überlassung der Entwürfe Conr. Stadlers zu Dank verpflichtet. Besonders aber möchte ich noch Herrn Professor Dr. von Meyenburg in der Schipf Herrliberg meinen Dank aussprechen für die freundliche Erlaubnis zur Publikation von Plänen Hans Caspar Eschers zu Bauten in der Schipf. Herrn Dr. K. Frei, Konservator am Landesmuseum, habe ich für gütige Mithilfe bei der Clichébeschaffung, Herrn A. Senn, Photograph am Landesmuseum, für die Aufnahme des gesamten Planmaterials zu danken.

Zürich, im November 1932.

Dr. H. Hoffmann.

Übersicht.

Zu Beginn des hier betrachteten Zeitraumes, um 1765, ist Zürich noch die mauer- und turmbewehrte, mit einem weiten Schanzengürtel befestigte Stadt — zu Ende, um 1835, ist die Abtragung von Mauerring und Schanzen beschlossen. Die das umliegende Land beherrschende Stadt ist zur Kommune im größeren Verbande des Kantons geworden, zur Hauptstadt allerdings, aber die Schranken zwischen Obrigkeit und Untertanen, zwischen Stadt und Land sind gefallen. Absolute Herrschaft der Aristokratie und der Zünfte ist demokratischer Gleichberechtigung gewichen. Die Veränderungen in der Umfassung der Stadt sind das äußere Abbild dieser entscheidenden sozialen Umschichtung. Im Grundriß wenigstens lassen sie sich ausgezeichnet verfolgen in den hervorragenden Planaufnahmen, die Zürich gerade aus dieser Zeit besitzt: Die Originalblätter des Stadtplanes von Johannes Müller, gezeichnet 1788—1793 (im Stadtarchiv), der Stadtplan von David Breitinger III von 1814 (Reduktion und Ergänzung des Müllerschen Planes), die große Kopie mit Ergänzungen des Müllerschen Planes von J. C. Ulrich, 1821—29 ausgeführt (im Stadtarchiv), die späteren Einzeichnungen im Breitinger-Plan, namentlich von Zeugheer (Original im Stadtarchiv) um 1838, die Neubearbeitung des Breitinger-Planes durch H. Pestalozzi von 1855 und mehrere Auflagen eines Stadtplanes zwischen den zwanziger und vierziger Jahren von der Hand des Panoramen- und Kartenzeichners Heinrich Keller III.

Eine lange Entwicklungsreihe, die mit der Renaissance begonnen hatte, schließt um 1800 auch in den bildenden Künsten ab. Eine neue hebt an. Der Klassizismus deckt den Übergang. Er bedeutet also zugleich Weiterführung des Spät-Barock und Rokoko und Loslösung von diesen Stilen, Schaffung neuer Grundlagen für die Zukunft. So sind die einzelnen Phasen des Klassizismus wesentlich voneinander verschieden.

Nur selten war es dem Klassizismus vergönnt, ganze Städte zu bauen; er mußte sich mit einzelnen Quartieren und Straßenzügen begnügen. Von allen Schweizer-Städten besitzt nur Carouge bei Genf eine größere, planmäßige Anlage des Frühklassizismus von 1784, die sich noch ganz an spätbarocke Disposition hält. In Zürich übernimmt der Klassizismus ein vielfältiges Erbe. Die winklige, alte Stadt, nach klassizistischem Urteil „mehr eine planlose Kollekte von Häusern, denn eine regelmäßig gebaute Anlage von Quartieren“ [1]), von Ringmauern umschlossen, die dem Seilergraben, mittleren und oberen Hirschengraben der Rämistraße entlang, dann längs der Bahnhofstraße bis zur Einmündung des Rennweges und von hier zu der kleinen gedeckten Brücke am unteren Mühlesteg liefen, bot nur noch wenig freies Baugelände. Der Raum zwischen Ringmauer und Schanzen war im Talacker vollständig in herrschaftliche Güter aufgeteilt. Nur an den steilen Hängen des Seilergrabens und gegen die Hohe Promenade war noch Platz. Im Innern rückten die Häuser ganz an die Limmat heran, sodaß auch dort wenig Möglichkeit zu bauen bestand. Zur Rokokozeit wurden meistens vorhandene Bauten abgebrochen, um Platz für die neuen zu schaffen, so bei der Meise, die nach früh-

[1]) Füßli, Wilh., Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein. Zürich u. Winterthur 1842, p. 2.

klassizistischem Urteil „das geschlißne Schmidische Haus an Geschmack und simpler Schönheit bei Weitem nicht ersetze“ [2]) und beim Rechberg, der den Platz des ehemaligen Wirtshauses zur Krone einnahm. Man hielt sich sogar an die gegebenen Baulinien, nur wurden sie durch die leisen Kurven der Ecken und Mauern schmiegsamer gemacht. Überall wo das Rokoko eingriff, wurden die Straßenzüge gleitender, was namentlich erreicht wurde durch die Einfügung kleiner Kaufbuden. Mit diesen gewann man zugleich einen ausgezeichneten Maßstab für die beherrschende Größe der Hauptgebäude, denen sie sich anschmiegten.

[2]) Kurze Darstellung der Merkwürdigkeiten des 18. Jahrhunderts in unserem Vaterland (ohne Verfassernamen). Zürich 1802.

In der Gegend um die obere Brücke mit Fraumünster, Großmünster und Wasserkirche, mit Kornhaus und Meise und den überall angebrachten Buden hatte das Rokoko ein Muster seiner Stadtbaukunst gegeben, das in einem von Ingenieur Albertin 1764 aufgenommenen Plan der Limmat deutlich wird (Abb. T. I. 1) [3]). Mit der Einbeziehung von David Morfs Helmhaus, das durch die Brücke von der Wasserkirche getrennt gewesen wäre, und der daran angeschlossenen Kaufläden hätten diese Tendenzen des Rokoko noch mehr hervortreten müssen.[4]).

[3]) Original im Stadtarchiv. Planarchiv. IX. O 2 b.

[4]) Hoffmann, H., Ein Helmhausprojekt von David Morf um 1760, im „Werk“, November 1926.

Der Frühklassizismus.

Die frühesten klassizistischen Bauten lösen sich leise aus solchem Zusammenhang, so das 1765 begonnene Waisenhaus, das sich wohl nach dem Lauf des Flusses richtet, sich aber auf seinem grünen Hügel von den übrigen Gebäuden isoliert. Der Plan zu diesem Bau ist ein Kompromiß. Für den Grundriß waren sehr wahrscheinlich Entwürfe von G. M. Pisoni (1713—1782) maßgebend [5]). Der große Zug der Fassade mag ebenfalls auf ihn zurückgehen. In Einzelheiten wie der Fensterrahmung erscheinen Formen, die für die Frühzeit des Hans Konrad Bluntschli kennzeichnend sind, und „ein Liebhaber und geschmackvoller Kenner der bürgerlichen Baukunst, Quartierhauptmann Johannes Beyel“ [6]) muß sich Verdienste um die Struktur des Gebäudes erworben haben. Von einer stillen schlichten Größe, paßt das Waisenhaus in die leicht elegische Stimmung des Zeitalters. Pisoni ist in Zürich greifbarer mit einem Entwurf für den Ausbau der Münstertürme (Abb. T. II. 1, 2). Er, der Barock-Klassizist, gibt eine wildbewegte Silhouette mit einer Menge von Statuen, die ganz und gar nicht zu seiner gewohnten Art paßt. Er muß in Zürich bestimmten Wünschen nachgegeben haben, die ein Eingehen auf das für jene Zeit Wirre und Krause gothischer Baukunst verlangten. Darauf, daß die Gotik zur Barockzeit so aufgefaßt werden konnte, gibt ein Entwurf des Francesco Castelli von 1656 für die gothisch geplante Vollendung der Fassade des Mailänder-Domes einen Hinweis. An der Gotik sah jene Zeit nur das Vielzackige, Unruhige des äußern Umrisses und mißkannte völlig die Klarheit und Straffheit des Struktiven. So betrachtet, deutet Pisonis Tätigkeit für Zürich auf jenen Zwiespalt zwischen dem ruhig abwägenden Rationalen des beginnenden Louisseize und dem Bewegten, fast Überschwänglichen, das sich wie ein letztes Aufflammen des Barocks im Emportauchen der Gotik manifestiert. Kaum zwei Jahrzehnte zuvor war auf dem Gebiete der Dichtkunst ein ähnlicher Gegensatz zwischen dem Gefühlsstarken, Regellosen und dem Verstandesklaren, Regelrechten im Kreise Bodmers in Zürich zu Gunsten des ersten entschieden worden. In noch undeutlichen Umrissen zeichnen sich die beiden Komplexe: Klassizismus und Romantik ab.

Das traditionelle handwerkliche Bauschaffen läßt solchen Gegensatz noch kaum ahnen. Alles wird einfacher, bewußt schmucklos; neben der einsetzenden Herrschaft der starren Geraden behaupten sich die Stichbogen an den Fenstern, neben der ruhig glatten Fläche der Fassade auch das plastisch wirkungsvolle Mansard-Dach. Johannes Meyer (1720—1789) ist der Vertreter dieser Nuance, die noch einen Rest der Anmut und Grazie des Rokoko mit den angedeuteten Eigenschaften des neuen Stiles verbindet. Sein „Freigut“ ist typisches Beispiel (Abb. T. IV, 3); noch schlichter und in seiner breiten Lagerung stilechter war das nun abgebrochene Römerhaus am Bleicherweg, das Wohnhaus der ehemaligen Schmidischen Bleiche (Abb. T. IV. 2).

Meyers 1782 geplante Vereinigung des alten Salz- und Kaufhauses mit dem Hottingerturm, „zu mehrerem Anstand vor die Statt in gerader Linien

---

[5]) Hoffmann, H., Wer ist der Architekt des alten Zürcher Waisenhauses? Neue Zürcher Zeitung 5. X. 1928, Nr. 1801.

[6]) Kurze Darstellung der Merkwürdigkeiten des 18. Jahrhunderts, p. 219.

zu erbauen", ließ den Turm über die beiden Flügel dominieren und gab mit den schlichten Rechteckfenstern der Obergeschoße, die zu zweien gruppiert eine Eigentümlichkeit zürcherischen Rokokos beibehalten, mit den knappen, reinen Louisseize-Formen der Dachfenster und des Uhraufsatzes, den Rahmenlesenen im Gegensatz zu den breiten Rundbogen des Erdgeschosses, zu den Stichbogenfenstern und zur Rustika des Mittelteiles, eine eigentümliche Mischung von Altem und Neuem (Abb. T. I. 3). In der gestreckten Front und langen Dehnung ist der Bau ganz zeitgemäß, da seit der Rokokozeit das Gleitende einer Straßenflucht bevorzugt war. J. C. Werdmüllers „Muraltengut" kann nur mit seiner Ostfront im Frühklassizismus genannt werden, einzig mit der Fassadengliederung; die Anlage ist durchaus rückständig (1769 bis 1782). Wie flüssig schmiegsam ist auch die weite Kurve, welcher 1790 die obrigkeitlichen Schöpfe am unteren Hirschengraben sich einzuordnen hatten — die müden Kurven später Rokokostukatur stellen die Parallele dazu — nicht einmal der von der Stadtmauer übriggebliebene alte Ketzerturm darf aus der Flucht heraustreten; er wird im Gegenteil durch einen höheren und breiteren Vorbau zurückgedrängt. So mußten sich damals die unbedeutendsten Nutzbauten größeren Zusammenhängen einpassen (Abb. T. I, 2). Es spricht nichts so deutlich für die ungebrochene Tradition als gerade die Beobachtung, daß alles in große Linien gezwungen wird. Die Obrigkeit erlaubte nicht einmal an diesen Schöpfen willkürlichen Aufriß. Sie ließ durch Meyer vier Typen zur Auswahl entwerfen. Für das Verständnis der weiteren Auflösung des Mauerrings ist es von Wichtigkeit, zu erkennen, daß hier die Stadtmauer vollständig verschwunden war und durch die Reihe der Schöpfe ersetzt wurde, d. h. daß die Zerbröckelung des Mauerrings noch verschleiert blieb.

Johannes Meyer ist ganz aus dem Handwerk hervorgegangen [7]), Obmann der Maurer 1776 und zugleich Zwölfer. Die Lehre machte er bei seinem Vater, kam 1743 von der Wanderschaft zurück, die ihn wahrscheinlich nach Süddeutschland geführt hatte, wohin seit dem frühen 18. Jahrhundert die Gesellen zwischen ihrem 17. und 23. Altersjahre zogen. David Morf war einst vermutlich nach dem Osten in den Kreis der Dienzenhofer und nach Wien geraten. Die späteren Meister haben sich allem Anschein nach wieder mehr nach dem westdeutschen Gebiet gewandt, vielleicht sogar nach Frankreich, worauf der spätere Stil des Hans Konrad Bluntschli schließen läßt.

Der junge David Vogel (1744—1808), der bei seinem Vater, dem Obmann der Maurer Heinrich Vogel gelernt hatte, ging nach Italien. Für diese Wahl gab ein kleiner Kreis von Freunden Winckelmanns in Zürich den Ausschlag. Johann Kaspar Füeßli, der Verfasser der „Geschichte der besten Künstler in der Schweitz" war 1758 mit Winckelmann in Briefwechsel getreten. Leonhard Usteri, von ihm empfohlen, hatte Winckelmann 1760/61 in Rom aufgesucht und war ihm nahe gekommen. Salomon Geßner korrespondierte ebenfalls mit Winckelmann, und schließlich schlossen sich Hans Heinrich Füeßli, der Sohn des Herausgebers des „Allgemeinen Künstlerlexikons" und später dessen Fortsetzer, und der jüngere Bruder Usteris, Paul Usteri, dem Kreise an [8]).

So hatte das Streben nach dem Einfachen, Verstandesmäßigen: Klassizistischen nun auch seinen Kreis, und etwas von Gefühl und tiefer Empfindung hatte sich selbst hieher geflüchtet. Das Bedeutende aber ist, daß diese Gruppe sich künstlerischen, nicht litterarischen Interessen zuwandte und neu, die besondere Leistung der Zürcher, vor allem J. C. Füeßlis, daß man dabei weit über die Verehrung antiker Bild- und Bauwerke hinausging.

[7]) Über Meyer Archiv der Zunft zu Zimmerleuten, deponiert im Staatsarchiv. Zeichnung im Stadtarchiv.

[8]) Winckelmanns Briefe an seine Zürcher Freunde. Herausgegeben von Hugo Blümner. Freiburg i. B. u. Tübingen, 1882.

Weniger vollständig die ältere Ausgabe unter dem gleichen Titel von Leonhard Usteri, Zürich, 1778. — Vergl. auch: Geschichte von Winkelmanns Briefen an seine Freunde in der Schweiz (von J. C. Füßli. Zürich, 1778).

Füeßli war durch den österreichischen Fresko-Maler Daniel Gran zur Betrachtung der Kunst und des Schönen geführt worden [9]). Von ihm hatte er mit der Hochschätzung antiken Vorbilds zugleich eine große Unbefangenheit in der Betrachtung der späteren Meister überkommen. Füeßli nimmt die nordische Kunst gegenüber der italienischen in Schutz. Seine Geschichte der besten Künstler in der Schweiz ist keineswegs eine Auslese derjenigen, die sich der Antike angeschlossen haben; es sind alle einigermaßen bedeutenden Schweizerischen Maler und Bildhauer aufgeführt, von denen der Verfasser damals überhaupt Kenntnis haben konnte. Hans Rudolf Füeßli, der zwar nicht zu den Korrespondenten Winckelmanns gehörte, hat dann bei der Anlage seines Lexikons durchaus nach universaler Erfassung der Künstlerschaft gestrebt. Hat Winckelmann wohl selbst in diesem Sinne gewirkt? „Hingegen weiß ich die Verehrung, welche ich demjenigen großen Manne schuldig bin, der mehr als nach dem Buchstaben, der im Geiste des Altertums schildert, der aus den Werken der größten Meister aller Zeitalter und aller Himmelsstriche wie aus Blumen, aus jedem die ihm eigentümliche Süßigkeit zieht", steht im 3. Band der „Künstler in der Schweiz" [10]). Es finden sich bei den Briefen Winckelmanns an die Zürcher zwei Listen von Kunstwerken, welche in Rom nach Winckelmanns Rat aufgesucht und betrachtet werden sollten. Man ist erstaunt, neben jeder einigermaßen bemerkenswerten antiken Statue Gemälde nicht nur Raffaels, sondern auch der Carracci, des Domenichino, des Guido Reni und sogar des Guercino genannt zu finden und dabei äußerst selten einen Hinweis auf antike oder damals moderne Architektur zu treffen [11]). Von Füeßlis Einstellung ist nur ein Schritt zum Eklektizismus, und vielleicht berührte Winckelmanns Wirken selbst einen beeinflußbaren jungen Architekten ähnlich.

David Vogel traf im November 1763 in Rom ein. Winckelmann empfahl ihn, wie er schreibt, „dem besten Baumeister, von welchem er viel Wahrheit hören und die Schönheit in seiner Kunst erlernen kann". Er soll auch Figuren zeichnen, der beste Zeichner in Rom wird ihm Unterricht geben. Aber schon jetzt stört Winckelmann, daß der junge Mann nicht auf seinen nach Zürich erteilten Rat schnurstracks nach Rom gekommen ist, sondern sich seit dem März, da er die Reise angetreten, noch anderswo umgesehen hat. Winckelmann hält Zeit und Geld für verloren. Er rügt auch Vogels großes Interesse an Büchern als durchaus nachteilig für einen jungen Künstler. Im Dezember hat er sich offenbar nach Vogels Fortschritten erkundigt, und meldet nach Zürich, dieser sei durch Hilfe eines Franzosen dahin gelangt, einzusehen, ob ein Kapitell von einem Griechen oder Römer gearbeitet, ob es Original oder Kopie sei. „Ich höre seine Träume mit Ekel an" [12]) fügt er bei. Vogel hat aber in dem bestimmten Falle, bei der Beurteilung eines Kapitells aus San Lorenzo fuori le mura, das er als schlecht gearbeitete späte Kopie bezeichnet, vor der modernen Wissenschaft durchaus recht behalten, während Winckelmann, durch philologische Ableitungen verführt, im ornamental verwendeten Getier des Kapitells, Eidechse und Frosch, nach Plinius eine Andeutung für die Namen griechischer Meister sehen will [13]). Für Vogel beweist dies, daß er sich offenen Auges in Rom umgesehen hat. Im September 1764 hat er sich anderen Dingen zugewandt. „Die Zieraten sind ihm ein nützlicher Vorteil. Er hat auch einige Kapitelle groß und prächtig gezeichnet", weiß Winckelmann jetzt von ihm zu rühmen.

---

[9]) Füeßli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Bd. 8. Zürich, 1769, Vorrede, p. XXIX.

[10]) Füßli, J. C., op. cit., Bd. III, p. XXVIII.

[11]) Als Anhang zu Usteris Ausgabe der Briefe 1778. „Herrn Winckelmanns Anleitung an die Herren Usteri und von Mecheln während ihres Aufenthalts in Rom, im Jahr 1766, um wenn er nicht könnte mit ihnen gehen, das Wichtigste allein und mit Nutzen zu besehen.

[12]) Brief Winckelmanns an J. C. Füßli vom 22. Sept. 1764. Nachschrift.

[13]) Justi, C., Winckelmann und seine Zeitgenossen. III. Auflage, 1923, Bd. II, 414.

Was Vogel in Rom für seinen eigentlichen Beruf geleistet hat, darüber gibt eine andere Quelle viel besseren Aufschluß: Es sind Zeichnungen aus Rom, meistens bezeichnet mit „David Vogel de Zuric", die in den Besitz des noch zu erwähnenden Hs. Caspar Escher im Felsenhof übergegangen waren und sich mit einem Teil von dessen Nachlaß in der Zentralbibliothek in Zürich befinden [14]). Neben antiken Gebäuden in Grundriß, Aufriß, manchmal Schnitten, wie den kleinen Tempeln in Tivoli, Bacchus-Tempel, Vesta-Tempel, dem schon von Serlio gezeichneten Tempel mit Portikus an der Via Appia, Aufnahmen nach Gondouin, dem sogenannten Serapis-Tempel in Pozzuoli, dem Isis-Tempel in Pompeij nach Charpentier zeichnete der junge Architekt auch San Paolo fuori le mura. S. M. Maggiore, Renaissance-Kirchen, wie Bramantes S. Pietro in Montorio, den Pal. Farnese, Berninis S. Andrea al Quirinale, die Villa di Papa Giulio und das Casino des Pirro Ligorio, auch einige Barockbauten und z. B. auch das Theater S. Carlo in Neapel nach Gondouin. Vielleicht hat Vogel außerdem das Pantheon aufgemessen, wenn das durch den damaligen Bauherrn von Zürich, J. C. Werdmüller nach dem Kloster St. Blasien vermittelte Gutachten eines Unbekannten von ihm herrühren sollte, wie ich vermute [15]). Das alles spricht für ein ernstes Studium der Architektur. Als er sich auf Details, die großen Kapitelle und Friese wirft, scheint er entweder einen ersten Kursus zu ergänzen, oder selbst schwankend geworden zu sein. Vogel ist auch in seiner späteren Tätigkeit ungleich, dem Louisseize oft ganz verschrieben, dann aber wieder von einer bemerkenswerten Sicherheit in der Verwertung mittelalterlicher Einzelheiten. Eigentlich klassische Vorbilder hat er nie verwendet. Auf seine umfassenden historischen Kenntnisse der Baukunst wirft auch die Zusammenstellung von 334 Nummern seiner Bücherei Licht. Neben den klassischen Werken des Vitruv, Alberti's, Serlio's erscheinen Guarini, von den französischen Theoretikern Ducerceau, François Blondel, Delorme und Perrault, von Deutschen Dietterlin, Furttenbach, Sturm und Decker (Fürstlicher Baumeister), auch Bücher über Altertümer wie: Le Roy, Griechenlands Ruinen und Desgodez, Edifices antiques, vieles über Technik, Mechanik namentlich Zimmereiarbeiten. So mag Vogel ein historisches Wissen um die Baukunst besessen haben, das sich etwa demjenigen J. C. Füeßlis über die Malerei an die Seite stellen darf [16]). Vogel hat denn auch die Herausgabe eines Werkes über Bauverzierungskunst geplant, das schon durch seinen Titel den Verdacht erweckt, er hätte sich vom Wesentlichen der Baukunst, der Konstruktion, abgewendet.

1766 wurde Vogel in Zürich Meister und erhielt als solcher etwa einen von den kargen Aufträgen, welche der Staat zu vergeben hatte, so 1773 den Bau des Pfarrhauses in Rorbas, das 1776 vollendet war [17]). 1779—80 aber schuf er sein erstes bedeutenderes Werk, die Kirche in Embrach [18]), das Muster eines protestantischen Predigtraumes. Die theoretischen Anweisungen Chr. Sturms [19]) sind ihm dabei nicht unbekannt geblieben. Sicher aber haben auch römische Eindrücke, etwa Vignolas Längsoval-Kirche S. Anna dei Palafrenieri, und im Prinzip Berninis S. Andrea al Quirinale ihn bei der Entwurfsarbeit geleitet. Äußerst geschickt verbindet er den Turm über der Eingangshalle mit der Kirche (Abb. T. III. 2). Ein erster Entwurf, der über dem querovalen Raum ein ovales Zeltdach mit turmartiger in Holz konstruierter Laterne vorsah, wurde nur für den

[14]) Zentralbibliothek Zürich, Familienarchiv Escher vom Glas.

[15]) Schmieder, L., Das Benediktinerkloster St. Blasien, Augsburg 1929, p. 92 u. 159.

[16]) Gedrucktes Verzeichnis ohne Titelblatt (Seiten 1 und 2 fehlen) in einem Sammelband der Zentralbibliothek Zürich.

[17]) Protokoll der Stiftspflege (Großmünster) 26. V. 1772. Staatsarchiv Zürich, Abt. G. I.

[18]) Pläne im Archiv des Kantonalen Hochbauamtes Zürich.

[19]) L. Chr. Sturm. Vollständige Anweisung, alle Art von Kirchen recht wohl anzugeben. Augsburg 1718.

Grundriß beibehalten (Abb. T. II. 3), der Turm dann aber auf den Vorbau gestellt; das Kirchendach erhielt ein Satteldach, das aus dem Oval ansteigt. Bald nach der Vollendung zeigten sich Schäden an der „Cupole“ des Turmes, die Vogel trotz mehrmaliger Aufforderung nicht beheben wollte [20]). Der heutige Turmabschluß stammt sicher von einer späteren Veränderung. Daß von Anfang an mehrere Projekte Vogels vorgelegen hatten, läßt sich aus dem Beschluß des Rechenrates vom 9. März 1779 erkennen, nach welchem „M. Herren bemüht gewesen, einen Riß ausfindig zu machen, nach welchem Kirche und Kirchturm zu Embrach auf eine möglichst menageuse jedoch anständige Art widerum erbaut werden könnte und Hochdieselben aus verschiedenen von Maurermeister Vogel verfertigten Rissen gefunden, daß derjenige von welchem gegenwertig ein Model in Ehrerbitigkeit vorgelegt wird, ungeachtet seine Form bei uns etwas neues und ungewohntes dennoch aber in angeregten Zweck unter allen am besten zu entsprechen scheine“ [21]). Eigentümlich berührt nur, daß zwei weitere Pläne für die Predigtkirche, einer mit trapezförmigem Grundriß, einer mit längsovalem, die sich mit den andern im Archiv des Kantonalen Hochbauamtes unter dem Titel Embrach vorfinden, von Vogel signiert, später, auf den September und Oktober 1783 datiert sind (Abb. T. II, 3—5, T. III, 4—6). Ob Vogel hier Zeichnungen nach den ersten, nicht ausgeführten Entwürfen nochmals vorgenommen hat, oder ob es sich um neue Entwürfe für eine andere Kirche des Kantons handelt, läßt sich nicht ausmachen. Alle geben sehr gute Lösungen für den protestantischen Predigtraum. Vogel arbeitet ganz im Sinne einer Abklärung der Raumform mit sehr einfachen Grundrißformen. Damals ging der ostschweizerische protestantische Kirchenbau zur Breitkirche über. Im Prinzip wäre diese zu gewinnen aus der einschiffigen Langhauskirche, deren kurzem eingezogenen Chor man auf der Eingangsseite einen gleichen Raum gegenüber stellte und das Ganze nun nach der kürzeren Querachse orientierte. Für diese Breitkirche hat Vogel den knappsten Grundriß gefunden. Es ist ein Zug der Zeit, auf frühere, weniger entwickelte Raumformen der Spätrenaissance und des Frühbarock zurückzugreifen, wie es der ganz frühe italienische Klassizismus tat. Nach seinen in Rom gewonnenen Einsichten wird Vogel hier gehandelt haben. Keiner der Entwürfe erinnert auch nur im Detail daran, daß Vogel sich an antiken Bauwerken geschult hat. Fenster und Türformen in Embrach könnten, abgesehen von der feineren Profilierung, von barocken Vorbildern stammen. Louisseize-Formen erscheinen an den Turmbekrönungen der späteren Entwürfe. Im Fassadenentwurf für die Trapezkirche hat Vogel mit Vasen in Nischen neben dem Portal und auf der Turmkuppel, zusammen mit der stärkeren Wirkung leerer Fläche, den reinsten Ausdruck des Louisseize gefunden (Abb. T. II, 4). Von Zeitgenossen wird die Kirche von Embrach als eine der schönsten im Kanton bezeichnet [22]).

Bei seinen Vorschlägen zum Ausbau der Großmünstertürme nach 1779 erweist sich Vogel als einer der wenigen, welche die klaren und in ihrem Umriß streng geschlossenen Formen romanischen Stiles zu würdigen verstehen. Er stand damit in Zürich allerdings nicht allein, hat doch der Chorherr J. J. Breitinger nach 1764 ein Gutachten über das Großmünster abgegeben [23]). 1763 war der Helm des Nordturmes infolge Blitzschlag niedergebrannt. 1772 wurden beide Türme bis zum Ansatz des Turmdaches abgetragen und mit Plattformen abgeschlossen, an deren Ecken schlanke Obelisken aufgestellt wurden. Der Winterfrost schädigte die offenen Zinnen derart, daß man sich 1778 zu neuen Turmhelmen entschloß. Am 9. März 1782 werden Vogel 200 Pf. ausbezahlt für seine „über den Bau der Großmünstertürme verfertigten

[20]) Memorialien des Rechenrates 1785, 7. VI. u. 20. IX.

[21]) Memoriale Natale des Rechenrates 1779.

[22]) Kurze Darstellung der Merkwürdigkeiten des 18. Jahrhunderts. 1778, p. 219/220, und Erni, Memorabilia, p. 223.

[23]) (Rahn, J. R.) Eine Erinnerung aus der Geschichte des Großmünsters in Zürich. Zum Gedächtnis an Joh. Jak. Breitinger. Zürich, 1873.

Risse und Modelle“ [24]). Von den vielen Varianten dieser Risse, die das Staatsarchiv Zürich aufbewahrt, geben die Abbildungen nur die wichtigsten wider (Abb. T. III. 1, 3). Das Streben nach geschlossener Silhouette verrät die Kunst der Zeit. Daß Vogel aber auch romanische Einzelformen verwendet, wie den Schachbrettfries, den Rundbogenfries, ist ein Unikum. Die Fälle, da gotische Formen versucht wurden, sind weniger selten. Breitinger fand das Großmünster viel bedeutender als ein gotisches Bauwerk [23]), und es ist interessant zu beobachten, wie er eine verhältnismäßig klare Anschauung des gebundenen romanischen Systems hat, wenn er schreibt, „und eben auf dieser künstlichen Proportion (Dicke der Säulen, Massigkeit der Gewölbe einander entsprechend) und bestimmten Akkord des Drucks und Gegendrucks der Wölbungen, der Bogen, der Säulen und Wänden beruht die Festigkeit des ganzen Gebäudes, der Kirche und der Thürmen, nicht aber wie man sich gemeiniglich einbildet, auf der lourden Mole und Massa der Steine. Man betrügt sich also sehr, wenn man dieses Gebäude zu der schlechten gotischen Bauart rechnet, wo Säulen, die keine Last tragen und ohne Gefahr könnten weggenommen werden und wo überhaupt weder Symetrie noch Proportion anzutreffen ist.“ Tönt es nicht wie ein Verdammungsurteil des Barocks? Vogels Varianten zeigen einfachen Zinnenabschluß auf einem sich stark verjüngenden Pyramiden-Aufbau, dann aber auch Kuppel mit elliptischem Schnitt, endlich das echt romanische Turmdach mit vier Quergiebeln, über denen sich die Pyramide erhebt; in einer Variante ist diese in der gleichen Kombination durch eine elliptische Kuppel ersetzt. Diese Form ist Vogel wohl aus syrischen Vorbildern zugekommen. Ihre Wirkung liegt in der Strenge und Geschmeidigkeit des Umrisses. Auch Breitinger mißt romanische Kunst mit dem Maßstab seiner Zeit, wenn er schreibt „in den Gewölben, den Verzierungen und überall herrscht eine rechte Simplizität“.

[24]) Memoriale Natale des Rechenrates 1782. 9. III. 1782.

Die Turmlösung Vogels ist übrigens abhängig von den ganz besonderen statischen Bedingungen der Großmünstertürme, auf die Breitinger eingehend zu sprechen kam. Je die innere Ecke im Viereck der Türme ruht nämlich auf einem einzigen, allerdings massig gebildeten Pfeiler. Noch Pisoni hatte in seinem Entwurf gewagt, ein ganzes, hohes Turmgeschoß aufzusetzen. Die Bedenken, die man der Festigkeit wegen hegte, hatten dann aber 1772 die Abtragung der Turmhelme veranlaßt, und auch jetzt wünschte man keine Erhöhung. Vogel gibt in einem Schnitt durch die elliptische Kuppel leichtestes Material, Tuffstein an. 1782 gelangte man zu der heute noch bestehenden Lösung; warum, ist immer noch nicht abgeklärt. Das Wesentliche an ihr ist nicht, daß „zwei hölzerne Coupoles und (daran) auf allen Seiten frontispices“ verwendet wurden, sondern, daß auf das alte gotische Turmgeschoß des Karlsturmes erst ein zweites niedrigeres spätgotisches Geschoß aufgeführt wurde und erst auf die darüber gelegene, mit Balustrade umzogene Plattform, die hölzerne, mit Kupfer eingedeckte Coupole, und daß man am Glockenturm die beiden romanischen Geschosse abtrug und ihn dem Karlsturm gleich machte (Abb. T. I, 4). Die Helmaufbauten stammen sicher von dem Zimmermeister J. C. Vögeli. Ob auf seine Anregung auch das zweite gotische Fenstergeschoß zurückgeht? David Vogel nimmt einmal in einem Entwurfe den gotischen Bogenfries und die Maßwerklesene auf. Seinem Ekklektizismus wäre die Aufnahme auch dieses Stiles zuzutrauen. Es mögen auch fremde Vorbilder maßgebend gewesen sein. Rahn nennt den früheren Turm des Frankfurter Domes und den noch vorhandenen von Maria am Gestade in Wien [25]). Man muß sich aber fragen, warum man die Türme nicht nach dem noch vorhandenen romanischen Nordturm gestaltete. Offenbar hat man das schlanke Emporsteigen des gotischen Geschosses am Karlsturm besonders hoch eingeschätzt; man hatte ja die hohen Spitz-

[25]) Rahn, J. R., Das Großmünster in Zürich, Sonderabdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung 1897.

helme noch in guter Erinnerung. Selbst der strenge Klassizismus mußte sich bei zürcherischen Landkirchen wie Albisrieden und Uster der traditionellen Form des hohen, schlanken Helmes fügen.

Vogels weitere Tätigkeit kann an Privatbauten kaum mehr voll nachgewiesen werden, wenn nicht noch persönliche Aufzeichnungen zum Vorschein kommen. Nach einem früher im Stadtarchiv vorhandenen Aufriß hat David Vogel die Hirschengrabentreppe oberhalb des Predigerchors gebaut (Abb. T. V, 1). Mit der zweiarmigen Treppe ist ein Wandbrunnen so kombiniert, daß er in eine flache runde Nische zwischen die Läufe zu stehen kommt. Die geschwungenen Treppenwangen, die weiche Kurve der Nische wie des krönenden Aufsatzes, in welchem müde Guirlanden hingen, zeigen reine Louisseize-Formen. Die Treppenläufe scheinen den äußeren Raum einzufangen und zum gemeinsamen Podest zu leiten. Das ist noch durchaus barock komponiert, gemildert freilich durch die Schmiegsamkeit der Kurven, beruhigt durch das Mitspielen der Geraden. Es muß immer wieder betont werden, wie gut Vogel sich in die Stilbewegung des Louisseize einfügt. Mit der Gartentreppe des Muraltengutes gibt auch Werdmüller eine ähnliche Lösung.

In der praktischen Bauleitung hat sich David Vogel nicht bewährt: Am Pfarrhaus in Rorbas zeigten sich gleich nach der Vollendung empfindliche Mängel; diejenigen an der Kirche zu Embrach wurden schon erwähnt; von einem Vertrage zur Ausbeutung des Steinbruchs in Bolligen mußte der Meister zurücktreten, da er große Verluste erlitt [26]). Mit den führenden Persönlichkeiten des alten Regiments scheint sich Vogel schließlich vollständig überworfen zu haben, schreibt doch ein Zürcher 1798 über ihn: „Er war von unseren cidevant gnädigen Familien aufs ärgste verfolgt, daher begab er sich ins Land der Freiheit“ [27]). Vogel lebte in den neunziger Jahren bis 1798 in Paris, und trat dann in die Dienste der Helvetischen Regierung. Er nennt sich Chef des Bau-Departements [28]). Er widmet sich fast vollständig politischer Tätigkeit, verficht mit Mut seine teilweise bedeutsamen Eingaben an die neuen Behörden, wirbt für Zürich, um es zum Sitze der Helvetischen Regierung zu machen. In diesen Zusammenhang gehören zwei, im Archiv des kantonalen Hochbauamtes aufbewahrte Risse, für einen Umbau des Zunfthauses zur Zimmerleuten, „zum Versammlungshaus der Helvetischen Tagsatzung eingerichtet“ (Abb. T. IV, 1, 4). Für die frühklassizistische Architektur sind die Abweichungen von den heute im allgemeinen noch bewahrten Formen des Neubaues von 1708 bemerkenswert. Mit dem hohen Erker fallen alle senkrechten Glieder, außer den rahmenden Lesenen: die Kreuzstöcke der Fenster, die Rahmenformen zwischen den Fenstern, selbst die Stoßfugen im Erdgeschoß und in den Lesenen. Von den Gurtgesimsen ist nur je das untere erhalten geblieben. Statt der zwei mächtigen Bogen des Erdgeschosses, die heute noch bestehen, erscheint eine Gruppe von drei ungleichen, in einer Variante von drei gleichen Bogen. Diese Variante (Abb. T. IV, 1) läßt sehr deutlich Pariser Einflüsse erkennen, in den scharf in die Mauer einschneidenden Fenstern, im Balkon, auf Säulen, und in dessen Flankierung durch die geschlossene, nur in Lünetten geöffnete Wand. Von dieser Art wird man sich die Veränderungen vorzustellen haben, die Vogel im Auftrag der Helvetischen Regierung an Luzerner Bauten vornahm, um sie zu Verwaltungs- und Wohngebäuden für die neuen Behörden umzuschaffen [29]). Sollten im Bundesarchiv noch Pläne Vogels zum Vorschein kommen, so wären kaum neue Aufschlüsse über die Eigenart seiner Baukunst zu erwarten.

---

[26]) Memoriale Bapt. des Rechenrates 26. VII. 1788.

Das Original des Bildchens vom Hirschengraben befindet sich im Kunsthaus, Malerbuch VII. 27, und ist signiert: „H. Maurer delin. Sept. 1807“.

[27]) Strickler, J., Aktensammlung aus der Zeit der Helvetischen Republik 1886—1905. Bd. I, p. 563/64. (4. April?) 1798.

[28]) In der Eingabe, die für Zürich als Sitz des Helvetischen Direktoriums wirbt. Broschüre.

[29]) Strickler, J., Aktensammlung aus der Zeit der Helvetischen Republik 1886—1905.

Die Hirschengrabentreppe ist das einzige Bauwerk der Zeit, das deutliche Beziehungen zum umgebenden Raum zeigt. Der frühe Klassizismus hatte in Zürich keine umfassenden Aufgaben. Einen teilweisen Ersatz für Anlagen im Großen bieten die zwischen 1780 und 1791 entstandenen Promenaden auf dem Lindenhof, im Platzspitz und im Sihlhölzli. Die erste Leistung ist die Abänderung einer älteren Anlage auf dem Lindenhof (1780), ein Beispiel des Übergangsstiles zum englischen Landschaftsgarten, das sehr selbständig die örtlichen Gegebenheiten ausnützt: die beiden Zugänge, den Brunnen und ein Turmhaus. Zwei erste Entwürfe (Abb. T. V, 3) lassen drei fundamentale Dispositionen der Wege noch getrennt erscheinen: die sich in der Mitte kreuzenden Strahlen, die symmetrisch vom Hauptpfade aus nach zwei Gegenpunkten zusammenlaufenden Straßen, und die im Kreis oder in der Ellipse geführten Wege, die einen Teil der Anlage zusammenfassen. In der Ausführung wurde glücklich ein Ausgleich geschaffen, indem sich die symmetrischen Straßenanlagen den Kreuzstrahlen einordnen und zugleich von einem weiten Kreis, der alle wichtigen Punkte tangiert, umfaßt werden. Für einen offenen Wiesenplan mit lose verteilten Bäumen eine reiche, beinahe komplizierte Anlage (Abb. T. V, 3, oben).

Erst im Platzspitz lassen sich fremde Vorbilder genauer erkennen (Abb. T. VI, 4). Eine Linienführung, wie sie die gestrafften Kurven an dekrativem Schmuck besitzen, erscheint am großen Bogenweg, der diese Anlage eröffnet. Große Alleen schließen sich an, die sich zu dreien auf einem Rondell-Platz treffen. Soweit ist es noch rein architektonische Gartenanlage, an die sich im Norden unsymmetrisch Zickzackwege und wenige gewundene Pfade anschließen; einen englischen Garten nannten die Zeitgenossen diesen Teil. Er ist aber näher verwandt mit den Anlagen von Grand Trianon oder St. Cloud. Die Kenntnis der Gärten von Versailles ist für Zürich schon durch die Wandmalereien des sog. Versailles-Zimmers im Beckenhof (kurz nach 1742) verbürgt. Stiche werden vermittelt haben. Außerdem darf aber wohl vom Schöpfer dieser Anlagen, dem Schanzenherrn J. Caspar Fries, der vor 1768 Offizier im Regiment Lochmann in französischen Diensten gewesen war, angenommen werden, daß er Erinnerungen an die königlichen Gärten Frankreichs verwertete. 1790 erhielten die neuern Teile nicht nur eine dichte Bepflanzung, sondern auch jene für die Zeit unentbehrliche Staffage, welche die gewünschte elegische Stimmung auslöste: einen Pavillon, der auf Ruinen steht, und, auf einem Hügel, das von Trauerweiden umschlossene Denkmal Salomon Geßners (Abb. T. V, 2). Stichwerke über englische Gartenkunst fanden den Weg nach Zürich, wie sich aus der Liste von David Vogels Bücherei ergibt. Den großen Zug hat aber die in ihrem Ausmaß bescheidene Anlage der Platzpromenade von den Vorbildern der älteren französischen Gartenkunst. Im „frohmütigen, mit einem sechsstrahligen Kreuz durchschnittenen, von kühlendem Wasser ganz umrauschten Sihlwäldchen“ [30]) ist dieser Straßenstern mit der elliptischen Umfassungsstraße, ein Hauptstück strenger französischer Gartenkunst, in bewußtem Gegensatz zwischen die vielen Arme des wilden Bergwassers eingeschoben, sodaß die Betrachtung des einen Teils die Wirkung des andern immer erhöhen muß (Abb. T. V, 4). Die Parallelerscheinung zur Lösung des Einzelbauwerks aus größerem Zusammenhang findet man in der Befreiung von Garten und Park aus der Herrschaft der Architektur.

In der Gartenkunst waren entschieden französische Vorbilder maßgebend. Daß in der Architektur dieses Beeinflussungszentrum bisher nicht stärker hervorgetreten ist, liegt daran, daß der Wohnbau jener Zeit sich wohl, seit den vierziger Jahren, in der Grundrißdisposition nach französischen Mustern richtet, aber in der Außenarchitektur durchaus süddeutsch geblieben ist (Beckenhof). Wie nun aber auch im Außenbau franzö-

[30]) Kurze Darstellung der Merkwürdigkeiten des 18. Jahrhunderts etc. 1802, p. 228.

sischer Frühklassizismus Einzug hält, lehren am besten die zahlreichen Entwürfe für das Helmhaus. Der wichtigste Meister, Hans Konrad Bluntschli d. ä., der schon am Waisenhaus tätig gewesen war, der den Bau der Krone (des Rechbergs) nach David Morf zu Ende geführt hatte, und der, nach den Formen der Fenster und ihrer Verteilung zu urteilen, auch die Schiffleuten erbaut hatte, erweist sich in den ersten Entwürfen durchaus noch als der Vertreter eines schlichten Rokoko-Klassizismus (Abb. T. VII, 2, 3). Die Beratungen über den Helmhausbau sind vollständig aufgezeichnet und gewähren genauesten Einblick in die Tätigkeit einer damaligen Baukommission [31]). Der erste Plan des Holzwerkmeisters J. C. Heidegger sah einen Holzbau vor (Abb. T. VII. 1), der sich in seiner Längsrichtung der Wasserkirche wohl anpaßte, in den Einzelheiten sich aber schon frühklassizistisch gebärdete: mit Rundbogen zwischen Pilastern im Erdgeschoß. Die Pilaster sind von der Kommission bis in die endgültige Fassung des Steinbaus hinüber gerettet worden. Beinahe wäre, noch ganz im Geiste des Rokoko, ein kleines Helmhaus, ein Fachwerkbau, entstanden, das sich der Wasserkirche gegenübergestellt, wie später die Hauptwache dem Rathaus und sich zugleich den größeren Gebäuden der Umgebung bescheiden untergeordnet hätte (Abb. T. VII, 2). Damit wäre die Querrichtung gegenüber der Längsrichtung der Wasserkirche schon leise betont gewesen. Bluntschlis weitere Entwurfsarbeit an diesem Helmhäuschen ist nun aber, wohl unter dem Einfluß irgend eines Kommissionsmitgliedes durchaus von Vorbildern des französischen Frühklassizismus bestimmt. Fensterformen und Verdachungen der Fenster lehnen sich an den Petit-Trianon an (Abb. T. VII, 4). Die Entwürfe, welche abgehen vom kleinen isoliert stehenden Helmhaus und ein hohes Gebäude wie einen Querriegel an die Wasserkirche heranschieben, lassen sich in den kraftvollen Pfeilern, welche die Bogen des Erdgeschosses stützen, zurückführen auf d'Jxnards Schloß in Koblenz (Abb. T. IX, 4). Nun hat Bluntschli kaum selbst nähere Beziehungen zu d'Jxnard's Kunst besessen, der durch seinen Bau der Kirche von St. Blasien im Schwarzwald (1769) dem schweizerischen Territorium sehr nahe gerückt war. Es ist wohl eher die Übernahme dieser Vorbilder und ihre Weitergabe an den Architekten durch Kommissionsmitglieder wahrscheinlich. Zürcher Bauverständige hatten ja mit St. Blasien in Verbindung gestanden, wie die Korrespondenz des Bauherrn J. C. Werdmüllers und das vermutlich von David Vogel stammende Gutachten über die Abteikirche von St. Blasien erweisen [15]). Das fertige Helmhaus (Abb. T. VII, 4) verrät nicht nur in seiner Querlage Tendenzen des neuen Stiles, auch sein Kubus wirkt geschlossener. Es scheint sich die ganze Masse des Baues zusammenzuballen und damit zu isolieren, während noch kurz zuvor in den Entwürfen die Gebäude sich den Linien des Flußes, der Uferstraße angeschmiegt hatten. Wollte man einwenden, die Lage und Ausdehnung des neuen Helmhauses sei durch das abgebrochene alte bestimmt, so ist es eben nur dies: das alte Helmhaus fügte sich mit seinem Dachfirst in den Längszug der Gebäude am Fluße. Das kubisch Feste des Helmhauses kam vor dem Bau der Münsterbrücke 1836 noch viel stärker zum Ausdruck, da das Gebäude isoliert im Wasser stand und die ehemalige obere Brücke, eine schmale Holzbrücke, zu dem der Wasserkirche zunächst gelegenen Bogen der Halle führte (Abb. T. XIII, 1).

Französischer Einfluß ist nun auch im Außenbau maßgebend geworden. Trotz Lehre und Schulung ist auch jetzt von direkten Vorbildern antiker Kunst kaum etwas zu bemerken. Die Schlichtheit und Einfachheit antiker Bauwerke wird wie im Louisseize übernommen und neu kommt hinzu die strenge Geschlossenheit ihrer kubischen Gestalt. Trotz der neu auftauchenden Vorbilder der Antike hat es in Zürich lange Zeit, noch nach 1800, einen eigentlichen Rokoko-Klassizismus gegeben, der sogar auf viel ältere Formen: Konsolen an den

[31]) Hoffmann, H., Entwürfe und Beratungen zum Helmhausbau 1760—1791. Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1930.

Fenstern usw. zurückgreift, wie es Hans Konrad Bluntschli d. j., der Sohn des schon genannten Erbauers des Helmhauses, am „Lindental“ tut (Abb. T. X. 1, 2). Ihm waren als dem Ingenieur-Architekt des Kantons die Bauten außerhalb der Stadt unterstellt. Ein Entwurf zu einer Kaserne von 1804 oder ein gleichzeitiger für das Schloß in Wädenswil (Abb. T. XII, 2) zeigen ihn so sehr in der Bahn alter Tradition, daß man kaum glaubte, hier einen um 1800 tätigen Meister am Werk zu sehen, wenn man nicht am kräftigeren Kubus des Baukörpers eine Veränderung gegenüber der Kunst um 1770 gewahrte. Der jüngere Bluntschli leitet vom frühen zürcherischen Louisseize in jene Zeit hinüber, da die rein klassizistischen Formen zurücktreten. 1854 hat Leonhard Zeugheer in der Fassadenbildung des Quartiers um das Gerichtsgebäude im Selnau auf Bluntschlis und selbst auf Johannes Meyers Formen zurückgegriffen.

Der reife Klassizismus.

Wenn Winckelmann mit den Worten „edle Einfalt und stille Größe“ das Wesen antiker Kunst bezeichnete, so formulierte er das, was die Kunst seiner eigenen Zeit suchte und in der antiken Kunst auch zu finden glaubte, vielmehr, als daß er damit die antike Kunst auch für spätere Epochen gültig charakterisiert hätte. Man schwärmte für Einfachheit überhaupt, für die Einfachheit des Landlebens, für die schlichten Sitten der Bauern, für Reinheit und Tugendhaftigkeit. Schon in Salomon Geßners Schriften barg sich diese Schwärmerei in antikem Gewand. Man sah die Formen der antiken Kunst; aber es ist auffällig, daß man sie vorerst nur selten direkt übernahm. Man baute mehr aus der Gesinnung, die man in ihnen fand, als mit ihnen selbst.

Das wurde im Verlaufe der 1780er Jahre anders. Der antiken Kunst hatte man aus dem Erleben der eigenen Zeit einen neuen Inhalt gegeben. Das freie Menschentum, das man entgegen aller konventionellen gesellschaftlichen Schichtung jener Zeit suchte, fand man in den stillen Statuen der Antike verkörpert. Die Tugendhaftigkeit und Sittenstrenge, die man dem jetzt als zügellos verurteilten Rokoko entgegenhielt, sah man bei den alten Römern. Der heraufkommende dritte Stand, das Bürgertum, schuf die neuen Ideale. Das Ideal seiner Staatsform, die Republik, der es zustrebte, war verwirklicht in den antiken Republiken. Die Baukunst der Antike war für die Menschen dieses Ideals des Bürgertums geschaffen. Aber dem Geschlecht, das in allen Gebieten auf Klärung der Begriffe, „Aufklärung“ ausging, müßte die antike Baukunst beinahe ohne diese inhaltliche Bindung, rein um ihrer formalen Vorzüge willen, ihrer klaren, reinen Einzelformen, der logischen Strenge der Formbeziehungen, zum Vorbild geworden sein. Der Klassizismus dieser späteren Phase übernimmt direkt ganze Teile antiker Bauten, wie die Tempelfront, und den von Säulen umstellten Tempel vollständig. Der Klassizismus ist auf Grund seines ethischen Gehalts der Stil der Revolution geworden. Er ist der Stil des Empire geblieben, das mit dem Anspruch auf Weltherrschaft sich dem Imperium der alten Römer verwandt fühlte.

David Vogel hatte in Paris die Baukunst der Revolution selbst gesehen. Die Entwürfe zum Umbau der Zimmerleuten lassen deutlich die französischen Einwirkungen erkennen. Antike Formen aber nimmt er nicht auf. Bis es in Zürich dazu kam, bedurfte es eines neuen, engern Anschlusses an die nun mit andern Augen betrachteten reinen Quellen, an die antiken Bauten selbst.

In den neunziger Jahren waren auch in Zürich Ideen der Revolution eingedrungen. Man sah in den Kreisen der regierenden Familien ein, daß die bisherige Herrschaft, wenn nicht überhaupt an ihrem Ende angekommen, so doch heftigen Erschütterungen unterworfen sein werde. Der junge Hans Caspar Escher (1775—1859), der zu seiner weiteren kaufmännischen Ausbildung nach Livorno gekommen war, wurde hier außer seiner Neigung zur Architektur, nicht zuletzt durch die Überlegung, wie er, wenn sich die Verhältnisse geändert hätten, mit einem Berufe dem Lande zu dienen vermöge, bestärkt, Architektur zu studieren[32]). Er ging nach Rom und wurde dort Schüler des nur neun Jahre älteren Friedrich Weinbrenner aus Karlsruhe. In Rom konnte er di-

[32]) Mousson, A., Hans Kaspar Escher, Neujahrsblatt des Waisenhauses 1868.

rekt an die Originale antiker Baukunst anknüpfen. Er hat denn auch die reinsten Werke des Klassizismus in Zürich geschaffen, die leider bis auf zwei Privathäuser zerstört sind. Doch war er nicht eingeschworen auf die Vorbilder der Antike. Er wägt sorgfältig nach den Bedürfnissen ab. Auch die edelsten Formen antiker Baukunst sollen einem bestimmten Zwecke dienen. In einem Brief vom 2. Januar 1795 legt er seinem Vater seine Ansicht über den Zweck und das einzuschlagende Studium der Architektur vor. Die Stelle soll schon deswegen wörtlich zitiert werden, da sie trefflich auch den Lehrer Weinbrenner charakterisiert: „Mich dünkt die Kunst eines Baumeisters bestehe hauptsächlich darinn, den Bedürfnissen derjenigen Menschen für die er baut mit allen Materialien die er am Orte finden kann ein Genüge zu leisten, alle Gebäude zweckmäßig zu bauen. Zweckmäßig wird er zum Beyspiel dem wolhabenden Bauer bauen, wenn er ihm sein Haus bequem, geräumig und dauerhaft macht, das nehmliche wird auch der unbemittelte Bürger von ihm fordern, nur sind die Bedürfnisse der letzten größer, und von andrer Arth als die des Bauren, noch größer sind jene der reichen Particolars, dieser fordert schon viel Bequemlichkeit; in seinem Hause herrscht Luxus, er begnügt sich nicht mehr mit dem notwendigen Platz den er und seine Familie nöthig hat, er will überflüssigen Platz für Freunde, Gesellschaft etc. haben, er hat Überfluß und will diesen Überfluß sehen lassen und gantz verschieden ist der Zweck der öffentlichen Staats Gebäude von den Privat Gebäuden, die gewöhnlich nur Wohnsitze mehr oder weniger bemittelter Menschen sind, diese sind entweder Gottesdienstliche und andere Versammlungshäuser, Kranken-, Waisenhäuser, Schulen, Spitale und andere Institute oder sie dienen um Waaren, Bücher oder Lebensmittel aufzuheben. Die Anlegung und Einrichtung dieser verschiedenen Gebäude schiklich aufzugeben ist nun eigentlich die Arbeyt des Architecten, die Ausführung seiner Plane aber die des Handwerkers.“ Der Architekt muß nach Escher nur soviel praktische Kenntnis haben, als es braucht, um die Arbeit der Handwerker zu beurteilen und zu leiten. Um sie zu erwerben, studiert der Architekt die Arbeiten der verschiedenen Handwerker in den verschiedenen Ländern. Es wäre Zeitverschwendung, wenn er die mechanischen Vorteile eines jeden Handwerks lernen wollte. „Denn seine Hauptbeschäftigung besteht darinn, den Zweck eines jeden Gebäudes gründlich kennen zu lernen und seine Plane demselben so angemessen als möglich einzurichten, wird er aber diese Kenntnisse erlangen, wenn er auch 10 Säulenordnungen kennt, und nach dem Palladio und anderen dergleichen Schriftstellern ein Gebäude voll Säulen, Pilaster und Gesimse nach der Regel aufzeichnen lernt? Ich zweifle daran und bitte Sie ja nicht zu glauben, daß ich mich mit Herrn Weinbrenner mit ähnlichen Aufgaben beschäftige, da bin ich noch weit zurück und zweifle daran, ob ich je so weit kommen werde, ein Gebälke und Säulen etc. nach allen steifen Gesetzen eines Vignola u. a. m. aus dem Kopfe aufzuzeichnen. Gantz recht hätten Sie, einen langen Aufenthalt in Rom für schädlich zu halten, wenn ich statt Häuser zu bauen hier nur Häuser zu verziehren lernte, beydes soll zwar der Architect können aber nie vergessen daß das erste immer vor dem letzten geschehen soll, denn wenn er umgekehrt verfährt, so wird er freilich baufällige Kirchen und unbequäme und unwohnbare Paläste bauen. (Verbirgt sich hinter diesen Worten ein Urteil über David Vogel?)

Nach meinem Begrieff und nach dem Uhrtheil mehrerer Freunde, mit denen ich mich über mein Studium berieth ist der Weg den ich bereits einschlug um Fortschritte darinn zu machen nicht gantz übel und folgender: Den größten theil meiner Zeit bringe ich für einmahl damit zu Scizen von Weinbrenner die er theils in Deutschland ausgeführt (!) theils hier nur projectierte, auszuführen und ins große mit allem Detail zu zeichnen, durch diese Übung werde ich mit allen eintzelnen Theilen und Constructionen der Gebäude bekannt. Und da diese Scizen sehr unausgeführt gezeichnet

sind und nichts als die Hauptform und Maße enthalten, so ist die Arbeyt mehr als bloses copieren und ich muß dabei selbst bauen und während der Arbeit immer mit Weinbrenner resonieren. Nachdem ich diese Übung etwa sechs Mohnate fortgesetzt so werde ich versuchen eigene Projecte zu zeichnen und sie durch W/br. curigieren zu lassen. Eine andere eben so nützliche Übung verschaffen mir die Spatziergänge mit W/br. Auf diesen besuchen wir gewöhnlich sowohl alte als moderne Gebäude letztre um zu lernen wie man nicht bauen soll und erstre um ihre herlichen Constructionen zu bewundren und ins Gedächtnis zu prägen aber nicht um zu lernen wie viel moduls der Säulenschaft Capitäl etc. bekommen müsse, denn solche feinen Proportionen wurden erst von den neueren hirnlosen Copisten herausgegrübelt und waren den alten Baumeistern gewiß selbst nicht bekannt, welches sich leicht aus ihrer Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit (ihrer Werke) schließen läßt. Wenn sie Säulen zu machen hatten so bauten sie selbige so dik als es die darauf zu legende Last erforderte, aber sie waren nicht so unsinnig, Gebäude mit ohnnötigen Säulen verziehren zu wollen sondern bedienten sich nur derselben wenn es die Construction erforderte z. b. um Vorhallen an Tempeln und Palästen und andre frey stehende (!) Sachen zu tragen, wenn sie selbige dann hinsetzen mußten so suchten sie ihnen eine natürliche und schikliche Form zu geben, und brachten einfache und mit der Bestimmung des Gebäudes harmonierende verziehrungen an. Sie verziehrten nicht ehe sie bauten, sondern bauten zuerst solid und dauerhaft und dann verziehrten sie erst. Auch suchten sie die Schönheit nicht in formen die nur dem Auge gefallen sondern in der Caracteristik und Zweckmäßigkeit derselben."...

„Des nachts zeichne ich bis 8 Uhr perspectiv eine besonders für Architecten nützliche Wissenschaft, indem man in fall kommen kann jemandem der Plane nicht genug versteht sein Haus so zu zeichnen wie es ihm aus einem gewissen Gesichtspunct erscheinen wird."

„Nach dem Nachtessen bis halb 11 Uhr lese ich im Vitruv oder Livius. Sobald die Tage länger werden will mir W/br. seine in Berlin über Mechanic angehörte Colegien vorlegen und mich Modelle der bei uns üblichen Holzconstructionen machen lassen, eine arbeyt die mir mehr nützt als wenn ich das Handwerk selbst erlernen wollte, indem mir der Handwerker keine Erklärung und weder Grund noch Ursache angeben kann. Im Sommer werden wir in Tivoli von den schönsten alten Ornamenten und andre Architectonische Sachen zeichnen. Auf diese Arth hoffe ich in einem Jahre wenn Sie mir diese Zeit zu meinem Aufenthalt in Rom erlauben so weit zu kommen daß ich ohne das Führband meines vortrefflichen Meisters fortfahren könnte... Sie werden leicht einsehen, daß um auch nur die Anfänge einer der schwersten Wissenschaften zu erlernen diese Zeith noch sehr kurtz ist, denn wenn wir schon weder Paläste noch Theater zu bauen haben, so haben wir doch bequeme und dauerhafte Wohnhäuser, und bisweilen auch ein ordentliches und vernünftig angelegtes Helm- oder Kornhaus nöthig. Weiter werde ich mich nie ausdehnen und alle meine Studien so einrichten, um mit der Zeit fähig zu sein solchen Fordrungen die man bey uns an einen Baumeister machen kann zu entsprechen."

„Ich wiederhole ihnen zum Beschluß ... daß nicht sowol Rom allein, als auch besonders der unvergleichliche Weinbrenner mich hier fesselt, mehr durch seinen Umgang als aus allen Büchern kann ich lernen und nur durch ihn aus allem merkwürdigen das ich sehe Nutzen ziehen und etwas anwendbahres lernen."

Es ist typisch für die Zeit, daß sie sich der alten Schranken auch in der Berufsausbildung entledigte, daß nicht mehr nur der handwerklich Geschulte schließlich Architekt wurde. Escher blieb mit Weinbrenner bis 1797 in Rom. Seine Ausbildung erscheint als Vorstufe des Unterrichts an einer Bauakademie, der bald überall, auch in Karlsruhe unter Weinbrenners Leitung, einsetzte. Seit Eschers Bekanntschaft mit Weinbrenner datiert

der bedeutende Einfluß, den dieser lange Zeit auf die zürcherische Baukunst ausgeübt hat. Conrad Stadler ist 1806 sein Schüler und der Baumeister J. C. Vögeli, der häufig mit Escher zusammenarbeitete, schickte seinen Sohn ebenfalls zu Weinbrenner. Lange trifft man selbst bei Stadler, der später in der Schule Fontaine's in Paris gewesen war, auf Formulierungen des großen Karlsruher Architekten. Nach der Rückkehr aus Italien arbeitete Escher vorerst bei Weinbrenner in Karlsruhe und dann in Stuttgart, erkannte aber, daß er den ihm zusagenden Beruf auch im Studium der Architektur nicht gefunden habe. 1806 lernte er auf einer Reise in Sachsen die ersten Spinnmaschinen kennen. Er errichtete daraufhin eine teilweise mit selbstkonstruierten Spinnstühlen ausgestattete Spinnerei, und ging später zur Fabrikation der Maschinen über. Seine Firma Escher-Wyß erlangte bald Weltruf [33]).

Trotzdem Escher von der Architektur wieder abkam, ist er durchaus kein Dilettant, als den ihn die bisherigen Nachrichten im allgemeinen hinstellen. Daß er jede Aufgabe sehr selbständig löste, bezeugen seine Bauten. Bevor Escher seinen Beruf auszuüben begann, hatten sich die Verhältnisse in der Heimat völlig geändert. Es war so gekommen, wie er vorausgesehen hatte. 1798 war die alte Eidgenossenschaft und mit ihr die Familienherrschaft in den Städten zusammengebrochen. Die Herkunft galt jetzt weniger, die Leistung des Einzelnen alles. Escher baute für eine veränderte Gesellschaft. Mit dem, was er gelernt hatte, war er der neuen Situation durchaus gewachsen.

Zum ersten Mal tritt Escher in Zürich 1807 beim Bau des Casinos bedeutsam hervor (Abb. T. VI, 1—3). Daß das Gebäude seinen Platz bekam an der Stelle der Stadtmauer, wo der mittlere Hirschengraben schon um 1790 ausgeebnet worden war, läßt es in dem schon angedeuteten Zusammenhang der Dehnung der Stadt über den alten Mauergürtel hinaus erscheinen. Wenn e i n e Aufgabe den Ideen des Klassizismus entspricht, so ist es diese. Das Gesellschafts- und Vergnügungsgebäude einer freien Vereinigung aller Bürger, das entsprach schon durchaus den sozialen Anschauungen der neuen Zeit. Es verband sich damit der Begriff eines Tempels der Freundschaft, eines Gebäudes also, das über den bloßen Zweck hinaus auch noch Ausdruck eines Höheren, eines Ideals sein konnte [34]). Escher hat denn auch das Casino mit einer Tempelfront versehen, diese aber zugleich praktischen Zwecken dienstbar gemacht, indem sie die Auffahrt für die Kutschen deckt. Es bleibt eine durchaus originale Leistung, die schlanken Rundbogenfenster der seitlichen Flügel mit der reinen dorischen Sechssäulen-Halle zu verbinden. Die Aufgabe war darin leicht, daß ein einstöckiges Gebäude genügte. Die innere Einteilung läßt sich leider nur noch aus literarischen Nachrichten rekonstruieren. Sie ergab ein Vestibül, einen großen Saal mit Wandmalereien und einen kleineren Saal [35]). Das beste an Eschers Casino sind die ganz einfachen Proportionen. Front und Flügel sind genau gleich breit; das Säulenintervall verhält sich zur Säulenhöhe wie 1:2; die vier mittleren Säulen ergeben einen Abstand der gleich ist ihrer Höhe samt Treppe und Gebälk; die Fensterhöhe ist gleich der Breite von Fenster und Zwischenpfeiler zusammen und zugleich gleich der Dachhöhe. Nicht umsonst hat man das Casino jahrelang als das schönste Gebäude in Zürich gepriesen [36]). Die Säulenhalle dringt vor in den äußeren Raum und ist zugleich Ausdruck für Aufnahme und Empfang der Bürger. Das Casino ist heute zerstört, d. h. seit 1874 in den Bau des Kantonalen Schwurgerichtsgebäudes so einbezogen, daß das Erdgeschoß der seitlichen Flügel allein von Eschers Werk übrig geblieben ist. So gut sich der Umbau

[33]) Mousson, A., op. cit. und Notizen im Familienarchiv Escher vom Glas, Zentralbibliothek Zürich.

[34]. Auf diesen Ton gestimmt das zur Einweihung des Casinos verfaßte Gedicht. 1807.

[35]) Staatsarchiv Zürich, Akten V. II. 1.

[36]) Füßli, W., Zürich und die wichtigesten Städte am Rhein. 1842, p. 77 (nennt J. C. Voegeli als den Architekten).

den alten Formen angepaßt hat, man erkennt den Bau des Klassizismus nicht mehr.

Für Eschers Klarheit im architektonischen Entwurf, die eine Bestätigung für die in jungen Jahren geäußerten Grundsätze ist, gibt die Skizze für das Haus zum Schönenhof den besten Aufschluß [37]). Der Umstand, daß der Bauherr, Hauptmann Schinz, die Grundmauern des alten Eckgebäudes wieder zu verwenden gedachte, zwang den ersten Baumeister J. C. Vögeli (1774—1852) 1811 dazu, das Treppenhaus in dem ehemaligen Anbau anzubringen. Es ist wohl symmetrisch, kann aber wegen seiner seitlichen Lage zum Vestibül nicht zur Wirkung kommen. „Da die Hauptmauren," wie Vögeli in seinem Gutachten schreibt, „keine neue symetrische Lichtereintheilung erleiden mögen," sollen die alten Fenster beibehalten werden. Dies veranlaßte den weiten Abstand der mittleren Fenster von den andern, und zwang zur Anlage des Haupteingangs seitlich der Mittelachse, wobei sich der Baumeister so behalf, daß er mit drei Bogen in der Mitte des Erdgeschosses die Türe und zwei Fenster maskierte, und damit wenigstens in diesem Geschoß einen Ausgleich der Abstände gewann (Abb. T. VIII, 1). In einem zweiten Projekt war eine andere Treppenanlage vorgesehen, das Haus sollte bis zu einer weiteren Zwischenmauer reichen und die Front sich nun über sieben Achsen ausdehnen (Abb. T. VIII, 2). Ein Risalit faßt die mittleren drei Achsen unter einem Giebel zusammen und tritt glücklich in den auffälligen Zwischenraum zwischen den engstehenden äußern und den stärker getrennten mittleren Fenstern. Das Risalit als Akzent der Mitte, die Rundbogen, auch die Lagerfugen im Erdgeschoß zeigen, daß Vögeli sich in den Grundzügen an Eschers Casino anlehnt. Beide Entwürfe wirken nicht nur karg, sondern haben durch die Rücksichtnahme auf vorhandenes Mauerwerk etwas Gezwungenes in den Proportionen. Vögeli hatte allerdings schon nach einer Untersuchung vom 13. Februar 1811 in Vorschlägen für einen Umbau selbst bemerkt, ein solcher „entspreche der Erwartung der öffentlichen Meinung nicht, welche schon zum Voraus an diesem schönen Plaz auch ein schönes und gefälliges Gebäude zu erwarten sich berechtigt glaubte". Er reichte damals seine Pläne ein, aber schon am 18. März auch einen Calcul „nach Herrn Eschers Plan".

Eschers Einfluß auf den Bauherrn ist es in erster Linie zu verdanken, daß die innere Mauer des alten Eckgebäudes wegkam, womit Platz für eine freiere Grundrißdisposition geschaffen war (Abb. T. VIII, 3, 4). Raumdisposition und Äußeres stehen durchaus im Einklang. Wo die drei mittleren Fenster enger zusammentreten, finden sich Eingang und Treppenhaus, die isolierten äußeren Fenster bezeichnen Wohnräume. Der Grundriß erinnert mit seiner strengen Symmetrie an die Aufteilung französischer Wohnbauten des 18. Jahrhunderts. Nur sind die einzelnen Räume, — und das ist das Klassizistische — scharf voneinander getrennt. Vom Eingang her dehnt sich der schmale Korridor nicht zum weiteren Treppenvorraum; dieser stößt schroff an, und die im Halboval geführte Treppe hat wohl noch eine Erinnerung an die flüssigen Doppelläufe jener Zeit bewahrt, führt aber nur einen Treppenlauf über solchem Grundriß empor und isoliert ihn damit vom Vorraum. Daß sich auch die Zimmer aus dem Gesamtschema lösen, zeigt namentlich die seitliche Lage des großen Saales, der durch zwei eingestellte Säulen unterteilt, selbst eine brüske Trennung aufweist. Die Fassade hat nicht nur durch die veränderte Verteilung der Öffnungen gewonnen, sondern sehr viel auch durch den maßvoll verwendeten Bauschmuck. Glatte römisch-dorische Säulen, wie man damals sagte, mit glattem Gebälk stellen sich vor den Eingang, das erstemal an einem ausgeführten Zürcher Bau. Im Entwurf zeigte dieses Motiv allerdings schon Vogels Umbau der Zimmerleuten. Die Abgrenzung von Sockel und Obergeschoß wirkt durch das eine Gurtband schroff, die Hervorhebung der

[37]) Sämtliche Pläne zum Schönenhof im Staatsarchiv Zürich. Z. IV. 3. 57. Vergl. Corrodi-Sulzer, A., Neue Zürcherzeitung 1920, Nr. 1823.

Stoßfugen auch im Sinne des reinen Klassizismus. Die Gesimse der Fenster auf Konsolen im Erdgeschoß, Rahmung und wagrechte Verdachung im Hauptgeschoß, wieder einfache Gesimse darüber, endlich das Dachgebälk bringen mit ihren knappen und doch ganz verschiedenen Formen diskrete Abwechslung in diese Fassade, die hier nach Eschers Zeichnung im Malerbuch der Kunstgesellschaft wiedergegeben ist. Nie skizziert Escher, ohne Vegetation hinter den Gebäuden anzugeben und wie er diese straff und geschlossen zeichnet, so schwelgt er in den zufälligen und lockeren Naturformen des Baumschlags in bewußtem Gegensatz. In einem bescheidenen Entwurfe für das Haus Schinz im Rötel erweist sich Escher als der erste, der in einem Privatgarten in der Führung der Wege die unregelmäßigen Kurven des englischen Gartens aufnimmt (Abb. T. VIII, 5). Hier findet sich ebenfalls die halbovale Treppe, die aber seitlich angelegt, eine Säulenreihe als Pendant erhält. Am Schönenhof erscheint Escher als der klar disponierende Architekt gegenüber dem aus dem Zwang des Gegebenen mühsam nach einer leidlichen Lösung suchenden handwerklichen Meister.

Die Arbeit für die neu eingerichtete Fabrik nahm Escher in dem Maße in Anspruch, daß er nur noch gelegentlich als Architekt tätig sein konnte. Er war Spitalpfleger und reichte als solcher 1813 einen Entwurf für das Irrenhaus ein, das 1817 gebaut wurde (Abb. T. IX, 3) [38]). Er ordnet die Zellen nach dem Längskorridor, gewinnt aber dadurch, daß er Eingang und Portal in die Querachse legt, einen starken Akzent auf der leeren langen Flucht, die genau 4 mal die Höhe bis zum Dachgesimse mißt. Die toskanischen Säulen des Portals tragen als Sturz einen zum Giebel abgeschrägten Steinklotz; alles behält etwas Dumpfes, Ungefüges, was durchaus zu der großen Fläche paßt, in welcher die Rundbogen des Erdgeschosses das Starre der Anordnung ein wenig lockern. Der Klassizismus hat sich zu sehr auf die Geschlossenheit seiner Bauten versteift, als daß er ein Krankenhaus freier hätte gliedern können, so wie es kaum zwanzig Jahre später der Kantonsspital zeigt. Der Bau beweist Eschers Fähigkeit, in der äußeren Form des Bauwerks den Ausdruck von dessen Bestimmung zu finden.

1819 hatte Hans Kaspar Escher nach dem Tode seines Vaters das Landgut zur Schipf in Herrliberg übernommen und machte sich nun daran, sein Besitztum umzugestalten [39]). Die Umbaupläne befinden sich heute noch auf der Schipf, im Besitze von Herrn Prof. Dr. von Meyenburg, der sie mir für diese Publikation gütigst zur Verfügung stellte (Abb. T. X, 3, 5). Dem heutigen Wohnhaus an der Straße, das allerdings verlängert und reguliert werden sollte, stellt Escher als Pendant ein Ökonomiegebäude gegenüber, sodaß beide den Aufgang zum Wohnhaus flankiert hätten. Die Treppe hätte über zwei Terrassen hinauf vor das Haus geführt, wobei für den Raum zwischen den Vorgebäuden ein Obstgarten, für die erste Terrasse der Gemüsegarten und die zweite Terrasse ein Blumengarten mit Springbrunnen vorgesehen war. Auffällig ist, daß zu einer Zeit, da der englische Garten in Zürich als eine Neuerung erschienen war, Escher an der streng symmetrischen Anlage festhielt. Daß die durchgehende Achse (die Treppe) von Querzügen (Terrassen) unterbrochen wird, zeigt die Vorliebe des Klassizismus für Vereinzelung. Für das Wohngebäude ergab die nicht durch Vegetation verdeckte Terrassierung einen mächtigen Unterbau. Ernster als der Schönenhof steigt das Haus selbst in einem siebenachsigen geschlossenen Block empor. Das breite Band zwischen dem unteren Gurtgesimse und den Fensterbänken läßt den Bau-

[38]) Das Exemplar des Entwurfs im Besitze von Hrn. Professor Dr. von Meyenburg in der Schipf, Herrliberg, trägt von Eschers Hand die Aufschrift: Irrenhausplan ausgeführt.

[39]) Mousson, A., H. K. Escher, Neujahrsblatt des Waisenhauses 1868.

körper massiger erscheinen. Conrad Stadler könnte beinahe der Schöpfer dieses Werkes sein, so verschieden ist es von der sonst spröderen Art Eschers. Zu beachten ist die Verbindung des Wohnhauses mit dem steilen seitlichen Gelände. Da findet sich nichts mehr von jenem Anschmiegen, dem sich Einbetten in den Hang wie noch zur Rokokozeit; nochmals steigt eine Terasse empor und gewinnt die Höhe des Platzes hinter dem Hause, der von niedrigen Hallen flankiert wird und mit einer Pergola im Grunde abschließt. Eschers Zeichnung ist im Landschaftlichen ganz unabhängig von der wirklichen Situation. Das Gut reicht sehr viel weiter den Hang hinauf. Er komponiert die Landschaft symmetrisch um das Hauptgebäude. In der Schipf ist das Ökonomiegebäude, der Weg zum Gartenhaus und dieses selbst noch von Escher angelegt und ebenso einige gewundene Wege nach englischem Vorbild. Wie eingehend er sich mit Einzelheiten beschäftigt hat, bezeugen die Studien zu einem Brunnen vor einer der Terrassen (Abb. T. X, 5). Er gibt vier Varianten: Eine Kombination von Springbrunnen und dessen Ablauf, der mit breitem Strahl vor einem mit Blumen ausgesetzten Rundbogen über die Terrassenmauer niederstürzt. Wie im Architektonischen überhaupt wählt der Klassizist auch hier die reinliche Scheidung: Wasser und Architektur sind klar voneinander gesondert. Der Wassersturz selbst ist in knappem, straffem Umriß gehalten, von der Architektur klar begrenzt und umfaßt, kein breiter rauschender Schwall, der größere Flächen verdecken würde wie im Barock, aber auch kein rieselndes Rinnen, das sich der Mauer anschmiegte wie im Rokoko. In den Grundzügen bleibt auch der Wasserstrahl in den Gegensatz zwischen Senkrechten und Wagrechten eingestellt. Bald begleiten mehrere Senkrechte den Strahl wie da, wo ein Portalmotiv die Rahmung bildet. Dann birgt sich das Wasser wieder in eine Nische, wobei die halb von der Seite gesehenen, in Bogen fließenden Strahlen vermitteln zwischen dem Rund des Bogens und den Senkrechten der rahmenden Pfeiler. Endlich überträgt Escher den Gegensatz zwischen Senkrechten und Wagrechten und den Bogen auf die einfache Hintereinanderschichtung des glitzernden Springbrunnenstrahls mit der dunklen Höhlung des Rundbogens unter der Terrasse. Überall spricht die Vegetation mit. Sie gibt die freie Natur, mit ihren lockeren Umrissen an Gebüsch und Baum, auch mit gewählten Überschneidungen, die Wirkung der architektonischen Linien steigernd.

In das Jahr 1822 fällt der Bau des Landhauses zum Freudenberg in Enge, für Eschers Schwager Bodmer zur Arch[40]). Was den Schönenhof auszeichnete, die feine Gliederung, was am Casino wertvoll war, der kräftige Vorsprung des Mittelteils, erhielt dieses Haus. Seiner freien Lage auf dem Hügel entsprechend, durfte es bewegteren Grundriß haben als ein Stadthaus. Das Risalit wird im Erdgeschoß in hohen Rundbogen geöffnet, ähnlich den Fensterformen am Casino und im Obergeschoß in einer Loggia mit gekuppelten Säulen. So ist es enger mit dem Haus zusammengeschlossen als ein Portikus und doch von den seitlichen Achsen des Baublocks, die nur zwei Fenster übereinander aufweisen, säuberlich getrennt. Angesichts des „Freudenbergs“ wird man bedauern, daß Escher in Zürich nicht zu weiteren solchen Aufgaben gekommen ist (Abb. T. XII, 4).

Beim Bau der Hauptwache und des Schlachthauses tritt Escher in Konkurrenz mit dem jungen Conrad Stadler, der 1819 schon Entwürfe geliefert hatte, während der Bau erst 1824 in der Weise ausgeführt wurde, daß Kanton und Stadt gemeinsam die Fundamente im Fluß errichteten und dann die Hauptwache vom Kanton (es war die Wache des Landjägerkorps) und das Schlachthaus von der Stadt erbaut wurde (Abb. T. IX, 1, 2)[41]). In der bisherigen Literatur gilt die Hauptwache als Werk des Staatsbauinspektors Caspar Stadler (Conrad Stadlers Bruder), dem von Amtes wegen die Bauleitung zufiel. Nun ist aber Caspar Stadler gelernter Zimmermann und wohl mit einzelnen Ge-

[40]) Escher, Conr., Geschichte der Gemeinde Enge.
[41]) Alle Pläne im Stadtarchiv. Planarchiv J. 23 ff.

bäuden im Kanton, wie z. B. dem Zollhaus in Eglisau, auch mit einem Villenentwurf im Malerbuch der Künstlergesellschaft zu fassen; ein führender Architekt war er nicht. Einer der Aufrisse von Hauptwache und Schlachthaus (Abb. T. IX, 1) im Stadtarchiv trägt die Bezeichnung „C. Escher im Felsenhof und C. Vögelj, Bmstr.“ von der gleichen Hand, welche die Zeichnung überhaupt beschriftet hat (es ist weder Vögelis noch Eschers Handschrift) unter dem Aufriß der Metzg (Verkaufslokal), die neben dem Schlachthaus auf dem Platze des Gebäudes der Museumsgesellschaft errichtet werden sollte, während unter dem Aufriß der Wache „Staatsbaumeister Caspar Stadler“, wahrscheinlich eigenhändig, notiert ist, womit der Bauinspektor doch offenbar nur den Entwurf gutgeheißen hatte. Die Verwendung des auf drei Treppenstufen stehenden sechssäuligen Portikus ist allgemein gebräuchlich; doch sind die Proportionen so wohl gewählt wie am Casino, und die glatten Säulen, die hier statt der kanellierten erscheinen, entsprechen durchaus dem ernsteren Charakter einer Polizeiwache. Die Säulen kommen zu stärkerer Wirkung, da sie sich vor den zwei Geschoßen der Flanken und vor der Teilung des inneren Eingangs als große Ordnung ausnehmen. Der Bau der Wache verdankte seine beherrschende Wirkung wesentlich dem Gegensatz zu den schlichteren Formen des angebauten Schlachthauses (Abb. T. IX, 2). Seit 1863 stört die unruhige und detailreiche Architektur der Fleischhalle den Eindruck. Im Entwurf für das Schlachthaus erweist sich Escher als sehr geschickt in der Wiederaufnahme älterer Motive und ihrer Umdeutung in klassizistische Form. Die Läden längs des neu angelegten Quais zeigen noch ähnliche Bildung, wie sie einst das Rokoko geschaffen hatte. Damals wurden die breiten Stichbogenöffnungen unten durch die Anbringung der Auslagefenster auf einer Seite verschmälert (Abb. T. XII, 3, links der Brücke). Jetzt werden sie symmetrisch reguliert, oben wagrecht geschlossen und durch untersetzte Pilaster voneinander abgetrennt. Die Schmalseite des Schlachthauses öffnet sich gegen das Niederdorf in einer Säulenhalle. In einem wohl gleichzeitigen Entwurf zu einem Fabrikgebäude kann man beobachten, wie die Formen des Klassizismus von Escher vereinfacht werden, sobald es sich um reinen Nutzbau handelt. Der Innenraum des Schlachthauses, um welchen sich die Gäden (Läden) schließen, verlangte Beleuchtung von oben, die dadurch erreicht wurde, daß man über den Pultdächern der Läden eine einfache, durch Pilaster getrennte Reihe von Fenstern anbrachte, sodaß sich dieser Teil ausnimmt wie das Hochschiff einer Kirche (Abb. T. IX, 2, 5).

Die Abriegelung eines Längsbaues durch einen Querbau und die Stellung dieser Kombination am Flußufer, wie es Helmhaus und Wasserkirche zeigten, wiederholt sich in Wache und Schlachthaus. Die alte Metzg (Verkaufshalle), deren Entwurf ebenfalls auf den Schlachthausplänen vorkommt, nimmt die Gliederung des Helmhauses in einfacherer Art wieder auf. Escher hat sich genau an das Versprechen gehalten, das er einst als Jüngling dem Vater gegeben hatte. Er hat sich den Wünschen und Bedürfnissen der Besteller durchaus angepaßt und dabei nicht nur nach dem Urteil seiner Zeitgenossen, sondern auch nach dem heutigen ganz Bedeutendes geschaffen. Im Großen konnte er sich nicht betätigen, wie sein Lehrer und Freund Friedrich Weinbrenner, der, ein Architekt aus Leidenschaft, die großartigsten Aufgaben der monumentalen Architektur in bedeutender Zahl zu lösen bekam. Weinbrenner ist schwerblütiger als Escher. Seine Bauten haben mehr Gewicht. Eschers Werke besitzen eine gewisse Eleganz, eine schnittige Klarheit der Einzelformen. Eschers Entwurf zum „Herzoghaus“ in Aarau, das einen hohen Säulenportikus aufweist, sei noch erwähnt.

Die Zeichnungen, die Escher in das Malerbuch der Künstlergesellschaft eingelegt hat, gehören in das Kapitel der „Architektur, die nicht gebaut wurde“. Es sind Phantasien eines Architekten und erweisen einen Zug von Romantik, den man sonst in Eschers Werk nicht findet. Gartenhäuser und

Villen, auch ein Badehaus, alles Aufrisse bis auf dieses letzte, dem auch der Grundriß beigegeben ist. Was der Klassizismus mit Vorliebe gestaltete: Zentralräume, feierliche Aufgänge mit Tempelfronten, einstöckige Gebäude, die sich ganz den Ideen des Architekten bequemten, und keine Bedingungen stellten wie Stadthäuser oder öffentliche Gebäude zu bestimmten Zwecken, das hat Escher hier vorgenommen [42]).

Eine Zentralanlage findet sich im Malerbuch II (Abb. T. XI, 2), die durchaus von Palladio's Rotonda inspiriert erscheint, aber nur nach einer Seite mit einer jonischen Säulenhalle geöffnet ist. Wichtig ist bei Escher immer die Verwertung der Vegetation zur Unterstreichung der architektonischen Linien. Hier wirkt die Reblaube, die auf der Höhe des Treppen-Podestes der Front entlang gezogen ist, in diesem Sinne. Zwei Wandbrunnen beleben mit dem breiten Schwall des niederfließenden Wassers. Die klassizistische Sonderung der Einzelteile wird namentlich fühlbar in der Kuppel, die mit geschlossenem Tambour eine quadratische Plattform durchdringt, zu der das Dach von den vier Seiten ansteigt. Der Kuppelumriß erinnert an das Pantheon. Der Bade-Pavillon, eigentümlich schwer in seinem Oberbau, ist im Grundriß außerordentlich reich unterteilt. Ein frühes Gartenhaus im Malerbuch III zeichnet sich durch seine strenge Würfelform aus, um welche sich die Treppenläufe zum starren Geviert zusammenschließen. Eine Villa, die mit ihren hinter hohem Sockel verdeckten Rampentreppen mit den vier Säulen, die den Balkon tragen, dem erhöhten mittleren Giebelbau auch in Zürich auszuführen möglich gewesen wäre, wird durch die Aufstellung von Sphinxen an den Treppen und das in der Treppenmitte hervorschäumende Wasser zum italienischen Landhaus, einer romantischen Erinnerung, umgedeutet (Abb. T. X, 4). Eine geradezu verschwenderische Raumfülle besitzt ein großes Gartenpalais (Abb. T. XI, 3), von dessen im Quadrat ummauerter zentraler Kuppel kreuzförmig niedere Flügel vorstoßen, kürzere und höhere in der Hauptansicht, längere nach den Seiten. Nach allen vier Richtungen treten Säulenhallen heraus, in der Front zehnsäulig, dann Treppen und Rampen, sodaß Schicht nach Schicht in die umgebende Natur vorbricht. Blockartig sich abschließend steht selbst solch ein reichgegliederter Bau da.

Mit diesem Entwurfe steht Escher mitten im strengsten Klassizismus, der einen Baukörper additiv zusammenbaut und nicht mehr in den umgebenden Raum ausgreift, um ihn mit sich zusammenzuschließen. Weinbrenner ist der glänzendste Vertreter jener Phase des Klassizismus, die die großen Zusammenhänge spätbarocker Stadtbaukunst noch voll auszuwerten vermag. Die Isolierung der Bauten wie der Bauteile, die in sich ruhende fast zentralisierend wirkende Masse des Blocks erscheint bei ihm seltener. Escher greift von jener ersten Phase zur zweiten hinüber, steht also halb im spätbarocken, halb im romantischen Klassizismus.

Eschers Zeichnungen ergänzen sein Schaffen, indem sie ihn an selbstgewählten Aufgaben tätig zeigen, wo er ungehindert durch die Enge der Verhältnisse im damals kleinen Zürich seine Ideen verwirklichen konnte. Die großen Aufgaben haben sich auch in Zürich eingestellt, zur Zeit aber, da Eschers eigentlicher Lebensberuf ihm nicht mehr Zeit ließ, sich voll damit zu befassen; doch stand er nach dem Zeugnis der schaffenden Architekten selbst diesen mit seinen Kenntnissen zur Seite, Stadler beim Bau der Post, dem jungen Vögeli beim Entwurf für das Großratsgebäude. Hätte sich Escher ganz der Baukunst widmen können, er wäre die dominierende Gestalt unter den klassizistischen Architekten Zürichs geworden. Nun ist es Conrad Stadler [43]), dessen Tätigkeit schon deswegen bedeutsamer ist, da sie auch die Kirchenbaukunst umfaßt.

---

[42]) Die Zeichnungen in den Malerbüchern der Künstlergesellschaft. II. 26., III. 9. 34, VII. 2.

[43]) Prof. Bluntschli, Hans Konrad Stadler, von Zürich, Architekt. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft 1847.

Ähnlich wie neben Vogel Konrad Bluntschli d. j. fast rückständig die traditionelle Kunst des späten Rokoko weiter führt, so steht neben Escher der traditionsgebundene Stadtbaumeister J. C. Ulrich (1788—1846), der wie der Staatsbauinspektor Caspar Stadler vom Zimmermannsberuf herkommt[44]). Daß man Zimmermeister in diese Ämter wählt, verrät, wie viele Holzbauten und Riegelbauten ihnen in Stadt und Kanton noch unterstanden. Zum ersten Mal tritt Ulrich bei den Entwürfen zur Wache und zum Schlachthaus hervor. Er plant einen einstöckigen Bau, mit einem rythmisch gegliederten Vorraum an der Wache, wobei die geringe kubische Festigkeit die Gewohnheiten des Zimmermeisters verrät. Nur für die Dreifenster-Gruppe auf der Rückseite gilt dies nicht; hier aber hatte Ulrich ein genaues Vorbild in dem 1821 erbauten Brückenhaus an der Oberen Brücke. Die Teilung im Aufriß der Wache ist im Grunde genommen noch dieselbe, wie sie das Rokoko bevorzugte. Es gibt für das „kleine Helmhaus" einen ganz ähnlichen Entwurf des Zimmermanns Welti[45]) (Abb. T. IX, 5). Ulrichs Vorschläge für ein Budengebäude auf der Unteren Brücke zeigen, daß ihm der Holzbau besser lag. Die ersten Projekte[46]) sahen eine mittlere, offene Halle mit Balkon, seitlichen Wandbrunnen und den anschließenden Kaufläden vor (Abb. T. XII, 1, 3 und T. XIII, 2). Sehr gut ist der offene Mittelteil durch eine geringe Überhöhung, durch Zeltdach oder Giebel stärker betont. Die schlichte Zimmerarbeit der Seiten aber wird durch wohlgefällige Teilung und gesuchte Ornamentformen über das Gewohnte herausgehoben. Daß der Klassizismus ägyptisierende Formen sich einbindet, Pylonen an Toren, steife ägyptische Säulen mit dem Lothoskapitell ist nirgends etwas Auffälliges. Aber daß dieser Einschlag in Zürich, wo er sonst nicht erscheint, sich ausgerechnet an Zimmermannsarbeit findet, ist doch einer näheren Betrachtung wert. Das Pfostenwerk der Zimmermannsarbeit, die „Stüd", welche Gebälk und Unterzüge tragen, verschmäht die feinen Formen klassischer, etwa jonischer Säulen, bevorzugt hingegen gerade die kompakten Formen, wie die ägyptische Säule, dann auch die dorische und toskanische sie aufweisen. Das Geschlossene und Gedrungene ist für die Zeit von 1824, da die Buden geplant waren, charakteristisch; doch ist es nur eine kurze Phase, schon die Ausführung dieses Budengebäudes greift zu einer andern Nuance, hat breitere Fenster, schmale Pilaster und schon jene Leichtigkeit, welche veranlaßte, Renaissanceformen in den Klassizismus aufzunehmen. Ulrichs Brückenhaus läßt in seiner Stellung deutlicher als Eschers Bauten die Tendenz des reinen Klassizismus erkennen, die Querrichtung gegen die großen Längszüge, wie den Lauf des Flusses, zu betonen. Die Hauptwache, das Helmhaus, das untere Brückenhaus, der Block des ehemaligen oberen Brückenhauses, der Vorbau am Wellenberg (Abb. T. XIII, 1) bringen mit ihrer eigenen Isolierung eine Unterteilung, Schichtung des ganzen Flußlaufes zustande, während vorher die Fronten der Häuser wohl etwa wie die Mühlen auf den beiden Mühlestegen gegen den Lauf des Flusses Front gemacht, aber sich mit ihren Firstlinien diesem sogleich wieder anbequemt hatten. Es existiert eine Skizze von J. C. Vögeli zur Ausgleichung der Mühlenfronten auf dem Oberen Mühlesteg. (Stadtarchiv, Pläne Abt. O.). Die Reihe gleicher Gebäude in der Querrichtung hätte eine viel stärkere Abriegelung bewirkt.

Die Grundbedingungen für das Leben der Stadt haben sich seit rund 1800 verändert. Wenn auch vieles von den Errungenschaften der Revolution wieder rückgängig gemacht wurde, so ist nun doch etwas von der Gewerbefreiheit geblieben und der Handel mindestens von vielen früheren Einschränkungen befreit. Führende Zürcher Familien konnten sich nicht mehr im gleichen Maße wie früher auf ihre Vorherrschaft berufen und betätigten sich stärker in Handel und Industrie. Das

[44]) Daten nach „Hofmeistersche Tabellen" und Bürgerregister Holzhalb, Stadtarchiv Zürich.

[45]) Hoffmann, H., op. cit. (Helmhausbau), Taschenbuch 1930.

[46]) Stadtarchiv, Planarchiv, O. 20.

regere Leben sollte bald bedeutende Wandlungen bringen sowohl im Festungsgürtel als im Innern der Stadt. Bis dahin ist der Mauerring der Stadt allmählich nahezu verschwunden. 1812 wurde der Obertor-Turm abgebrochen, 1813 das Lindentor, 1815 der Katzentorturm und 1816 der sogen. neue Turm unten an der Kuttelgasse.

1816 wurde der Fröschengraben schiffbar gemacht und das stille ruhende Wässerlein zu einem Kanal umgeschaffen, den man dem Schanzenherrn Hs. Jakob Fehr (1772—1845) zu verdanken hat. Auch dieser Kanal ist freilich von einer noch tätigeren Zeit als ein idyllisches Bächlein belächelt worden. Brücken greifen über die trennenden Gräben hinaus, beim ehemaligen Augustinertor und Katzentor. Das ist ein kleines Vorspiel für die um 1835 einsetzenden Wandlungen (Abb. T. XIII, 3).

Von Stadtbaumeister Ulrich stammt auch ein Konkurrenzentwurf zum städtischen Pfrundhaus, der nicht über eine praktische und nüchterne Vereinfachung klassizistischer Formen hinausgeht [47]).

Conrad Stadler ist bisher als der einzige bedeutende klassizistische Architekt Zürichs eingeschätzt worden. Er ist der Sohn des Holzwerkmeisters Caspar Stadler. Seinen Beruf hat er nicht mehr unter dem Zunftzwang erlernt, wie einst David Vogel; doch mußte er, dem Wunsche des Vaters gehorchend, die Lehre bei einem Maurermeister machen und sah sich hierauf auch im Berufe des Zimmermanns bei Vater und Bruder um und außerdem in denjenigen des Schlossers und Schreiners, schon in der Absicht, über ihre Verrichtungen Bescheid zu wissen, wenn er einmal als leitender Baumeister die Mitarbeit aller dieser Handwerker benötige [48]). Gegenüber Eschers souveräner Geringschätzung des Handwerklichen für den Architektenberuf zeigt sich bei Stadler eine sorgfältige praktische Grundlegung, die ihn befähigte, in den zürcherischen Verhältnissen wirklich Bauten übernehmen zu können, was Escher, selbst wenn er ein Baugeschäft geleitet hätte, ohne die Mitarbeit eines Maurermeisters kaum möglich gewesen wäre. Stadler zog 1806 zu Weinbrenner nach Karlsruhe, dann nach Genf zu Vaucher, und schließlich verbrachte er die Jahre 1808—1811 auf dem Bureau des Pariser Architekten Fontaine, der bei Bauten und Publikationen fast immer mit dem berühmteren Percier zusammen arbeitete.

Die ersten Entwürfe Stadlers nach seiner Rückkehr lassen den Einfluß Weinbrenners in der Gesamtform der Bauten erkennen, doch hat Stadler eine besondere Vorliebe für rhythmische Gruppierung und plastischen Schmuck, was teilweise auf Weinbrenner, mehr aber noch auf französische Muster zurückgeht. Der erste bekannte Entwurf (1812) gilt dem Schloß Wädenswil, einem obrigkeitlichen Gebäude, das Stadler als vornehmen Landsitz auffaßt (Abb. T. XIV, 2). Grundrisse und Aufrisse besitzt das Staatsarchiv, eine perspektivische Ansicht das Kunsthaus in Zürich im Malerbuch IX. Ein Vergleich mit Vögelis zweitem Fassadenentwurf zum Schönenhof zeigt auch, wie Stadler mit neuen Mitteln gleiche Teilung gewinnt. Das Mittelrisalit wird durch die Zusammenfassung der drei Fensterachsen betont und den Seitenachsen die Wirkung durch leere Flächen gesichert. Eschers „Freudenberg“ ist (später) so disponiert. An der Fassade legt sich die zweiläufige Treppe hinter einer Sockelmauer an die Wand an, womit der Kubus des Baues verstärkt wird. Die vier Säulen, welche den Balkon tragen, kehren später auch ohne Verbindung mit einem Risalit in Stadlers Bauten häufig wieder. Im Detail ist der Meister schon hier reicher als Escher, wenn er z. B. über den Lagerfugen des Erdgeschosses plastische Fensterrahmungen einsetzt, oder (in der Seitenansicht) die Rundbogen mit besonderer Rahmung umzieht und ein verbindendes Kämpfergesimse anbringt. Die Gruppe von drei Fenstern ist ein bei Stadler immer wiederkehrendes, in Zürich allerdings, wie Ulrichs Schlachthausentwurf, wie das obere Brückenhaus zeigt, kein neues Motiv.

---

[47]) Stadtarchiv, Planarchiv. Konkurrenzentwürfe Pfrundhaus St. Leonhard.

[48]) Prof. Bluntschli, Hans Konrad Stadler, Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft 1847.

Auf der Raumdisposition wird man den jungen Architekten nicht behaften wollen. Es war ein besonders helles Gemach als Gerichtszimmer verlangt, da wo die Fenster in der Seitenansicht zusammenrücken. Die Symmetrie ist damit leicht gestört, und ebenso mit der seitlichen Anlage der Treppe. Die Grundrißlösung geht also nicht über das hinaus, was ein eingesessener Handwerksmeister wie J. C. Vögeli auch konnte.

Der Entwurf zu Wache und Schlachthaus (Abb. T. XIV, 3) zeigt Stadler befangen, indem er den gleichen Haustypus anwendet wie in Wädenswil. Escher ist mit Rücksicht auf den Zweck des einzelnen Bauwerks durchaus beweglicher und anpassungsfähiger. Gewiß, Stadlers Wache hätte mehr Raum gewährt. Die Öffnung in der Mauer mit der im Klassizismus eigentlich verpönten Verbindung von Bogen und Säule läßt kaum den Außenraum eindringen, sondern trennt ihn eher ab, da die Seitenachsen geschlossen sind. Die Gegenwirkung von Öffnung und geschlossener Wand, auch die Verbindung einer Türe mit einem schmäleren Fenster darüber sind übernommen von französischer Kunst; die so modern anmutende Verbindung von zwei Fenstern übereinander in vertieften Rahmen aber weist auf Karlsruhe, wo das Hotel Grosse neben der Evangelischen Kirche Weinbrenners eine gleiche Lösung aufweist. Stadler läßt die Wache stärker über das Schlachthaus dominieren als Escher und zugleich gegenüber dem Rathaus selbständiger erscheinen. Bei Stadler gibt es mehr Reichtum an einzelnen Motiven, bei Escher mehr an Baukörpern. In Stadlers Werk fängt die Einzelschönheit, die ausgesuchte Form eines Baugliedes an, eine Rolle zu spielen. Die erste klassizistische Fassade des Obmannamtes stammte von Conrad Stadler (Abb. T. VII, 5, vollendet 1824). Um ein Stockwerk erhöht, mit einer kleinlicheren Teilung versehen, hat der Umbau von 1842 (von Ferdinand Stadler) doch die Grundzüge des ersten Entwurfes bewahrt.

Stadlers ganz eigene Domäne innerhalb des zürcherischen Klassizismus ist der Kirchenbau. Außer einem Entwurf für die Kirche Neumünster von 1820 hat er die protestantische Kirche in Albisrieden (1816—1817) und die katholische in Galgenen (Kt. Schwyz) (1822—26) geschaffen. Die Kirche in Albisrieden ist abgesehen vom Orgeleinbau, einer veränderten Bestuhlung, einem äußeren kleinen Anbau und einer Veränderung des Turmhelms so geblieben, wie Stadler sie baute (Abb. T. XV, 4, 5, 6). Er übernahm den in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in der Ostschweiz geschaffenen Typus der Breitkirche, die so genannt wird, weil die Achse vom Haupteingang zur Kanzel die kürzere, und die Quer- oder Breitenachse dabei die dominierende ist. Für einen Predigtraum ist diese Form nicht nur akustisch günstig, sie gewährt auch eine vorteilhafte Anordnung der Empore an Eingangsseite und Schmalseiten. Auf dem Gebiete des Kantons Zürich sind Wädenswil 1767 von J. U. Grubenmann aus Teufen (App.), das Queroval der Kirche von Embrach 1779 bis 1780 von David Vogel, Horgen 1781 und Kloten 1786 von Jakob Haltiner aus Altstätten im Rheintal solche Breitkirchen, um nur die bedeutendsten zu nennen. Für Albisrieden hatte auch Baumeister Vögeli in Zürich ein Projekt eingegeben; doch war es nicht aufzufinden [49]). Stadler schafft den Typus klassizistisch um, gibt dem Saal strenge Rechteckform und flache Gipsdecke. Die Verbindung der Eingangshalle mit der einzigen Empore in einem kräftigen Risalit ist eine äußerst geschickte Lösung. So werden nicht nur die hohen, schlanken Rundbogenfenster nicht verstellt, es ist auch möglich, die Empore von der Hinterseite reichlich zu beleuchten. Für die Fassade gewinnt Stadler mit der Kombination des durch zwei Säulen geteilten Einganges und des weiten Lünettenfensters der Empore das große Motiv des die ganze Front beherrschenden Rundbogens (Abb. T. XV, 4). Die Brüstungsmauer unter dem Lünettenfenster birgt sich darin, wie das trennende Mauerstück in den hohen Seitenfenstern von Stadlers Entwurf

[49]) Wydler, H., Wie Albisrieden zu seiner jetzigen Kirche kam, im „Echo vom Uetliberg“ 12. Dez. 1931.

zur Wache. Vorbild konnte für Stadler der Aufriß der Fassade an Weinbrenners Evangelischer Stadtkirche in Karlsruhe sein, der sich dort hinter den hohen Säulen des Portikus verbirgt. Ein Giebel krönt in Albisrieden das Risalit und sein Dach verbindet sich mit dem Zeltdach des Hauptbaues, ähnlich wie Stadler es schon für das Wädenswiler Schloß vorgesehen hatte. Um den Turmabschluß entspann sich ein kleiner Streit. Nach Stadlers Plan sollte der Helm vierseitig werden; er stände dann dem Turm der Karlsruher Stadtkirche noch näher als jetzt. Die Gemeinde wünschte aber den landesüblichen, achtseitigen Helm, worauf Stadler einlenkte. Die Gesamtgliederung der unteren Turmteile entspricht ganz dem Karlsruher Vorbild: Geschlossenes unteres Geschoß mit kleinem Rechteckfenster, auf Konsolen ruhende offene Galerie mit Eisengitter, im oberen Geschoß rundbogige Schallöcher, Pilaster an den Ecken hier, Dreiviertel-Säulen dort. Nur ist entsprechend dem geringeren Rang einer einfachen Dorfkirche gegenüber der Stadtkirche der großherzoglichen Residenz die Ausführung bescheidener. 1815 ist eine Zeichnung Stadlers datiert, welche die Karlsruher Stadtkirche widergibt. Man könnte vermuten, daß Stadler sich vor dem Kirchenbau in Albisrieden nochmals in Karlsruhe umgesehen habe. Einen feinen Zug klassizistischer Kunst hat die Kirche in Albisrieden bewahrt; es ist die Unterscheidung von Treppe, Säulen, Gesimsen, Rahmung des Lünettenfensters an der Fassade und von Baugliedern am Turm durch den grauen Stein gegenüber dem weißen Gesamtton der getünchten Mauer. Diesen Wechsel nimmt selbst die Kirchhofmauer auf, welche den Vorsprung der Kirche umdeutend, in Schrägen gegen den dreiteiligen Kirchhofeingang zusammenläuft.

Von Stadlers Plänen zur Kirche Neumünster haben sich im Archiv der Kirchgemeinde leider nur noch ein Längs- und ein Querschnitt vorgefunden, die 1820 datiert und mit „Conr. Stadler“ bezeichnet sind (Abb. T. XIV, 4, 5). Über die Turmlösung gibt der Längsschnitt keine Auskunft mehr, da das Blatt dort abgerissen ist, es sollte eine Breitkirche werden wie in Albisrieden, doch von viel bedeutenderer Ausdehnung, und darin komplizierter, daß die Emporen auf drei Seiten herumgehen. Die Anlage der Empore auf der Eingangsseite führte Stadler zur Anfügung eines längeren Quergiebelbaues. Da die Empore sehr tief gesetzt ist, und folglich unter ihr kein Platz für einen monumentalen Kircheneingang oder eine Vorhalle zur Verfügung stand, zog hier Stadler den unteren Raum zum Kirchenschiff und legte eine besondere, mit Säulen und Bogen sich öffnende Eingangshalle davor. Um den Einbau der Empore an den Wänden zu decken, mußte er die hohen Rundbogen durch ein breites Mauerband in der Mitte unterteilen, was er auch weiterführt an den Fenstern der Kanzelseite, wo er nicht dazu gezwungen war. Nahezu gleich wie dieser Entwurf erscheint die 1824 entstandene Kirche in Uster (ausgeführt von J. Volkart aus Niederglatt). Nie hat Stadler der Innenwand eine so strenge Teilung mit klassischen Gliedern zuteil werden lassen wie hier. Vereinzelt steht je ein toskanischer Pilaster zwischen den hohen Fenstern. Ein edles Portalmotiv mit korinthischen Pilastern und Giebel rahmt die Kanzel, die im übrigen wie in Albisrieden auf der reinen Halbkreisform aufgebaut sind. Der zurückhaltende Schmuck der Emporenbrüstungen, hängende Kränze, nimmt Anregungen von Weinbrenners Karlsruher Stadtkirche wieder auf.

1836—1839 ist die Kirche Neumünster nach einem anderen Plan (von L. Zeugheer) erbaut worden, in ihrer äußeren Erscheinung eine Langhauskirche, ein Zeugnis dafür, daß in vereinfachter Form der Grundriß des gotischen Kirchengebäudes wieder Eingang findet. Zentralisierende Kirchenräume werden seltener.

In Galgenen gab Stadler eine verblüffend einfache, rationale Lösung des Themas des katholischen Kirchengebäudes mit Vorhalle, Langhaus und Chor (Abb. T. XV, 1, 2)[50]. Er schließt sich

[50]) Birchler, L., Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Bd. I. Basel 1927, p. 364 ff.

an den Typus der Vorarlberger Kirche an, wie ihn z. B. Lachen vertritt, wozu er allerdings genötigt war, sobald er überhaupt an die Tradition der Gegend anknüpfen wollte. Er hat ja auch in seinen protestantischen Kirchen den zuletzt gültigen Typus übernommen und ihn klassizistisch umgestaltet. In Galgenen trennt er den früher ins Innere gezogenen Vorraum vom Schiff und verlegt ihn nach außen. Dabei flankiert er diese Halle mit dem schon bestehenden, 1800—1804 erbauten Turm und einem entsprechenden unter dem Kirchendach bleibenden Baukörper. Im Langhaus bildet er die Seitenschiffjoche quadratisch mit unechten Kreuzgewölben und wölbt über dem Mittelschiff eine Halbkreistonne, den wenig eingezogenen Chor ebenso und gestaltet die Apsis als die Hälfte eines reinen Rundbaues, dessen Laterne vollrund in das Ende des Firstdaches der Kirche eindringt. Indem er den Chor zwischen zwei dem Turmbau entsprechende kleine Räume einschließt, gewinnt er im Grundriß vollendete Symmetrie, vier gleiche Eckbauten, die mindestens an Zentralbaugedanken erinnern. Die Addition einfachster Raumformen — die kompliziertesten sind die quadratischen Joche mit den Kreuzgewölben in den Seitenschiffen — im Langhaus Prisma mit liegendem Halbzylinder darüber, im Chorschluß stehender Halbzylinder, das ist strengstes klassizistisches Prinzip. Um diese reine Addition nicht zu stören, erhielt die Mittelschifftonne keine Fenster, sodaß der Raum sich, was die Beleuchtung anbetrifft, der Hallenkirche nähert. Am Äußeren sprechen sich diese klaren Raumverhältnisse so deutlich aus wie an einem hochromanischen Kirchenbau. Die Eckbauten sind durch dorische Pilaster herausgehoben, die Vorhalle durch drei Bogen auf Säulen, die Längsseiten durch die Folge der schmalen hohen Rundbogenfenster, endlich die Chorapsis durch den reinen Rundbau. Nur am Zwiebelhelm des Turmes — er stammt von ihm — machte Stadler offenbar eine Konzession an die Baugewohnheiten der Gegend. Die Kirche von Galgenen ist das Werk des Klassizismus der zwanziger Jahre auch darin, daß sie sich mit Ausnahme des Chors als geschlossener Block darstellt. Es ist sicher aus dem Streben nach dieser Geschlossenheit zu erklären, daß Stadler nicht wie Escher zu dem aus antiken Vorbildern sich bietenden Motiv des Säulenportikus greift. Auch in Galgenen wird die klare Scheidung der Bauglieder am Äußeren durch verschiedene Färbung verstärkt, wie in Albisrieden, nur heben sich hier die Glieder weiß von der grauen Mauer ab. Die klassizistischen Bauten werden überhaupt allmählich massiger und schwerer. Es zeigt sich eine ähnliche Weiterentwicklung, wie sie von der Renaissance zum Frühbarock beobachtet werden kann.

Diese Besonderheit zeigen Stadlers Wohnbauten, die sich in ihren Proportionen merklich von denen Eschers unterscheiden. Reinster Typus ist der Sihlgarten im Talacker (1826—29) (Abb. T. XV, 3 und T. XVI, 5). In der Grundriß-Disposition ist strengste Symmetrie bis in die Nebenräume gewahrt, und alle Räume sind streng hintereinander geschichtet. Zwischen den vier Säulen, die den Balkon tragen, tritt man auf die vom Innern abgetrennte, kurze Treppenhalle, deren Isolierung durch die Nischen mit den Leuchterkandelabern noch mehr betont wird. An das schmale Vestibül stößt, als ein in die Breite gelegter Raum, der Korridor an, und von ihm wird die Treppe durch zwei Säulen abgetrennt. Jeder Raum wirkt für sich, und es nützt nichts, daß die Türen der gegen die Hauptfassade gelegenen fünf Räume in eine Flucht gesetzt wurden; da sie in der Mitte des Raumes liegen, unterbricht jeder Raum wieder die durchgehende Folge. Das Rokoko erreichte die Zusammenfassung, indem es die Türen, die von Raum zu Raum gingen, an die Außenwand anlegte. Trotz der Selbständigkeit der Einzelräume ist im Grundrißrechteck alles streng eingeschlossen. Nach außen wirkt der Sihlgarten durch die regelmäßige Reihung seiner Fenster, mehr noch durch das Verhältnis des mit Steinfugen versehenen Sockels zu der glatten Fläche, welche die beiden Obergeschoße zusammenfaßt, und auch durch das

breite Band, das zwischen den Gurtgesimsen das Haus umfaßt, als pralle, kubische Masse. Das Zeltdach, im Verhältnis zum Ganzen niedriger als im Schönenhof, verstärkt mit seinem raschen Zurückfliehen diesen Eindruck. Die vier Säulen des Balkons wirken wie abgetrennt, wenn schon dessen gußeisernes Geländer mit seinen zentralen und stark gesonderten Ornament-Motiven, die fast undurchsichtig wirken, sich enger an den Baublock schließt. Am Haus zum Kronentor hat Stadler diesen Zwiespalt aufgehoben, indem er den Balkon auf hohe Konsolen stellt.

Schon die Größe des Sihlgartens wirkt mächtig im Vergleich zum Schönenhof. Länge und Breite haben um gut 5 m zugenommen und zehn größere Räume sind an die Stelle der sieben kleineren des Schönenhofes getreten. Dies kündet vom zunehmenden Luxus des Wohnens und zugleich von Baugewohnheiten Frankreichs, die Stadler damit nach Zürich verpflanzte. Wie der Sihlgarten sind in ihrem Äußern Stadlers Häuser Fischer in Brugg und Karrer in St. Gallen.

Jetzt tritt auch dem sich isolierenden Gebäude der von der Architektur unabhängige englische Garten gegenüber. Der Sihlgarten besitzt das erste wichtigere Beispiel dieser Gattung. Ebenso trennt sich auch vom Bau und Garten die halbkreisförmige Einfahrt von der Straße her und wieder die hinter dem Hause durchziehende Baumallee. Haus, Garten, Einfahrt, Allee wirken als isolierte Raumteile, die sich erst für den Betrachter zu einer nicht mehr architektonischen, sondern malerischen Einheit verbinden.

Anstelle des 1826 abgebrochenen Kronentors errichtete Stadler mit Front gegen den Neumarkt, der dort in den Seilergraben mündet, das Haus zum „Kronentor". Seine Lage in der Richtung der Ausfallsstraße stellt sich in Gegensatz zu den in der Nähe liegenden Bauten aus dem 18. Jahrhundert, der großen (Rechberg) und kleinen Krone. Heute besitzt die Schmalseite gegen den Seilergraben den Haupteingang, aber nur durch eine Umorientierung von 1871. In Anpassung an die übrigen hohen Häuser der Umgebung setzt Stadler in das Zeltdach einen Quergiebel. Der Mitte der Fassade verschafft er den besonderen Akzent durch die Dreiergruppe der Eingangstüren und der Fenster darüber. Der strenge Kubus bindet sich damit ein Motiv ein, das ihn in kurzem sprengen wird. Eine ausgezeichnete Ergänzung hätte, allerdings nicht in klassizistischem Sinn, das „Kronentor" erhalten durch die geplante Anlage eines kleinen Ökonomiegebäudes mit freistehendem Brunnen, direkt gegenüber (Abb. T. XIV, 1). Mit seinen leichten Formen möchte man es kaum in Stadlers Werk einreihen. Zur Ausführung ist es nicht gekommen, da die nötigen Nebengebäude hinter dem Kronentor gewonnen werden konnten [51]).

Im späteren Orellihaus an der Talstraße erreicht Stadler durch breitere Anlage einen mächtigeren Block und durch den breiten Vorsprung auf der Seite der Talstraße, durch Balkone auf beiden Seiten, und eine freiere Behandlung der Steinfugen im Erdgeschoß die Andeutung einer Bewegung des Baukörpers. Das Orellihaus ist wie der Sihlgarten eine Vorstadtvilla in der Art, wie sie sich trotz der freien Gartenanlagen in die Nähe der Straßen stellt. Endlich ist unter den Privathäusern Stadlers auch noch der Schönbühl unterhalb des Kreuzplatzes zu erwähnen, der sich zu diesen Vorstadtvillen verhält, wie etwa der „Freudenberg" Eschers zum Schönenhof. Wie dort gab die Lage auf der Höhe des Hügels, die freie Sicht auf Stadt und See, der Anlage eine freiere Grundriß-Disposition. Das Motiv der drei Portale und Fenster, das beim Kronentor noch in die Wand gezwungen war, bricht jetzt als freier, offener Vorsprung heraus. Unten öffnet er sich in Säulen, die gerades Gebälk, oben in Säulen, die Bogen tragen. Eine italienische Villa der Spät-Renaissance könnte hier Vorbild gewesen sein. Um 1840 werden im Zusammenhang mit der Lockerung des streng geschlossenen

[51]) Corrodi-Sulzer, A., Das Haus zum Kronentor. Zürcher Taschenbuch für das Jahr 1925. Pläne Staatsarchiv Zürich Z. IV. 3. 58.

Blockes diese leichteren und freieren Formen aufgenommen, die den Klassizismus verdrängen. Eine jüngere Generation hat sich ganz der Renaissance verschrieben.

Mit dem alten Kronentor war wieder ein Stück der inneren Stadtbefestigung gefallen. Seit 1798, da Stadt und Land zum erstenmal gleichberechtigt waren, hat man nicht nur die Stadtmauern, sondern auch die Schanzen immer wieder als Hemmnisse empfunden. Das Wiederaufleben der alten Unterschiede 1803 und 1814 hatte allerdings die Schanzen erhalten; der innere Mauerring war aber bis 1830 nahezu vollständig verschwunden; nur ein Stück der Stadtmauer am Fröschengraben, das Rennwegtor und einige vereinzelte Türme waren stehen geblieben. Als 1831 nach dem Tag von Uster die Landschaft sich aus eigener Kraft Gleichberechtigung mit der Stadt errungen hatte, wurden die Schanzen nicht nur als für die guten Beziehungen zwischen Stadt und Land gefährlich verrufen; es setzte auch eine viel lebhaftere Kritik an diesen Hindernissen des Handels, des Verkehrs und der Industrie von neuem ein. 1833 beschloß der große Rat des Kantons die allmähliche Abtragung der Schanzen ausdrücklich mit der Begründung, daß sie „Hindernisse für den freien Verkehr und die Erweiterung der Nationalindustrie“ bildeten. Die Gräben wurden ausgeebnet, die Bollwerke teilweise abgetragen; nur der Schanzengraben blieb, und ebenso an der inneren Befestigungslinie der Fröschengraben. Das Gassengesetz von 1834 erließ Vorschriften über die Anlage der Straßen im Schanzengebiet; die Bautätigkeit aber blieb vorläufig aus. Erst um 1837 erstand der Kranz öffentlicher Bauwerke auf oder in der unmittelbaren Nähe der alten Wälle, auf den die Stadt heute noch stolz sein kann: 1837 begonnen, das Pfrundhaus St. Leonhard, das Blindeninstitut, der Kantonsspital, die alte Kantonsschule auf der Seite der großen Stadt, gleichzeitig auf der Seite der kleinen Stadt das Gebäude im botanischen Garten und das Zeughaus in der Nähe des Löwenbollwerks (verschwunden). Im Zusammenhang mit den politischen und wirtschaftlichen Veränderungen kam Zürich endlich auch zu großen Bauaufgaben, und einmal ist es auch Conrad Stadler vergönnt gewesen, eines der bedeutendsten Gebäude, die Post, zu errichten.

Man mag sich fragen, warum Stadler bei der ersten großen Aufgabe, die Zürich zu vergeben hatte, beim Sitzungssaalbau für den Großen Rat des Kantons, nicht beteiligt war. 1832 wurde der Bau beschlossen, kam aber doch nicht zustande, da man die Kosten scheute [52]). Man behalf sich dann mit einer Erhöhung des großen Saales im alten Rathaus um ein ganzes Stockwerk.

Für das Großratsgebäude hatte man zuerst, wie es damals üblich war, von dem einen oder andern der Zürcher Baumeister Pläne und Kostenberechnungen einzuholen beabsichtigt. Am 16. Februar 1832 aber legte der Finanzrat das Programm für die Ausschreibung von Plänen vor und setzte Prämien im Betrage von Fr. 400.—, 300.— und 200.— für die drei besten Arbeiten fest. Zur Beurteilung der Entwürfe wählte man eine Experten-Kommission, fünf „teils theoretisch, teils praktisch geschickte und als solche im In- und Ausland anerkannte Kenner des Bauwesens“, nämlich Spitalpfleger Caspar Escher im Felsenhof, Oberst Hegner von Winterthur, die Architekten Osterriet von Bern und Widmer von Schaffhausen, und den kantonalen Bauinspektor Caspar Stadler von Zürich. Von den eingegangenen Entwürfen wurde mit dem ersten Preise bedacht derjenige von Caspar Vögeli, Sohn, im Seidenhof, mit dem zweiten derjenige von Wilhelm Kubli von Altstätten im Rheintal und mit dem dritten derjenige von C. F. von Ehrenberg, preußischem Regierungskondukteur und Lehrer am technischen Institut in Zürich. Die sämtlichen prämierten Entwürfe liegen heute noch im Archiv des Kantonalen Hochbauamtes, doch entsprechen wohl diejenigen Vögelis nicht den Konkurrenzplänen, sondern sind die für die Aus-

[52]) Protokolle des Großen Rates, des Regierungsrates und der Finanzkommission, außerdem Akten in V. II. 1. im Staatsarchiv Zürich.

führung bestimmten, abgeänderten Entwürfe, da sie seinen Namen tragen. Es liegen außerdem noch weitere Pläne vor mit der Bezeichnung B. M. B.: A. v. M.:, denen ein von Stulz bei Laufenburg datierter Brief beigegeben ist, mit der Bemerkung, die Buchstaben bedeuteten den Namen des Verfassers. Es könnte demnach der schon beim Bau des Brückenhauses an der Oberen-Brücke 1821 tätige Brückenbauer und Architekt Baltisweiler sein, der auch Pläne für die Brücke in Eglisau geliefert hatte. Nachträglich (1. November 1832) reichte auch Melchior Berri in Basel sechs Planzeichnungen ein, die ihm aber wieder zurückgesandt wurden. Verlangt waren in der Ausschreibung ein Sitzungssaal, der Raum bot für 212 Mitglieder, die Präsidenten und die Sekretäre, gesonderten Platz für die Publizisten und für ein Publikum von etwa 200 Personen, und außerdem zwei getrennte Sitzungszimmer, die Zugänge und Nebenräume.

In allen prämierten Arbeiten ist die Anlage des halbkreisförmigen Saales mit emporsteigenden Sitzen vorgesehen, eine Anordnung, die sich seit der französischen Revolution langsam eingebürgert hatte. Daran schließt sich dem Halbrund vorgelagert (Ehrenberg) oder es umklammernd (Kubli, Vögeli) der geschlossene Block mit Sitzungszimmern, Vestibül, Treppen u. s. w. Was sich im Außenbau noch halbwegs als Zusammenschiebung getrennter Raumkuben zu erkennen gibt, erscheint im Grundriß schon als Verklammerung der Räume. Die klare Scheidung der Innenräume, wie sie Stadlers Wohnbauten zeigte, ist verschwunden (Abb. T. XVI, 2, 4 und T. XVII, 1). Am stärksten verrät Kubli in der Außenerscheinung diese Raumverklammerung, indem er den einspringenden vorderen Raum des Sitzungssaales durch eine eigene hohe, mit einem Lünettenfenster versehene Giebelfront heraushebt, an die sich die Schrägen des Rundzeltdaches über dem Halbrund anschließen (Abb. T. XVI, 3, 4). Der Eingang wirkt düster ernst, wie die Vorhalle einer romanischen Kirche, doch sind die Einzelformen vielmehr solche einer vergröberten Renaissance. Die Fassade als Ganzes erscheint wie eine Kirchenfront „byzantinischen“ Stils, wie man dazumal den romanischen nannte. Es hängt sich ein Bauteil an den andern, die Gliederung ist nicht mehr scharf. Das ist romantischer Klassizismus in seiner letzten Prägung, dieses Zurücksinken in die dumpfe Gebundenheit der Masse. Wenn man diese Erscheinung auch teilweise mit der Ungeschicklichkeit des Architekten begründen möchte, so steht doch der Wille fest, eine neue Einheit zu suchen. Ehrenberg, der modernste unter den drei Konkurrenten, verklammert Hauptbau und Vorbau mindestens durch die Führung der Dächer, und so sehr er auch die klaren, heiteren Formen der Renaissance, Rahmen-Pilaster großer Ordnung, plastisches Rankenwerk in Fries und Giebel herbeizieht und damit Leichtigkeit und Bewegung vortäuschen möchte, auch er erreicht das schöne Gleichgewicht, in welchem die Bauteile der reinen klassizistischen Phase standen, nicht mehr. Welch eigentümliche Spannung liegt in dem Verhältnis der radförmig zerteilten, hochliegenden Lünettenfenster zu den unteren Teilen der polygonalen Rückwand (Abb. T. XVI, 1). In C. Vögelis Entwurf (Abb. T. XVII, 1, 2) wird man in der nüchternen, praktischen Aufteilung der Innenwand mit den großen Fenstern, den weit auseinanderstehenden Säulen und Pilastern an der Galerie am ehesten einen zürcherischen Zug erkennen. Am stärksten aber wird man an der Fassade, trotz der Verwendung des im reifen Klassizismus beliebten Motives des sechssäuligen Portikus und der gemessenen Verteilung der Fenster die Veränderung des Klassizismus wahrnehmen. Wie still ist alles geworden. Die Säulen wirken wohl als große Ordnung, aber sie verjüngen sich nicht nach oben und scheinen, da sie für den ihnen entlang gehenden Blick keinen Anreiz zu weiterer Bewegung geben, wie regungslos dazustehen. Die geringere Höhe des breiten leeren Giebels verstärkt diesen Eindruck des Bewegungslosen, und endlich lassen die verhältnismäßig reich und kräftig gebildeten Fensterrahmungen die Schmucklosigkeit der Wand,

die Anspruchslosigkeit dieser Architektur nur umso stärker wirken, wie ein einzelner starker Ton die Stille rundum stärker empfinden läßt. Außerdem sind unter den Fenstern Sockelstücke angegeben, sodaß es scheint, sie ständen allein und die Mauer weiche hinter ihnen zurück. In der Zeichnung ist dies wohl alles greifbarer, als es am festen Körper des Bauwerks selbst geworden wäre. Die Schlichtheit von Vögelis Entwurf muß wohl bei der Beurteilung den Ausschlag gegeben haben. „Die äußere Ansicht vereinigt einen einfachen, edeln, die Bestimmung des Gebäudes bezeichnenden Styl in sich", hieß das Urteil der Jury. Hinter dem zweiten Teil dieses Urteils steht jene schon erwähnte Auffassung, daß der Klassizismus recht eigentlich der Stil für die Staatsgebäude einer Republik sei. Hinter dem ersten, das „Einfache und Edle", mag man das allgemeine Ideal jener Zeit erkennen, das sich um eine Nuance gegenüber demjenigen Winckelmanns verändert hat. Wenn es irgend einmal angebracht ist, von Biedermeierkunst zu reden, so gewiß hier. Solche Architektur ist Ausdruck für die zufriedene Stille, für die leise Wehmut, für die Selbstgenügsamkeit zugleich dieser jungen Bürgerkultur (Abb. T. XVII, 1).

Für das Großratsgebäude war zuerst der Platz des sog. „Schüttengebäudes", d. h. der ehemaligen Kirche des Barfüßer-Klosters ausersehen, den seit 1834 das architektonisch unbedeutende, von Oberst Pfyffer von Wyher aus Luzern entworfene Theater inne hatte, nahm dann aber endgültig den Platz vor dem Obmannamt gegen den Hirschengraben in Aussicht. Der Bau mußte also isoliert stehen. Das gebot nicht nur sein Rang, es war die Auffassung des Klassizismus überhaupt. Nun ist es aber wichtig, zu sehen, wie dieses Parlamentsgebäude sich ganz frei zu den gegebenen Baulinien gestellt hätte, nur orientiert nach der Promenade, die sich vom Casino herunterzog. Man wird an die „Ringstraßen" größerer Städte erinnert, wo allerdings großzügiger gebaut wurde, die bedeutendsten öffentlichen Gebäude sich folgten, wo aber auch wie in den kleinen Verhältnissen von Zürich einzelne von diesen besonderen Vorteil aus dem gebrochenen Straßenzuge gewannen.

Der stärkere Verkehr zwang seit 1830 die Stadt zur Erweiterung der Zugänge, vor allem zu einer zweiten fahrbaren Brücke über die Limmat. Durch einen Vertrag mit dem Staat über den Fond des Kaufmännischen Direktoriums (22. März 1834), behielt die Kaufmannschaft, d. h. die Vorsteherschaft der im Ragionenbuch der Stadt Zürich eingetragenen und hier verbürgerten Kaufleute von ihrem Vermögen Fr. 700,000.— [53]) und übernahm die Verpflichtung zum Bau dieser Brücke, eines Kaufhauses und eines Hafens. Um die Baustelle der Brücke entspann sich eine in vielen Broschüren in die Öffentlichkeit dringende lebhafte Diskussion [54]). Drei Stellen kamen in Frage, diejenige der heutigen Helmhausbrücke, Verbindungen oberhalb des alten Kornhauses hinüber zum Chor der Wasserkirche und endlich aus der Nähe der Bauschanze zum Ausgang der heutigen Rämistraße. Es ist hier nicht der Ort, die kommerziellen und technischen Vor- und Nachteile jedes dieser Brückenprojekte zu erörtern. Bei der Betrachtung der zürcherischen Baukunst spielt nur die Art der Einfügung der Neubauten in den vorhandenen Baubestand der Stadt eine Rolle, in die gegebenen Straßenzüge und Quartiere; es ist eine Frage der Stadtbaukunst. Schon eine Brücke oberhalb des Kornhauses hätte die Verlängerung des Talackers durch den Werkhof nach sich gezogen und ebenso hätte die Anlage der Bauschanzenbrücke einer Durchschneidung des

[53]) Vogel, F., Memorabilia Tigurina 1820—1840, unter dem Titel Bauwesen der Kaufmannschaft ausführlich über sämtliche Verträge.

[54]) Die wichtigsten Broschüren sind:

Bericht der Vorsteherschaft der Kaufleute an den Regierungsrat 1834.

Bericht und Antrag der Kommission des Regierungsrates.

Gutachten des Ingenieurs Negrelli.

Über Zürichs neue Bauprojekte.

Ed. Schinz, Eine zweite fahrbare Brücke (Hänge-Brücke).

E. Schinz, Schreiben an den Regierungsrat.

Betrachtungen über die bekannt gewordenen Projekte.

H. Schinz, Regierungsrat, Sendschreiben an die Einwohner Zürichs.

Gespräch über die neue fahrbare Brücke in Zürich.

Kratzquartiers gerufen. Dieses hätte dabei zum bevorzugten Geschäftsviertel werden können. Zürich scheint aber in jenen Jahren doch nicht in dem Maße ausdehnungsfähig gewesen zu sein, wie die Befürworter dieser entfernteren Brückenstelle hofften, wuchs doch die Stadt nach der Niederlegung der Schanzen in den Jahren 1830—60 nur um 150 Häuser. Die Befürchtung, leere Außenquartiere zu bekommen, welche die Gegner dieses Projektes hegten, hätten sich wohl bewahrheitet. Der Ingenieur der Kaufmannschaft, Alois Negrelli, wies auf den Grundsatz hin, daß Brückenübergänge immer da anzulegen seien, wo der regste Verkehr herrsche. Mit der Durchführung eines Querzuges (Brücke und Zugangstraße) innerhalb der alten Quartiere wird aber zugleich einem Grundsatz klassizistischer Stadtbaukunst nachgelebt. In der bisherigen Untersuchung ist überall bei der Anlage neuer Gebäude, seit dem Bau des Helmhauses (1791), dieses Streben, sie quer zu stellen zum Lauf des Flusses, der eigentlichen Achse der Stadt, zu beobachten. Jetzt kommt zu dieser Erscheinung neu hinzu, daß ganze Quartiere, rechtwinklig sich schneidende Straßenzüge sich in den großen Zusammenhang einfügen sollten. Die Straße, der Platz werden vom Klassizismus wie das einzelne Gebäude als Besonderheit gewertet, als ein Gevierte (Quartier), Quadrat oder Rechteck, das für sich steht. Straße oder Platz und Bauten sind nicht e i n e s, wie im Spätbarock, wo der Straßenraum durch die Bauten geformt wird, sondern zwei: Straße oder Platz vorgestellt als Fläche, vielleicht als Körper mit der betr. Grundfläche, treten dem Kubus des Gebäudes gegenüber.

Das Ideal des Klassizismus, „die regelmäßig gebaute Anlage von Quartieren“ [55]) (Abb. T. XVIII, 3), verlangte als idealen Baugrund die Ebene. Der Raum zwischen dem Baugarten und dem Hügel der Peterhofstatt auf dem linken Ufer der Limmat mußte schon deswegen zu neuer Überbauung locken. In solche Zusammenhänge hinein greift die Anlage des Postgebäudes. Zuerst war vorgesehen, es dem verlängerten Straßenzug des Talackers anzupassen, aber damit hätte man es aus dem größeren Zusammenhang, der Grundlinie des Flußlaufes und dessen Querrichtungen, herausgerissen; dann, als schon bestimmt war, es an die Zufahrt der zur neuen Brücke durchgebrochenen Straße zu stellen, wollte man es doch nach dem Fröschengraben orientieren. Auch so wäre das Prinzip nur im Teil, nicht im Ganzen durchgeführt gewesen. Von Conrad Stadler stammt nicht allein der Vorschlag, die Poststraße so durchzuziehen, wie sie heute noch liegt, er war es auch, der die Fassade des neuen Gebäudes nach dieser Straße zu wenden riet.

Ein Postgebäude damaliger Zeit (Abb. T. XVIII, 3) war insofern von einem heutigen verschieden, als zu den verschiedenen Ressorts der Brief-, Paket- und Zeitungsannahme und Expedition noch das gesamte Postfuhrwesen hinzukam, das heute zum größten Teil die Eisenbahn besorgt. Es mußten also in Verbindung mit dem Gebäude der Postadministration auch weitläufige Remisen für die Postwagen gebaut werden. Es zeugt für die feine Abwägung nach Zweck und Rang, daß die Remisen als von dem Hauptbau abhängige einstöckige Gebäulichkeiten um einen großen Hof gestellt sind, eine ähnliche Reihung also herauskommt wie an Hauptwache und Schlachthaus, nur mit dem Unterschied, daß an der Post der Hauptbau sehr viel stärker dominiert. Und doch ist dessen gesamte Anlage sofort zu fassen als Vorbereitung zu dem hinter ihm liegenden großen Hof. Die Seitenrisalite bezeichnen schon in der Front die Weite des Hofes, das schwache Mittelrisalit mit dem Torbogen weist wieder auf diesen als den Hauptraum. Das Ganze ist bis ins Einzelne zweckentsprechend angelegt und es ist bezeichnend, wie die Zeitgenossen gerade diese Seite zu rühmen wußten, und dabei die Architekturformen selbst nur allgemein mit dem Prädikat „schlicht und edel“ bedachten, ohne näher auf sie einzugehen. Die Flügel rückten vor, um Licht für die wichtig-

[55]) Füßli, W., Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, p. 2 u. p. 80.

sten Büro zu erhalten, um auch dem Lärm der Wagen im Hofe einigermaßen fern zu sein. Die Vorhallen dienten dem Publikum, das sich an die dahinterliegenden Schalter der Briefausgabe (gegen das Fraumünster) und der Paketausgabe (gegen den Paradeplatz) begab. Die Mitte des dreischiffigen Torweges war für die Ein- und Ausfahrt der Postkutschen da, und seine durch eine Säulenreihe abgetrennten, um einige Stufen erhöhten Seiten nicht nur Durchgänge zu den hinteren Räumen, sondern auch der vorgesehene Platz zum Ein- und Aussteigen für die Reisenden. Im großen Hof wurde ein- und ausgespannt und die Paketpost verladen und ausgeladen. Die Balkone über den Vorhallen endlich waren willkommene Erweiterung für die im ersten Stock gelegenen Wohnungen des Postdirektors und des Postkassiers. Es war der große Vorzug der alten Post in Zürich, daß die Erfüllung aller dieser Zwecke aufging in einem völlig harmonischen Bau. Stadler zeigt sich plötzlich beweglich im Vergleich zu der dumpfen und schweren Bildung seiner Wohnbauten. Die Größe des Gebäudes mit 74 m Frontlänge verlangte allerdings nach einer reichen Gliederung des Baukörpers; die Tempelfronten, die Säulenhallen sind die Requisiten, welche der Klassizismus für bedeutende Eingänge zur Verfügung stellt. Stadler hat diese schematischen Formen nie angewendet und tut es schematisch auch hier nicht; aber er untersteht sicher der Wandlung in den Anschauungen über die würdige Verwendung dieser antiken Formen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß und warum sie als die republikanischen Formen schlechthin galten, als die Formen, in denen die in einem republikanischen Staate herrschende Einfachheit mit äußerer Würde sich vereine [55]). Mit Bezug auf das Postgebäude hat ein Zeitgenosse Stadlers von der edlen republikanischen Form gesprochen [56]). Sicher ist, daß in Zürich in den dreissiger Jahren die antik-klassischen Formen nur noch Gebäuden der Repräsentation, vorwiegend Staatsgebäuden, also den eigentlich monumentalen Aufgaben der Profan-Baukunst zugedacht werden. Das mag der tiefere Grund sein, warum Stadler sie jetzt aufnimmt. Es ist aber vielleicht auch — und darauf deutet die ausgezeichnete Anpassung an die besonderen Zwecke — Hans Caspar Escher an diesem Bau stärker beteiligt, als es die Akten verraten. Die Kolonnaden, mit den gepaarten Säulen an den Hallen, die entsprechende Reihung jonischer Pilaster im Obergeschoß und die Giebel zeichnen die Flügelbauten nicht allein vor den übrigen Teilen der Fassaden aus, sondern auch vor den in die Tiefe gehenden Reihen von Pilastern und Bogen an den Remisen, und markieren zugleich die Ecken der Front, flankieren den mittleren Eingang, den Torbau. Dieser ist mit seiner starken Quadrierung im Erdgeschoß, kräftig geformten Giebelfenstern im Obergeschoß und der abschließenden Attika, das ernste Hauptstück dieser Front, rauher gehalten schon deswegen, weil er nicht zu Gebäuden, sondern nur in den Hof führt (Abb. T. XVIII, 1, 2).

Das Vorgreifen der Flügel in die Straße weist in der Art wie es hier geschieht, auf Grundzüge des spätbarocken Klassizismus zurück. Der Straßenraum wird hier von den Flügelbauten wie eingefangen und zum Torbau geleitet. Verrät sich darin nicht eher der Wille Eschers, des getreueren Weinbrenner-Schülers, als derjenige des französisch blockhafter Gestaltung zugewandten Conrad Stadler? 1835 begonnen und im Spätjahr 1838 vollendet, steht die Post zugleich am Wendepunkt des Klassizismus, da jüngere Kräfte Formen anderer Stile einmischen, die leichteren Glieder der Renaissance, selten auch die schweren und untersetzten romanischer Kunst, da aber auch der Höhendrang der Gotik sich mit diesen Mischformen zu verbinden beginnt und da ganz neue Bauaufgaben, wie Spitäler, eine viel reichere Gliederung des Baukörpers geradezu fordern, die klassizistischen repräsentativen Formen verschmähen, und ganz schlichte Zweckbauten verlangen. Vielleicht hängt die stärkere Gliederung der Post schon mit dieser beginnenden Lockerung des Stils zu-

[56]) Bluntschli, Hs. Konrad Stadler, Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft 1847.

sammen. Daß aber Stadler und mit ihm wohl Escher mit den klassizistischen Formen jetzt noch den Ausdruck für die neue Aufgabe eines Postgebäudes gefunden haben, macht einen besonderen Ruhmestitel dieser Architekten aus. 1873 ist der Postbau als solcher verschwunden. Die Remisen wurden abgebrochen, der Hauptbau um zwei Stockwerke erhöht und mit neuen gleich hohen Trakten zum heutigen Zentralhof zusammengeschlossen. Nur die Kolonnaden und der Durchgang sowie Einzelheiten in der Gliederung des ersten Geschosses zeugen noch vom Werk des Klassizismus.

Stadler beteiligte sich noch an der Konkurrenz für das Kornhaus, aber nur in der ersten Phase, da Kornmagazin und Verkaufshalle getrennt geplant waren. (Pläne im Stadtarchiv.) Selbst an diesem Nutzbau wendet er seine gewohnten Formen an, versieht das Erdgeschoß mit Quaderfugen, trennt mit einem Gurtgesimse und braucht die Rechteck-Fenster, die nun allerdings anstatt der vornehmeren Verdachung Keilsteilschluß bekommen, der wagrecht abgeschlossen ist (äußerlich), und setzt das Zeltdach mit einem Konsolgesimse auf. Im Erdgeschoß erschienen ihm allerdings Rundbogenfenster zweckentsprechend. Die Markthalle, drei parallele Dächer auf Holzsäulen, weiß er noch mit den reinen klassizistischen Formen zu gestalten.

Von Stadler mögen noch zwei Zeichnungen im Kunsthaus betrachtet werden [57]). Sie sind namentlich im Vergleich mit Zeichnungen Eschers matt, auf jeden Fall nicht Phantasien eines Architekten, der sich an ihnen schadlos hält dafür, daß er nie dergleichen bauen kann. Zufällig sind es nahezu dieselben Vorwürfe, die Escher gezeichnet hat: Ein Tempelbau und eine große Villa, sodaß sie direkt zu einem Vergleich einladen. Erst Stadler gegenüber wird so recht deutlich, mit welcher Leichtigkeit Escher zeichnet, wie viel Phantasie er hat, wie leicht er erfindet. Man spürt die Lust, mit der er entwirft, mit der er den Zeichenstift führt. Stadler ist dagegen schwerfällig, seinen Zeichnungen sieht man das Mühsame der Kombination an. Stadler war vielmehr der Praktiker, dem sich erst aus den Bedingungen einer gestellten Aufgabe die Entwürfe ergaben, der eine besondere Sicherheit besaß für die Umwandlung einer früheren Lösung ins Zeitgemäße. Hinzu kommt aber der Unterschied des Alters, der von vornherein auch einen Unterschied in der Stilnuance mit sich bringt. Escher gehört zur Generation, welche mit den antiken Formen sozusagen frei umspringt, Stadler schon zu jener, da die Geschlossenheit des Baukörpers manche klassische Form überhaupt nicht mehr zuließ. Ebenso ist die Schulung verschieden. Escher schließt sich an an die freie Art der Italiener, er hat etwas von dem ganz Undoktrinären des vortrefflichen Weinbrenner. Stadler liebt namentlich später prunkende Repräsentation, das ist ein Zug französischer Kunst. So ergeben sich wesentliche Unterschiede schon außerhalb der persönlichen Begabung. Ein zentral gebauter quadratischer Tempel Stadlers neben dem von der Rotonda Palladio's abhängigen Gartensalon. Der Kultbau muß von vornherein die strengere Geschlossenheit haben, der Wohnbau mehr Öffnung, der Kultbau aber zugleich reicheren Schmuck. Stadlers Tempel wirkt sehr ernst, man denkt an Chalgrin eher als an Fontaine. Prunkvoll reich ist der Schmuck: Reliefs in Giebel und Fries, Statuen in Nischen neben den Türen, reiche Formen des Gebälks. Escher ist dagegen ganz schlicht. Im Zusammenschluß von Giebel und Kuppel schon zeigt sich die spätere Stufe Stadlers (Abb. T. XVII, 3).

Ähnlich ist es bei der Gegenüberstellung der großen Villen. Man ist versucht an einen Wettbewerb zu denken, so nahe kommen sich die Zeichnungen in ihrem Thema. Wieder baut Stadler höher und massiger, gedrängter zusammen, was deutlich wird an der Kuppel, die tief in das Ganze zurücksinkt. Bei Escher ist alles gelöster, freier, der Kuppelbau könnte herausgenommen werden, er hätte noch für sich Bestand. In Stadlers Zeichnung

[57]) Kunsthaus, Malerbuch der Künstlergesellschaft. VIII. 37, IX. 27, XI. 15.

aber würde die Kuppel selbst auf diese Weise aus der Proportion fallen. Mit der Verwendung der Kolonnade steht es ähnlich, nur einmal braucht sie Stadler als Gegensatz zur dumpfen Geschlossenheit seines Gebäudes. Escher versieht alle vier Seiten mit diesem Motiv, versteht es aber zu variieren. Kleine Nebengebäude, wie Stadler sie anfügt, hält Escher vermutlich nicht für würdig in der Kombination des Palastes, was beweisen mag, daß Stadler pedantischer verfährt (Abb. T. XI, 1, 3).

„Ein heiterer Ernst, eine edle sichere Ruhe, eine Größe, Klarheit, Harmonie und Einfachheit der Form“ rühmt Stadlers Biograph an dem Meister, was man alles bestätigen kann, bis auf die heitere Note, die selbst im Ernst vorhanden sein soll. Das übrige sind zwar Eigenschaften klassizistischer Baukunst überhaupt, und es ist mit diesen Worten Stadler also nicht in seiner künstlerischen Eigenart gekennzeichnet. Stadler ist sich nicht gleich geblieben, seine beste Zeit ist diejenige, in der er den „Sihlgarten“ gebaut hat. Die schwere Massigkeit, die gedrungene Kraft des Kubus ist mindestens etwas an diesen Werken, das sie vor allen anderen zürcherischen klassizistischen Bauten auszeichnet.

Der ältere Bruder Caspar Stadler tritt als Architekt weniger hervor. Seine besten Werke sind, soweit man das beurteilen kann, seine Brückenbauten-Entwürfe für Eglisau und Glattbrugg, wo er den Eingängen mit gedrungenen klassizistischen Formen: Säulen, Gebälk und Giebel eine gewisse Würde zu geben versteht. Der Entwurf eines Landhauses im Kunsthaus (Malerbuch, IX, 49) ist kaum eine Phantasiezeichnung, sondern vielmehr für die Ausführung berechnet. Neben der kargen Bildung der Fenster, der damals rückständigen Verwendung der Lagerfugen im Erdgeschoß, findet sich eine sehr geschickt angeordnete Bogenhalle unter dem Balkon und ein Nischenbrunnen davor. Die etwas groben Detailformen verraten immer noch den Zimmermann.

In die anläßlich der Anlage der Poststraße erörterten Grundzüge klassizistischer Stadtbaukunst gehören auch die Veränderungen, die der Oberingenieur der Kaufmannschaft, Alois Negrelli (1799—1858), an den Ufern der Limmat vorgenommen hat. Er schuf den Straßenraum zwischen den Gebäuden und dem Fluß. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Straßenraum sich isoliert von den Gebäuden. Hieher gehört auch die Freilegung so mancher mittelalterlicher Dome, die ungefähr zur selben Zeit, der sie umdrängenden kleinen Gebäude beraubt wurden, sodaß sie vieles von ihrer das Kleine überragenden Größe eingebüßt haben.

Der erste Quai an der Limmat, schon anläßlich des Schlachthausbaues entstanden, führte von der Hauptwache bis zur Rosengasse und ermöglichte, den Fahrverkehr durch die Rosengasse nach der Limmat zu leiten und die Marktgasse davon zu entlasten. Unter den vier neuen Quaianlagen: zwischen Rathaus und Helmhaus, zwischen Helmhaus und Hechtplatz, von der Schmidgasse (Rämistraße) zum Kornhaus und auf dem linken Limmatufer, vom Kaufhaus bis über die Bauschanze hinaus an den See, ist der Rathausquai die bedeutendste. Wie die Doppeltreppen, dem Quai eng angeschlossen, zum Fluß hinunterführen, gehört zu jenen Beispielen engsten, blockhaften Zusammenschlusses von Vorbau und Hauptbau. Die kleinen Quertreppen gegenüber, an der Wühre, welche das Rokoko anlegte, wirken fast regellos dagegen.

Zu Negrellis Tätigkeit zählen auch die Straßendurchbrüche, die in ihrer Richtung sich den schon betrachteten Grundzügen klassizistischer Anlagen anpassen. Der Durchbruch vom Sonnenquai quer durch die Torgasse gegen die Schmidgasse schneidet diese Straßen nahezu senkrecht. Die Poststraße läuft senkrecht auf die Limmat zu, wird aber durch die Ecke des Fraumünsters abgelenkt.

Die Kaufbuden längs des Fraumünsters fielen dem Durchbruch zum Opfer, sodaß in Zürich wenigstens die Freilegung einer Kirchenflanke in die Zeit des Klassizismus fällt, da die niedrigen Gebäude auf der Chorseite bis in die neunziger Jahre. erhalten blieben. Bei der Anlage des Rathausquais

verschwanden die Buden an der „alten Wühre“ und die Ankenwage in der Nähe des Rathauses; den Simsonbrunnen versetzte man auf die rechte Seite des Fischmarkts. Die ältere Zeit schätzte bei uns die Ufer architektonisch wenig; sie wurden wohl als Gelände gewertet und vollständig überbaut. Noch die Spätgotik, und sie ist auch in diesem Stück bis ins 18. Jahrhundert bestimmend geblieben, schob die Häuser direkt an den Fluß. Dann legte man im 18. Jahrhundert schmale Wege längs der Ufer an, wie an der heutigen Wühre. Die einzige Fahrstraße der Limmat entlang, die alte Reichsstraße, lief unter den „Bögen“ durch, beginnend unter der Saffran, dann hinter dem Rüden, wieder unter den Bögen, weiter dem alten Kaufhaus entlang, unter der Schiffleuten durch gegen die Torgasse. Erst der Klassizismus trennt Fluß und Häuserreihen durch den Quai, legt also eigentlich den Fluß sowohl als die Gebäude frei. Im Vergleich der Ansicht der alten Oberen Brücke und derjenigen der Münsterbrücke (Abb. T. XIII, 1 und T. XIX, 1) läßt sich deutlich die neu gewonnene Isolierung der Bauten am Sonnenquai wahrnehmen, die noch gesteigert wird durch neue blockhaft geschlossene Gebäude. Am Rathausquai setzten sich erst jetzt z. B. die Wettingerhäuser von der Straße ab und konnten in ihrem trotzigen Mauerwerk gewürdigt werden. Der Klassizismus will Distanz vor dem bedeutenden Bauwerk.

Das verlangte in Italien schon die Renaissance [58]). In den süddeutschen Städten hat sich das gotische Gedränge der Häuser, haben sich die engen und krummen Gassen, die unregelmäßige Form der Plätze auch dann erhalten, als die Gebäude selbst in Schmuck und Aufteilung der Renaissance folgten. Das Schmidsche Haus, das der Meise 1752 weichen mußte, wäre für Zürich das einzige Beispiel eines Renaissancebaues an offenem Platz gewesen. Eine Straßenregulierung inmitten überbauter Quartiere kennt Zürich selbst zur Barockzeit nicht. Erst der Klassizismus greift stärker in das Vorhandene ein.

Das zentrale Hauptstück in diesen Quaianlagen und Straßendurchbrüchen, das sie alle erst mit einander verband und sie letzten Endes alle zusammen veranlaßt hatte, ist die Münsterbrücke (Abb. T. XIX, 1, 2). Negrelli beabsichtigte von Anfang an „den Bau einer steinernen, mit eisernen Geländern versehenen Brücke von kühnen Bogensegmenten“ [59]), erstellt aus Marmorplatten von Quinten am Walensee. Neben technischen und kommerziellen Gründen, neben der Möglichkeit, hier die Brücke in Verbindung zu bringen mit regelmäßigen Quartieren, waren für die Wahl der Baustelle beim Helmhaus auch rein ästhetische Erwägungen von Bedeutung, die Negrelli in seinem Gutachten vom 19. Mai 1834 darlegte. Sie werde an der jetzigen Stelle „eine ganz andere Umgebung erhalten. Das Rathaus und das Helmhaus mit der Bibliothek (Wasserkirche), die Meise, das Kaufhaus und das Schwert stünden ihr zur Seite; beide Münster, das Zeughaus, der Feldhof und die schön gebildete Talackerstraße ... wären ihre Umgebung“ [59]). Die näheren und ferneren Bauten werden zusammen genannt, was deutlich zeigt, daß nicht streng architektonischer Zusammenhang, wie einst z. B. in der französischen Gartenkunst, sondern daß die Anordnung für die Sicht die Hauptsache war, nicht eine architektonische, sondern eine malerische Einheit gesucht wurde, wie es denn für das Urteil der Zeit kennzeichnend ist, wenn der Verfasser des kleinen Büchleins „Zürich im Jahre 1837“, L. v. Löw, an mehreren Stellen die Gesamtwirkung einer Baugruppe mit den Worten „Sie bilden das zierlichste Gemälde“ umschreibt [60]).

Die Münsterbrücke ist ein Ingenieurwerk, und es wird schwer halten, damals an Häusern angewandte Stilformen an ihr nachzuweisen. Sie zieht ihre Schönheit aus der Klarheit ihrer Konstruk-

[58]) Burckhardt, J., Die Renaissance in Italien, VI. Auflage, p. 234.

[59]) Gutachten des Ingenieurs Negrelli über den Bau einer oberen fahrbaren Brücke. Mai 1834.

[60]) Zürich im Jahre 1837. Verfasser Freiherr Ludwig von Löw; namentlich über die gesellschaftlichen Verhältnisse.

tion. Wenn auch nicht in den Einzelformen, ist sie doch in ihren Grundzügen ein klassizistisches Werk. Gleichmäßig schwingen sich die vier Brückenbogen von Pfeiler zu Pfeiler, und auch diese zeigen, mit Ausnahme der äußersten, gleiche Stärke und gleiche Bildung. Die Teilung der Brücke ist rein additiv, doch innerhalb symmetrischer Anordnung im Großen.

Die Achse, die den damals zugemauerten Helmhauskanal deckt, entspricht annähernd dem Bogen des Kaufhauskanals; das erste und letzte der vier Joche hat eine fast unmerkliche Steigung, während die beiden mittleren wagrecht sind (Abb. T. XIX, 2).

Die Münsterbrücke in Zürich ist schon mit Ammannatis Ponte della Trinità in Florenz verglichen worden. Eine Gegenüberstellung läßt aber ganz deutlich das Unterscheidende hervortreten. In Florenz ist die Steigung in gespanntem Bogen bis zur Mitte festgehalten; die Bogen der Joche, aus den Pfeilern heraufsteigende Kurven, halbe Ellipsen, schmiegen sich dem großen Bogen an. Die Einheit wird dadurch, daß die Pfeiler bis zur Höhe des Brückengeländers reichen, noch augenscheinlicher. In Zürich sondert Negrelli klar den Brückenkörper von den Pfeilern, indem er diese nur im unteren Teil vorspringen läßt und diesen Vorsprung mit straffer Kurve abschließt. Die Keilsteine der Bogen (das rein Konstruktive) werden vollkommen sichtbar und ästhetisch in ihrem Gegensatz zu den Lagerfugen über den Pfeilern und den kräftigen Pfeilern selbst ausgewertet. Endlich wird der Wechsel von Bogen und Pfeiler noch einmal aufgenommen im Wechsel von offenem Geländer und Steinsockel an der seitlichen Einfassung der Brücke.

Die Münsterbrücke ist bis heute in der knappen und klaren Formulierung von keiner anderen Limmatbrücke übertroffen worden, und wenn Negrelli 1834 meinte, „Die Erbauung der Brücke wird in technischer Beziehung auch unsern Tagen eine Spalte in den Jahrbüchern der Zeit erwerben," so darf man hinzufügen, daß sie auch formal-ästhetisch eine ausgezeichnete Leistung ist [59]).

Als Architekt ist Negrelli wenig hervorgetreten, doch besitzt Zürich heute noch ein kleines Werk, das nach seinem Entwurfe entstanden ist: die Reihe der Kaufläden an der Großmünsterterrasse. Sie sollten „auf eine dem Großmünstergebäude entsprechende Art im Picantinischen Stil" errichtet werden, wie sich das Protokoll der Städtischen Baukommission vom 26. Juli 1838 ausdrückt [61]); doch wählt Negrelli die Bogenfenster der Frührenaissance, die, durch einen Mittelpfosten unterteilt, einen doppelten Rundbogen einschließen (wie z. B. am Pal Ruccellai in Florenz), verwendet allerdings einen Bogenfries und als Abschluß eine derjenigen auf den Münstertürmen ähnliche Balustrade. So ist ein gewisser Einklang mit dem Großmünster geschaffen, und doch mit den weiten Renaissanceöffnungen etwas ganz Neues erreicht (Abb. T. XIX, 1, neben dem Helmhaus).

Negrelli leitete als Oberingenieur der Kaufmannschaft auch die Anlage des neuen Hafens und den Bau des Kornhauses; doch wird ihm der Entwurf des Kornhauses zu Unrecht zugeschrieben. Im Vertrage vom 12. März 1834 hatte sich die Kaufmannschaft zur Errichtung eines Kaufhauses verpflichtet; in einem zweiten Vertrage vom 6. März 1835 trat dann aber das Kornhaus an seine Stelle, da man es vorteilhafter fand, das nach dem Durchbruch der Poststraße, der Anlage der Post und der Münsterbrücke an der besten Verkehrslage stehende alte Kornhaus in ein Kaufhaus umzuwandeln. 1836 war das Kornhaus beschlossen. Nach den im Stadtarchiv vorhandenen Plänen [62]) war zuerst ein Kornmagazin und eine von diesem getrennte, offene Markthalle geplant. Außer dem schon erwähnten Entwurf Conrad Stadlers liegt ein weiterer von G. A. Wegmann (1812—1858) vor. Man entschloß sich aber bald, die beiden Zwecke in einem Gebäude zu vereinigen. Zu diesem

[61]) Protokoll der Baukommission (der Stadt Zürich) 1838. Stadtarchiv Zürich. Aufriß ebendort, unter I. 68.

[62]) Stadtarchiv, Planarchiv, unter K. 44 ff.

zweiten Projekt lieferten Pläne: C. Vögeli, J. Faller (1817—1874), Wegmann und ein unbekannter, Conrad Stadler nahestehender Architekt. Vögelis Entwurf zeigt die gleiche starke Betonung der Horizontalen wie sein Aufriß für das Großratsgebäude, was auch hier dem Bau den Ausdruck des Stillen, Ruhigen verleiht (Abb. T. XVIII, 4). Eine Säulenhalle mit Pultdach gedeckt sollte den Hauptbau umschließen. In der Aufteilung der Wand greift Vögeli auf die schlichtesten Vorbilder des späten 18. Jahrhunderts zurück, auf die Fassaden damaliger obrigkeitlicher Schöpfe. Daß er auch einen Uhrturm nötig findet, zeigt seine Bindung an kleinstädtische Enge. Vögeli baut für eine versinkende Zeit. Auch der Conrad Stadler nahestehende Plan versucht die Lösung mit untauglichen Mitteln. Eine Pfeilerhalle umzieht hier den Hauptbau, in dem man eher einen Palast als ein Kornhaus suchen möchte (Abb. T. XVIII, 6).

Die Entwürfe Wegmanns und Fallers schaffen einen neuen Typus: starke Seitenrisalite fassen den Mittelbau ein und geben eine Kreuzung der Längs- und Querachsen ähnlich wie die Kombination Helmhaus-Wasserkirche. Was aber das Gebäude sofort als Kornhaus kenntlich macht, ist die Geschlossenheit der Wand, die sich im Obergeschoß nur in schmalen Schlitzen, wie in Schießscharten, öffnet, ist aber auch die Verwendung von massigen Strebepfeilern an den Risaliten. Alle diese Besonderheiten stammen aus schweizerischer Tradition. Sie gehören zum alten Typus des Kornhauses, der z. B. in Burgdorf ausgezeichnet erhalten ist. Nur die Eingänge im Erdgeschoß sind zahlreicher und größer geworden. Fallers Entwurf erscheint wie eine Weiterbearbeitung des Wegmann'schen. Nicht nur finden sich erst bei ihm die Strebepfeiler, er schlägt auch statt der Wegmann'schen Laternen, welche das Innere erhellen sollten, ein einspringendes niedriges Geschoß mit Fensterluken vor nach dem Vorbild von Eschers Schlachthaus (Abb. T. XIX, 6 und T. XX, 3).

Fallers Kornhaus ist innerhalb der Architektur der Zeit eine ausgezeichnete Leistung: auf bester Tradition begründet, ein markantes Beispiel der schon durch Stadlers Vorstadtvillen vertretenen zweiten Phase des reifen Klassizismus, da der geschlossene Block ein Bauwerk charakterisiert. Selbst die Risalitbildung hebt diese Wirkung nicht auf, da Mittelbau und Flügel bis zum Dach gleich durchgebildet sind.

Die Ufergestaltung vor dem Kornhaus, die drei zinnenartigen Terrassen, zwischen denen die Treppen zum See hinunterführen, sind ebenfalls Fallers Projekt zu verdanken. Das Kornhaus ist in allem sein Werk und der Oberingenieur Negrelli nur der ausführende Meister (Abb. T. XVIII, 5).

Daß die zweite Phase des reifen Klassizismus zu Ende geht, bekundet sich neben der Risalitbildung auch in der rhythmischen Gruppierung der Portale und Fenster an den Risalitfronten.

1867 richtete man in der Kornhalle einen großen Konzertsaal ein. Seither wurde sie als Tonhalle bezeichnet, nach dem Neubau am Alpenquai dann als alte Tonhalle, und 1896 abgebrochen. Nur der Name des heute noch freien Geländes erinnert an das Gebäude und seine spätere Bestimmung.

Streng klassizistisch gibt sich Negrelli in einem für die Künstergesellschaft entworfenen Kunstausstellungsgebäude (Abb. T. XIX, 4) [63]). Der gleiche Vorteil, den Escher einst beim Bau des Casinos nutzen konnte, kommt hier auch Negrelli zugut: die nur einstöckige Anlage. Besser kann man den Gegensatz zwischen der freien Gelöstheit der ersten Phase des reifen Klassizismus und der blockhaften Geschlossenheit der zweiten nicht dokumentieren als durch die Gegenüberstellung der beiden Entwürfe (Abb. T. VI, 1). Bei Negrelli ist die vordere und hintere Vorhalle vollständig in den Block einbezogen, außerdem aber die ganze Wand einer einzigen Säulenordnung unterworfen. Die Front hat außer der Eingangstüre keine einzige Öffnung. Die seitlichen Säle werden von den Fenstern der Seiten- und Rückwand, der

[63]) Kunsthaus Zürich. Mappe M. 59, dabei das Begleitschreiben Negrellis.

Mittelsaal durch Oberlicht erhellt. Das Dach wird von der Attika verdeckt. So erscheinen am ganzen Bau nur Senkrechte und Wagrechte bestimmend. Schroff treten die Gegensätze heraus zwischen der Säulenhalle und den kompakten rahmenden Mauern, zwischen den geschlossenen Teilen der Attika (über Mauern und Säulen) und den durch Balustraden geöffneten, endlich zwischen der kräftigen Rustika und ihrem starren Fugenschnitt und den fast zierlich kleinen Nischen mit den frei bewegten Figuren, wie auch zwischen der krönenden Statuenreihe und den Wagrechten der Attika. Ein solch strenges Werk hätte sich, ausgeführt, fremd und zugleich rauh ausgenommen innerhalb der zürcherischen Architektur.

Die neuen Quai-, Platz- und Straßenanlagen riefen neuen Bauten. Ein bei der wachsenden Ausdehnung der Stadt und mehr noch bei ihrer zunehmenden kommerziellen und kulturellen Bedeutung notwendiger Bautypus erscheint an diesen durch ihre freie Lage und schöne Aussicht bevorzugten Stellen: das Hôtel. Noch 1837 war das Urteil berechtigt, Zürich besitze keine stattlichen Gasthöfe [60]); aber schon 1840 standen das Hotel Baur (en ville) am Neuen Markt (1838), das Hotel Du Lac am Sonnenquai (1840), und die Krone (heute Zürcherhof) am Hechtplatz (1837 begonnen) [64]) (Abb. T. XIX, 3). Das Gassengesetz von 1834 hat die Maximalhöhe der Gebäude auf 21 m festgesetzt und damit in der Folgezeit viel Unheil gestiftet. Es ist aber in den nächsten Jahren bei Bauten, die sich ebensogut in die Breite hätten dehnen können, eine auffällige Höhenentwicklung festzustellen, wie an der alten Kantonsschule, und folglich wohl auch gerade diese Bestimmung nicht allein durch praktische Bedürfnisse, sondern durch den Stilwillen der Zeit diktiert. Die besondere Aufgabe des Gasthofes, neben Speise- und Gesellschaftssaal, Spielzimmern, geräumigen Treppen eine große Zahl von Einzelzimmern mit guter Aussicht zu schaffen, zwang direkt zum Hochbau.

Das architektonisch bedeutendste ist das Hotel Baur. Beim Bau der Post und der Poststraße wurde einem Hauseigentümer gegen Abtretung eines Teils seines Hintergebäudes ein Bauplatz überlassen, ausdrücklich „mit der Verpflichtung, auf demselben ein der Außenseite des gegenüberstehenden Posthauses entsprechendes Gebäude gleichzeitig mit diesem letzteren zu errichten“. Am Tage der Einweihung der Post (1. Oktober 1838) wurde das Hotel Baur eröffnet [53]) (Abb. im „Bürgerhaus“).

Dieses von allem Anfang an monumental gewünschte Bauwerk entwarf Daniel Pfister, Baumeister von Riesbach [65]). Was an Negrellis Kunsthausentwurf als Neuerung hervorgehoben wurde, hier erscheint alles wieder, weniger schroff, aber doch bedeutend genug. Es gibt keine Risalite, dafür ganz besonders behandelte, seitliche Achsen, keine mittlere Eingangshalle, dafür eine um so wirkungsvollere, den Baublock aufbrechende Zone im ersten Geschoß an dem mit einer jonischen Kolonnade großer Ordnung ausgezeichneten Balkon; keine Lockerung der Attika durch Balustraden, sondern eine dem Zweck des Gebäudes viel besser dienende Umdeutung zu einem obersten Wohngeschoß. Ganz neu sind die Gruppen von fünf Rundbogenfenstern, welche die Fassaden nach oben abschließen, indem sie den krönenden Giebel höher treiben als die Dachbalustrade und damit die Dachlinie aufbrechen. Alle die großen Motive sind eigentümlich in die schwere Masse des ganzen Blockes gebannt. Die Kolonnade der Front übernimmt, ins Flächenhafte verwandelt, die Seitenfassade mit einer großen Pilasterordnung. Der Umbau von 1907/1908 hat diese bis auf Änderungen im Dachabschluß und Erdgeschoß bewahrt, die Säulen der Front aber zu schweren Pfeilern neumaurischen Stils, und die flankierenden Achsen zu entsprechenden Aufbauten umgeschaffen. In den

[64]) Tagebuch des Bauamtes 1838—1857. Stadtarchiv. Platz vor dem Hotel Du Lac wird besetzt, Juli 1840.

Protokoll der Baukommission, Verhandlungen wegen dem neuen Gebäude im Einsiedlerhof.

[65]) Ehrenberg, Zeitschrift für das gesamte Bauwesen. Bd. I. Pfister ist Mitarbeiter.

Grundzügen ist aber auch da Pfisters Disposition erhalten geblieben.

Die Lage des Hotels Baur am Neuen Markt, dem heutigen Paradeplatz, war einzig, solange die gegenüberliegende Seite von hohen Bauten frei blieb. Da war das Postgebäude mit seiner in die Tiefe der Poststraße ziehenden Kolonnade, das Hotel selbst, durch seinen mächtigen Block alles beherrschend, davor der Platz; an den anderen Seiten der niedrige, gedehnte Feldhof, Gärten und kleine Wohngebäude und endlich, zu den architektonischen Einzelwesen gesellt, ein Einzelwesen der Pflanzenwelt, die ragende Linde im Tiefenhof. Dort Hotel und Post, Einbeziehung in das strenge System der Straßen, hier malerische Auflösung.

Daniel Pfister hat 1840 auch das Hotel Du Lac am Sonnenquai errichtet. Das System der großen Ordnung jonischer Pilaster erscheint auch hier in den Obergeschossen, weniger kühn, durch dreifache Wiederholung beeinträchtigt. Auf der Limmatseite dominieren die drei mittleren Achsen, an der Flanke sind alle Achsen von Pilastern gefaßt. So wirkt die Form schon mehr als äußerlicher Schmuck, da einfache Lesenen dieselbe Gliederung bestreiten könnten, wie die Kantonsschule beweist. Durchaus zweckentsprechend und durch ihre gewählte Verteilung belebend wirken die Balkone mit den Eisengeländern und ebenso die Dachterrasse, die zugleich die Silhouette auflockert (Abb. T. XIX, 3). Sehr wahrscheinlich stammt von Pfister auch das ehemalige Gasthaus zur Krone, der heutige Zürcherhof am Hechtplatz, das durch einen neuen Bewurf und Jugendstilschmuck gelitten hat. Die Fenstergruppe ist dort ins erste Geschoß versetzt. Ausgezeichnet wirkte das in der Form einer Krone angebrachte Gittergehäuse über der Dachzinne. Am Haus zum Roten Turm am Weinplatz und an Veränderungen am viel älteren Storchen lassen sich ebenfalls Züge der Fassadenkomposition Pfisters erkennen. Die Raumverteilung ist selbst im Hotel Baur verändert worden. In der Verwendung der Eisengitterbalkone kehrt Pfister zu Vorbildern des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurück. Der reine Klassizismus verschmähte sie. Eine Vereinigung von Kunst und Handwerk liebte er, wenigstens im Außenbau, nicht.

Der Ausgang des Klassizismus.

Die mehr äußerliche Verwendung der ursprünglich antiken Bauglieder in einzelnen der Hotelbauten kündet vom Ende des Klassizismus. In den ausgehenden dreißiger Jahren mehren sich die Anzeichen für die Auflösung. Die klassizistischen Formen halten sich nicht allgemein. Gotische Einzelformen wurden in Zürich zwar nur ausnahmsweise und in bewußter Anlehnung an echte Gotik verwendet. So wollte man, im Einklang mit den Großmünstertürmen, die Pfeiler an der Halle der Wettingerhäuser mit gotischem Maßwerk verkleiden [66]). Reiner Zweckbau, wie der Kantonsspital, seit 1837, von Wegmann und Zeugheer, übernahm von klassizistischer Architektur alles nur in größter Vereinfachung, die blockhaften Baukörper, schlicht gerahmte Fenster, selten Gurtbänder und die Profilierung des Dachgebälks. Andere Bauten wie Villen sichern sich für ihre lockere Gliederung die heiteren Bogenfolgen der Renaissance. Romanische Baukunst, byzantinische wie es damals hieß, verleiht Einzelgliedern Schwere (Kubli, Großratsgebäude, selbst Escher, Schlachthaus, Fabrikgebäude), etwas absichtlich Gebundenes, Unartikuliertes. In den höher werdenden Baublöcken aber steckt eine latente Gotik, wie in der Bevorzugung von Lesenen vor den Gliedern einer klassischen Ordnung, der an das gotische Fensterhaus gemahnenden Aufreihung der Fenster. Die alte Kantonsschule von Wegmann steht darin der Schinkel'schen Bauakademie in Berlin nahe, daß sie diese gotischen Züge hinter einfacheren neuen Formen verbirgt (Abb. T. XX, 1).

Formulierungen früherer Stile liegen für verschiedene Bauaufgaben bereit. Für den öffentlichen Profanbau bevorzugt man noch den Klassizismus, das antike Vorbild. Für den Kirchenbau wendet man sich den mittelalterlichen Stilen zu.

Die Grundrißbildung spätgotischer Landkirchen wird wieder spürbar selbst in klassizistischem Gewand. Pfister lieferte für die Neumünsterkirche einen Entwurf, der in Ehrenbergs Zeitschrift für das gesamte Bauwesen wenigstens im Grundriß erhalten ist: da dominiert der Längszug nach dem eingezogenen Chor, in den sich (hinter dem Chor) auch der Turm einstellt. Die Säulenvorhalle, einen leisen Vorsprung in der Mitte der Langseiten, wird man sich in klassizistischen Formen vorstellen. Eine neue Verbindung, wie etwa in Hittorfs St. Vincent de Paul in Paris, wird hier versucht [67]).

Der bedeutendste zürcherische Architekt der Jahrhundertmitte, Leonhard Zeugheer (1812 bis 1866), schafft noch einzelne klassizistische Bauten, die vom reinen Stil der zwanziger Jahre schon weit entfernt sind.

Eine Zeichnung des 19-Jährigen, der Entwurf zu einem Kunstgebäude ist aufschlußreich für seine freiere Verwendung klassizistischer Formen [68]). Negrellis Entwurf bietet sich zum Vergleich (Abb. T. XIX, 4, 5). Die Grundzüge sind die gleichen, aber Zeugheer trennt die Bauteile nicht mehr scharf, schafft Übergänge, teilt nicht mehr ganz gleichmäßig auf. So greift die Bildung der Seiten (Gesimse, Lagerfugen) auf den Mittelteil über, der erst über den außen einzeln, innen zu zweien aufge-

[55]) Aufriß im Stadtarchiv, Wettingerhäuser, J. 60.

[67]) Ehrenberg, Zeitschrift für das gesamte Bauwesen, Bd. I. T. I.

stellten Säulen auch einen anderen Abschluß erhält. Die Lünettenfenster des Mittelsaals liegen auch nicht in den Achsen der Säulenintervalle. Selbst die flankierenden Mauern werden durch ein Palladiofenster um ihre Geschlossenheit gebracht. Es steckt ein Zwiespalt in dieser Heraushebung einzelner Motive und der gleichzeitigen Verklammerung der Teile des Baukörpers.

Alle Bauten Zeugheers, die aus den späten dreißiger Jahren stammen, die Kaufbuden am Hechtplatz, das städtische Pfrundhaus, die Neumünsterkirche, das Blindeninstitut (abgebrochen 1911) weisen in verschiedenen Richtungen über den Klassizismus hinaus (1837).

Die zwei kleinen Ladengebäude am Hechtplatz sind für den Klassizismus typisch durch ihre Lage. Sie verschmähen die Anlehnung an die größeren Bauten, die noch im Frühklassizismus selbstverständlich gewesen wäre; sie ordnen sich ihnen aber doch unter, indem sie sich in den Winkel des Platzes einfügen. Darin ist Zeugheer ganz modern, daß er sich in den Fensterformen von klassizistischem Vorbild unabhängig macht, und den breiten, dreiteiligen Fenstern Korbbogenschluß gibt. Nach seinem ersten Entwurf hätten die beiden Buden auch nicht die ringsum gehende Säulenhalle bekommen, wohl aber ein schmäleres Intervall als seitlichen Abschluß, auch nicht das Zeltdach und hätten also schon weniger klassizistische Geschlossenheit gezeigt als in der Ausführung. Durch den Verzicht auf jeglichen Schmuck, durch ihre Anspruchslosigkeit, kommt diese Architektur den früher genannten Entwürfen C. Vögelis nah. Das ist echtes Biedermeier. Die gleichen Züge des Schlichten, Stillen hat auch das Pfrundhaus (Abb. T. XX, 4). Seine starke Gliederung durch Seiten- und Mittelrisalite wird gemildert durch die gleichmäßig einfache Durchbildung des Aufrisses: Lagerfugen im Erdgeschoß, glatte Mauer in den Obergeschossen, niedrige Dächer.

Die unterscheidende Behandlung der Risalite dient eher dazu, ihr Vordringen abzuschwächen. Durch das Zusammenrücken der Fenster in den Seitenrisaliten wird leise ein Zug in die Höhe angetönt, zugleich aber mit der leeren Mauerfläche daneben der Abschluß deutlich gemacht. Die Zurückhaltung spricht sich auch darin aus, daß auf der Talseite die Portale in den Zwischenflügeln liegen. Wie unentschlossen zeigt sich der Giebelabschluß der Mitte. Die freien Endigungen der Senkrechten, der Lesenen und des Glockentürmchens künden ganz leise von jener schon erwähnten latenten Gotik. Das Zurückhaltende, Bescheidene, das sich früher in Vögelis Entwurf zum Großratsgebäude fand, hier ist es noch deutlicher. Soweit ist auch das Pfrundhaus ein echter Bau der Biedermeierzeit.

Der Fortschritt gegenüber Gebäuden wie Post und Kornhaus liegt in der Bereicherung des Grundrisses, der dreifachen Risalitbildung und der gleichzeitigen Betonung der Mitte, die z. B. am Kantonsspital durch die größere Breite und Höhe die Seiten überragt. Drei Akzente erhält jetzt die Fassade, auch wenn nicht drei Risalite vorhanden sind. So ist es am Blinden- und Taubstummeninstitut, das in seiner Gesamterscheinung kaum mehr klassizistisch genannt werden kann. Einzelmotive aber zeigen eine für Zürich erstmalige Übernahme hellenischer Formen wie das Portal mit den zwischen schmale Wände eingestellten Säulen, die untere Partie eines Antentempels en miniature. Die Risalite, in der Breite vollständig in Fenster aufgelöst, wahren nur in der oberen Fenstergruppe halbwegs klassische Zwischenpfeiler und gerades Gebälk. Glieder werden frei und neu kombiniert, und vollends das Dach, ein Zeltdach, das sich die Zeltdächer der Risalite wohl einschließt, aber höher steigt und mit achtseitigem Aussichtsturm endigt, würde noch eher zu einer Barockvilla als an einen streng klassizistischen Bau passen (Abb. T. XVI, 6).

Das hervorragendste klassizistische Werk Zeugheers ist die Neumünsterkirche (Grundsteinlegung 23. VI. 1836, Einweihung 11. VIII. 1839), in ihrer Raumform von größter Einfachheit. Vor den Predigtsaal legt sich die Vorhalle mit dem Turmunterbau in der Mitte, hinter ihn ein in den

äußeren Ausmaßen entsprechender Bau mit Zugängen zu den Emporen und Archivräumen. Sieht man von der Apsis ab, so ist der Grundriß von Conrad Stadlers katholischer Kirche in Galgenen wieder aufgenommen. Die dort zwischen den Eckräumen liegenden Raumabschnitte (dort Vorhalle und vorderer Chor) sind mit diesen in je einen Trakt zusammengezogen. Ihre Heraushebung in der Fläche der Außenwand wird hier zu körperhafter Trennung gesteigert. Der Baukörper ist am „Neumünster" von musterhaft klarer Gliederung. Hier zeigt sich am augenscheinlichsten die französische und englische Schulung[68]) des Architekten. Wie sich die drei Blöcke in der Seitenansicht aneinander schieben, so türmt sich Block auf Block in der Fassade: über der Attika des Hallenbaus, das nach vorn geschlossene, würfelförmige erste Turmgeschoß, zurückspringend mit vier Portalmotiven geziert das Glockengeschoß und endlich hinter dessen Giebeln der achtseitige Aussichtsturm, der die Strenge der übrigen Teile nahezu aufhebt. Man hat diesen Abschluß immer als eine Schwäche empfunden, doch muß man sich klar bleiben, daß mit ihm ein Zug des heimisch-engen Zürcherischen, der einzige außer Besonderheiten der Proportionen, in den Bau geraten ist (Abb. T. XX, 2).

Neumünsterkirche, Blindeninstitut und auch die Kantonsschule stehen erhöht, auf Terrassen, zu denen Treppen emporleiten. Die Architektur formt streng das Gelände. Die freie Natur oder der ihr nachgeschaffene englische Garten treten nicht mehr ganz nah an das Bauwerk wie im „Sihlgarten". Langsam gewinnt es wieder die Herrschaft über Platz und Straße. Schon die 1854 von Zeugheer entworfene Anlage im Selnau gibt das Gerichtsgebäude zwar nicht als Ziel- und Schlußpunkt wie der Barock, wohl aber als Mittelpunkt, dem sich die Platzwände bescheiden unterordnen. Die unbedingte Hervorhebung des Einzelbauwerks ist vorüber. Die seit 1832 einsetzende Errichtung von Miethäusern geht ab von blockhafter Trennung. wie sie die Hotelbauten etwa zeigen, versucht (Escher'sche Häuser am Zeltweg, Zeugheer) die Zusammenfassung in einem größeren Baukörper nach dem Muster der Großbauten wie dem Spital oder bricht die starre Gerade einer Platzseite (Bauten auf der Südseite des Paradeplatzes, Wegmann).

Mit der Terrassierung des Geländes, mit den hohen Freitreppen, oder wie beim Blindeninstitut mit den in der Terrasse seitlich geführten gebrochenen Treppenläufen, ist nicht allein eine Trennung von der Umgebung, sondern auch eine Emporhebung über sie erreicht, mit der realen Isolierung auch eine ideelle. Die Bauten werden Monumente. Neben die Kirchen stellen sich die Bauten der Wissenschaft — der Hochschule war damals leider noch kein solcher Platz beschieden — (Kantonsschule), der charitativen Fürsorge (Pfrundhaus, Spital). Sie sind nicht nur Baudenkmäler, sondern Denkmäler der verschiedenen ideellen Ziele der neu gebildeten bürgerlichen Gemeinschaft. Diese Einschätzung ist es vielleicht in erster Linie gewesen, die den neuen öffentlichen Bauten ihren hervorragenden Standort auf dem Ring der ehemaligen Schanzen gewann. In Zürich haben sie aber noch ihre besondere Stellung; sie sind (mit Ausnahmen) nicht Bauten der Stadt, sondern des Kantons, des umfassenderen neuen Gemeinwesens, das mit ihnen seine Hauptstadt auszeichnete.

Es gibt wenige Epochen, in denen sich die gesellschaftlichen Grundlagen so vollständig verändert haben wie zwischen 1765 und 1835. Die klassizistische Baukunst ist Ausdruck dafür geworden. Die Vereinzelung, Isolierung der Bauten, der Bauteile ist eine Parallelerscheinung zur neuen Wertung des Individuums. Wie diese den Weg bereitet für eine neue Gemeinschaft, so die klassizistische Architektur für die modernen Städte.

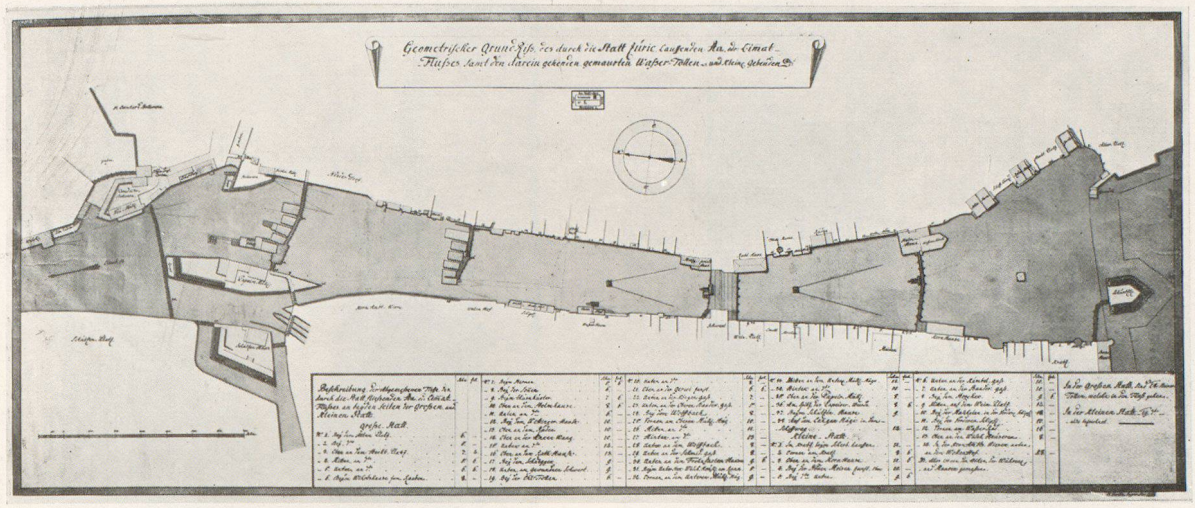
Die Baukunst des Klassizismus wird oft als eine abgeleitete, nicht originale Kunst gekennzeichnet. Die Betrachtung ihrer Entwicklung in Zürich mag aber immerhin gezeigt haben, daß ihre Leistungen durchaus keine Kopie antiker

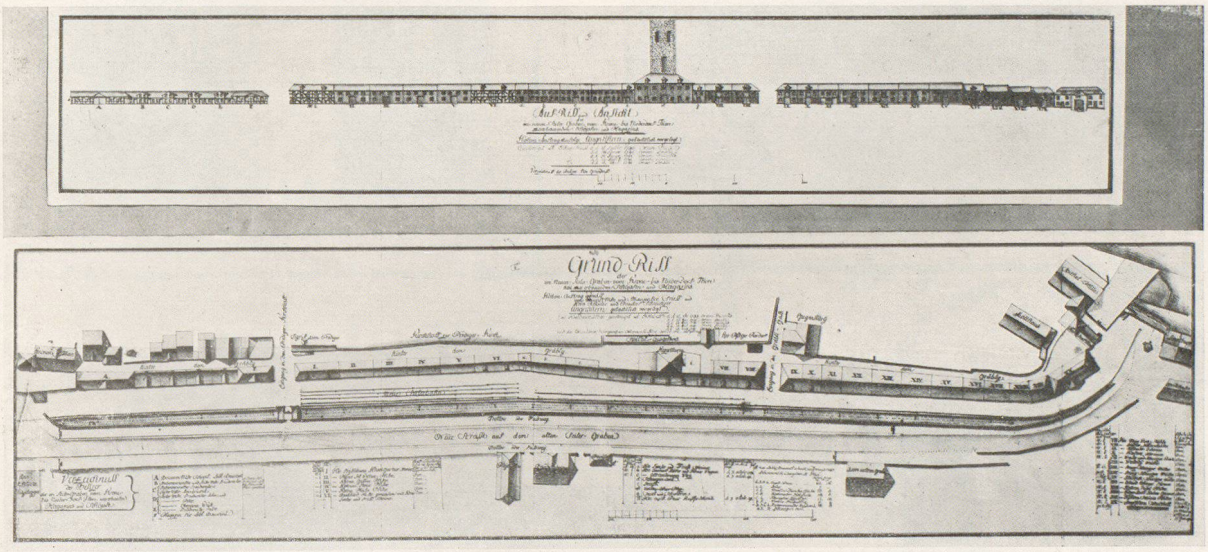
[68]) Ehrenberg, Zeitschrift für das gesamte Bauwesen, Bd. I. p. 91.

Vorbilder sind. Es sind gegensätzliche Kräfte in Tätigkeit. Gotik taucht neben dem rein Klassizistischen immer wieder auf. Das Bedürfnis stellt seine Forderungen nach dem reinen Zweckbau. Soweit ist die Situation, am ausgesprochensten um 1835, der heutigen nicht unähnlich.

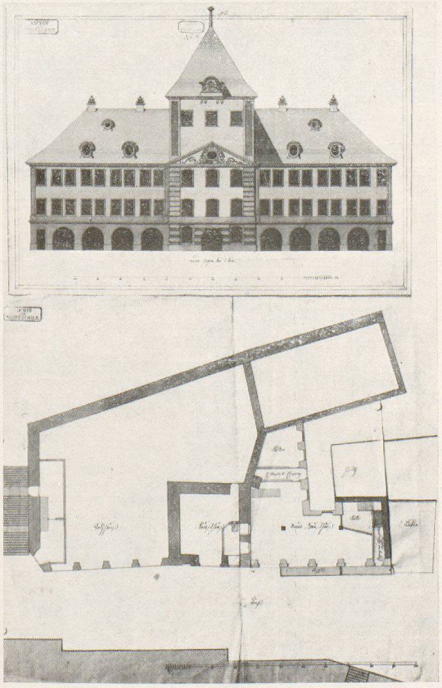
Dem einzelnen Meister hat der Klassizismus für Schulung und Weiterbildung viel freieren Spielraum gewährt als der Spätbarock, der noch die Tradition des zünftigen Handwerks besaß. Die führenden Zürcher Architekten haben sich nach den neuesten Leistungen im Zentrum der jeweils neuen Bewegung umgesehen. Escher in Rom, Stadler in Paris, Zeugheer in England und Frankreich. Was sie zu Hause bauten, bindet sich dem Vorhandenen ein. Sie verstehen die Bedingungen der Heimat, fügen sich, ohne das Neue zu vernachlässigen, der Tradition. Es erscheint als ein zürcherischer Vorzug, ganz augenscheinlich bei unseren klassizistischen Architekten, den schönen Ausgleich zwischen beidem zu finden.

1.

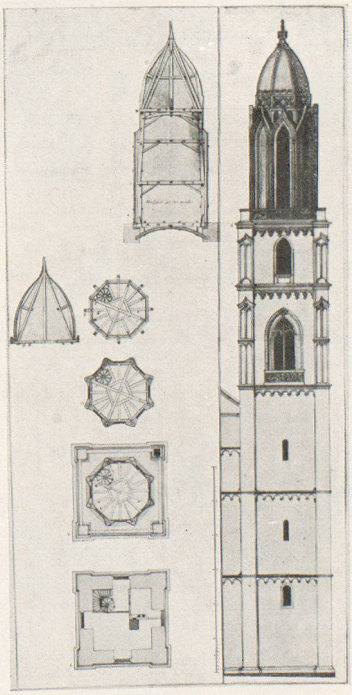




2

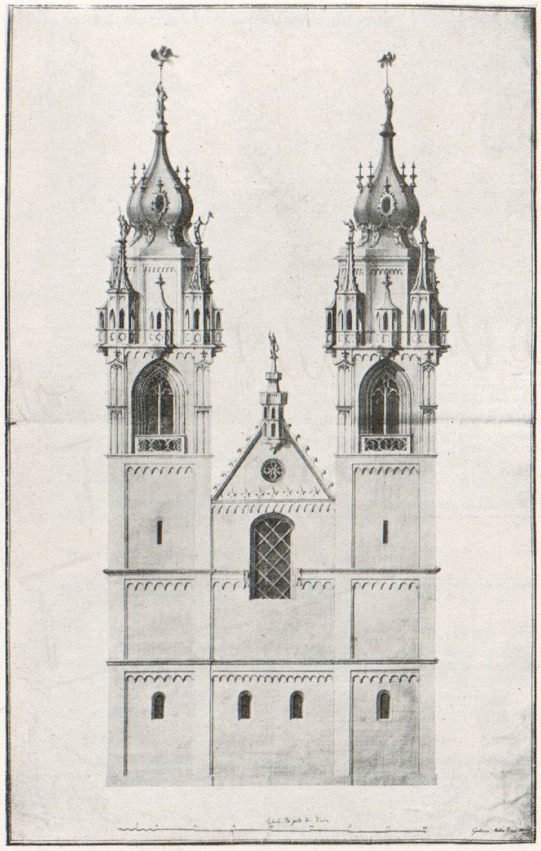


3.

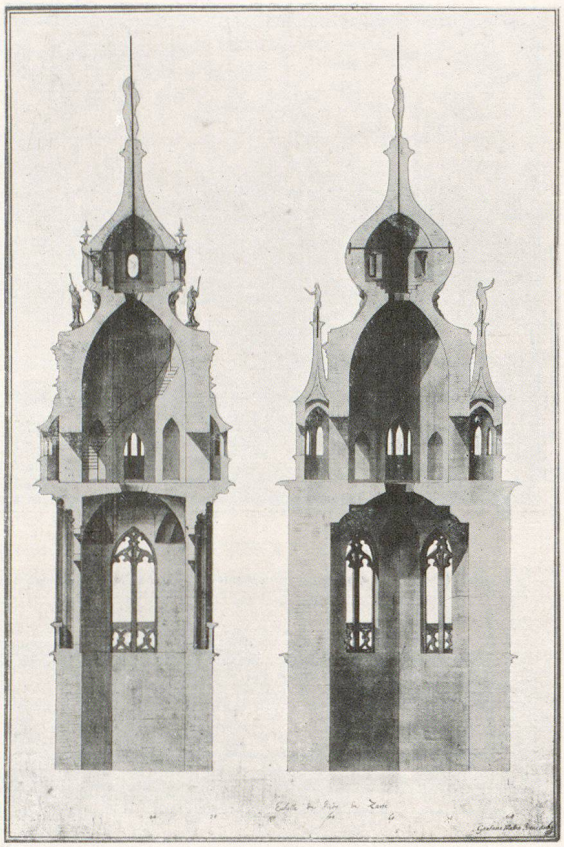


4.

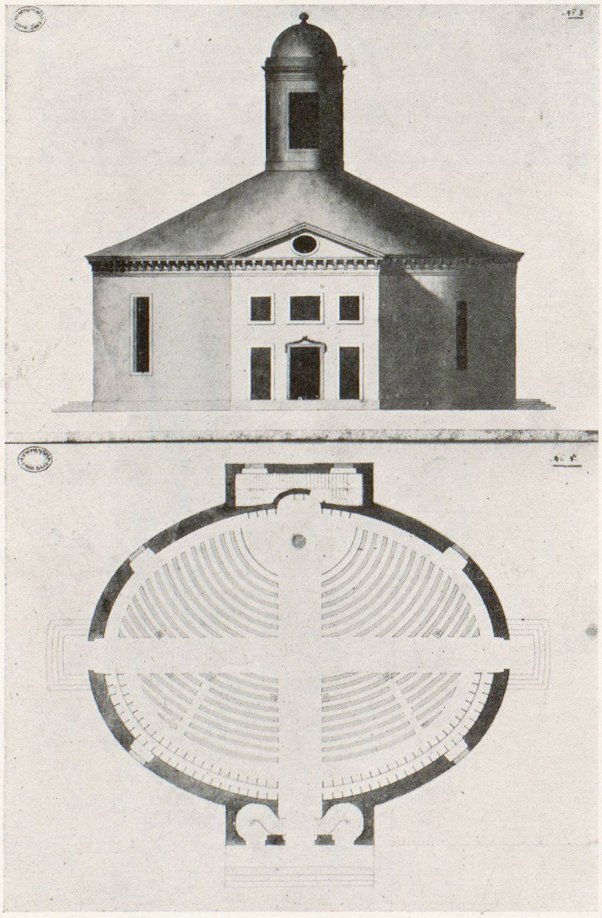
1. Grundriß der Limmat, aufgenommen von Ingenieur Albertin 1764. Stadtarchiv.
2. Obrigkeitliche Schöpfe am Hirschengraben 1790—1791. Grundriß und Aufriß. Staatsarchiv.
3. Johannes Meyer, Entwurf zu einem Kaufhaus (Hottingerturm) 1782. Stadtarchiv.
4. J. C. Voegeli (?), Zimmermeister, Riß zum Helm des Großmünsters. 1782. Staatsarchiv.



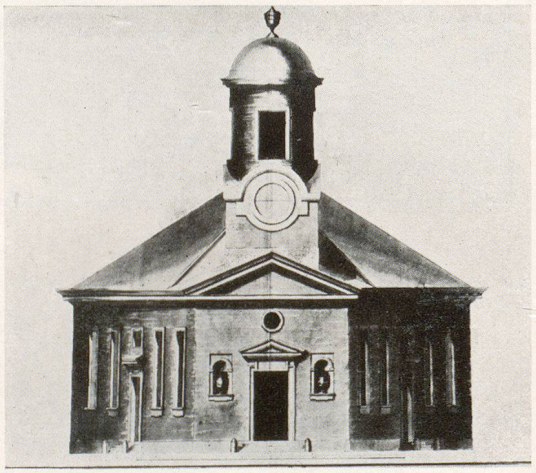
1.



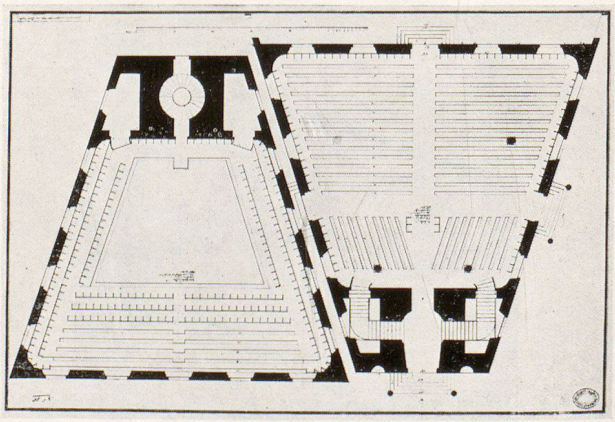
2.



3.

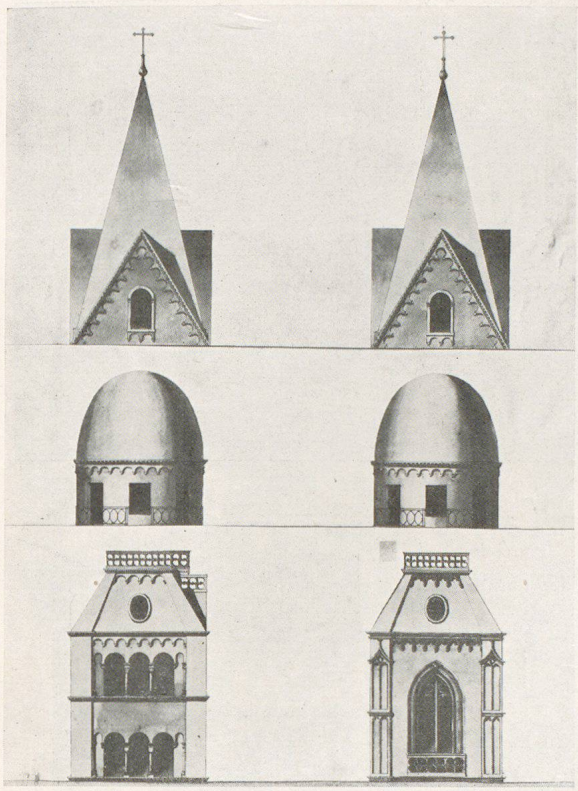


4.



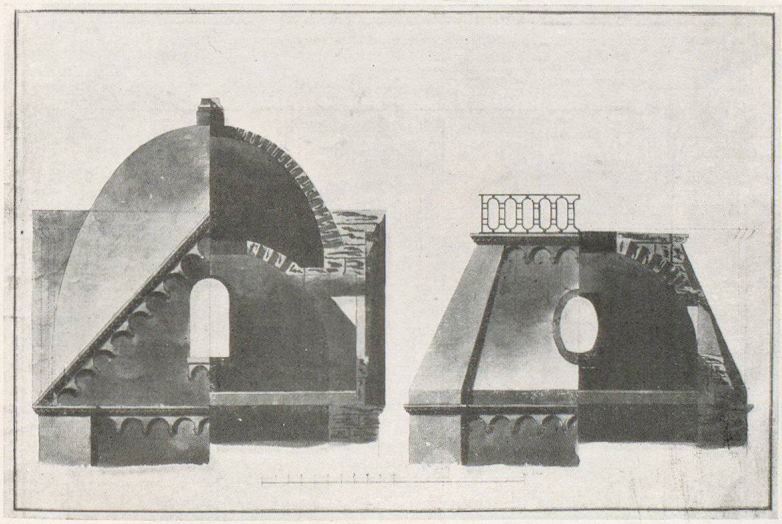
5.

1. 2. Gaetano Matteo Pisoni, Entwurf zu den Großmünstertürmen. 1764. Ansicht, Querschnitt und Diagonalschnitt. Staatsarchiv.
3. David Vogel, Erster Entwurf für die Kirche in Embrach 1779. Archiv des Kantonalen Hochbauamtes.
4. 5. David Vogel, Aufriß und Grundriß einer Kirche. 1783. Archiv des Kantonalen Hochbauamtes.

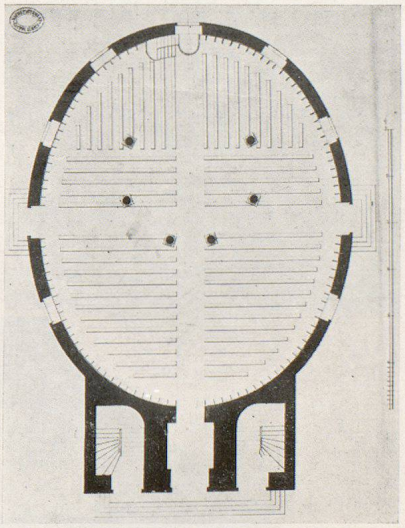


1.

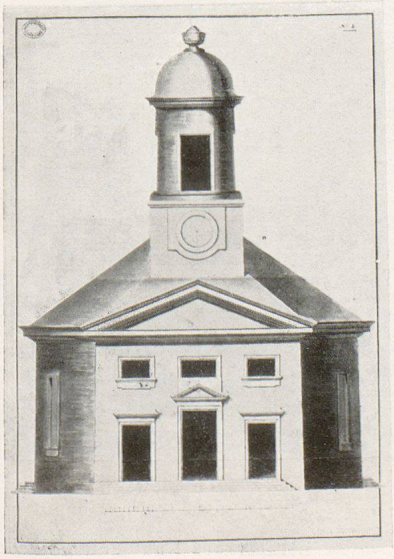
2.



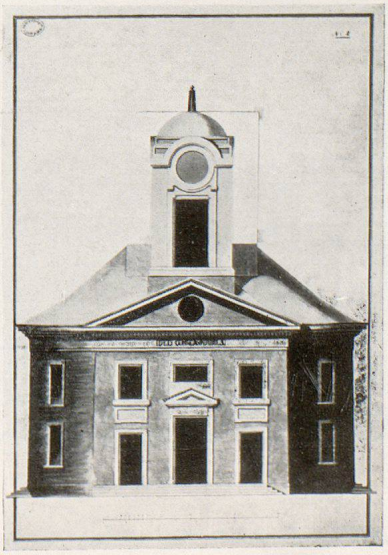
3.



4.

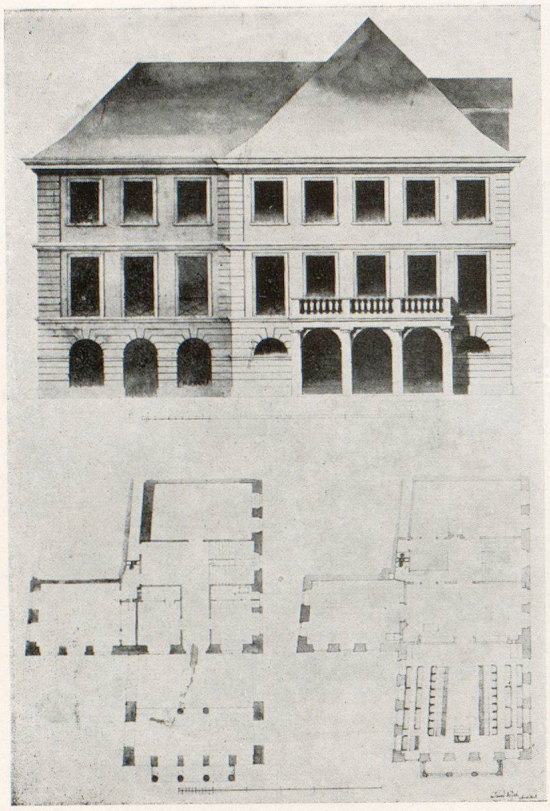


5.

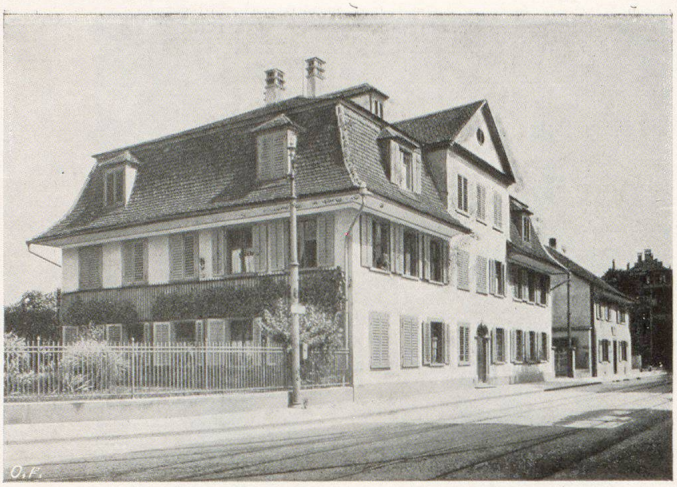


6.

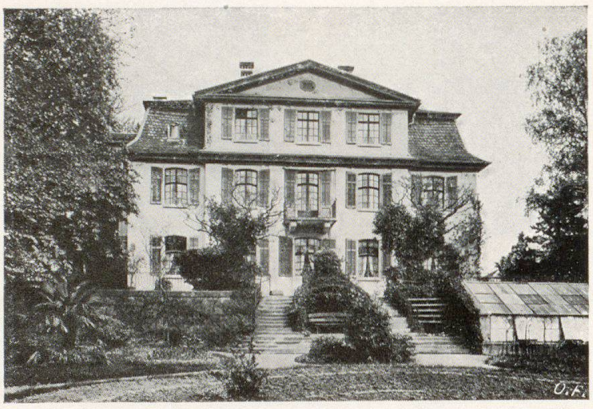
1. 3. David Vogel, Entwürfe zu den Großmünstertürmen 1782. Staatsarchiv.
2. David Vogel, Kirche in Embrach. 1779/80.
4. 5. David Vogel, Entwurf zu einer längsovalen Kirche. 4. Grundriß. 5. Aufriß. Archiv des Kantonalen Hochbauamtes.
6. David Vogel, Fassadenentwurf zur ausgeführten Kirche in Embrach. Archiv des Kantonalen Hochbauamtes.



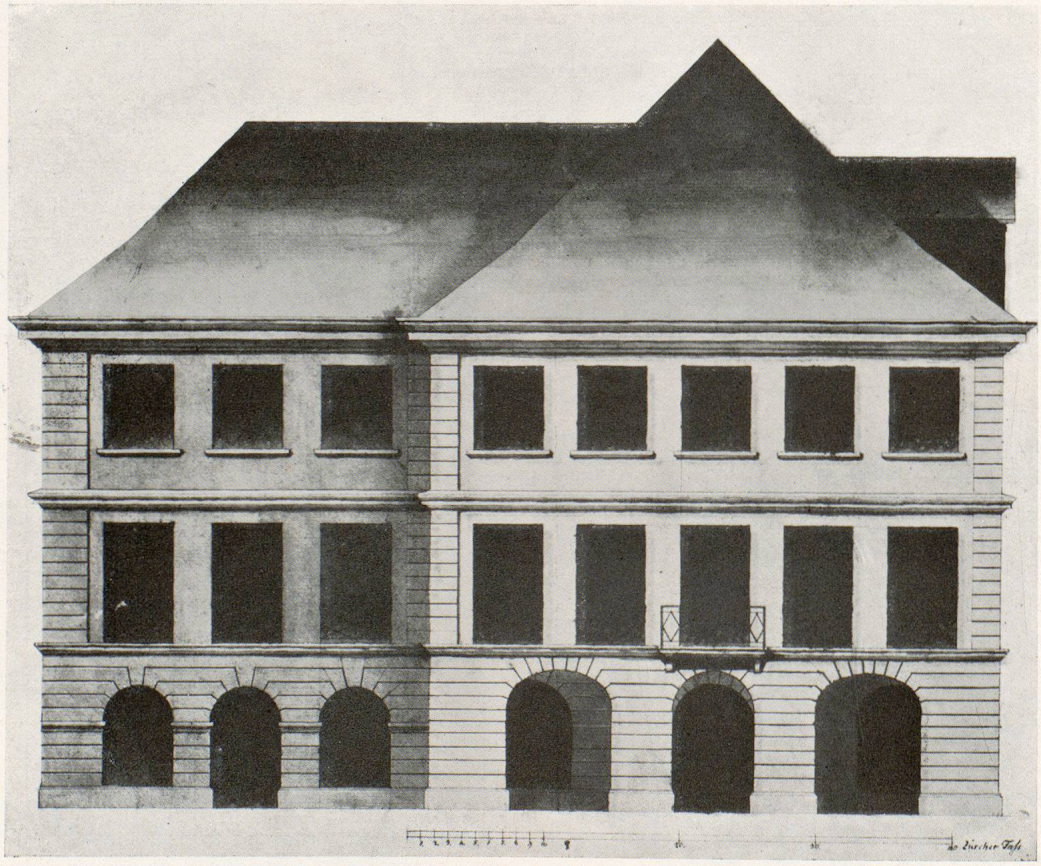
1.



2.

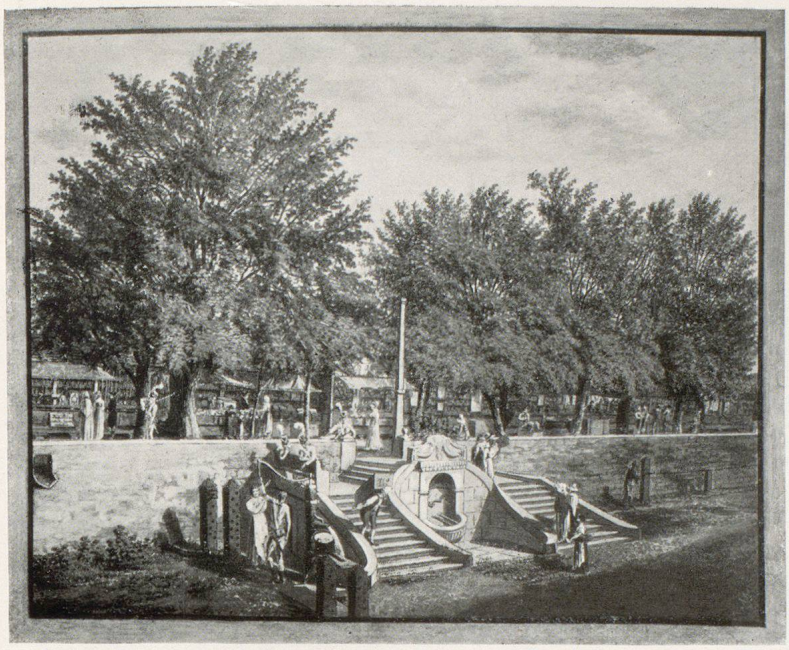


3.

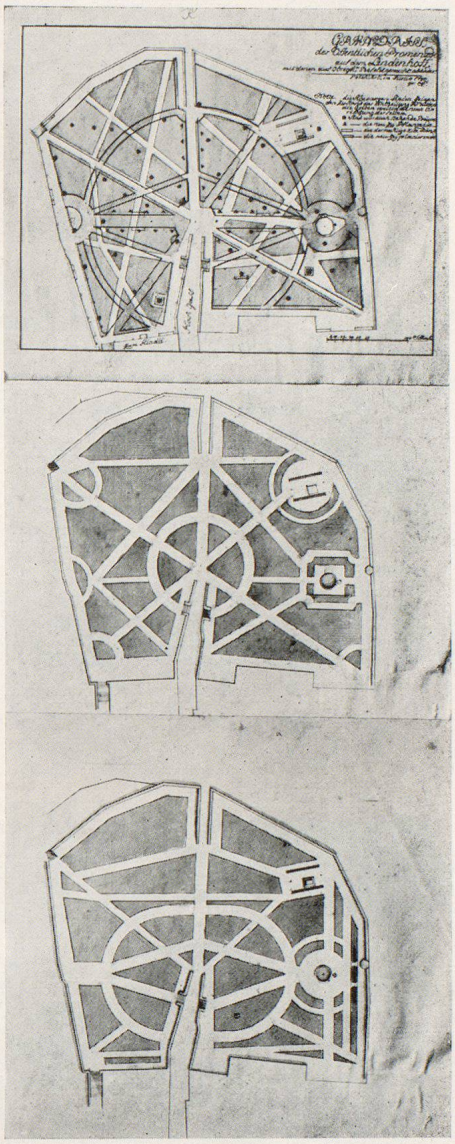


4.

1. 4. David Vogel, Entwürfe zum Umbau der Zimmerleuten in Zürich 1798. Archiv des Kantonalen Hochbauamtes.
2. Römerhaus. 1930 abgebrochen. Aus „Bürgerhaus“, Bd. IX, Zürich, Stadt.
3. Johannes Meyer, Freigut. Aus „Bürgerhaus“, Bd. IX, Zürich, Stadt.

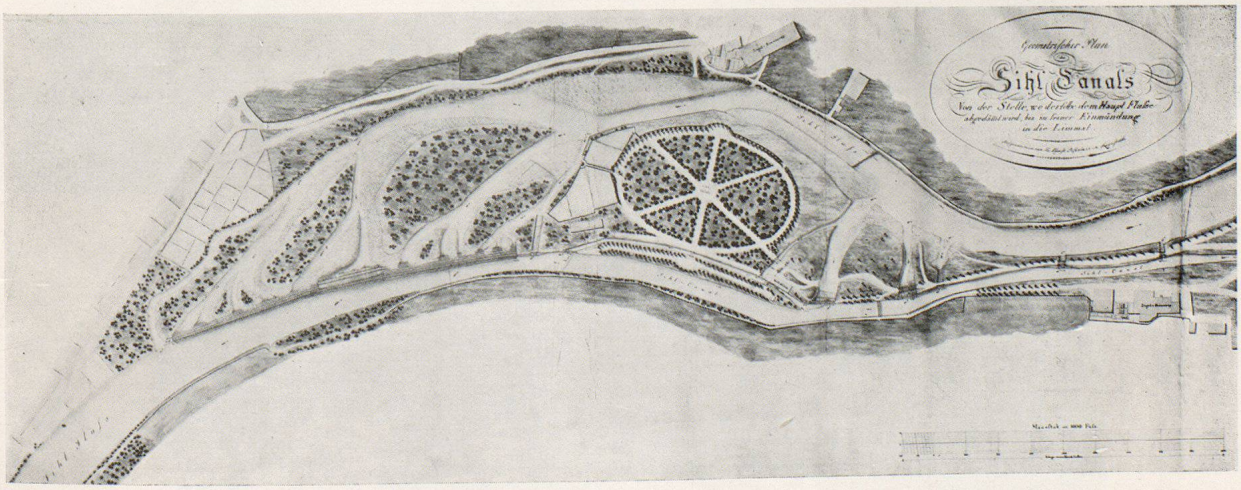


1.



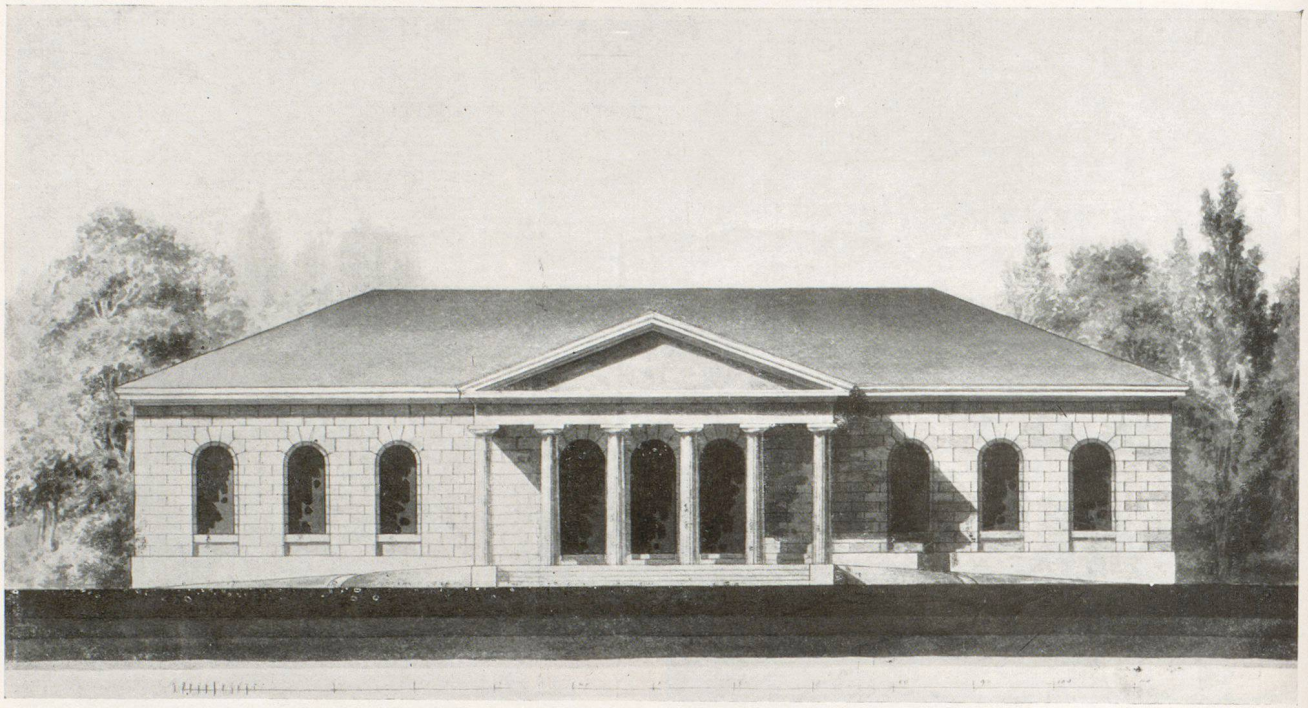
3.

2. Ein Theil der Platzpromenade
im achtzehnten Jahrhundert

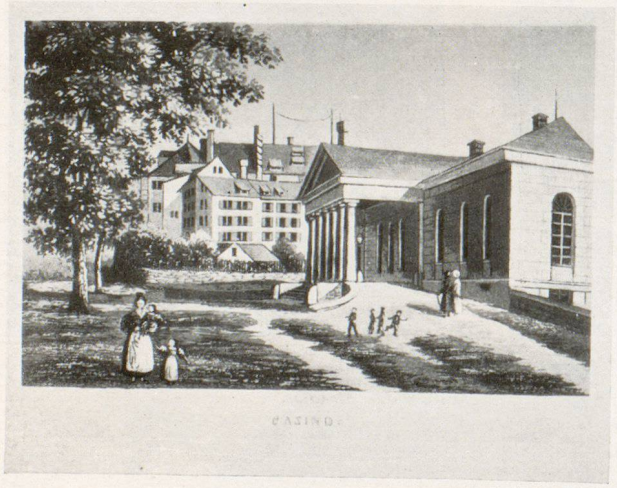


4.

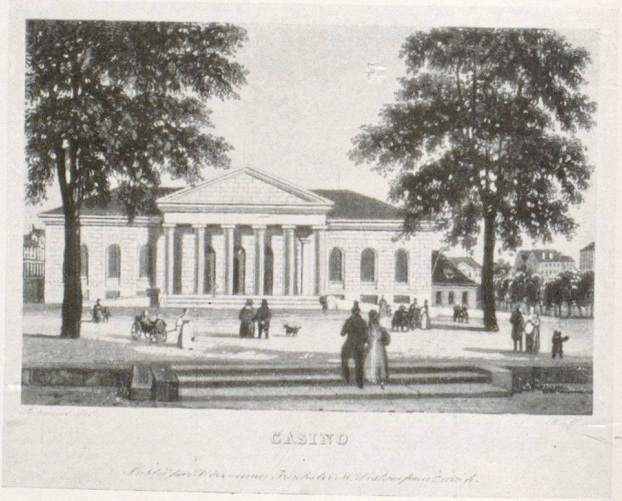
1. David Vogel, Treppe am Hirschengraben (nach Aquarell von H. Maurer, 1807). Kunsthaus Zürich.
2. Pavillon im Platzspitz nach Gemälde von H. Wüst, Zentralbibliothek.
3. J. C. Fries, Entwürfe für die Anlage auf dem Lindenhof 1782. Staatsarchiv.
4. Grundriß des Sihlhölzli, Stadtarchiv.



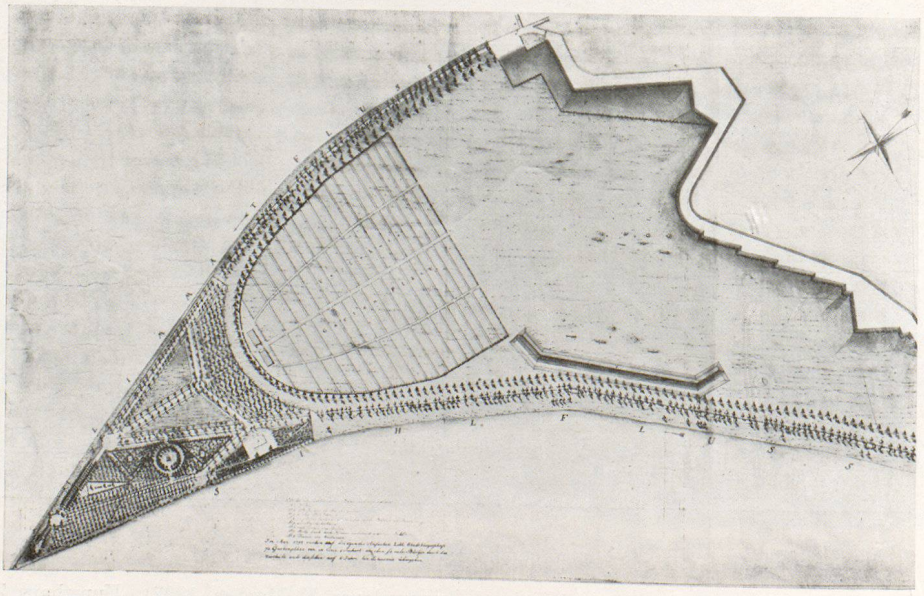
1.



2.

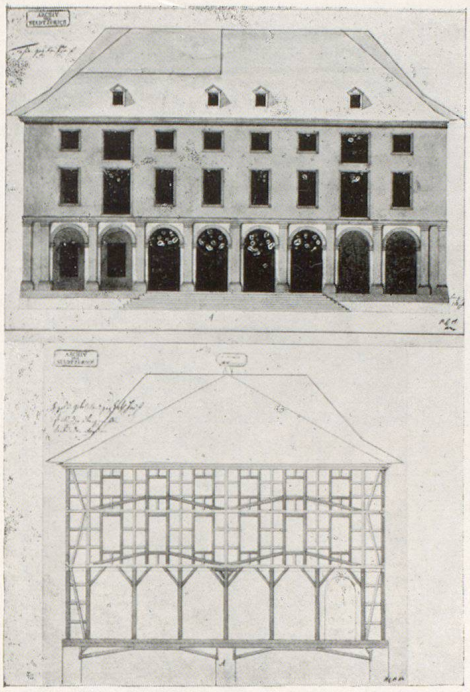


3.

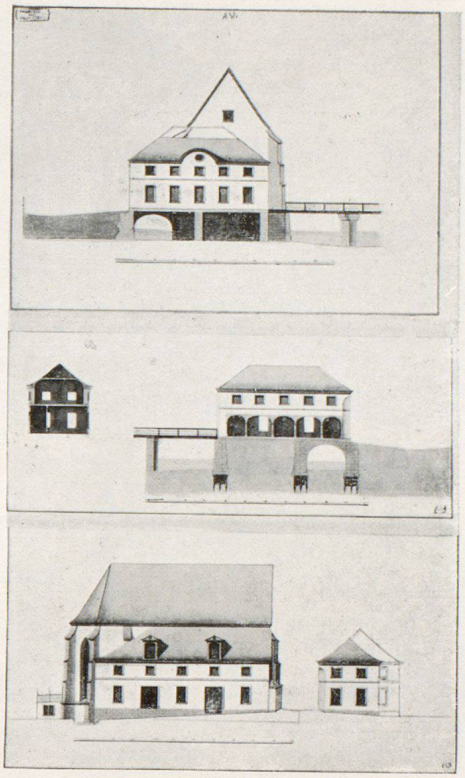


4.

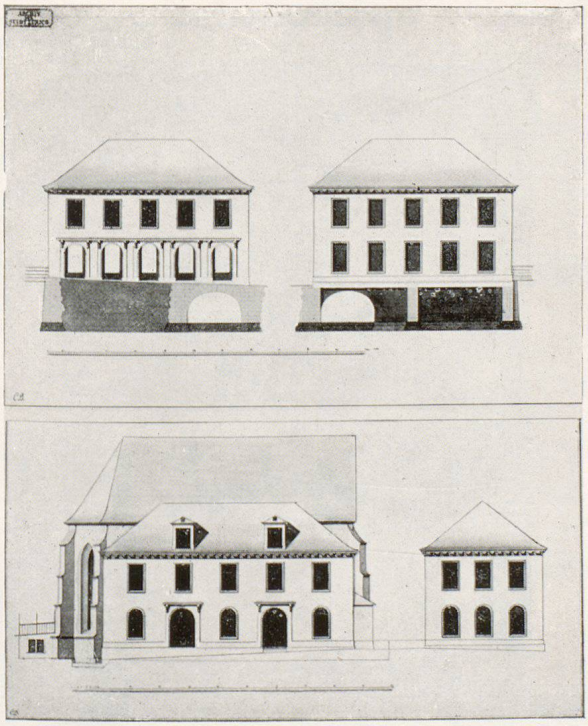
1. J. C. Escher, Entwurf zum Casino 1807, Kunsthaus Zürich.
2. 3. Ansichten des Casinos, Zentralbibliothek.
4. Grundriß der Anlage im Platzspitz 1792. Stadtarchiv.



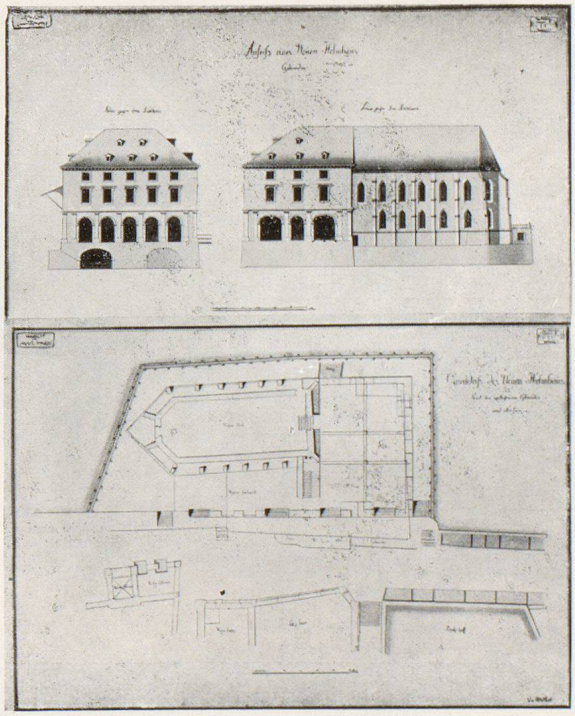
1.



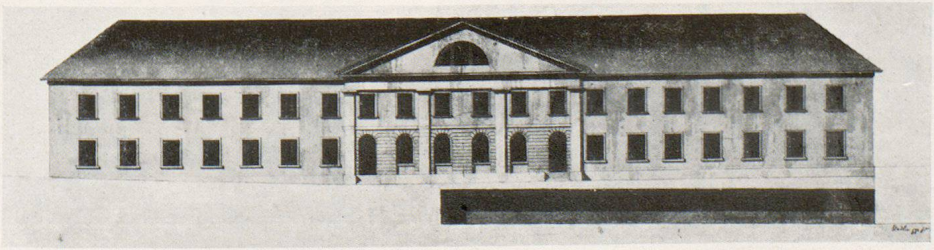
2.



3.



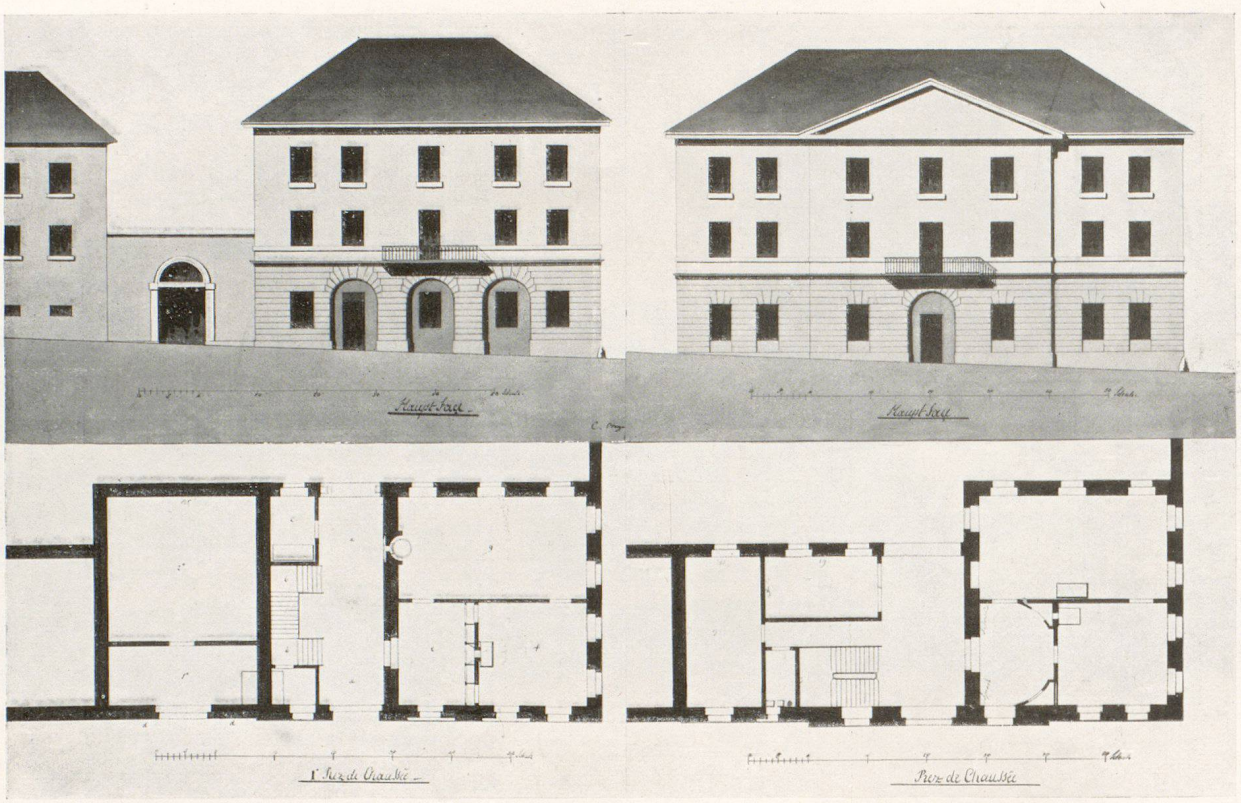
4.



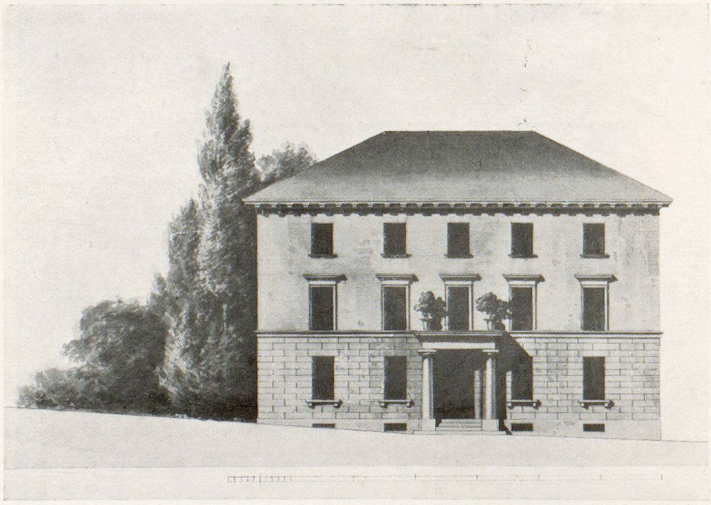
5.

1. J. C. Heydegger. Entwurf zu einem Helmhaus (Holz) 1782. Stadtarchiv.
2. 3. J. C. Bluntschli, Entwürfe zum kleinen Helmhaus (Fachwerk) 1782. Stadtarchiv.
4. J. C. Blnntschli, Endgültiger Entwurf zum Helmhaus 1791. Stadtarchiv.
5. Conr. Stadler, Entwurf zur Fassade des Obmannamtes 1824, Archiv des Kant. Hochbauamtes.

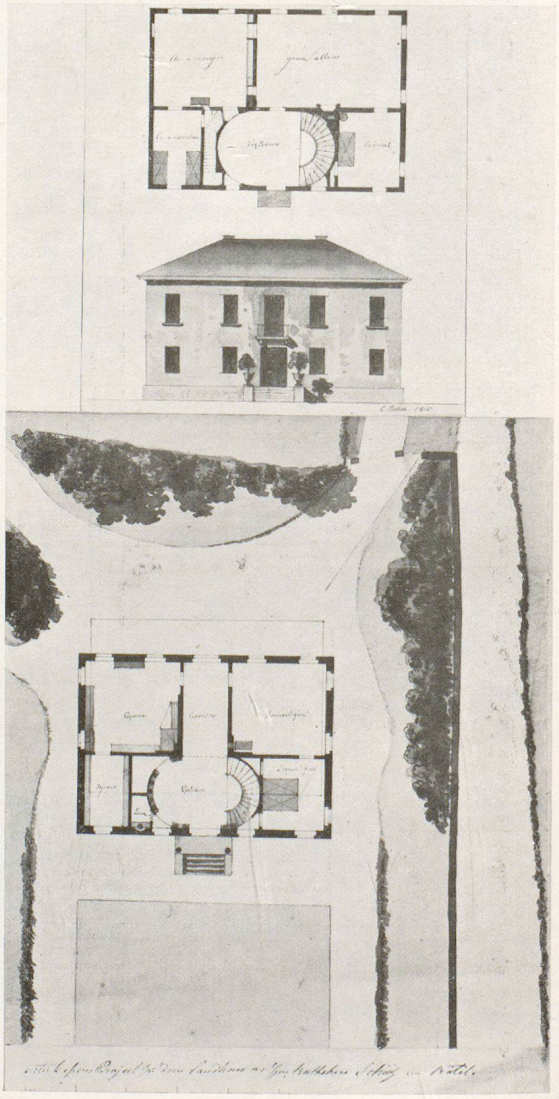
[1–4 aus „Zürcher Taschenbuch für das Jahr 1930“.]

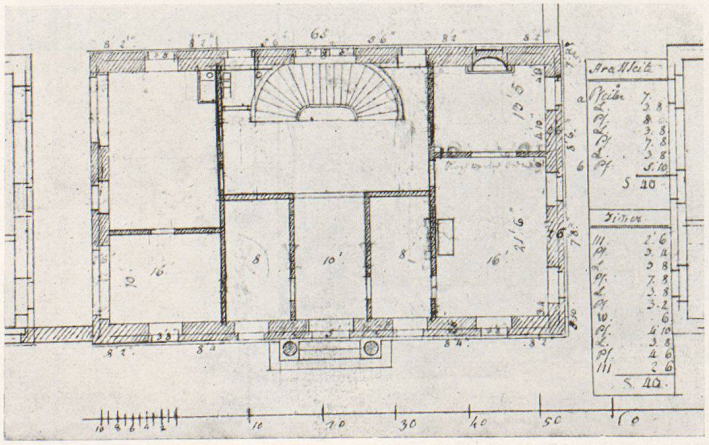


1. 2.



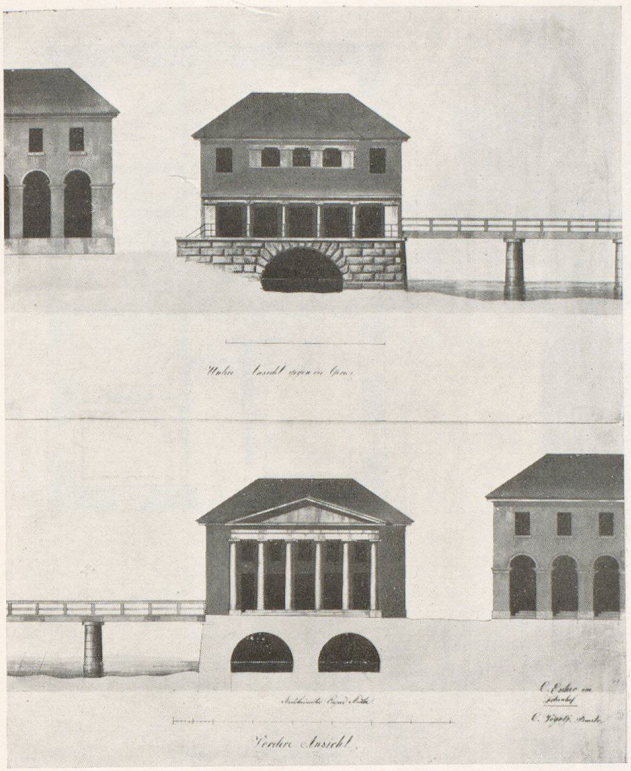
3.



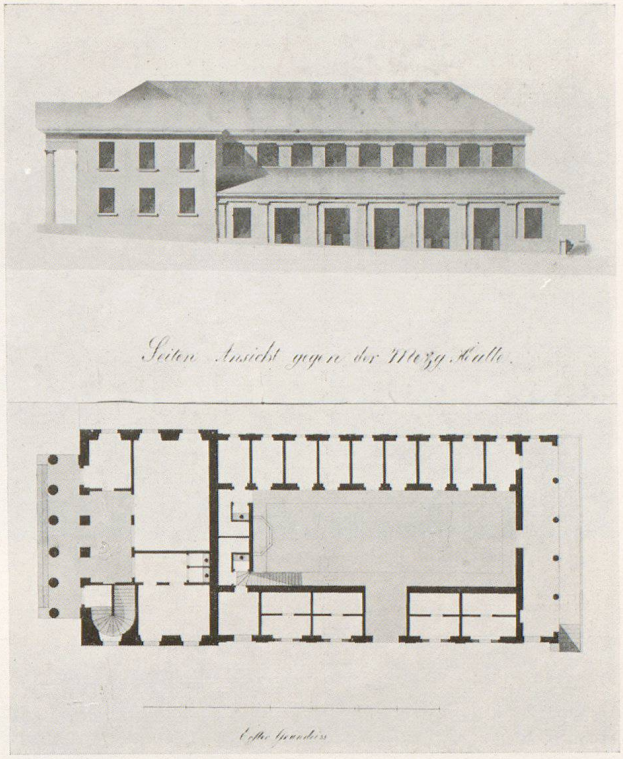


4 5.

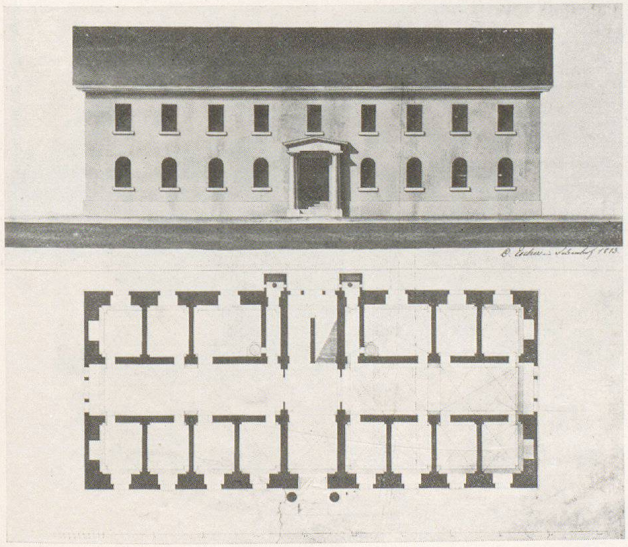
1. 2. J. C. Vögeli d. ä. Entwürfe zum Schönenhof 1811. Staatsarchiv.
3. 4. J. C. Escher, Entwurf zum Schönenhof 1811 (Grundriß aus einem Skizzenbuch). Staatsarchiv.
5. J. C. Escher, Entwurf zum Landhaus Schinz im Rötel. 1815. Im Besitz von Herrn Prof. H. v. Meyenburg, Schipf-Herrliberg.



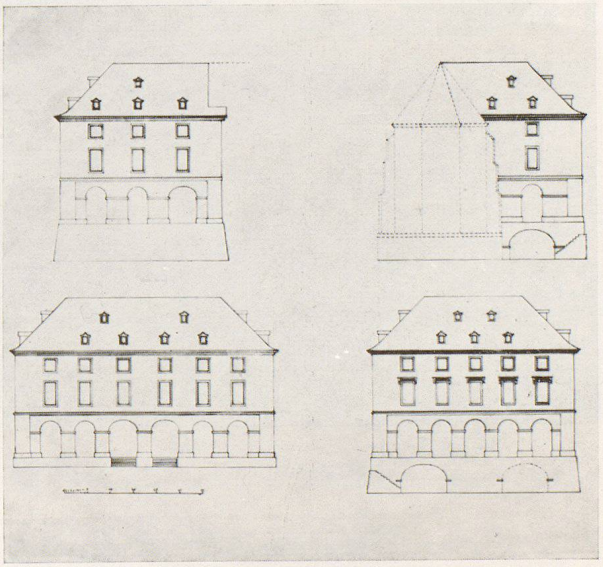
1.



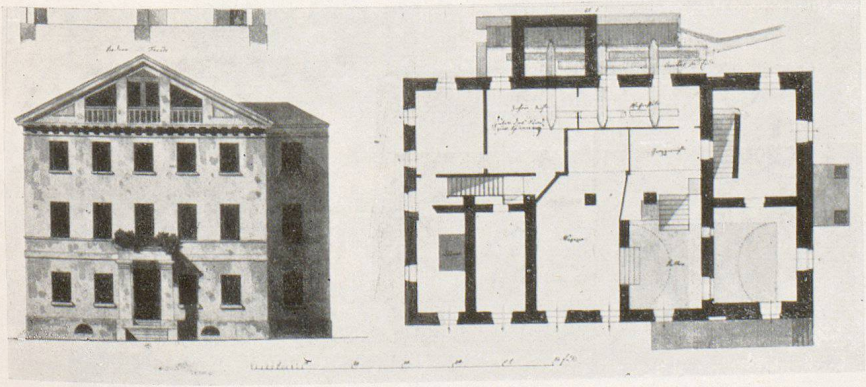
2.



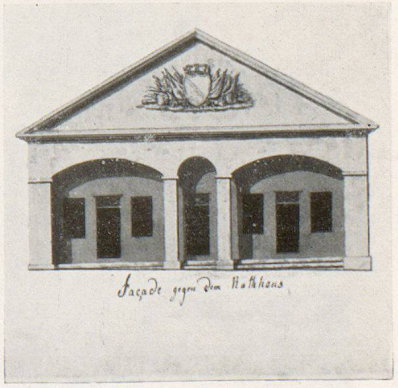
3.



4.

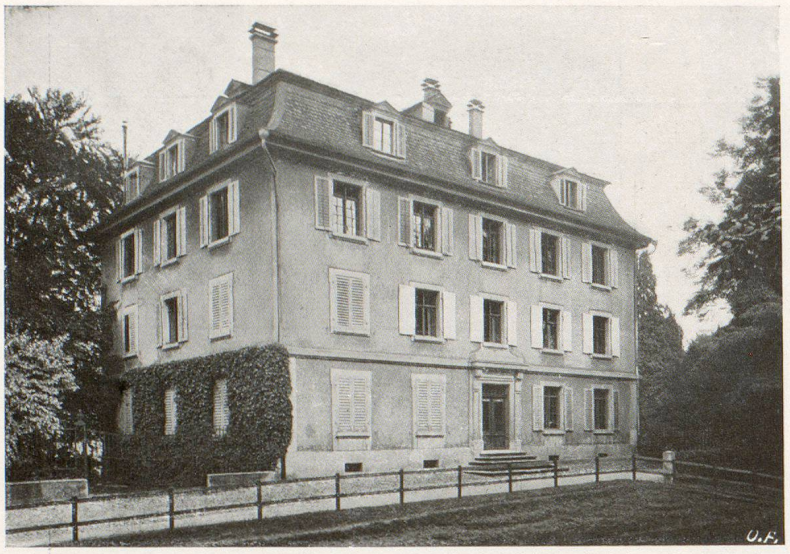


5.

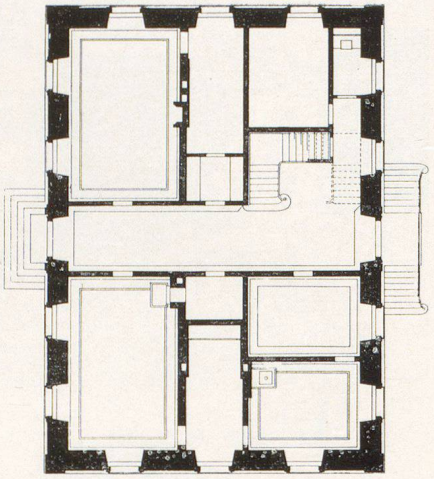


6.

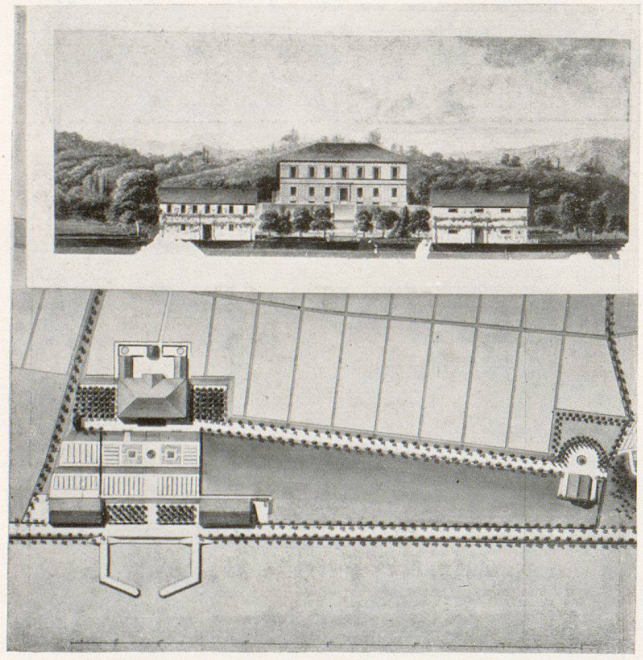
1. 2. J. C. Escher, Entwürfe zu Hauptwache und Schlachthaus 1823. Stadtarchiv.
3. J. C. Escher, Entwurf zum Irrenhaus im alten Spital 1813. Staatsarchiv.
4. J. C. Bluntschli, Entwurf zum Helmhaus 1791, vor dem Kompromiß der Baukommission. Nachzeichnung. Stadtarchiv.
5. J. C. Escher, Entwurf zu einem Fabrikgebäude, im Besitze von Herrn Prof. v. Meyenburg, Schipf-Herrliberg.
6. J. C. Ulrich, Entwurf zur Hauptwache 1823. Stadtarchiv.



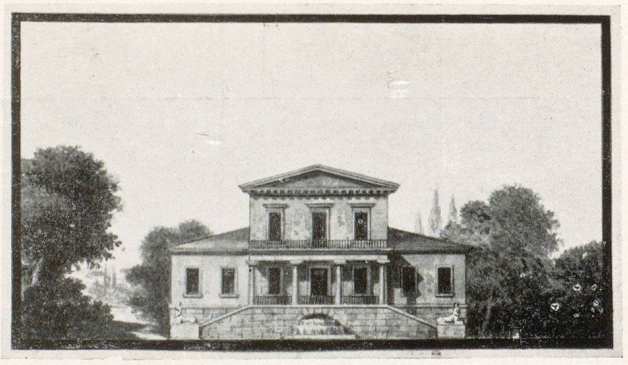
1.



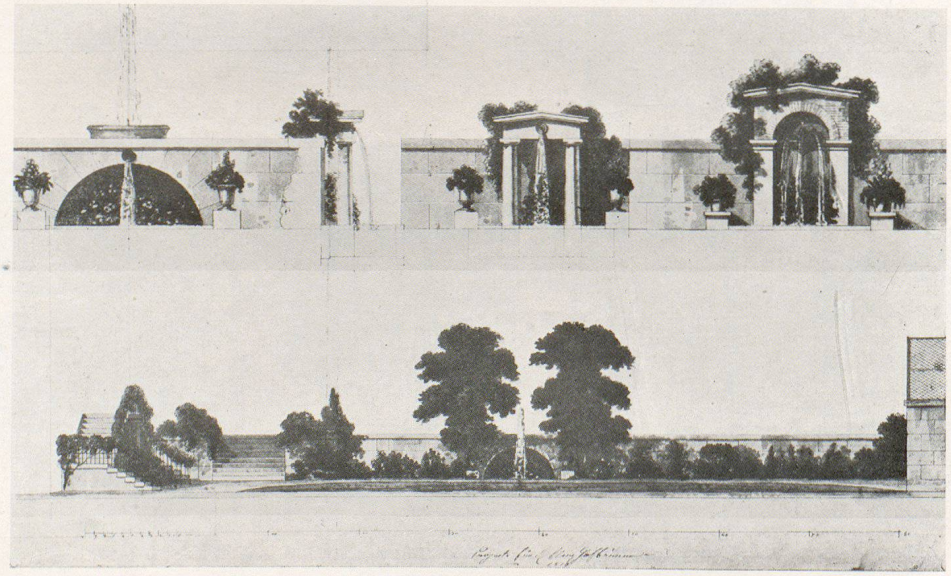
2.



3

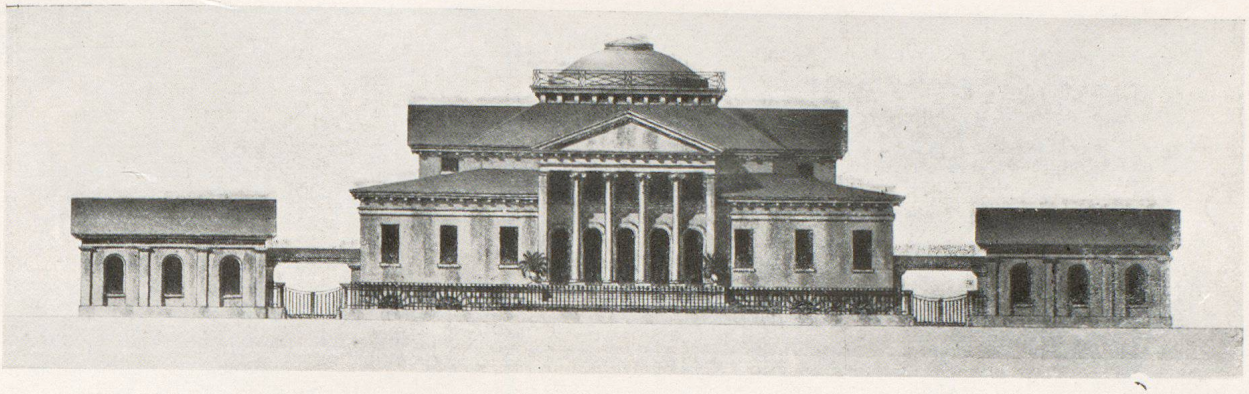


4

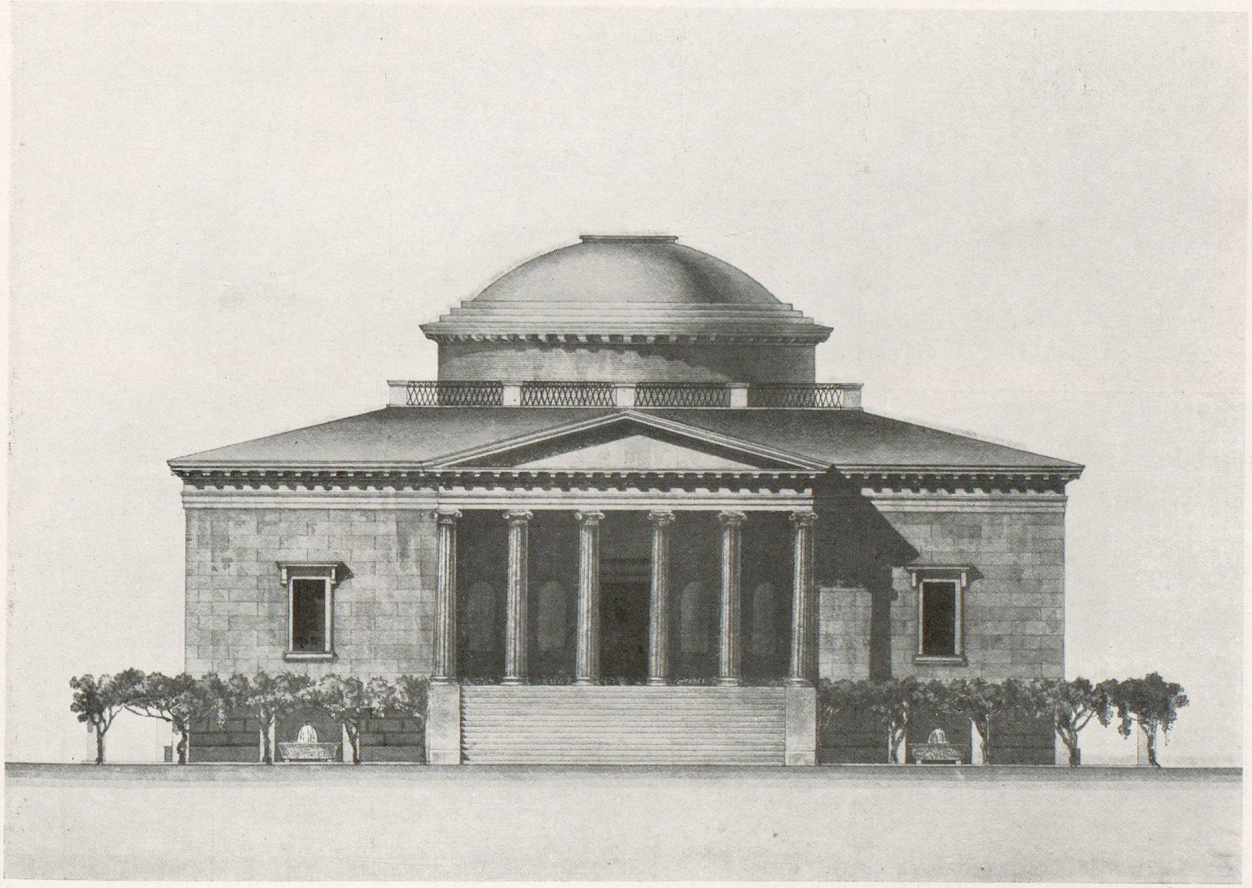


5.

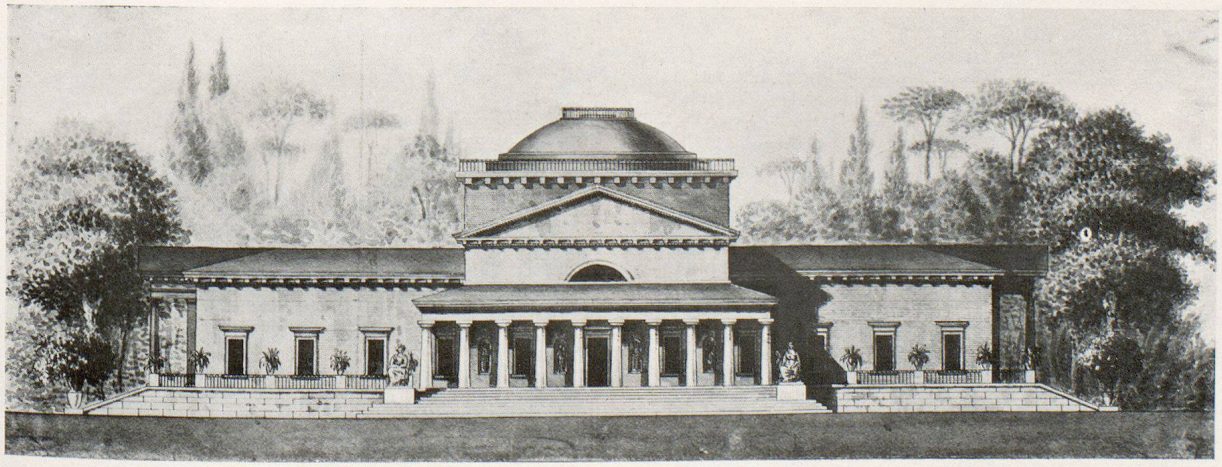
1. 2. J. C. Bluntschli d. j., Lindental Zürich (Landolthaus) 1802. Aus „Bürgerhaus". Bd IX, Zürich, Stadt.
3. J. C. Escher, Umbauentwurf zur Schipf, im Besitze von Herrn Prof. v. Meyenburg, Schipf-Herrliberg.
4. J. C. Escher, Villenentwurf, Kunsthaus Zürich.
5. J. C. Escher, Entwürfe zu einem Brunnen in der Schipf, im Besitze von Herrn Prof. v. Meyenburg, Schipf-Herrliberg.



1.



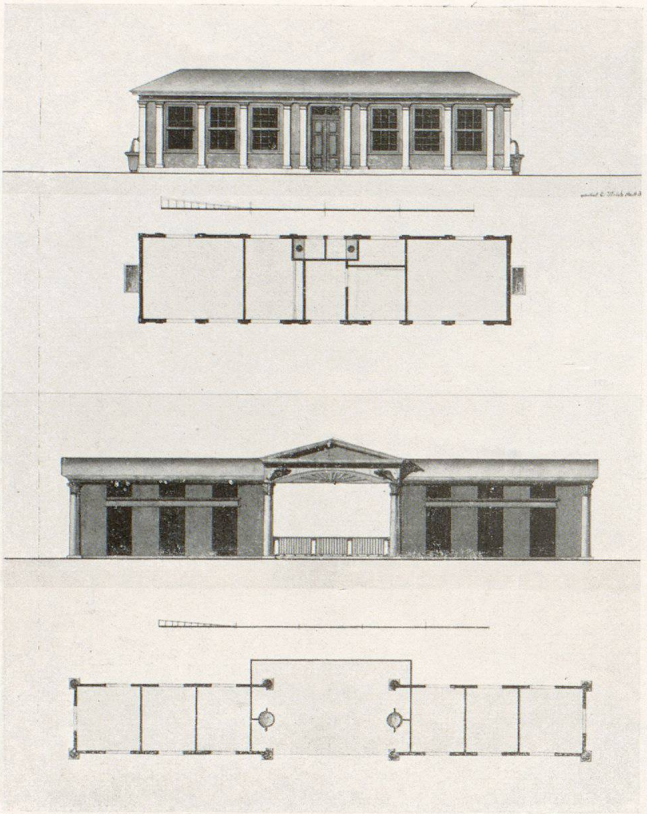
2.



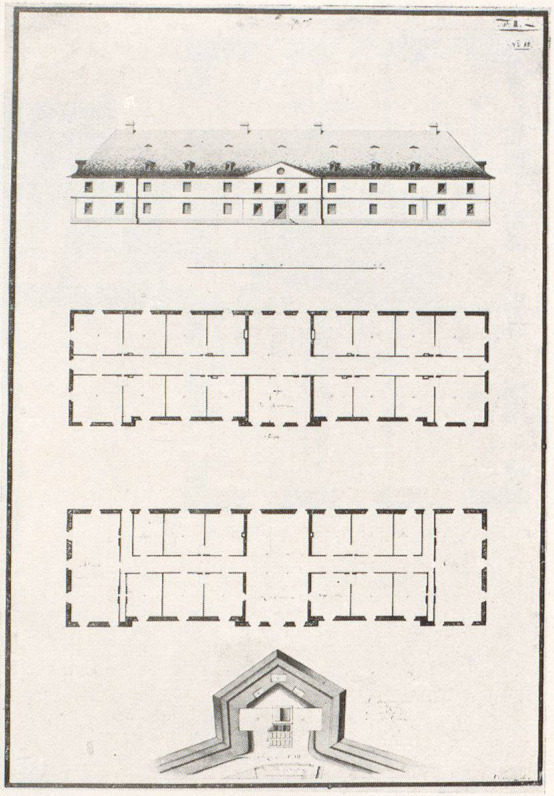
3.

1. Conr. Stadler, Villa, Kunsthaus Zürich.
2. 3. J. C. Escher, Gartensalon und Gartenpalais, Kunsthaus Zürich.

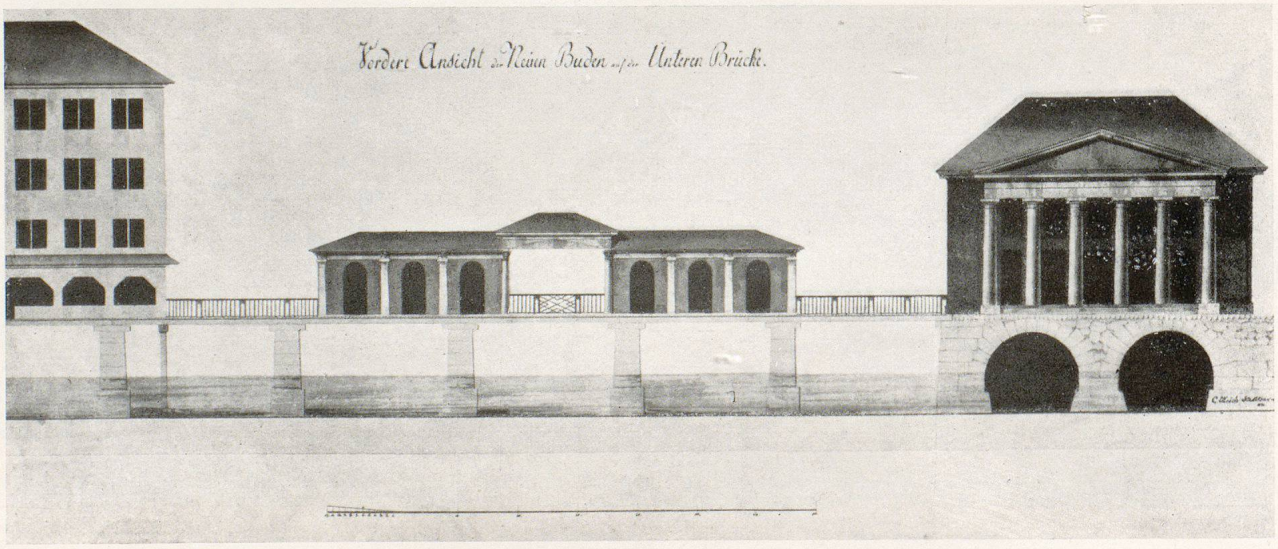
Tafel XII.



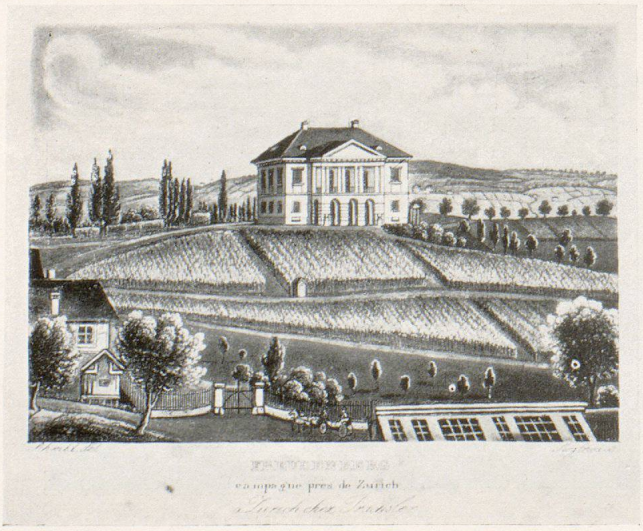
1.



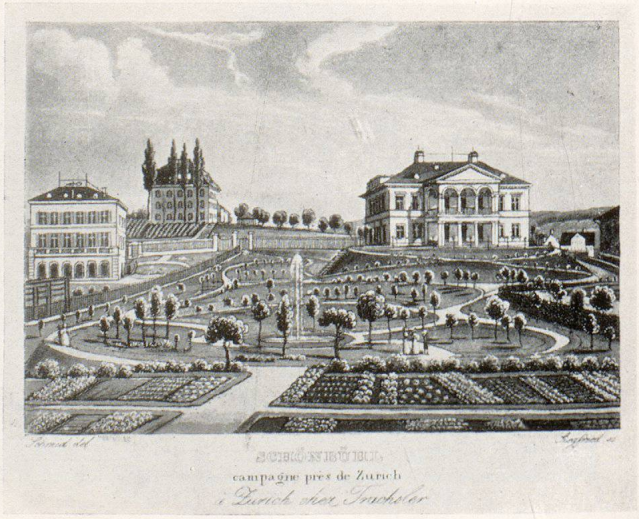
2.



3.



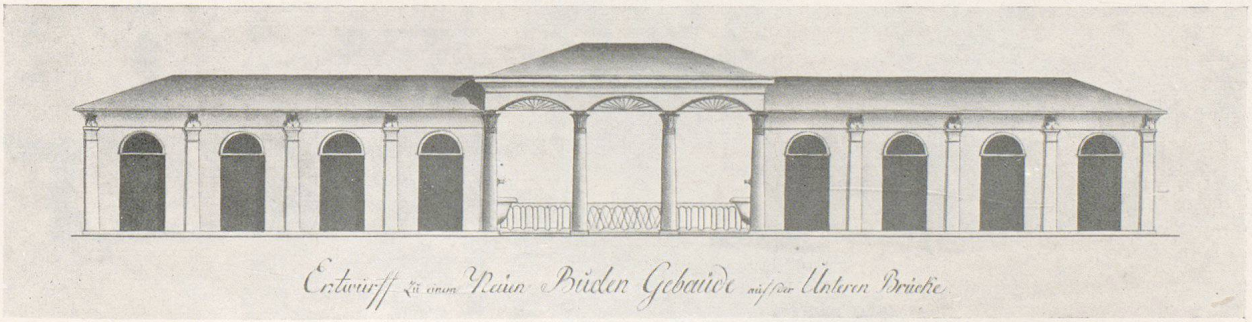
4.



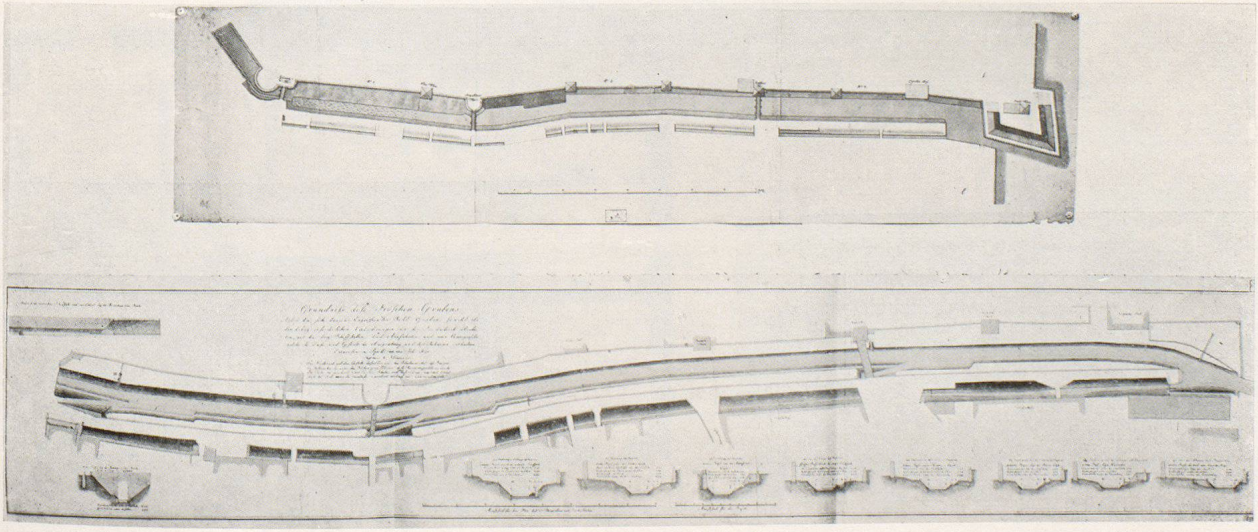
5.

1. 3. J. C. Ulrich, Entwürfe zu den Buden auf der unteren Brücke. Stadtarchiv. Einst ausgeführt 1. oben.
2. J. C. Bluntschli d. j., Entwurf zu einer Kaserne 1804. Staatsarchiv.
4. J. C. Escher, Freudenberg Enge, umgebaut 1911. Zentralbibliothek.
5. Conr. Stadler, Schönbühl, um 1840. Zentralbibliothek.

1.

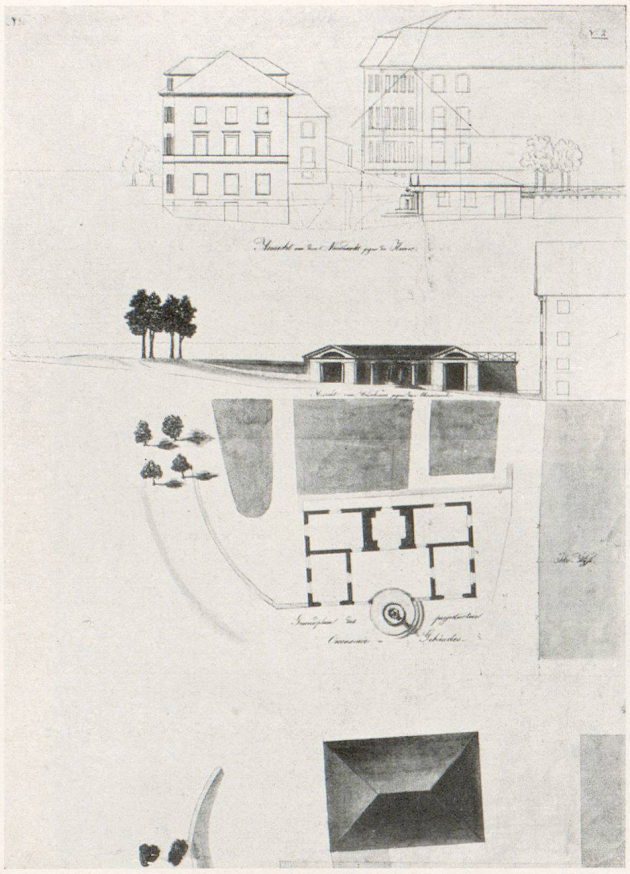


2.

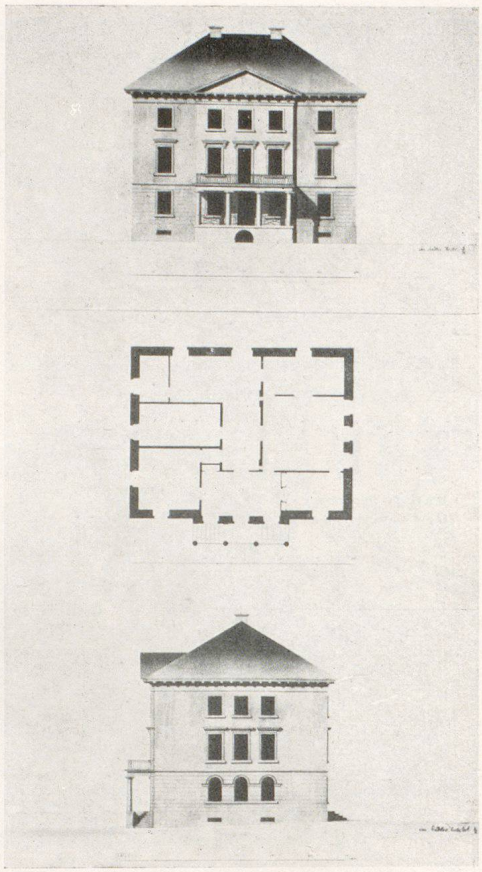


3.

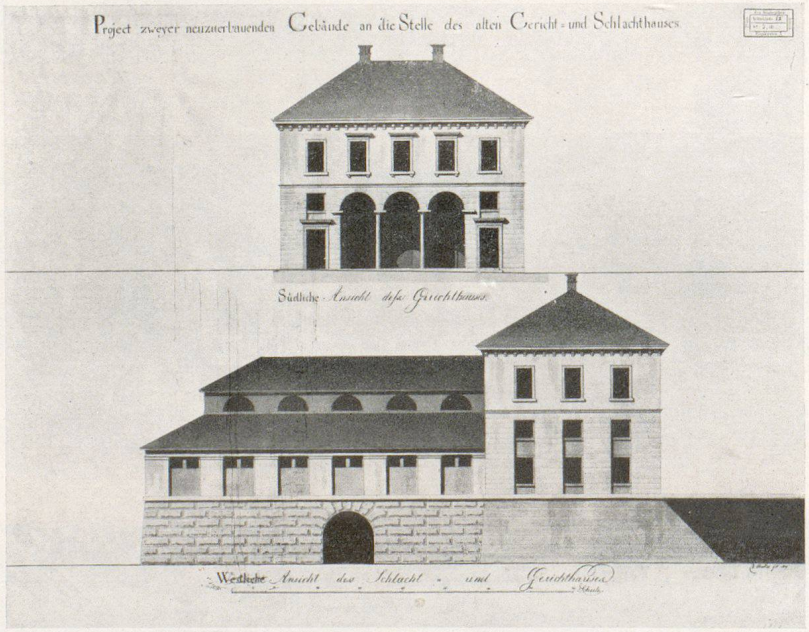
1. Obere Brücke mit dem 1821 gebauten Brückenhaus, abgebrochen 1836. Zentralbibliothek.
2. J. C. Ulrich, Entwurf zu einem Brückenhaus. 1824. Stadtarchiv.
3. Grundrisse des Fröschengrabens oben um 1770, unten nach der Schiffbarmachung von 1817. Stadtarchiv.



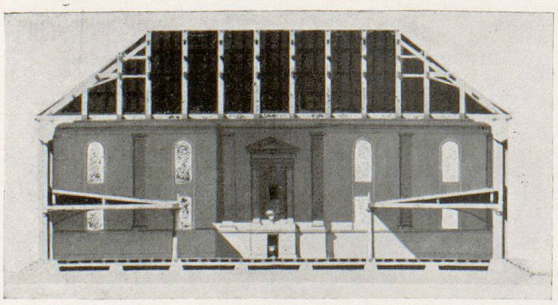
1.



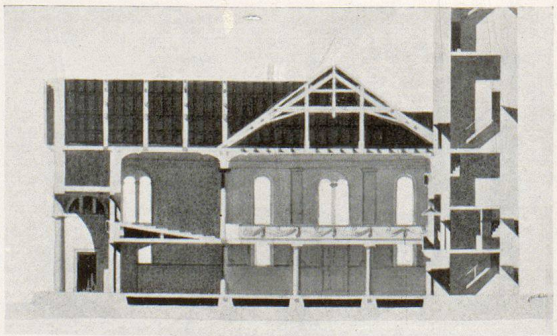
2.



3.



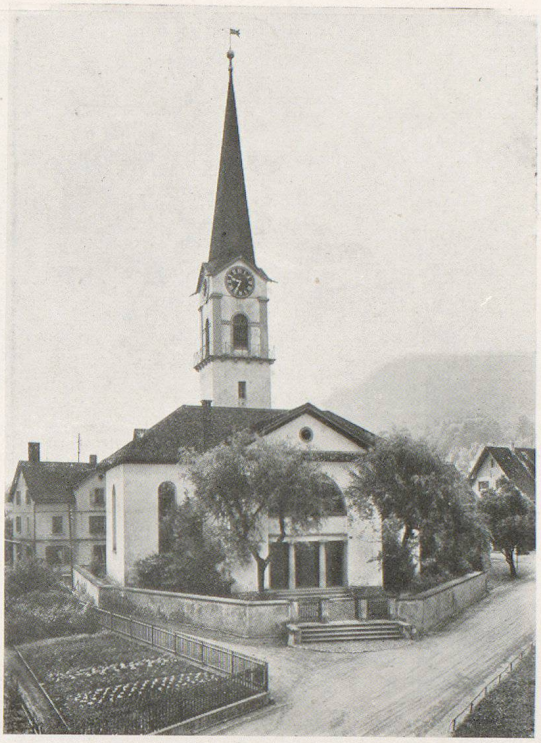
4.



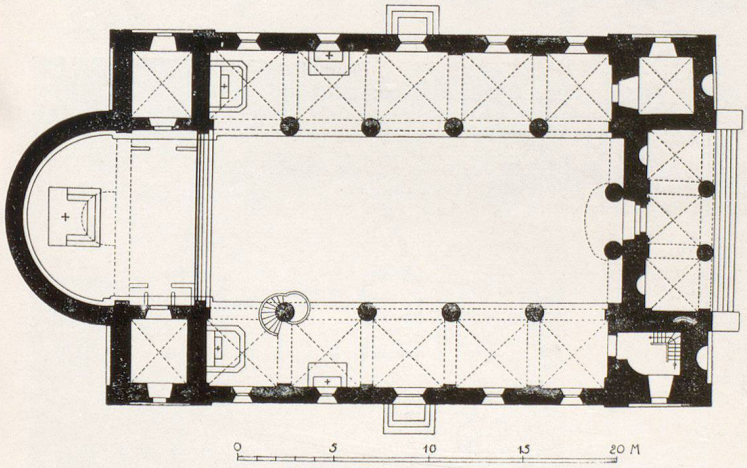
5.

1. Conr. Stadler (?), Kronentor, Entwurf zu einem Oekonomiegebäude. Staatsarchiv.
2. Conr. Stadler, Entwürfe zum Schloß Wädenswil 1812. Staatsarchiv.
3. Conr. Stadler, Entwurf zu Hauptwache und Schlachthaus 1819. Stadtarchiv.
4. 5. Conr. Stadler, Schnitte zu einer Kirche in Neumünster 1820. Archiv der Kirchenpflege Neumünster.

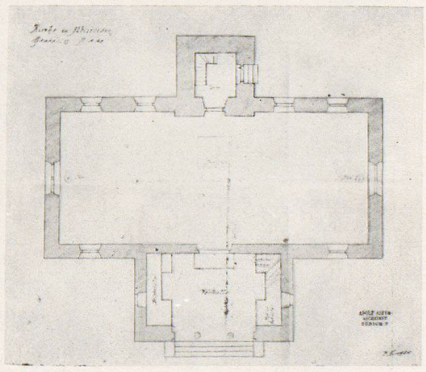
1.



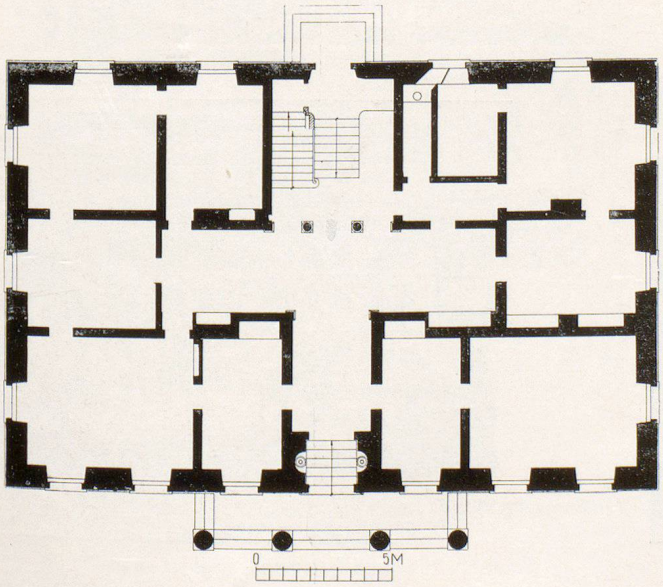
4.



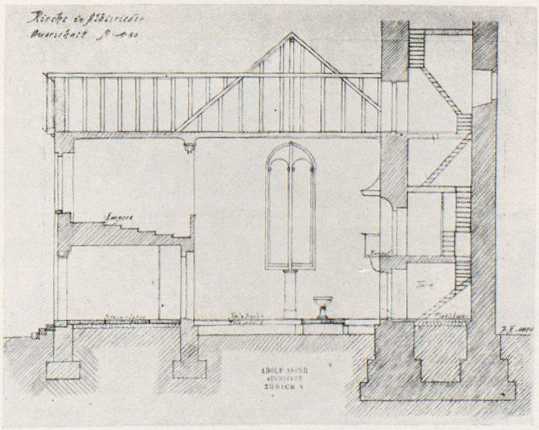
2.



5.



3.

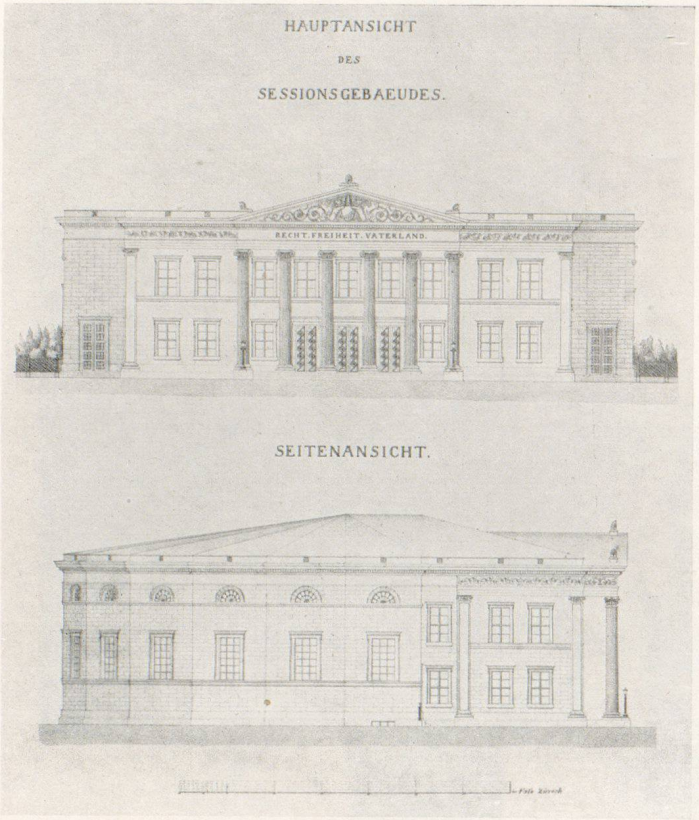


6.

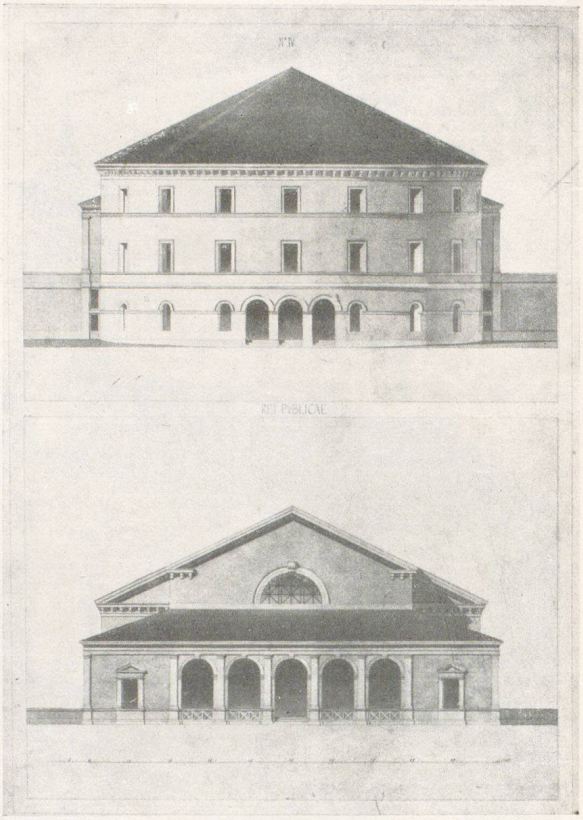
1. 2. Conr. Stadler, Kirche in Galgenen (Kt. Schwyz), Ansicht und Grundriß (1822—1826). Aus Birchler, L. „Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz I.“

3. Conr. Stadler, Sihlgarten in Zürich, Grundriß. Aus „Bürgerhaus“, Bd. IX, Zürich, Stadt.

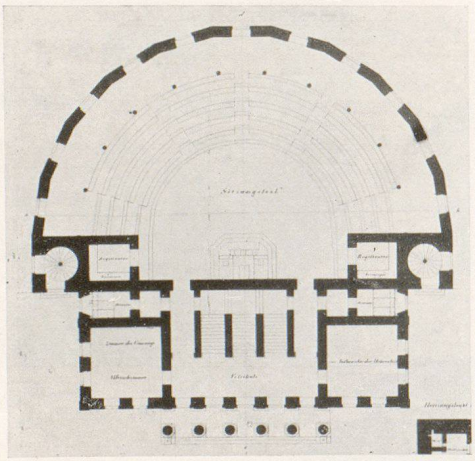
4. 5. 6. Conr. Stadler, Kirche in Albisrieden, Ansicht, Grundriß und Schnitt. 1816/17. Phot. Wolf-Bender, Zürich. Risse von Gebr. Hungerbühler, Architekten, Albisrieden.



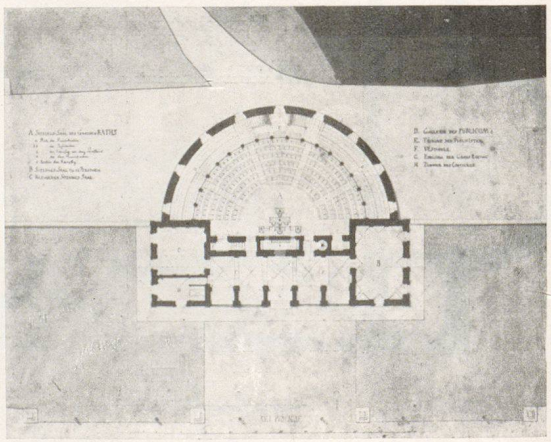
1.



3.



2.

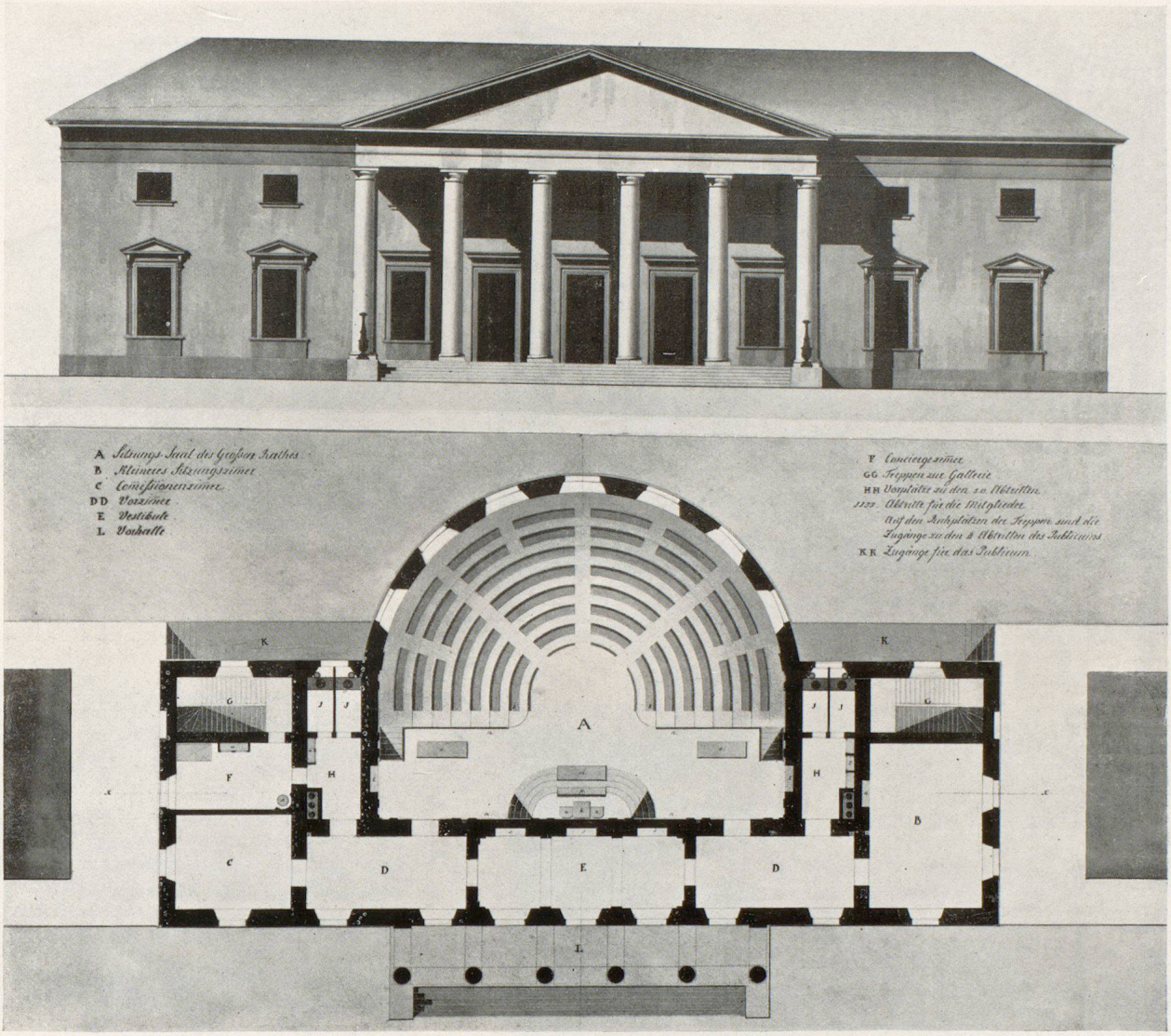


4.

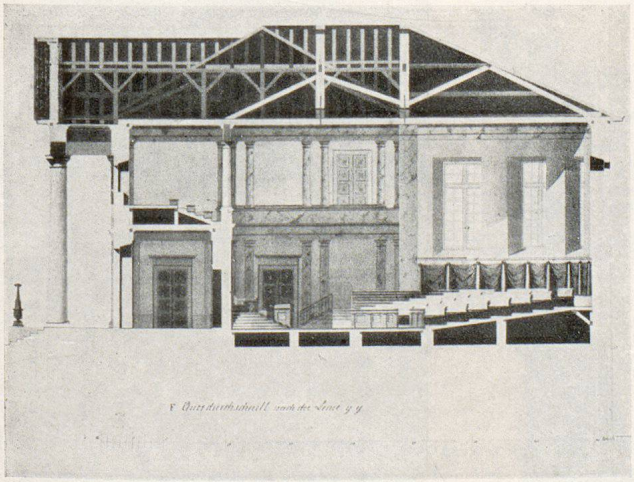
5.

6.

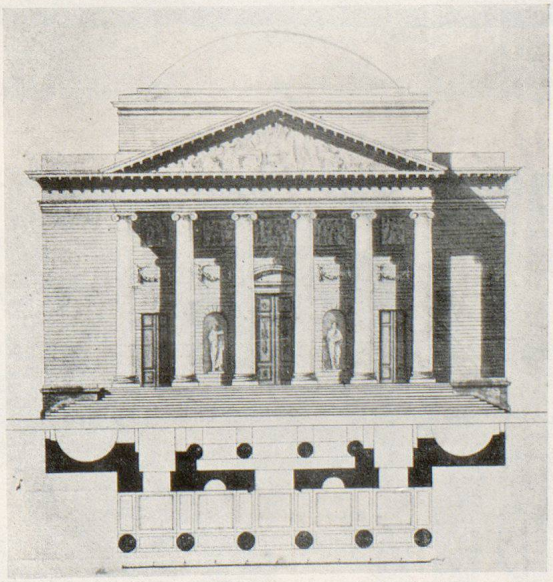
1. 2. C. F. von Ehrenberg, Entwurf zu einem Großratsaalgebäude in Zürich 1832. Archiv des Kantonalen Hochbauamts.
3. 4. W. Kubli, Entwurf zu einem Großratsaalgebäude 1832. Archiv des Kantonalen Hochbauamts.
5. Conr. Stadler, Sihlgarten Zürich, Ansicht. Aus „Bürgerhaus“, Bd. IX., Zürich, Stadt.
6. L. Zeugheer, Blinden- und Taubstummenanstalt 1837, abgebrochen 1911. Zentralbibliothek.



1.



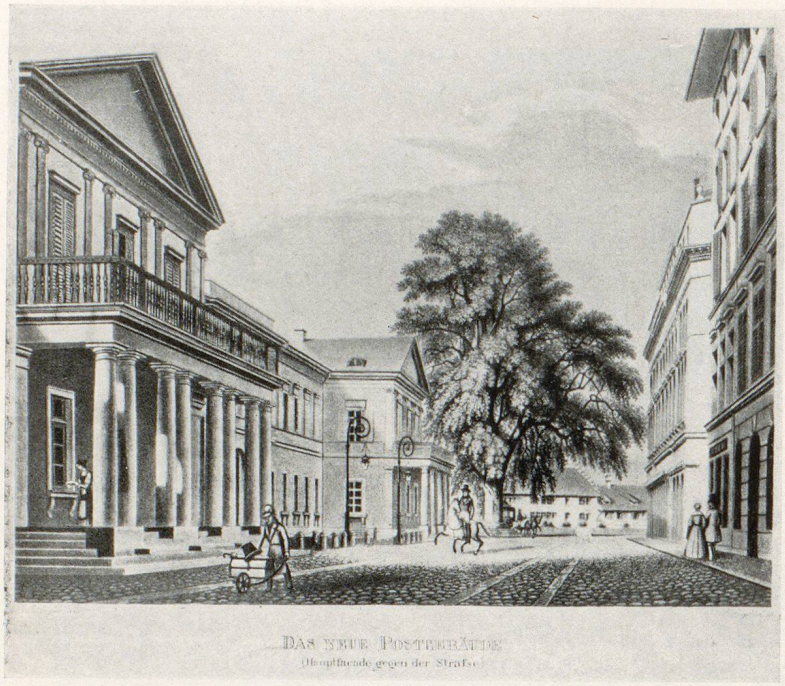
2



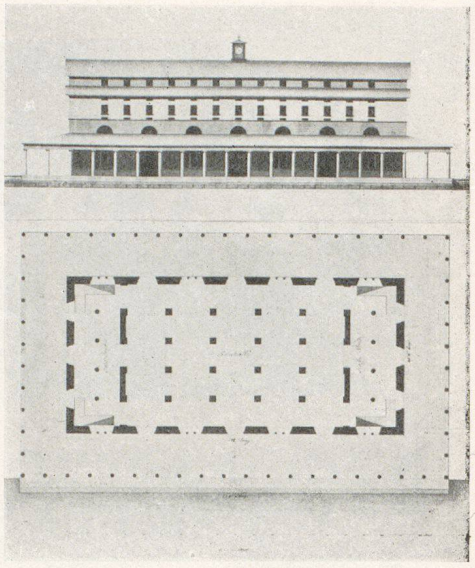
3.

1. 2. J. C. Vögeli, j., Entwurf zu einem Großratsaalgebäude Zürich 1832. Fassade, Grundriß und Schnitt. Archiv des Kantonalen Hochbauamts.

3. Conrad Stadler, Tempel, Kunsthaus Zürich.

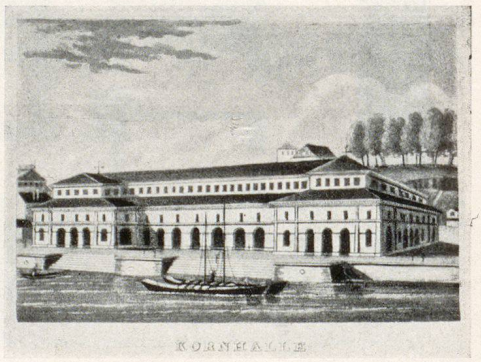


1.

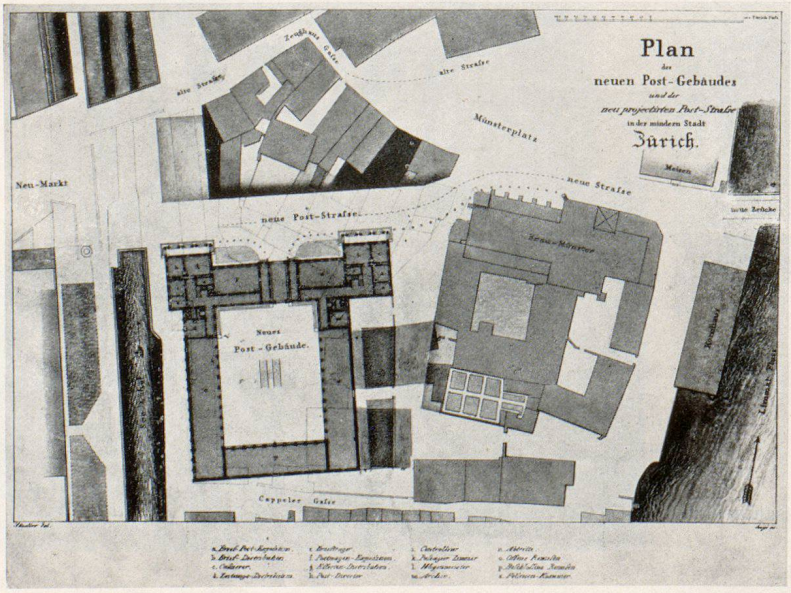


4.

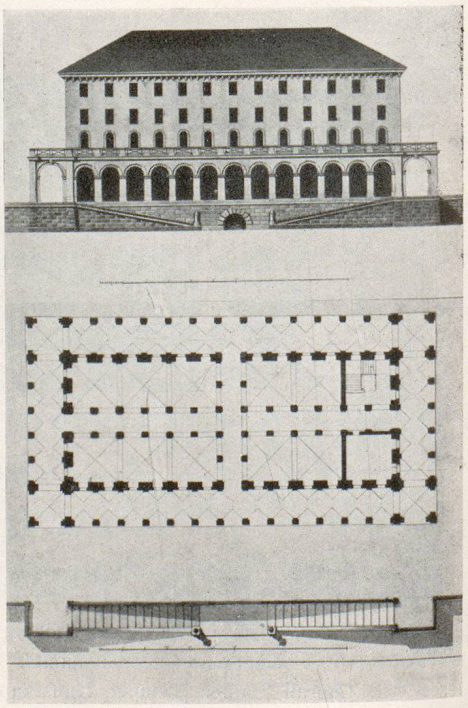
2.



5.

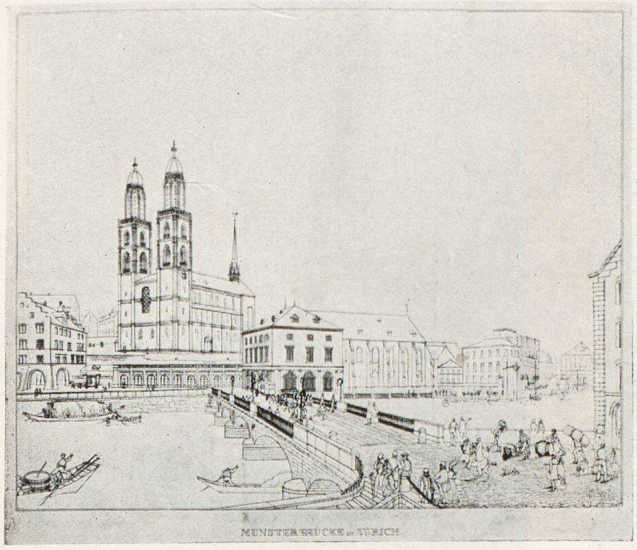


3.

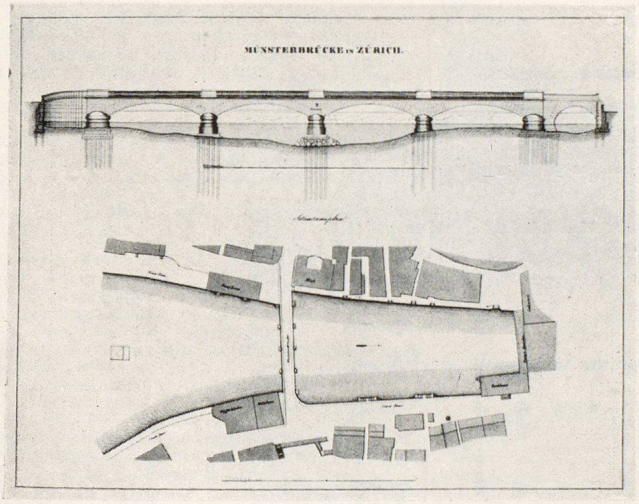


6.

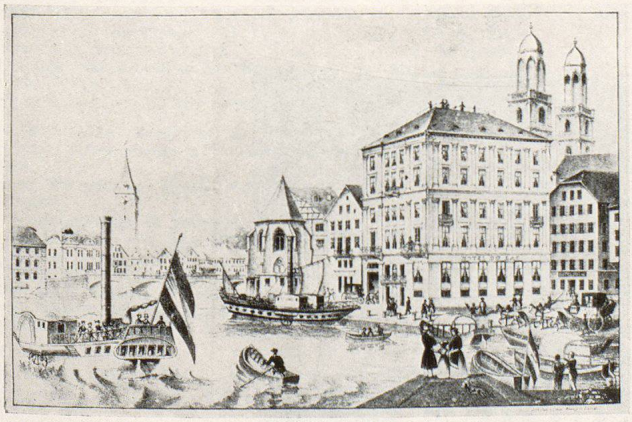
1. 2. 3. Conr. Stadler, Postgebäude Zürich 1835—1838. Ansichten Zentralbibliothek, Grundriß Stadtarchiv.
4. J. C. Vögeli, j., Entwurf zum Kornhaus. Stadtarchiv.
5. Kornhaus. Zentralbibliothek.
6. Kornhaus-Entwurf eines Unbekannten. Stadtarchiv.



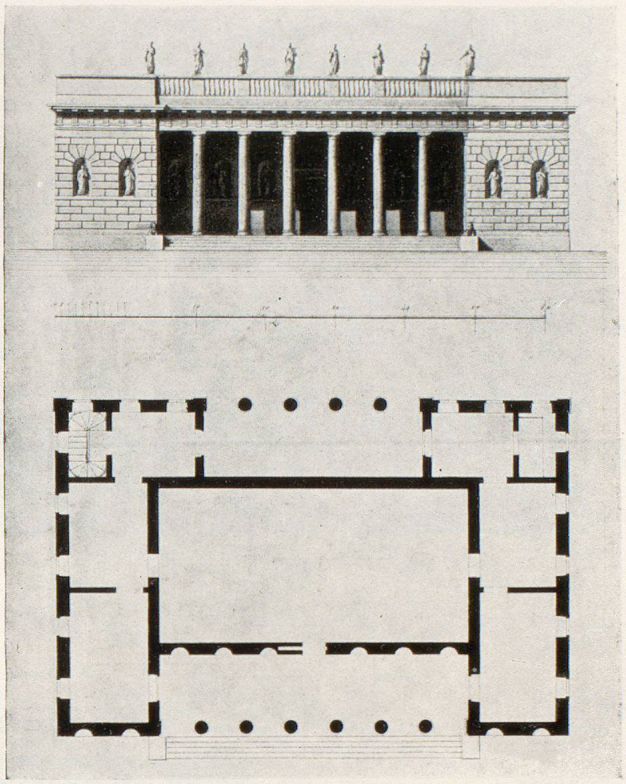
1.



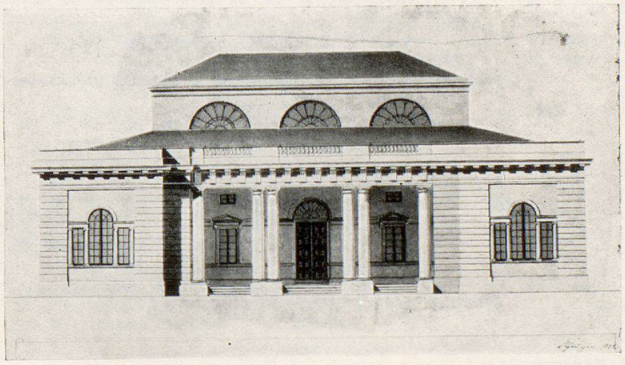
2.



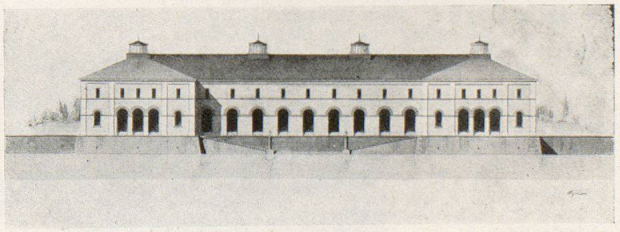
3.



4.

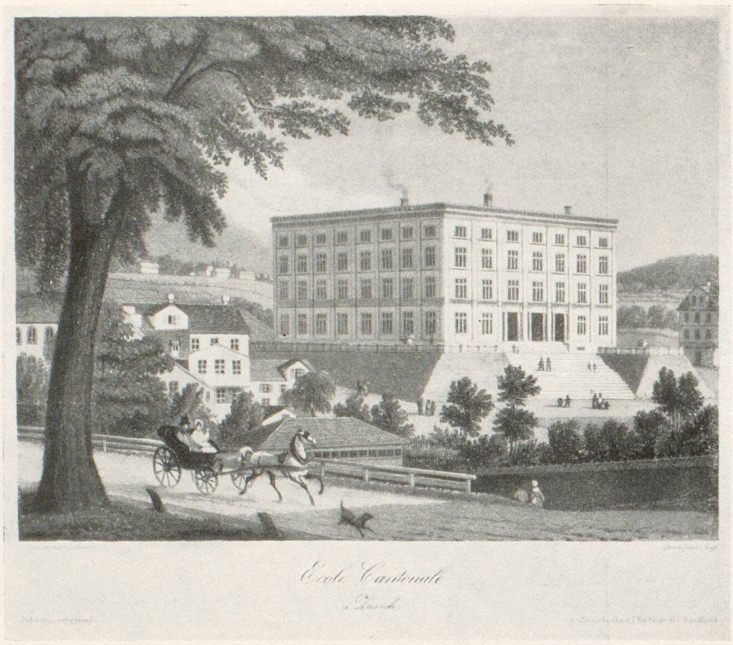


5.

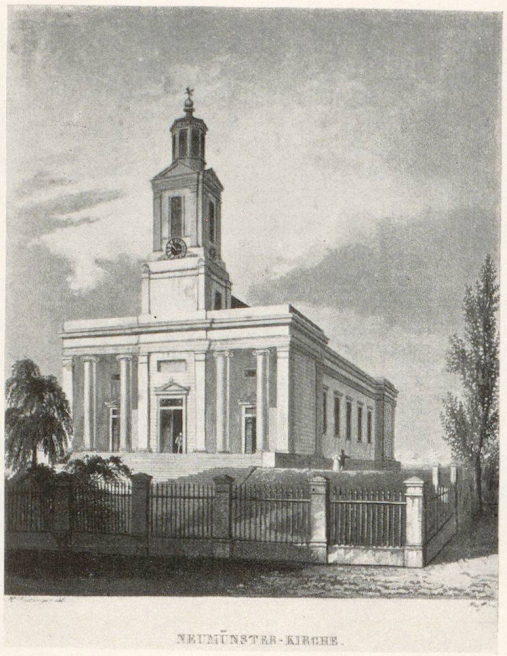


6.

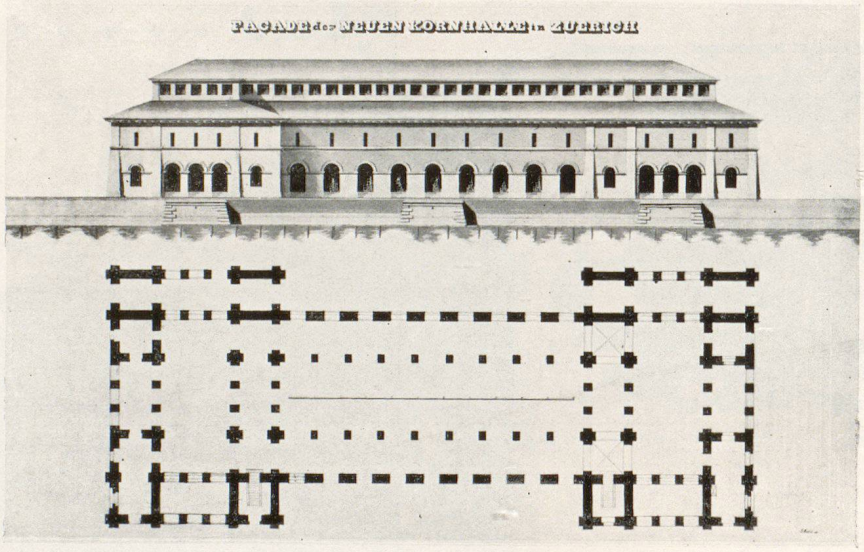
1. 2. A. Negrelli, Münsterbrücke in Zürich 1836. Aus „Bauwerke der Schweiz“ 1840.
3. D. Pfister, Hotel Du Lac 1839. Zentralbibliothek.
4. A. Negrelli, Entwurf zu einem Kunstausstellungsgebäude 1839. Kunsthaus Zürich.
5. L. Zeugheer, Kunstgebäude, Kunsthaus Zürich.
6. G. A. Wegmann, Entwurf zum Kornhaus. Stadtarchiv.



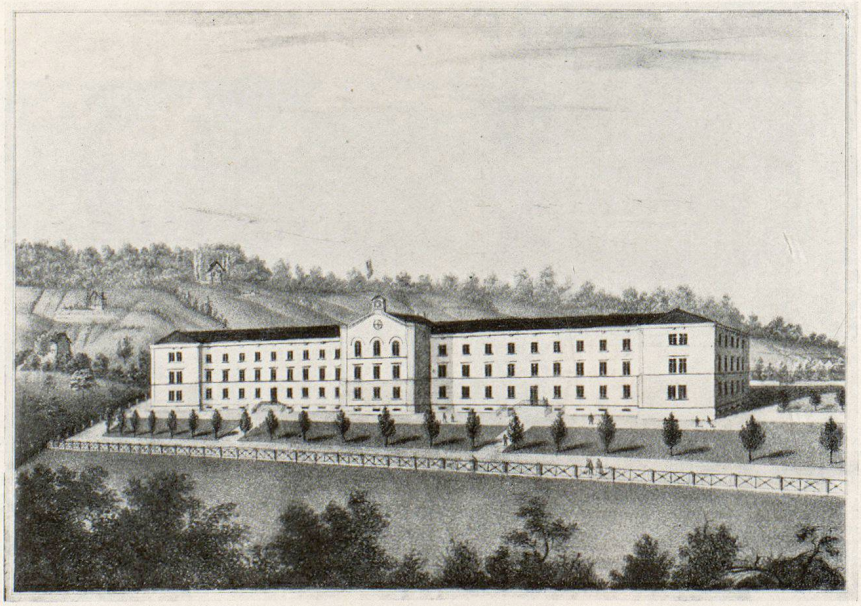
1.



2.



3.



4.

1. G. A. Wegmann, Alte Kantonsschule 1837. Zentralbibliothek.
2. L. Zeugheer, Kirche Neumünster. Zentralbibliothek.
3. J. Faller, Entwurf zum Kornhaus. Stadtarchiv.
4. L. Zeugheer, Pfrundhaus St. Leonhard. Stadtarchiv.