

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	19 (1959)
Heft:	4
Artikel:	Architektur vom Bauherrn aus
Autor:	Hofer, Paul
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-164485

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: 06.02.2026

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

Architektur vom Bauherrn aus

Von PAUL HOFER

(TAFELN 61-66)

Jedes Nachdenken über das Verhältnis von Auftraggeber und Gestalter in den verschiedenen Künsten führt sofort zur Feststellung höchst ungleicher Partnerschaften¹. In der heutigen bildenden Kunst und in der Musik ist der Auftrag die Ausnahme. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert gibt es das Werk ohne Besteller; neben das geschlossene Feld Auftraggeber-Schöpfer-Werk setzt der Manierismus, bekanntlich zuerst in den Niederlanden, das offene Feld Schöpfer-Ausstellung-Käufer. In den Ateliers der Gegenwart ist der Besteller ein seltener Gast geworden. Ohne individuellen Bezug tritt das Bildwerk dem frei auswählenden Sammler oder Einzelkäufer gegenüber.

Zur souveränen Stellung der Architektur in ihrem Verhältnis zu den bildenden Künsten gehört, dass auf ihrem Feld die Partnerschaft von Auftrag und Gestaltung völlig ungeschwächt fortdauert. Gewiss, auch hier gibt es das Wohnhaus nicht auf Bestellung, sondern zum freihändigen, meist spekulativen Verkauf noch vor oder sofort nach Vollendung. Doch sind das Randerscheinungen meist ohne wirkliches Interesse. Der *Besteller* erwirbt nicht, sondern schafft die Voraussetzungen einer bestimmten Arbeit, deren Produkt er zu erwerben gedenkt. Der *Käufer* dagegen befindet sich nicht im Vorfeld des Kunstwerks, sondern gehört zu dessen sekundärer Geschichte; der Auftrag setzt ins Werk, der Kauf betrifft Werke. Wer sich entschliesst, ein Stück Land zu überbauen, ein Haus durch ein anderes zu ersetzen oder es von Grund auf umzubauen, hat eine mindestens vage, häufig aber bereits gegliederte Vorstellung des Neuen. In Entschluss und Urbild steckt die Verwandtschaft von Bauherr und Baumeister. Ihr Verhältnis zueinander ist gleichsam axial; dasjenige zwischen Gestalter und Käufer aber hat frontalen Charakter.

Wer immer auf ein Bauwerk der Vergangenheit zugeht, begegnet vielleicht dem Architekten oder doch dem Bauführer; ungleich häufiger trifft er auf den Bauherrn. Wo dieser nicht individuell sichtbar ist, beantwortet der Bau doch, mit seltenen Ausnahmen, die Frage nach dem Typus des Auftraggebers, sei er Bauer, Handwerker, Fabrikant, Edelmann, Kirchenfürst oder Monarch. Es gab und gibt Architektur ohne Architekten, aber, ganz anders als in der neueren bildenden Kunst oder im Kunsthandwerk, kaum je ein Ausführen ohne Auftrag, es sei denn, der Architekt baue als sein eigener Besteller. Ich komme, im Zusammenhang des Privatbaus, auf diesen ebenso interessanten als problematischen Sonderfall zurück².

I

Wohl ist die Betrachtung von Architektur aus dem Blickpunkt des Bauherrn alt, Urväterhausrat der Kunstgeschichte. Sie ist bekanntlich älter als die doch wohl erst durch Vasari bewusst begründete Darstellung vom Architekten her. Im deutschen Sprachgebrauch versteht noch das 18. Jahrhundert unter dem «Erbauer» wohl durchwegs den Bauherrn, nicht den Architekten, dessen Name selbst umfangreiche Bauakten häufig genug verschweigen; heute noch kann das Wort sowohl den Auftraggeber als den Baumeister bezeichnen.

¹ Teils gekürzte, teils ergänzte und überarbeitete Fassung der am 17. Juni 1959 gebotenen Skizze.

² Vgl. unten S. 201, Anm. 15, 16.

In der Historiographie der Baukunst herrscht ein anderes Verhältnis. Die Monographien über Epochen, Baumeister, Einzelbauten sind Legion. Noch immer aber sind Zeiten, Stile, Werkmeister, Werke die klassischen Gegenstände der Architekturgeschichte. Das Dreieck Bauherr–Baumeister–Bauwerk wird als Grundrissfigur architektonischer Sachverhalte zwar anerkannt, aber nicht als ein gleichseitiges. Gewiss, zahlreiche grössere Einzel- oder Gesamtdarstellungen architektonischer Abläufe gehen vom Bauherrn aus. Der Standort des Auftraggebers ist indessen meist extern aufgefasst; sein Anteil gehört zur Vor- und Rahmengeschichte eines Bauwerks, ähnlich Lage, Planierung, Werkstoff, Baukosten, damit zur «kulturgeschichtlichen» Peripherie des eigentlichen Gegenstandes³.

Das innere Feld bleibt dem Bauwerk und seinem Schöpfer vorbehalten. Es bezeichnet den Vorrang der Mediävistik in der heutigen Kunstgeschichte, dass sich in ihr, wohl zum erstenmal, die Forschung wegwendet von der Auffassung des Bauherrn als Glied in der Kette äusserer Bestimmungskräfte^{3a}. In der wohl eindringlichsten und dabei besonnensten unter den heutigen Gesamtanalysen des gotischen Sakralbaus⁴ stehen Abt Suger und Erzbischof Henry von Sens, dynamische Zentralfiguren der Gestaltungsvorgänge, im Brennpunkt der architektonischen Bewegung. In Konzeption und Genesis der grossen Bischofs- und Klosterkirchen wird die Grenze zwischen Auftraggeber und Werkmeister fliessend. Die grossen geistlichen Anordner sind nicht Gründer allein, sondern Ideatoren, Vorentwerfer des Gebäudes⁵.

War auf den Arbeitsfeldern des öffentlichen Profanbaus der Zugang von der Bauherrenseite von jeher selbstverständlicher als auf dem Gebiet der Sakralarchitektur⁶, so drängt in zwei ihrer Spezialfächer der dynastische oder kommunale Bauherr den Werkmeister vollends ins zweite oder dritte Glied: in der Burgenarchitektur⁷ und im Städtebau⁸. An dieser Stelle tritt die Architekturgeschichte in eine denkwürdige Gefahrenzone ein. Wo sie die uralte Verwandtschaft von Bausinn und Machtwillen feststellt, erliegt sie häufig genug der Faszination der Macht selbst. Von da bis zur Identifikation von Architektur und Staat ist nur ein Schritt; Architekturgeschichte gerät in die Botmässigkeit der politischen, zuletzt der Machtgeschichte. So gehört etwa der monumentale Torso des Haseloffschen Hohenstaufenwerks⁹ sowohl der Kunsthistorik als auch der Geschichte einer bestimmten politischen Konstellation an; Georg Dehios «Geschichte der deutschen Kunst» und die Spätwerke Wilhelm Pinders begrenzen eine Epoche der deutschen Kunstgeschichte, in der die Akzentverschiebung vom Schaffenden zum Auftraggeber, von der romani-

³ Der *kultuhistorische* Aspekt immer noch am reinsten bei Burckhardt, I. c. 1878, cap. II: «Bauherren, Dilettanten und Baumeister»; wie immer aus erster Hand, leuchtkräftige *fait-divers* ohne jede Reflexion. Für den unmittelbar benachbarten soziologischen Aspekt gibt es seltsamerweise erst vereinzelte Ansätze; die neue – flache – *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von F. Hauser (1953) kennt nicht einmal den Begriff des Bauherrn.

^{3a} Dazu G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951: Einleitung S. 9f. (mit weiterer Lit.), grundlegend S. 45ff., 241ff.; Andreas Grote, *Der vollkommen Architectus*, München 1959, 66ff.

⁴ Otto H. von Simson, *The gothic cathedral*, New York 1956; zu Suger grundlegend E. Panofsky, *Abbot S. on the Abbey Church of St. Denis*, Princeton 1946; zu vgl. ferner H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, S. 350ff.

⁵ Zu Bernhard von Clairvaux' Anteil am zisterziensischen «Ideogramm» des Sakralbaus jetzt François Bucher, *Notre Dame de Bonmont*, Bern 1957, S. 13ff., 175ff.

⁶ Als kennzeichnende ältere Beispiele seien herausgegriffen: Th. Hofmann, *Bauten des Herzogs Federigo von Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance* (1905), H. v. Geymüller, *Friedrich II. und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien* (1908).

⁷ Die methodisch klarste und ertragreichste moderne Untersuchung einer Burgengruppe von der Person eines bahnbrechenden Bauherrn aus: L. Blondel, *L'architecture militaire aux temps de Pierre II de Savoie*, Genava XIII, p. 270ff.

⁸ *Dynastischer Städtebau*: Hamm, Die Städtegründungen der Herzöge von Zähringen im Südwestdeutschland (1932, z. T. veraltet); Hella Fein, Die staufischen Städtegründungen im Elsass, Frankfurt 1939, usw. *Kommunale Bauherrschaft*: methodisch grundlegend jetzt Braunfels, Mittelalt. Stadtbaukunst in der Toskana (1953), bes. S. 86ff., 216ff.; P. H., *KDM Bern Stadt III* 1947 (Staatsbauten), I 1952 (Stadtbild); «Der Staat als Bauherr» (Vortrag, noch unveröffentlicht), Referat NZZ 12. XII. 1954, Nr. 3162.

⁹ *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, hrsg. vom Kgl. Preuss. Institut in Rom I/1920, aber weit früher begonnen (Ergänzungsbände 1912, 1914).

schen und gotischen zur «Kunst der Kaiserzeit» immer deutlicher politisches Gefälle erhält¹⁰. Unmittelbar vor Ausbruch des Weltkrieges erreicht die Wendung durch H. G. Evers die Schärfe des Prinzips. «Architektur ist eine Form des Staates»; mehr noch, sie ist Teil des Staates selber. In der Auseinandersetzung mit dem Gespräch Dehios und Riegl's über Denkmalpflege fällt der programmatische Satz: «Wer nach der Realität des Staates sucht, wird die Architektur finden, nicht sie allein, aber an erster Stelle»¹¹. Bei sehr grossem Aufgebot an Material ist die Aussage nicht aus diesem selbst erschlossen, sondern an dieses herangetragen; zuletzt enthüllt sich die These als klar politische Doktrin¹². Als solche ist sie nicht neu, sondern alte Formel der Selbstidentifikation von Herrschaftssystemen mit Architekturfolgen. Im Jahre 1653 prägt Bern eine Denkmünze mit dem Bild der Hauptstadt und der Umschrift MONUMENTUM REI PUBLICAE BERNENSIS. Anlass der Prägung ist die Niederwerfung des Bauernaufstandes¹³.

Ein Kreis war durchlaufen: von der Vernachlässigung der Bauherrenseite in der konventionellen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts über die Ruhmesgeschichte der Bauherrschaft einzelner Dynasten oder Dynastien bis zum Versuch einer Theorie der Architektur vom Staate her. In der tieferen Schicht, unterhalb der Typologie der möglichen Bauherrschaften, heisst das: die entscheidenden Energien sind Bauwille und Ideation; Entwurf und Gestalt gehören bereits in die Zone der Ausführung. An dieser Stelle tritt klar hervor, weshalb die Theorie, wie jede einseitige Schweise zunächst nicht ohne weiterführende Erträge, zuletzt doch das einzelne Bauwerk verfehlt. Im Scheinwerferlicht geistlicher oder weltlicher Identitätsansprüche auf Architektur erscheinen immer Teile; das Ganze entzieht sich, ins Innere dringen sie nur ganz selten ein. Dogmatische Kunstgeschichte ist zuletzt immer überredende statt überzeugende Wissenschaft. Erst die *wechselseitige* Definition sakraler oder politischer Ordnungen durch Architektur und von Architektursystemen durch aussagekräftige Inhalte führt zurück auf das reale Spannungsfeld zwischen Bauherrschaft, Baumeister, Bauwerk¹⁴.

2

Auf dem Gebiet des *Privatbaus* ordnen sich die Dinge zunächst zu einfacheren Bezügen. Begegnung eines Einzelnen mit einem Architekten auf der Achse eines Bauprojektes: ein Grundverhältnis, so scheint es, von archetypischer Übersichtlichkeit. Das ist von aussen gesehen; sobald sich der Blick konzentriert auf die Genesis von Bauidee und Bauwerk, verliert sich die Klarheit der Partnerschaft, und die Anteile verzahnen sich.

Es sei versucht, auf gleichsam experimentellem Wege, durch planmässigen Wechsel der «Versuchsanordnung» im Dreieck Bauherr–Architekt–Bauwerk, in die Spannungsverhältnisse einzudringen. Fester Punkt ist das Bauwerk; bei Wegfall oder Schwächung eines der zwei anderen Angelpunkte verwandelt sich das Feld.

Wegfall des Auftraggebers: der Architekt baut für sich selber; die Achse geht von der Idee direkt zur Realisation. Das Ergebnis ist fast immer interessant, aber im Wortsinn des Problematischen:

¹⁰ Dehio über die fürstlichen Bauherren des Barocks: «ihr Bauluxus war ... unterdrückte Tatenlust, eine geträumte deutsche Geschichte». Zit. bei H. G. Evers, l. c. S. 289.

¹¹ In *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, S. 288ff.

¹² So geht der verwegene Versuch einer Rehabilitation Ludwigs II. von Bayern als Bauherr nicht aus einer Neubewertung seiner Schlossbauten hervor, sondern beruht primär auf der Leugnung der Pathologie eines Bauwillens – «wenn ich nicht mehr bauen kann, kann ich nicht mehr leben» –, der von einer sich rasch verbürgerlichenden Zeit nur noch als krankhaft verstanden werden kann. «Herrenchiemsee», a. a. O., S. 199ff.

¹³ D. Schwarz, *Schweizerische Medaillenkunst*, Bern 1955, S. 11, Tafel VI.

¹⁴ Zur Ortsbestimmung der weltlichen Herrschaftskräfte im Bezugssystem Krone–Kirche–Kathedrale vgl. jetzt H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale* (1950), cap. 123–31, 133f., 167, bes. S. 350, 354; G. Bandmann, op. cit. 1951, 125ff., 171ff. Die jüngste Gesamtdarstellung der französischen Baukunst seit der Renaissance, L. Hauteceurs *Histoire de l'architecture classique* (1943ff.) gibt überreiches Material auch zur Bauherrenseite (Krone, «grands officiers», Adel), aber, wie in fast allen Hinsichten, ohne in die Probleme selbst einzudringen.

wo zwischen Auftraggeber und Gestalter Personalunion besteht, da kommt nur selten ein vollgültiges Bauwerk zustande¹⁵. Die Spannweite zwischen Bauwille und Verwirklichung ist ungenügend¹⁶.

Verzicht auf den Architekten: der Bauherr entwirft selber; die Ausführung besorgen Bauhandwerker unter dessen unmittelbarer Aufsicht. Die Achse der Verwirklichung geht vom Auftraggeber direkt zum Bauplatz; es entsteht «Architektur ohne Architekten». In der überlieferten Typologie der Randphänomene trägt sie die Etikette «Dilettantenbauten»¹⁷.

Beschränkung des Architekten auf die Bauleitung: ohne direkt einzugreifen, lenkt der Bauherr Projekt und Ausführung. Der Architekt redigiert lediglich eine in den Grundzügen durchgeformte Idee. Variante: ein neuer Auftraggeber greift in eine vorhandene Planung ein und ändert sie von Grund auf. Das Grunddreieck Bauherr–Baumeister–Bauwerk bleibt bestehen, aber mit vollständig veränderten, ungleichen Gewichten; eine der drei Achsen dominiert¹⁸.

Von diesen drei Haupttypen der Abweichung vom Normalfall des Gleichgewichts zwischen Bauherr und Architekt scheidet auf der Bauherrenseite der erste aus. Die zweite und dritte Problemstellung sei abschliessend an je eine Gruppe von Bauwerken oder Bauperioden herangetragen. Gestellt sind dabei zwei Hauptfragen. Einmal: gibt es, in entwickelten Verhältnissen wohlverstanden, «Architektur ohne Architekten» auch ausserhalb atypischer Einzelfälle? Zum andern: ist in der geschichtlichen Analyse eines bestimmten Einzelwerks die Konzentration auf das Verhältnis Bauherr–Bau imstande, einen aktenmässig bisher unbekannten Architekten zu erschliessen? So gestellt, verharren beide Fragen scheinbar im Vordergrund. Ihr aufschliessender Wert wird sichtbar, wenn es durch sie gelingt, die verborgene Zone freizulegen, wo zwischen Bauwille, Entschluss und Baubeginn die Idee dreidimensionale Gestalt annimmt: Einblicke in die Entelechie des Bauwerks.

3

Aus dem privaten Profanbau des mittleren 17. Jahrhunderts greife ich drei Einzelwerke aus der deutschen Schweiz heraus. Gewählt sind mit Absicht gut bekannte, ausreichend untersuchte Neubauten.

Zunächst die Hauptdaten. In den Jahren 1642–1650 gibt der Gouverneur von Breisach, Generalmajor Hans Ludwig von Erlach, dem Schloss *Kasteln* im Aargau durchgreifend neue Gestalt (Tafel 61, 3). Durch die vollständig erhaltene Korrespondenz des Verwalters mit dem Sekretär des Generals in Breisach sind wir über die Entstehung des Neubaus genau unterrichtet¹⁹. Gebaut wird ohne Architekten; da sich der Bauherr meist in Breisach, selten auf dem Platz selbst jedes De-

¹⁵ Kritische Untersuchungen über Architekten-Eigenbauten scheinen immer noch zu fehlen. Für *Italien* gibt cap. II bei J. Burckhardt, a. a. O. 1878, S. 20f. einige Hinweise; beste *deutsche* Beispiele: Wohnhaus und Privatkapelle der Brüder Asam in München (1733), J. C. Schlauns Wohnhaus (1754) und Gartenpavillon (1749) in Münster; zu *Nabl* s. S. 207.

¹⁶ Hierzu jetzt R. Winkler, *Das Haus des Architekten*, 2. Ausg. 1959, Einleitung S. 7; die Publikation umfasst neben einigen glänzenden Leistungen – Gropius (Cambridge 1938), Philip C. Johnson (New Canaan 1949), Aalto (Muuratsalo 1952), Wogensky (St. Rémy-les-Chevreuse); Frank Lloyd Wrights «Taliesin West» von 1938 fehlt – zahlreiche Eigenhäuser von problematischer Qualität.

¹⁷ Das klassische Beispiel: der von Kaiser Hadrian selbst entworfene, 136 n. Chr. geweihte Doppeltempel der Venus und Roma am Osteingang des Forum romanum. Zur Ablehnung des Riesenbaus durch die öffentliche Meinung Roms – der schärfste Kritiker, Apollodor von Damaskus, soll sein Urteil mit dem Leben bezahlt haben – vgl. G. A. Snijder im Jahrbuch d. deutschen Arch. Instituts 55, 1940; zu Hadrian als Bauherrn der Kaiservilla vor Tivoli jetzt die Monographie von H. Kähler, Berlin 1950. – *Mittelalter*: einige Beispiele bei Bandmann, I. c. 1951 S. 47, Anm. 11. – *Renaissance*: das 1530–37 selbsterbaute Landhaus des Humanisten und Lehrers von Palladio, Giorgio Trissino in Cricoli bei Vicenza; dazu H. Pée, Die Palastbauten des Andrea Palladio (1941), S. 2ff.

¹⁸ Italienische Beispiele: J. Burckhardt, a. a. O., S. 9, 14, 16ff.; süddeutsche: M. Hauttmann, *Gesch. d. kirchl. Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780* (1921), 33 ff.

¹⁹ Das Folgende nach der prägnanten neuen Darstellung M. Stettlers in *KDM Aargau* II, 1953, S. 371ff; Quellen: 373.

tail vorlegen lässt, muss der Anteil sowohl des Bauleiters, des Steinmetzen Bernhard Dölling von Mägenwil, als auch des Stellvertreters von Erlachs auf dem Schloss, Hans Friedrich von Effinger von Wildegg, auf die Ausführung bezogen werden; das Mauerwerk ist den Meistern Philipp und Jakob, das Holzwerk dem Zimmermeister Rudolf Spiess übertragen; mitbeteiligt sind lombardische Werkleute. Die reiche Innenausstattung, 1907 durch Brand zerstört, ist durch mehrere Beschreibungen gut überliefert. In Plan und Ausführung ist der Bau das Werk Hans Rudolf von Erlachs²⁰. – Im gleichen Jahrzehnt, 1642–1647, erbaut sich Caspar Freuler, Gardeoberst Ludwigs XIII., im Dorf Näfels das «Grosshus», heute Freulerpalast genannt²¹ (Tafel 61, 4). Im Gegensatz zu Kasteln hat sich die Innenausstattung fast ganz erhalten; dagegen fehlen Bauakten²²; der Bauleiter Freulers, sofern es einen gab, bleibt unbekannt. An Werkleuten scheint einzige der Name des Zimmermeisters, Hans Fries aus dem Allgäu, überliefert^{22a}. Ungewiss auch die Herkunft der Stukkaturen, Tischmacher, Bodenleger und Intarsiatoren; anderseits hat die sorgfältige Gesamtrestauration von 1937–1942 interessante Einblicke in die Bauvorgänge ermöglicht²³. Sowohl bau-technische Fehler²⁴ als auch die Häufung von Unstimmigkeiten im Verband von Rohbau und Innenverkleidung deuten auf das tatsächliche Fehlen eines verantwortlichen Bauleiters²⁵. – Bis vor wenigen Jahren galt auch für den grössten neueren Herrensitz in der Schweiz, das Stockalperschloss in Brig, das fünfte Jahrzehnt (1641–1647) als Bauzeit²⁶. Primäre Bauakten fehlen auch hier. Indessen haben die Forschungen P. Arnolds neuerdings die Jahre 1658–1666 als Zeitraum der Erstellung bis zum Rohbau ermittelt²⁷. Die mächtige, in der Schweiz beispiellose Figur Kaspar Jodok Stockalpers vom Thurm ist nicht erst durch die Arnoldsche Monographie, wohl aber erst durch sie im vollen Umriss plastisch geworden. Das Familienkastell zu den Drei Königen (Tafel 62, 5) ist Zentralsitz innerhalb eines ausgreifenden Systems von Stützpunkten, das sich von Brig und Glis über Naters, Turtmann, Simplon bis ins Ossolatal erstreckt. Im Solde Stockalpers steht eine starke Gruppe von Werkleuten, die er von Bauplatz zu Bauplatz versetzt; den Kern bilden Südwalser Bauhandwerker, unter denen die drei Brüder Bodmer und die Steinmetzen Uli Jordan und Johann Baptist Miletto hervorstechen. Von selbständigen Entwerfern oder Bauleitern verlautet nichts. Der Palast in Brig, ursprünglich als Kauf- und Stapelhaus geplant, entwickelt sich schrittweise zum Herrensitz, doch scheint, nach Arnold, die Bauidee im Diarium Stockalpers klar vorgezeichnet²⁸.

Worin liegt die Verwandtschaft der drei Bauherren? Zwei Offiziere in fremden Diensten, von ihnen mindestens von Erlach auch als Militär von Rang; ein über Alpenpässe hinausgreifender, kühn planender Handelsherr; alle drei gewohnt, zu befehlen und allein zu disponieren. *Nihil solidum nisi solum* steht als Wappenspruch Stockalpers an der Freitreppe des Dreikönigshauses zu Brig. Wir dürfen annehmen, dass Führung, nicht Gespräch und Partnerschaft den Stil der Bauherr-

²⁰ «Ein gutes Beispiel fengelenkten barocken Bauens». Stettler, l. c., S. 372; die Stilbezeichnung ausdrücklich wiederholt S. 379; der Schreibende würde mit der Verwendung des Begriffs *barock* im Profanbau nicht über 1680 hinabgehen.

²¹ Die kurze Darstellung im *Bürgerhaus des Kt. Glarus* (VII, 1919), S. XVII, heute überholt durch den guten Führer von Hans Leuzinger, Glarus 1952. Der Innenausbau erst nach dem Tod Freulers (1651) vollendet.

²² Laut freundl. Mitteilung von Arch. H. Leuzinger (Zollikon) gingen fast alle Akten des Freulerschen Familienarchivs nach 1839 verloren.

^{22a} Nach Rechtfertigung vor dem' Rat erhält Freuler 1642 Erlaubnis, sich nach Ersatz für Nägeli umzusehen; von einem neuen Werkmeister verlautet dann aber nichts mehr (Mitt. von Arch. H. Leuzinger). Auf welcher Quelle die Bezeichnung des Hans Fries als Bauleiter bei Reinle, *Kunstgeschichte der Schweiz*, III, 1956, S. 33 (Bauzeit in 1642–47 zu berichtigen) beruht, ist Vf. nicht bekannt.

²³ H. Leuzinger in *Schweiz. Bauzeitung* 123/1944, S. 130ff., 137ff., 152; Résumé in ZAK 1944, S. 124.

²⁴ So ist am Inneneingang zur Hauskapelle (1. Stock) die südliche Umfassungsmauer direkt neben der innern Trennwand durchstossen. Leuzinger, a. a. O., 1944, S. 143, vgl. Schnitt S. 138.

²⁵ Vgl. unten S. 203, Anm. 30.

²⁶ So noch im *Bürgerhaus des Kt. Wallis* (1935), S. XXIX.

²⁷ P. Arnold, *K. J. Stockalper vom Thurm 1609–1691*, Bd. I, Brig 1953, S. 188ff.; etwas abweichend (um 1660–70) A. Carlen und H. Imhof, *Das Stockalperschloss in Brig* (1951), S. 7f.

²⁸ Stockalperarchiv, S. 128; vgl. Arnold, l. c., S. 188 (leider ohne Detailangaben), und *Bürgerhaus* l. c., S. XXIX.

schaft bestimmt. – Von hier aus befragen wir die Werke selbst. Die Übereinstimmung ist frappant. Schwere, streng orthogonal geschnittene Gebäude in gemessenem Kontrast zu Ortsbild und Landschaft, standfest aufruhend, ohne jede Bewegung in der Masse; die Fronten panzerhaft geschlossen, flächig, stark gegurtet; einzig die Dachzone aufgelockert mit Voluten- oder Stufengiebeln²⁹: über starren Kuben spielerisch bewegte Bekrönungen, gesteigert durch Staffelung zweier ungleich hoher Baukörper (Kasteln), Lukarnen als diagonal halbierte Würfel mit lebhaften Volutenauf-sätzen (Näfels), schwere Vierkanttürme mit scharf abgeschnürten Zwiebelhelmen (Brig). Gesucht sind Massen, klar geschnitten und gestaffelt; Bewegung, nur an der Peripherie der Aussengestalt zugelassen, bleibt der einzelnen Front eingeschrieben. Rhythmische Folgen sind als Wiederholung, nie als Variation gegeben. Am Hauptgebäude auf Kasteln entsteht aus der genauen Wiederholung der Giebelsilhouetten an den zweigeschossigen Flügeln und am dreigeschossigen Kernbau die Wirkung einer architektonischen Sequenz.

In schroffem Gegensatz zum Profanbau des frühen 17. Jahrhunderts überspinnt die Bauzier nirgends die Frontflächen. Die *Mauer* spricht. Portale, Fensterbekrönungen, Giebelmotive sind der Fassade auferlegt, auswechselbare Zierstücke gleich Möbeln oder Bildern vor einer Innenwand. Wer in das Haus eintritt, erfährt die Schärfe eines radikalen Umschlags. Aussen helle Flächen, sparsame Gliederungen, einfache, starke Form; innen reiche Logienhöfe und dunkeltonige Raumfolgen in ununterbrochener Sukzession prunkvoller Verkleidungen in Holz und Stein. In den gebauten Innenraum ist gleichsam ein zweites Gehäuse aus Prunkwand, Prunkdecke und Parkett gestellt; wo sich Aussenwand und Balkenkonstruktion nicht fügen, wird bedenkenlos in sie eingeschnitten³⁰. Rohbau und Innengliederung sind getrennt konzipiert und ohne geplantes Ineinandergreifen offensichtlich getrennt vergeben. Im Grunde ist das Haus ein betont schlichter Schrein, Behältnis einer Sammlung prachtvoller Innenräume. *Die geistige Einheit liegt in der Vision des Bauherrn*; der Realisation liegt nicht ein Gesamtprojekt, sondern eine Art Thema zugrunde, über das der Auftraggeber den Bau gleichsam improvisierend ins Werk setzt³¹. Er ist es, der das Mauerwerk dem Steinmetzen oder Maurermeister, das Holzwerk dem Zimmermann vergibt und dann die Equipe der Kunsthanderwerker für den Innenausbau zusammenstellt.

Im spätmanneristischen Profanbau der Schweiz sind zwei Grundhaltungen erschliessbar. Die eine, ältere, wendet sich mit überreichen Malerei- oder Skulpturfronten nach aussen. Das Prinzip der auswechselbaren Applike wird auf die Fassade übertragen, aber nicht isolierend, sondern in ununterbrochenem ornamentalem Rapport. Dem stimmlosen Grund wird ein schulmässiges, aus Musterbüchern geschöpftes Dekorationssystem vorgeblendet³², Werk von Steinmetzen, die gleichsam nebenher noch als Werkmeister auftreten. Typischer Ideator ist der gelehrte, Architekturwerke sammelnde Privatmann, der «Architekturbesteller». Zweite Grundhaltung: der Einzelbau als einfaches Gehäuse hochkomplizierter Raumfolgen. Von strenggeschlossenen Kuben gleichsam ummauert, entfaltet sich im Innern eine endlos Form an Form addierende, im Grund unfrohe Fülle, die den Besucher oft bis zur Atemlosigkeit bedrängt. Typischer Ideator ist hier der

²⁹ H. Leuzinger, a. a. O. (1944) nimmt für den Freulerpalast ebenfalls Treppengiebelaufsätze an.

³⁰ Nachweis (Näfels) von H. Leuzinger, a. a. O., S. 132f.

³¹ Improvisation hier nicht im Sinn unverbindlichen «Phantasierens», sondern als Disponibilität, Entwicklung der Anlage Teil um Teil – statt Ausführung eines festen Projekts – verstanden. Mindestens für *Kasteln* (Stettlerl. c., S. 372, Anm.4) und *Brig* (Arnold 1953, S. 188) sind einschneidende Umdisponierungen während der Ausführung bezeugt.

³² Beispiel: *Bern*, Kirchgasse 6, KDM Bern II/1959, S. 283 ff., Abb. 292 ff.

Legenden der Abbildungen von Tafel 66

17–20 Balkon- und Schrankengitter nach Entwürfen J. A. Nahls. – 17 Bern, Erlacherhof. Südfront, um 1750. – 18 Hindelbank, Pfarrkirche. Grabdenkmal Hieronymus v. Erlachs, 1750/51. – 19 Bern, Erlacherhof. Nordfassade 2. Stock, um 1750. – 20 Kassel, Königstrasse. Wohnhaus J. A. Nahls. Um 1770/71

aus der Fremde zurückkehrende Militär, der Handelsherr, der Grosskaufmann. – Gewiss, die umschriebenen Ausdruckselemente sind zugleich Grundzüge des «Zeitstils», aber, und das war hier sichtbar zu machen, Zeitstil zunächst auf der Seite des Auftraggebers. Es sei hier, für beide Gruppen, vor allem aber für die Herrensitze des mittleren 17. Jahrhunderts, der Begriff *Bauherrenarchitektur* vorgeschlagen. Ihr ist das planmässige, nicht kompilierende, sondern gelenkmässig durchgerechnete Bauwerk des Architekten entgegenzustellen. Seine Sache ist es, Aussenbau und Inneres ineinandergreifen zu lassen, bis kein Bauglied mehr entbehrlich, kein Detail mehr auswechselbar ist. Gegensatzpaar der Stilgeschichte oder Gegensatz zwischen Bauherrenbau und Architektenbau? Die Frage müsste an ein weit umfangreicheres Material herangetragen werden, als es hier vorgelegt werden kann.

Im späteren 17. Jahrhundert ändern sich die Verhältnisse auch in dem hier verfolgten Zusammenhang. Vielleicht vollständiger als in andern Landschaften der deutschen Schweiz lässt sich die Wandlung im Profanbau Berns verfolgen. Mit Schloss *Utzigen* tritt 1664 ein neuer Auftraggeber hervor. Der Bauherr, Samuel Jenner d. Ä., gehört als Ratsherr, Landvogt, Venner zum regierenden Patriziat der Republik. Nach allerdings späteren Nachrichten ist er auch Baumeister³³; es scheint, dass mit Jenner die Reihe der «Kavaliersarchitekten» Berns einsetzt³⁴. Vier Jahre später beginnt Albrecht von Wattenwyl, «generosissimus in Gallia colonellus» nach der Grabinschrift in der Dorfkirche, den Bau von Schloss *Oberdiessbach* (Tafel 62, 6). Die Herkunft von Plan und Baumeister der grosszügigen Anlage war bisher unbekannt. Nach einer vor kurzem im Staatsarchiv Neuenburg aufgefundenen, hier erstmals veröffentlichten Aktennotiz ist aber Februar 1669 der Neuenburger Jonas Favre (um 1630–1694), Erbauer der Kirchen von Serrières und Couvet, in «Diespac» offenbar als Bauleiter nachzuweisen³⁵. Sein Anteil an den Plänen bleibt aufzuhellen; für uns ist wichtig, dass nun, erstmals an einem Unternehmen von Gewicht, ein ausgebildeter Architekt im heutigen Begriff auf dem Bauplatz erscheint³⁶. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hat sich der moderne Typus des Berufsarchitekten definitiv durchgesetzt. Ich verändere daher die Fragestellung. Wie erscheint, an einem Testfall aus der Jahrhundertmitte, das Verhältnis des Bauherrn zu seinem Architekten im Verband einer von Haus aus eminent bauverständigen patrizischen Gesellschaft?

Gegen 1745 entschliesst sich Hieronymus von Erlach, Schultheiss von Bern und Erbauer der Schlösser Thunstetten und Hindelbank, nun auch den Familiensitz in der Stadt, den *Erlacherhof* an der Junkerngasse (Tafel 63, 7), auszubauen³⁷. Aufs selbstverständlichste kommt es zur Partnerschaft eines bedeutenden Bauherrn mit einem ihm gewachsenen Architekten; war es in Thunstetten und wohl auch in Hindelbank Joseph Abeille, so ist es hier der eigentliche Schöpfer des Berner Spätbarocks, Albrecht Stürler, den von Erlach mit der Planung beauftragt³⁸. Die Planserie hat sich zum Glück erhalten. In fesselnder Konsequenz lösen sich Bauherr und Architekt Schritt um Schritt von den noch deutlich hochbarocken Erstprojekten mit massivem gassenseitigem Querrechteck- oder Achteckhof; gegen Süden bleibt der Kern des spätmittelalterlichen Ge-

³³ R. Kieser, *Berner Landsitze des 17. und 18. Jahrhunderts*, Genf 1918, S. 7; Abb. S. 58.

³⁴ Zum Bau vgl. *Bürgerhaus*, Bd. II (1922), Tafel 81f.

³⁵ Akkord Favres mit den 3 Maurern aus Les Verrières und Petit-Bayard, 13. Februar 1669. II^e inventaire des Notars Jeanjaquet, fol. 40, StA Neuenburg; freundl. Hinweis von Staatsarchivar A. Schnegg. Zum Schloss selbst: *Bürgerhaus* a. a. O., S. LXIII zu Tafel 87–91; R. Kieser l. c., S. 8ff., Abb. S. 59. Nicht in den zwei Eckflügeln, wohl aber im Gelenk des verbindenden Treppentraktes und in der Grundrissverbindung aller drei Teile erscheinen klar Elemente des «Architektenbaus» in den oben skizzierten Grundzügen.

³⁶ Zu Favre vgl. jetzt J. Courvoisier in KDM Neuchâtel I/1955, bes. S. 288, 296, 322.

³⁷ Das folgende ohne Quellennachweise; diese gibt Verf. in *Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. II 1959, S. 194–219.

³⁸ Zu dessen zentraler Bedeutung im Profanbau des bernischen 18. Jahrhunderts vgl. P. H., *Albrecht Stürler zum 250. Geburtstag*, Berner Tagblatt Nr. 57, 27. Februar 1955.

bäudes aus drei Einheiten aufrecht³⁹ (Tafel 63, 8, 9). Ergebnis ist der Plan eines durchgehend zweigeschossigen Hufeisenbaus mit Längsachse Nord–Süd (Tafel 63, 10 und Tafel 64, 12): anschliessend an den inkorporierten älteren Haupttrakt, dem ein geräumiger querovaler Treppenbau mit Vestibül vorgesetzt wird, drei leichte Hofflügel gegen die Gasse und, nach Süden, ein grosser querrechteckiger Terrassenbau über dem Aarehang⁴⁰.

Februar 1748 stirbt Hieronymus von Erlach. Zwei Monate später folgt, bloss 43jährig, sein

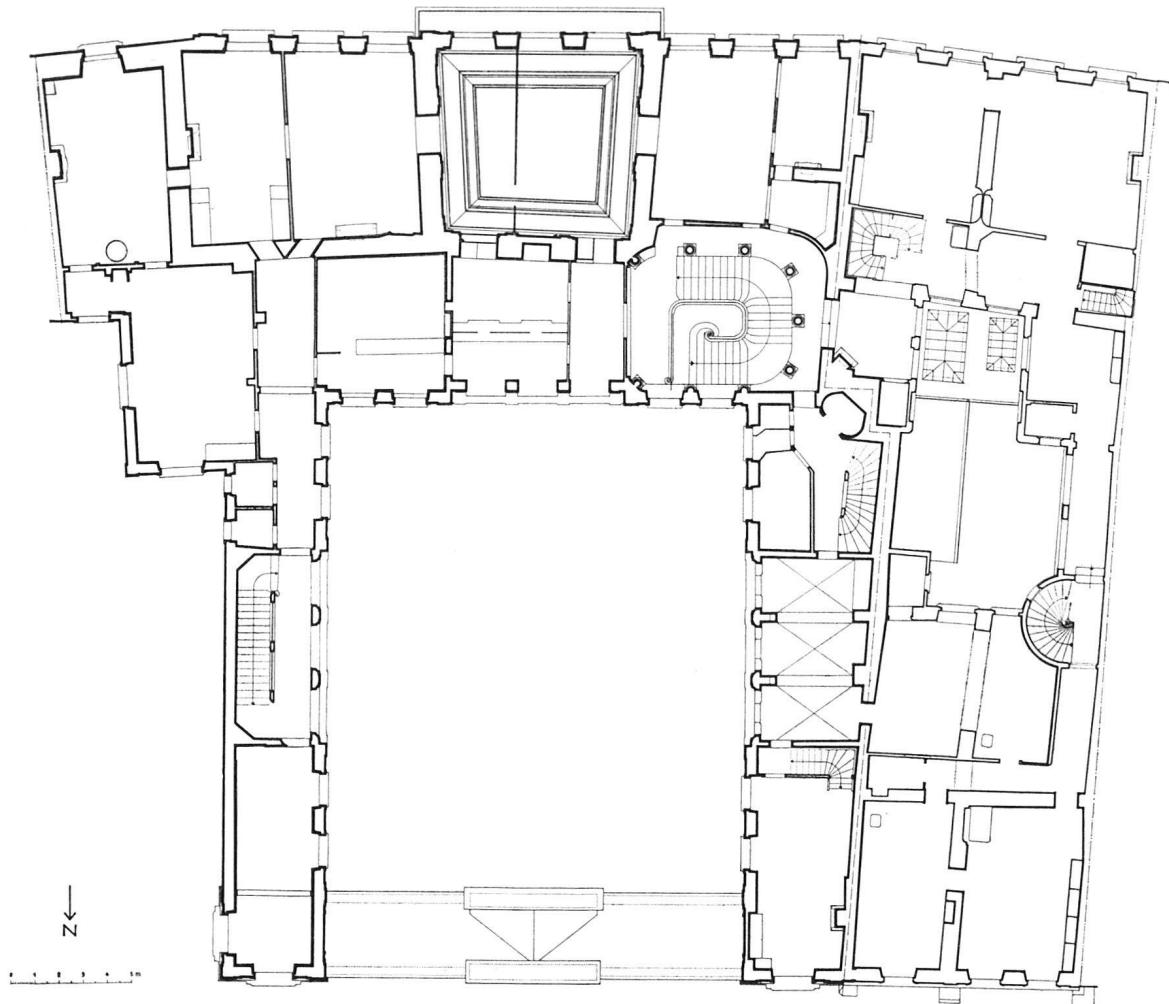


Abb. 1. Bern, Erlacherhof 1746–52. Grundriss I. Stock nach Planänderung um 1748/49.
(Vgl. hier Tafel 63 und KDM Bern II, Abb. 205 (Epochenplan Erdgeschoss))

Architekt. Vom eben begonnenen Bau sind erst die zwei Längsflügel unter Dach⁴¹. Der Sohn des Altschultheissen, Albrecht Friedrich, übernimmt das angefangene Werk, um es 1752 glücklich zu vollenden. Sofort wird eine abweichende Gesamtvorstellung sichtbar. Unangetastet bleiben lediglich die beiden ausgeführten Längsflügel und, mit der Grundidee der Anlage *entre cour et jardin*, der queraxiale Treppen- und Vestibülvorbau an der Hofseite des Hauptflügels. Dagegen

³⁹ Stadtarchiv Bern, KDM Bern II, Fig. 199ff.; P. H. und B. Schmid, *Der Erlacherhof in Bern vom 14. bis 20. Jahrhundert*, Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 1942, Tafeln VIIff. (Text durch die Analyse in KDM Bern II überholt).

⁴⁰ KDM Bern II, S. 195f., 218.

⁴¹ Monogramm «HvE» in beiden Dreieckgiebeln ihrer Hoffassaden (Tafel 64, 11). KDM Bern II, Abb. 209.

verzichtet A. F. von Erlach auf den mit Flügeln gleicher Höhe allseits umschlossenen, konsequent durchgearbeiteten Ehrenhof Albrecht Stürlers. An Stelle des geschlossenen Gassentraktes tritt ein eingeschossiger leichter Laubentrakt mit offener Korbbogenstellung: der Hof wird mit der Gasse räumlich verbunden statt gegen diese abgeschlossen (Abb. 2; Tafel 64, 11). Auch gegen Süden gerät das alte, strenge Projekt gleichsam in Fluss. Mit segmentsförmigen Ausbuchtungen tritt nun die Terrasse weit über den Aarehang hinaus; die kubische Geschlossenheit der Planung Stürlers wird auch hier zugunsten freier Ausladung in den Außenraum durchstossen⁴². Der einschneidendste Eingriff aber betrifft den Haupttrakt selber. Auch hier, da einem älteren Kern blos neue Außen- gestalt zu geben war, entsprach im ursprünglichen Projekt die neun Achsen breite, zweigeschos-



Abb. 2. Bern, Erlacherhof 1746–52. Gesamtansicht von Norden, nach der Planänderung um 1748/49.
Vgl. Tafel 64, 11/12

sige Südfront der horizontal gerichteten Geometrie des Gesamtplans. Albrecht Friedrich aber verlangt vom Architekten den Einbau eines überhöhten *Festsäals* ins Hauptgeschoss (Abb. 1, oben). Die Planänderung führt zur Aufstockung des ganzen Haupttraktes um ein zweites, niedrigeres Obergeschoß; das Kranzgesims mit dem Dreiecksgiebel bleibt, wird aber um 2,5 m gehoben⁴³. Das Ergebnis war: Zerstörung der Frontproportionen, Aufhebung der klaren Horizontalstruktur gegen Süden, Verlust der kompositionellen Einheit des Hofraums infolge dissonierender Überhöhung der Hofflügel durch den Haupttrakt⁴⁴ (Abb. 2; Tafel 64, 11). Hatte die Öffnung des Laubengügels und der Terrassenausbau die Gesamtanlage in der Längsachse horizontal durchbrochen, so durchstößt nun die Aufstockung des *corps-de-logis* das Volumen der Baugruppe auch vertikal.

⁴² KDM Bern II, Abb. 201, 205 (Hof), 197f., 204 (Terrasse); Text S. 196ff., 204.

⁴³ KDM Bern II, Abb. 206 (Rekonstruktion des I. Projektes vor 1748), 207 (Südfront nach Planänderung = heutiger Bestand).

⁴⁴ Man vgl. ferner KDM Bern II, Abb. 209, Text 197, 201f.

An Stelle der gemessenen, lagerhaft umschliessenden Statik des ersten tritt die ausladende Rhythmisik des zweiten Spätbarocks. Der Planänderung fehlte es nicht an räumlicher und kompositorischer Konsequenz. Der Fehler liegt in der missglückten Verzahnung beider Bauetappen⁴⁵.

Idée génératrice der Neuverteilung aller Hauptgewichte war neben dem Willen, der Hauptfront gegen Süden durch Erhöhung grössere Repräsentanz zu geben, eine *Raumidee*, der Festsaal mit der geräumigen Aussichtsterrasse⁴⁶. Das ist für die Stilwende charakteristisch. Erst der letzte Spätbarock denkt eindeutig räumlich, sei es im Vorrang der Interieurs vor dem Aussenbau, sei es, wie allgemein bei Sprüngli, in der Staffelung des Gestaltungsfeldes in den Aussenraum hinaus. Der Erlacherhof steht damit genau auf der Schwelle zwischen jenen zwei letzten Stufen des Spätbarocks, die wir auf der Ebene der Dekoration unscharf genug als Régence und Louis XV bezeichnen.

Wer aber war der Architekt Albrecht Friedrich von Erlachs? Keine Schrift- oder Planquelle nennt seinen Namen. Es bezeichnet den atektonischen Grundzug der Planänderung, dass die kunsthandwerkliche Ausstattung von Festsaal und Hauptterrasse, nicht der architektonische Teil der Umgestaltung auf dessen Spur führt. Im Jahre 1746 trifft der führende deutsche Innendekorateur der Jahrhundertmitte, Johann August Nahl, auf der Flucht aus Potsdam in Bern ein, um hier als vielgesuchter Bildhauer, Innenarchitekt und Berater für Neuausstattungen aller Art bis 1755 zu arbeiten⁴⁷. Ihm sind mit Sicherheit die reiche Stukkierung des Festsaals mit Puttengruppen und virtuosen allegorischen Reliefs⁴⁸ (Tafel 65, 13, 14), ferner die nicht ausgeführten Gartenfiguren auf der Südterrasse, wozu das Stadtarchiv einige rasch hingeworfene Ideenskizzen von grossem Schwung bewahrt⁴⁹, zuzuschreiben; ein Ausführungsriß zum Mittelstück des grossen Nordbalkongitters trägt den zeitgenössischen Vermerk *composé et dessiné par Nahl, célèbre sculpteur*⁵⁰. Am Wohnhaus, das sich Nahl nach seiner Rückkehr 1771 in Kassel erbaut hat, ist am Frontbalkon (Tafel 66, 20) das Brüstungsgeländer der Erlacherhof-Südfront fast «wörtlich» wiederholt (Tafel 66, 17). Der Bildhauer und ausgezeichnete Dekorateur war, wenn auch mit beträchtlichem qualitativem Abstand, zugleich Architekt. Alles spricht dafür, dass der hochangesehene Deutsche nicht nur mit dem Schmuck, sondern auch mit der Planung des Festsaals und seiner Auswirkung auf den Gesamtausbau betraut wurde. Die Idee des neuen Hauptinnenraums gebiert die Wahl des umgestaltenden Bauleiters; dieser aber, ein Dekorateur ersten Ranges, ist als Architekt ohne eigene Persönlichkeit. Der wirkliche «Ideator» ist der Bauherr, Albrecht Friedrich von Erlach.

5

In seinen Lebensbeschreibungen berühmter Zeitgenossen würdigt Vespasiano da Bisticci die Leistung des grossen Federigo da Montefeltro auf dem Feld der Architektur. Wohl hatte er, heisst es dort, Baumeister an der Hand, von denen er sich beraten liess; «er gab aber selber die Maße an, und wenn man ihn darüber reden hörte, so schien es, als habe er nie eine andere Kunst getrieben als

⁴⁵ Zu Stilstufe und Qualität beider Bauetappen vgl. KDM II, S. 218.

⁴⁶ Der Balkon selbst nicht neu, sondern schon an der Neufassung der Südfront durch Sigmund von Erlach um 1654; KDM Bern II, Abb. 161, vgl. Abb. 153.

⁴⁷ F. Bleibaum, *J. A. Nahl, der Künstler Friedrichs des Grossen und der Landgrafen von Hessen-Kassel* (1933), S. 113 ff.

⁴⁸ KDM Bern II, Fig. 215f.; Zuschreibung auf Grund u. a. von Kindergruppen in Schloss Rheinsberg (um 1740, Tafel 65, 16) und der Goldenen Galerie im Neuen Flügel des Schlosses Charlottenburg (um 1740–44), hier Tafel 65, 15.

⁴⁹ KDM Bern II, Fig. 213; vgl. Bleibaum, Tafeln 68, 74 b. Bereits in den Stürlerschen Projekten zur Hauptterrasse sind da-selbst Brüstungen verzeichnet, deren Sockel offensichtlich für grössere plastische Gruppen bestimmt sind: hier Tafel 63, 10, oben links.

⁵⁰ Burgerbibl. Bern, Nachlass Erasmus Ritter MHH XXIa 92; vgl. *Bürgerhaus*, Bd. 11, 1922, S. XXIV. Beschriftung wohl von Ritter selbst. Entwurf und Ausführung (KDM Bern II, Abb. 223–27, hier Tafel 66, 19) variieren das Schrankengitter vor Nahls berühmtem Grabmal Hieronymus von Erlachs in der Pfarrkirche *Hindelbank* (1751), hier Tafel 66, 18.

diese, so wusste er alles anzuordnen und ins Werk zu setzen»⁵¹. Wir vergleichen den Herzog von Urbino nicht mit dem Gouverneur von Breisach oder dem Magnaten von Brig. Allein das in der vita Federigos geschilderte Grundverhältnis zum Bauen verbindet sie, unabhängig vom persönlichen Format, ganz unmittelbar. In ihrem Bauen verkürzt sich der Weg zwischen *primo pensiero* und verwirklichter Gestaltung auf einen freilich fast immer tiefverborgenen Prozess im eigenen Geist. In wessen Gedankenfeld ist die platonische Idee des Bauwerks eingegraben? Wohl nur Architektur, die zugleich nützlichste und geistigste der Künste, lässt diese Frage als eine wesenhafte zu. Wo beginnen *idea* und *disegno*, die entscheidenden Gestaltungskräfte in der Sprache der manieristischen Kunsttheorie, ihre Bahn durch die trägen Massen der gestaltfeindlichen Auswelt? Wäre jene Planskizze Kaspar Jodok Stockalpers zu seinem Dreitürmehaus in Brig nicht nur in dürftiger Überlieferung, sondern auf dem Papier seines verschollenen Baubuches erhalten, wir sähen wenigstens dort ins Werden dieser grossartig klaren Bauidee hinein: Umriss einer nur gerade an die Schwelle des Bewusstseins heraufreichenden inneren Figur.

⁵¹ *Lebensbeschreibungen*, deutsche Ausg. von P. Schubring, Jena 1914, S. 177; vgl. 209ff. (Verzeichnis der Bauten Herzog Federigos).

BILDNACHWEIS

Kunstdenkmäler des Kantons Bern: Abb. 1, 2 (TAD Bern), Tf. 62, 6; Tf. 63, 7–10, Tf. 64, 11, 12; Tf. 65, 13, 14; Tf. 66, 17, 19 (M. Hesse)
Kunstdenkmäler des Kantons Aargau: Tf. 61, 3 (KDM Aargau II, Abb. 351)
Archiv f. histor. Kunstdenkmäler im Schweiz. Landesmuseum: Tf. 61, 4 (ZAK 1944, Tf. 31, 2)
Bildarchiv Kunsthistor. Seminar Universität Bern: Tf. 62, 5
Reproduktionen aus F. Bleibaum, J. A. Nahl, Baden b. Wien/Leipzig, 1933: Tf. 65, 15, 16; Tf. 66, 18, 20



3



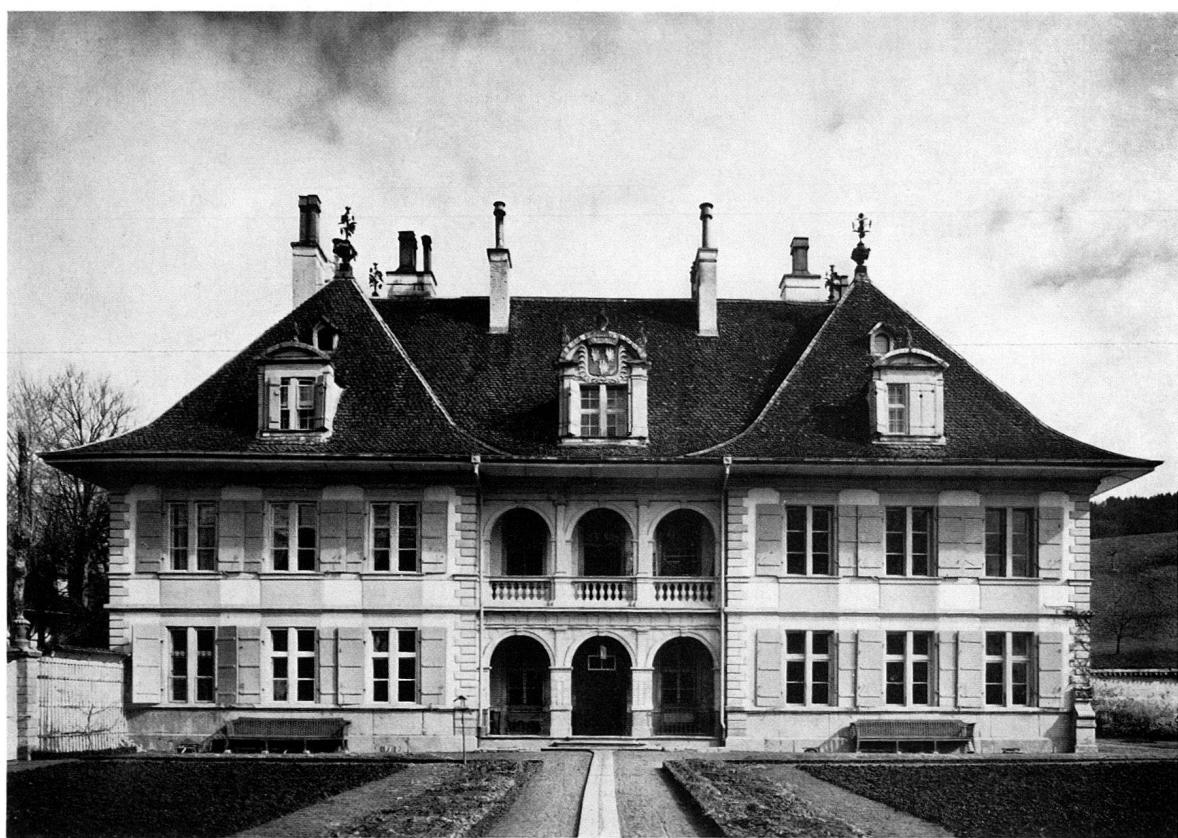
4

3 Schloss Kasteln, 1642–1650. Gesamtansicht von Südosten
4 Näfels, Freulerpalast, 1642–1647. Westfront mit Hauptportal, nach Restauration 1944

ARCHITEKTUR VOM BAUHERRN AUS

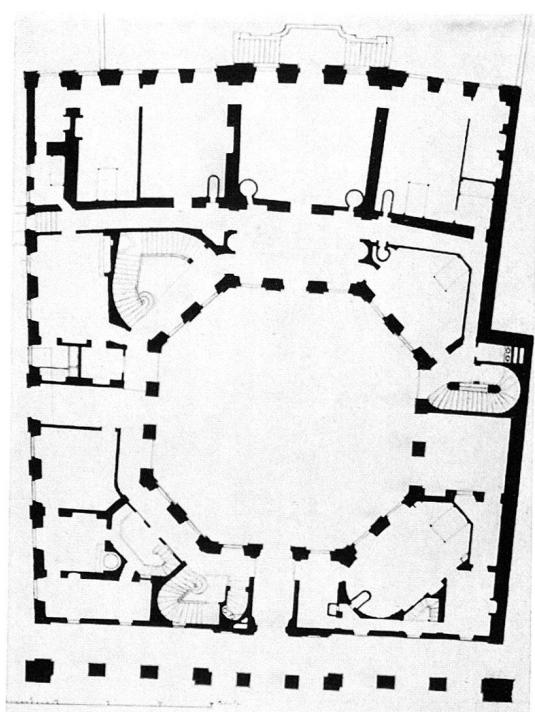
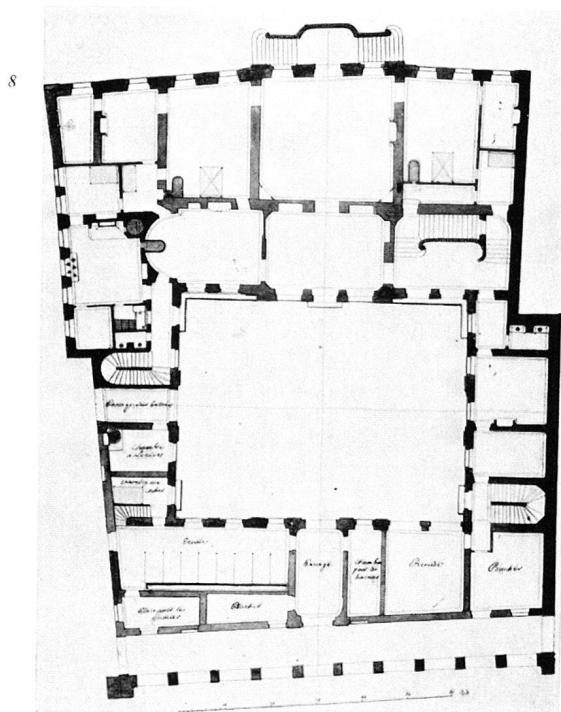
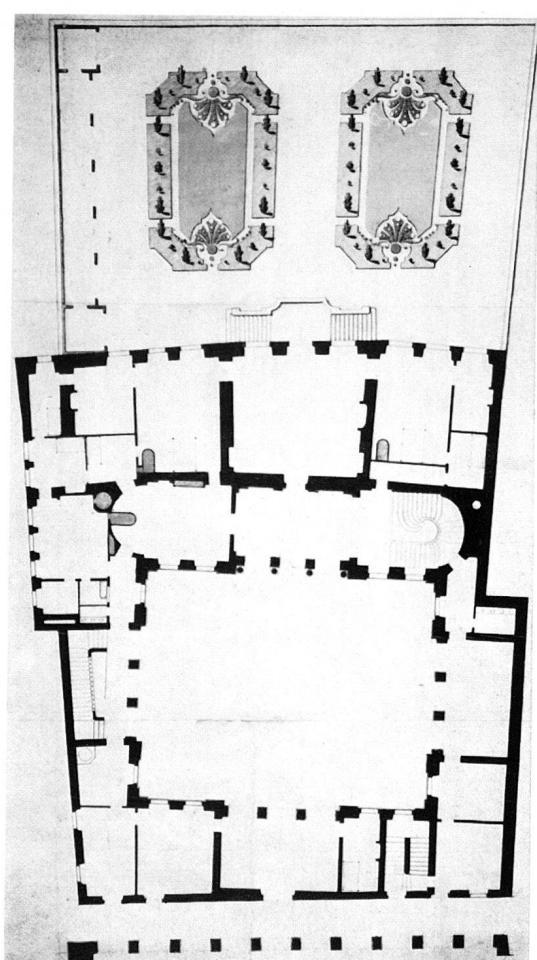
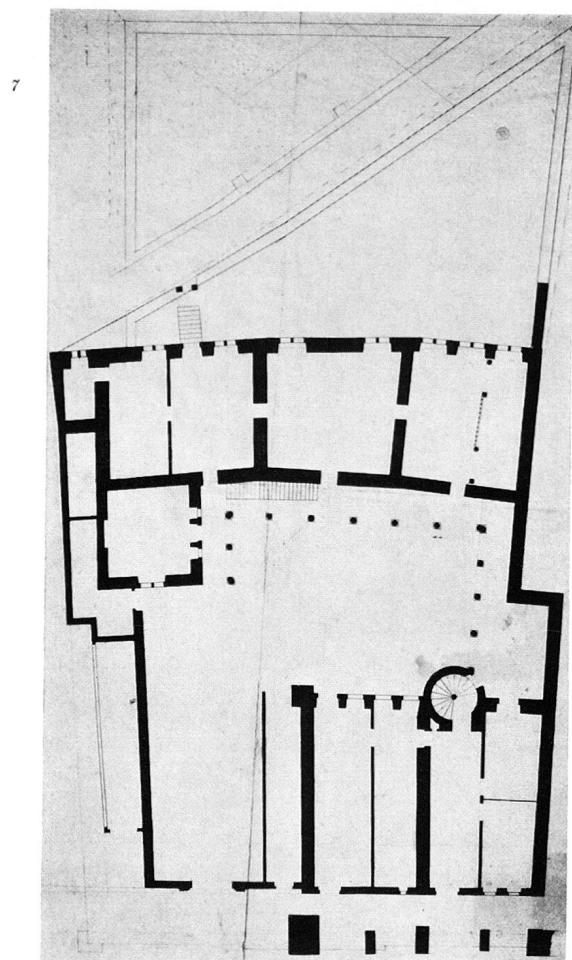


5

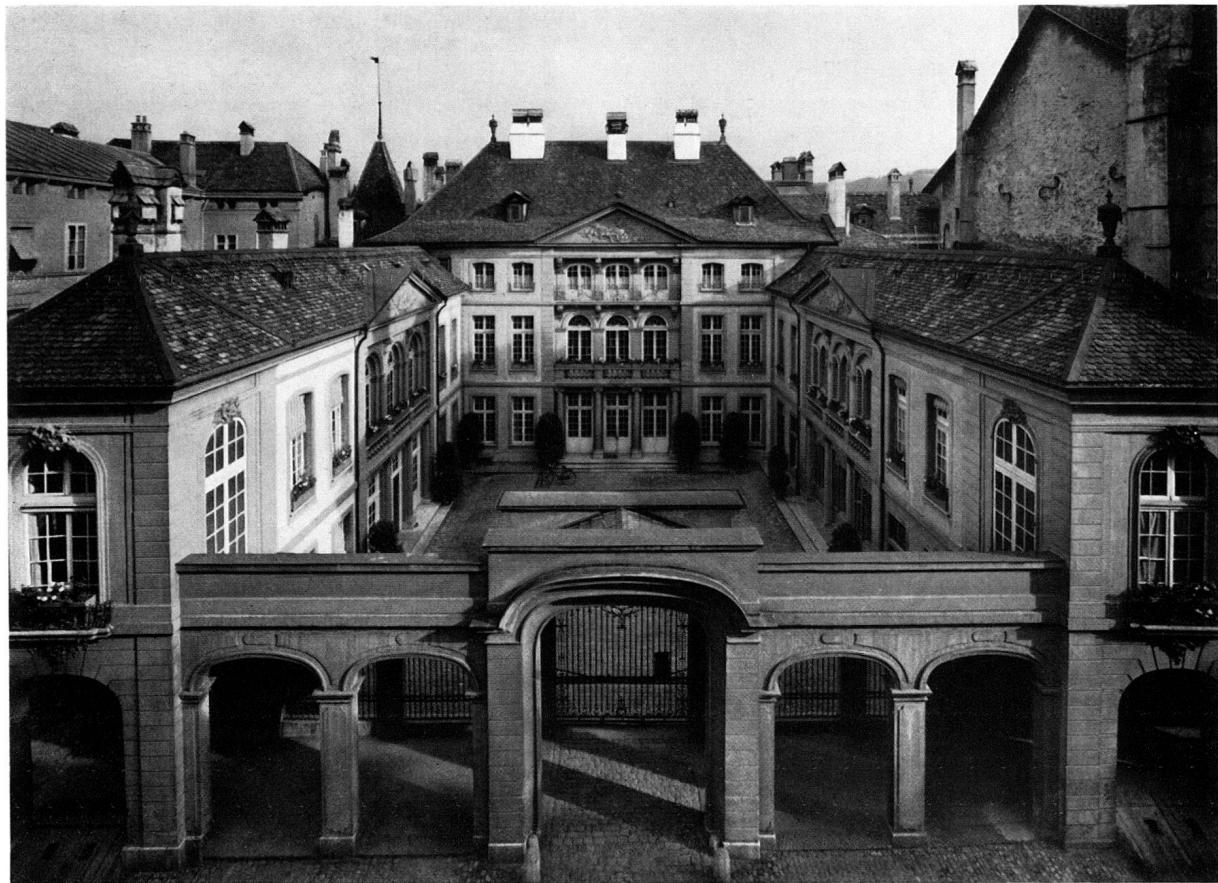


6

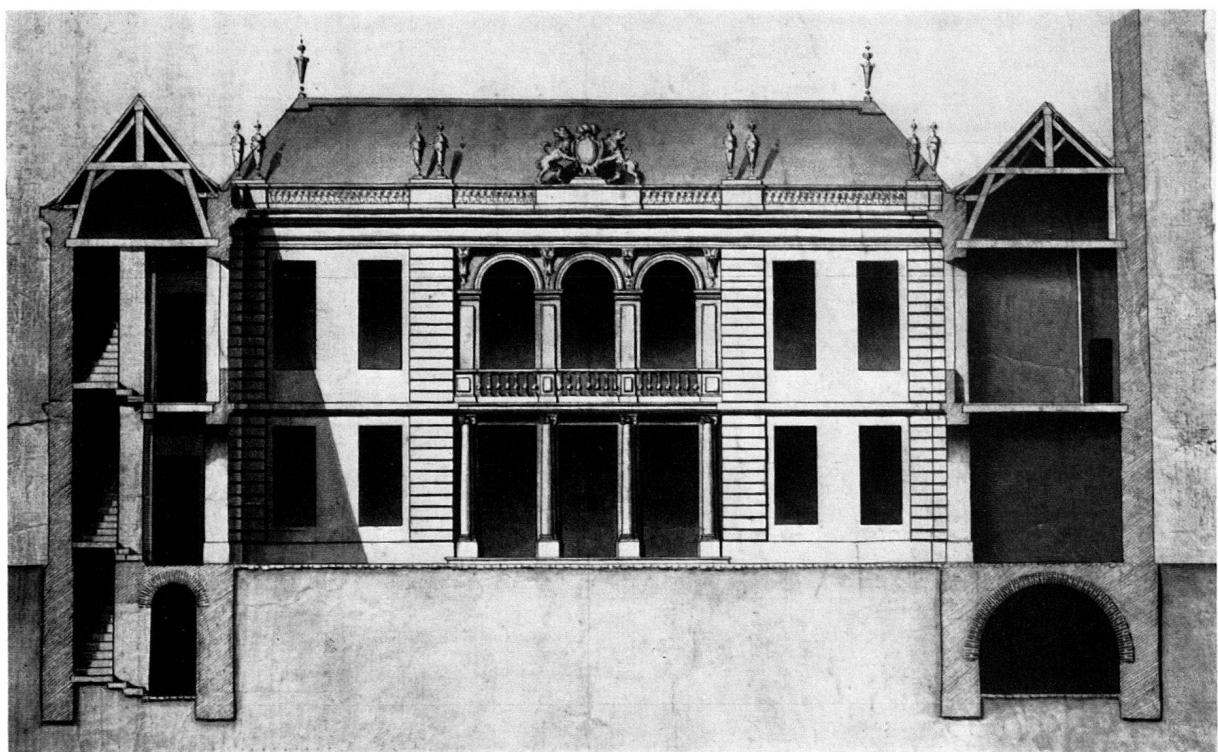
5 Brig, Stockalperpalast 1658–1666. Gesamtansicht von Westen
6 Schloss Oberdiessbach 1668–1670. Hauptfront



7-10 Bern, Erlacherhof. Planungsphasen 1745-1747. – 7 Grundriss Erdgeschoss, Bestand vor 1745. – 8, 9 Projekte mit Querrechteck- und Achteckhof, um 1746. – 10 Albrecht Stürler, Ausführungsprojekt, mit queraxialem Vestibül-Treppenhaus vor beibehaltenem Südflügel und aareseitiger Terrasse. Um 1747, vgl. Abb. 1. – Stadtarchiv Bern



11



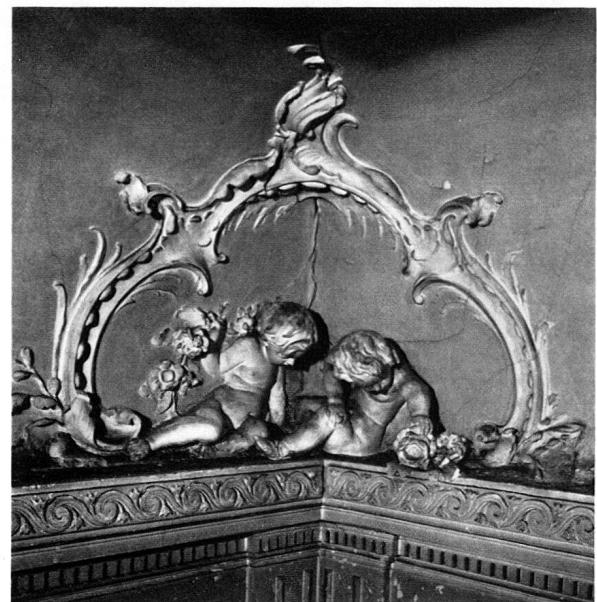
12

11, 12 Bern, Erlacherhof. Eingangsfront und Ehrenhof von Norden. – 11 Gesamtanlage nach der Planänderung von 1748/49: drei- statt zweigeschossiger Haupttrakt, transparenter Laubenflügel statt geschlossener Gassentrakt. Vgl. Abb. 1, 2. – 12 Albrecht Stürler, Ausführungsprojekt um 1747. Schnitt durch Seitenflügel und Ansicht des zweigeschossigen Haupttrakts. Vgl. 10. – Stadtarchiv Bern

13



14



15



16



13, 14 Bern, Erlacherhof, Festsaal. J. A. Nahl (Zuschreibung). Stuckgruppen der Muldendecke, um 1750. – 15 Charlottenburg, Schloss. J. A. Nahl, Puttengruppe im Deckenstuck der Goldenen Galerie, um 1740–1744. – 16 Rheinsberg, Schloss. J. A. Nahl, Puttengruppe um 1740

17



18



19



20



Legenden hiezu siehe Seite 203