

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: 42 (1985)

Heft: 3

Artikel: Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern

Autor: Stückelberger, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168629>

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: 05.05.2026

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

Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern

von JOHANNES STÜCKELBERGER*



Abb. 1 Gesamtansicht der Bundeshäuser von Süden. Links: Bundesrathaus (Bundeshaus West), 1852–57; rechts: Verwaltungsgebäude (Bundeshaus Ost), 1888–92; Mitte: Bundeshaus (Parlamentsgebäude), 1894–1902.

1. DIE PROJEKTE UND IHRE AUSFÜHRUNG – EIN CHRONOLOGISCHER KATALOG

Das von 1894 bis 1902 errichtete *Bundeshaus* in Bern (Abb. 1) erhielt eine reiche künstlerische Ausstattung, die es zu einem Hauptmonument der schweizerischen Selbstdarstellung macht. Dieser künstlerische Schmuck ist in der vorliegenden Arbeit Gegenstand einer nach Themen geordneten ikonographisch-ikonologischen Analyse.

In Anbetracht der langen Planung und Bauzeit sowie der vielen Künstler, die an der Ausstattung beteiligt waren, ist es geboten, hier zunächst einen chronologischen Katalog zusammenzustellen. Darin aufgenommen sind auch die grösstenteils nur Projekt gebliebene Ausstattung des zwischen 1852 und 1857 errichteten *Bundesrathauses* sowie der spärliche Schmuck des von 1888 bis 1892 erbauten *Verwaltungsgebäudes*. Denn vor diesem Hintergrund wird

sich die Ausstattung des Bundeshauses um so deutlicher in ihrer zeitspezifischen Bedeutung darstellen lassen.

*Bundesrathaus (Bundeshaus West)*¹

Am 6. November 1848 trat in Bern die nach der Selbstaflösung der Tagsatzung neu konstituierte Bundesversammlung zu ihrer ersten Session zusammen. Als eines der ersten Geschäfte hatte sie

* Der vorliegende Text ist die gekürzte und überarbeitete Fassung meiner im Sommer 1983 an der Universität Basel bei Prof. Dr. Hanspeter Landolt geschriebenen Lizentiatsarbeit. Allen, die ihre Verwirklichung mit wertvollen Anregungen, zahlreichen Informationen und mannigfaltiger Unterstützung gefördert haben, gilt mein herzlicher Dank.

über den zukünftigen Bundessitz zu beraten. Die Wahl fiel am 28. November auf Bern, womit die Stadt, gemäss Bundesbeschluss vom Tag zuvor, verpflichtet wurde, der Eidgenossenschaft die erforderlichen Räumlichkeiten für die Bundesversammlung, den Bundesrat und seine Departemente, Bundeskanzlei, Verwaltung, Archiv und Münzstätte unentgeltlich zur Verfügung zu stellen und zu unterhalten.² Die Einwohnergemeinde beschloss am 18. Dezember 1848, diese Verpflichtungen zu übernehmen, wies aber zugleich darauf hin, «es würde das Mass der Billigkeit überschritten, wenn das Vorbild zu einem Bundeshaus aus andern Ländern hergenommen würde, deren Grösse, Macht und Reichtum entsprechende öffentliche Gebäude und Monumente bedingen».³

Zunächst wurden die Bundesbehörden provisorisch in Gebäuden der Stadt untergebracht. Am 8. April 1850 schrieb die Einwohnergemeinde, nachdem sie sich auf den Bauplatz geeinigt hatte, einen Wettbewerb zur Erlangung von Bauplänen für ein neues «Bundesrathhaus» aus. In der Begleitung des Wettbewerbsprogramms hiess es: «Der auszuführende Bau soll der Würde seines Zweckes entsprechen und der Stadt Bern zur Zierde gereichen; unnütze Pracht und übertriebene Dimensionen sind zu vermeiden. Die Herren Konkurrenten haben demnach ihr Augenmerk auf Schönheit, Zweckmässigkeit und Einfachheit zu richten, und es

werden, bei gleichem künstlerischem Werte, diejenigen Pläne den Vorzug erhalten, deren Ausführung am wenigsten Schwierigkeit darbietet und verhältnismässig den geringsten Aufwand erfordert.» Es stand damit von Anfang an fest, dass die Stadt Bern für die künstlerische Ausstattung Zurückhaltung walten lassen würde. Von den 37 eingereichten Projekten erhielten diejenigen von Ferdinand Stadler, Felix Wilhelm Kubli und Jakob Dähler je einen Preis; Bauprojekt und Ausführung wurden aber dem einheimischen Baumeister Friedrich Studer übertragen.⁴ Am 21. September 1852 fand die Grundsteinlegung statt, und am 5. Juni 1857 konnte das Bundesrathaus vom Bundesrat offiziell übernommen werden.

Der Bau wurde von einer Kommission betreut, die in Dr. Ludwig Stantz den Verantwortlichen für die künstlerische Ausstattung hatte. Wenn dieser, trotz Zurückhaltung der Bauherrin, verschiedene Vorstösse bezüglich künstlerischer Fragen wagte, so mag dies mit dem Grund darin haben, dass er selber in Bern ein Glasmalereiatelier führte. So schlug er bereits am 27. Juli 1852, also noch vor der Grundsteinlegung, dem Post- und Baudepartement vor, die beiden Parlamentssäle mit bemalten Scheiben zu schmücken, und am 13. Januar 1853 bewarb sich Glasmaler Jakob Müller um deren Ausführung.

Das Projekt sah ein reiches ikonographisches Programm vor: Im Ständeratssaal sollten in den drei Doppellanzettfenstern die Wappen der Kantone, beginnend mit Zürich, endend mit Genf, sowie die Jahreszahlen 1308 und 1848 als Gründungsdaten des «Alten» und des «Neuen» Bundes zur Darstellung gelangen. Für die dazugehörigen Rosetten waren drei historische Szenen geplant: In der Mitte der Rütlichschwur, links die Schlacht bei Sempach und rechts die Schlacht bei Murten, als Siege über die Feinde im Osten und Westen. Der Ständerat als Repräsentant des alten Staatenbundes wurde mit der alten Geschichte in Verbindung gebracht, der Nationalrat dagegen mit der Neuzeit. So sollten im Nationalratssaal in den Rosetten der fünf Fenster, links und rechts vom Schweizerkreuz, die vier Landesregionen und ihre wirtschaftlichen Erzeugnisse in Gestalt der vier Flüsse Rhein, Rhone, Aare und Tessin, mit entsprechenden Attributen, zur Darstellung kommen. In den zehn Fensterbahnen aber Allegorien für Diplomatie, Militär, Finanzwesen, Verwaltung, Justiz, Kultus, Handel, Industrie, Wissenschaft und Künste als Symbole für die Vielfalt des schweizerischen Alltags und die Tätigkeitsbereiche der Regierung. Für die ornamentale Einrahmung der Fenster wählte Stantz schliesslich «Ranken aus der Pflanzenwelt unseres Vaterlandes» wie Eichen, Föhren, Ahorn und Alpenrosen.

Der Bundesrat lehnte am 8. Mai 1854 das Projekt mit der Begründung ab, dass die Reflexe der Farbgläser die Arbeit des Parlaments zu stark stören würden, beschloss aber zugleich, anstelle der Glasfenster die Wände der beiden Ratssäle mit Gemälden zu versehen. Eine Ausschreibung dieser Dekorationsarbeiten unter Schweizer Künstlern brachte zwar einige Eingaben, blieb im Ergebnis aber unbefriedigend. Man beschloss deshalb, sich auch im Ausland umzusehen. 1855 wurden Verhandlungen mit den Münchner Dekorationsmalern Ludwig und August Hövemeyer aufgenommen und ihnen ein vermutlich von der Baukommission ausgearbeitetes Programm unterbreitet, das für den Ständeratssaal einen umfangreichen historischen Zyklus vorsah, verteilt auf nicht weniger als zehn Bilder und sechs Medaillons mit Themen von der Germanischen Zeit über den Beitritt zum Deutschen Reich, die



Abb. 2 Bernbrunnen von 1858 im Hof des Bundesrathauses; Entwurf von Architekt Friedrich Studer.



Abb. 3 Ludwig Stantz und Jakob Müller: Standesscheiben von 1860/61, ehemals im Ständeratssaal des Bundesrathhauses.

Befreiung der Schweiz von den Vögten und die Unabhängigkeitskriege bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Für den Nationalratssaal wurde das Programm, welches Stantz für die Glasfenster ausgearbeitet hatte, zur Ausführung in Fresko vorgeschlagen. Aus finanziellen Gründen scheiterte das Projekt aber schon in der Entwurfsphase, worauf man mit den Brüdern Hövemeyer am 2. März 1856 einen Vertrag abschloss, wonach diese im Ständeratssaal nur die dekorativen Malereien ausführen, im Nationalratssaal aber die Wand durch gemalte Säulen unterteilen und in die Felder als Plastikersatz Allegorien für Republik, Wissenschaft, Kultus, Justiz und Diplomatie malen sollten. Ende 1857 waren die Arbeiten abgeschlossen.⁵ Die Verleihung dieses Auftrags an zwei Ausländer löste im Kreise der schweizerischen Künstler Befremden aus, wie aus einer Rede von Johann Rudolf Merian-Iselin vor dem Schweizerischen Kunstverein hervorgeht.⁶

Im Sommer 1856 schlug der Gipsler und Maler Johann Münger für die Innenausstattung eine Gipsmarmordekoration vor, die aber abgelehnt wurde. An ihrer Stelle entstanden in den Haupttreppenhäusern sowie im oberen Vestibül des Mittelbaus Dekorationsmalereien.

Parallel zur Innenausstattung ging man an die Dekoration des Aussenbaus. 1856 wurde mit dem holländischen Bildhauer Joseph Hubert Verbunt die Verfertigung von fünf grossen und zwei kleineren Reliefs für die Fassaden sowie die dekorative Behandlung von Eck- und Mittelpilastern im Mittelteil des Bundesrathhauses vereinbart. Zur Ausführung dieser Arbeiten kam es nie. Dafür wurden aber die Projekte für den Bernabrunnen im Hof sowie auch die Gaskandelaber verwirklicht. 1856 lieferte der Münchner Johan-

nes Leeb auf Anfrage zwei Entwürfe für den Brunnen. Man entschied sich aber schliesslich für ein Projekt des Architekten Studer (Abb. 2). Aus dem im Grundriss quadratischen Brunnenbecken mit eingezogenem Vierpass erhebt sich über einem Sockel ein kolossaler Pfeiler, der die Schutzgöttin Berna trägt, die ausgezeichnet ist mit Lorbeerkrantz und Zinnenkrone sowie den Attributen Berner Wappenschild und Lanze. Auf vier kleineren Säulen, die den Sockel umstellen, stehen Personifikationen der vier Jahreszeiten. Das Wasser fliesst aus den Schnäbeln von vier Schwänen, die die Flüsse Rhone, Rhein, Reuss und Tessin versinnbildlichen. Den Steinsokkel zieren schliesslich vier Löwenkopfkäufe sowie das Entstehungsdatum 1858. Die figürlichen Arbeiten sind in Bronze gegossen. Schöpfer der Bernastatue ist Raphael Christen, die Schwäne entwarf Joseph Hubert Verbunt.⁷

Im Sommer 1860 schlug der Kanton Zürich vor, im Ständeratssaal die drei grossen Fenster mit den Standeswappen der Kantone zu schmücken, wobei jeder Kanton sein Wappen selber bezahlen sollte. Die Anregung wurde bei den einzelnen Ständen positiv aufgenommen. Dr. Stantz erhielt den Auftrag, die sechs Fensterflügel zu entwerfen, wobei er auf sein eigenes früheres Projekt zurückgreifen konnte. Der Glasmaler Jakob Müller führte die Arbeiten aus. Auf Kosten des Bundes, der ausserdem die Verzierung der drei Rosetten übernahm, wurden die Scheiben im Oktober 1861 eingebaut (Abb. 3).⁸

Möglicherweise wollte der Ständerat mit dieser Aktion ein gutes Beispiel geben, denn am 2. Juli 1861 beantragte er, dass der Bundesrat mit einem Bericht zur «Hebung der schweizerischen Kunst im Allgemeinen und speziell über künstlerische Ausschmückung des

Bundesrathhauses» vor die Bundesversammlung trete. In seinem Geschäftsbericht für das Jahr 1861 gibt der Bundesrat die Absicht kund, «das Bundesrathaus nach und nach zu einem Monument der Schweizer Kunst» werden zu lassen. Aber erst der von Nationalrat Heinrich Grunholzer in der Weihnachtssession 1864 beantragte und mit einer ersten Jahresrate von Fr. 5000.- bewilligte Fonds zur Förderung der Ausschmückung des Bundesrathauses brachte die Sache ins Rollen.

Ende 1864 schlug der mit Grunholzer befreundete Historienmaler Caspar Bosshardt ein erstes grundsätzliches Programm vor. Der Bundesrat aber berief zur Überprüfung der anstehenden Fragen am 17. Mai 1865 eine Kommission, die aus dem Vorsteher des Departements des Innern, Bundesrat Dubs, dem Architekten des Bundesrathauses, Friedrich Studer, den Malern Ernst Stückelberg und François Diday, dem Bildhauer Raphael Christen sowie den Herren Dr. Stantz und Prof. Wilhelm Lübke bestand. In zwei Sitzungen legte diese Kommission die Themen fest, klärte die Fragen der Standorte sowie der zu berufenden Künstler und berechnete die Summe der Ausstattung auf gegen Fr. 300 000.-.

Das Hauptgewicht des Programms sollte auf den historischen Ereignissen und Gestalten sowie den Landschaften liegen. So schlug die Kommission im einzelnen vor, dass man im Nationalratssaal mit Ausnahme der Allegorien die Malereien der Brüder Hövemeyer belasse, im Ständeratssaal zwei grosse Historienbilder mit der Darstellung des Rütlichschwurs und des Tods Karls des Kühnen anbringe, im Bundesratssaal zwei Historien- oder Genrebilder, im Gesandtenaal charakteristische Schweizerlandschaften und im Vorzimmer des Nationalratssaals eine Galerie der Bundesräte seit 1848 (in Marmorbüsten). Die verschiedenen Treppenhäuser sollten Historiengemälde, Landschaften, Szenen aus dem schweizerischen Volksleben und Marmorbüsten berühmter Schweizer zieren. Und schliesslich waren für das obere Vestibül leicht überlebensgrosse Marmorstatuen von Bubenbergr, Waldmann, Wettstein und Tschudi vorgesehen, für die Nordfassade Relieffelder mit Allegorien der Freiheit und Einigung, für die Südfassade solche mit Wissenschaft und Industrie sowie links und rechts vom Haupteingang zwei Bronzelöwen oder Gaskandelaber. Aufgrund dieser Vorschläge arbeitete der Bundesrat die «Botschaft an die h. Bundesversammlung betreffend Ausschmückung des Bundesrathauses» vom 11. Oktober 1865 aus. Darin empfahl er, in den nächsten fünfzehn Jahren einen jährlichen Budgetanteil von Fr. 20 000.- an die geplante Ausstattung zu verwenden. Der Ständerat stimmte am 28. Oktober 1865 dem Vorschlag des Bundesrates zu, der Nationalrat aber lehnte ihn am 9. Juli respektive am 21. November 1866 ab, womit die Sache ad acta gelegt wurde.

Unter den Tisch fiel damit auch der am 23. Mai 1866 eingereichte Antrag der ganz jungen GSMB (Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer), anstatt einer bloss dekorativen Ausschmückung des Nationalratssaals die grosse Stirnwand dieses Raumes mit einem jener nationalen, vom Bürger an einer solchen Stelle zu Recht erwarteten historischen und allegorischen Bildwerke auszustatten.⁹

Die Diskussion um die Ausstattung des Bundesrathauses fiel zufällig mit dem Ende des amerikanischen Bürgerkrieges zusammen, den die radikalen Kreise der Schweiz mit tiefster Anteilnahme verfolgt hatten. Der Sieg der republikanischen Nordstaaten über die secessionistischen Südstaaten bedeutete für die Schweizer Libera-

len eine Bestätigung des demokratischen Gedankens und löste riesigen Jubel aus. Eine Welle von Sympathiekundgebungen ging durch die Schweiz¹⁰, in deren Zusammenhang am 21. Dezember 1865 im «Bund» ein Aufruf «zu werktätiger Unterstützung eines Unternehmens..., welches sowohl die freundschaftlichen Beziehungen zur Union befestigen, als der Schweiz eines der schönsten Nationaldenkmale verschaffen würde» erschien. Der Plan dieses Unternehmens bestand darin, die Grössen des amerikanischen Bürgerkrieges, den inzwischen ermordeten Präsidenten Lincoln, den neuen Präsidenten Johnson, den Staatssekretär Seward und die Generäle Grant und Sherman «entweder zusammen oder einzeln in denkwürdigen Szenen durch Künstlerhand darstellen zu lassen und diese Bilder dem hohen schweizerischen Bundesrathe, das heisst dem schweizerischen Volke als Nationaleigenthum zu schenken», und zwar zum Schmucke eines der Nationalgebäude der Eidgenossenschaft.¹¹ Im Aufruf wurde auch schon erwähnt, dass Frank Buchser sich bereit erklärt hätte, «die Ausführung an Ort und Stelle zu übernehmen und zu diesem Zwecke selbst nach Amerika zu reisen». Auf den 22. Februar 1866 waren alle Mitunterzeichner und Freunde des Planes zu einer «Besprechung über das weitere Vorgehen» nach Bern geladen. Man wollte in dieser Versammlung eine Eingabe an den Bundesrat aufsetzen, wozu es aber offenbar nicht kam, denn der Bundesrat hat offiziell davon nie Kenntnis genommen. Die Reise von Buchser schien trotzdem finanziell gesichert, und Anfang Mai 1866 fuhr der Künstler los, zwar ohne Auftrag des Bundesrats, aber doch mit zahlreichen Empfehlungsschreiben. Am 28. Mai kam er in Washington an und wurde sogleich bei Staatssekretär Seward, dem Präsidenten, General Banks und anderen eingeführt, denen er sein Projekt vorstellte.¹²

Geplant war ein grosses Repräsentationsbild, dessen Thema ein fiktiver Vortrag von General Grant vor Lincoln und dem versammelten Kabinetts sowie den Führern des Heeres und der Marine sein sollte, wie aus vier erhaltenen Entwürfen ersichtlich ist (Abb. 4).¹³ Buchser gelang es auch, eine Reihe der darzustellenden Persönlichkeiten zu Porträtsitzungen zu gewinnen: Im Sommer 1866 entstand das Bildnis von General Nathanael Banks¹⁴, im November und Dezember dasjenige von Präsident Johnson¹⁵. Zu Beginn des Jahres 1869 malte Buchser General William Sherman¹⁶ und im Frühsommer Staatssekretär William Henry Seward¹⁷.

Zur Ausführung des geplanten Gruppenbildes kam es aber nicht. Dies mag verschiedene Gründe gehabt haben. Schon am 11. Oktober 1866 schrieb Buchser an Bundesrat Dubs: «Die Subscription für das National-Gemälde scheint sehr ins Stocken geraten zu sein, welches mich einigermaßen stört und geniert.»¹⁸ Möglicherweise hat Buchser schon damals den Plan eines grossen Gemäldes zugunsten von Einzelporträts aufgegeben.¹⁹ Ein weiterer Grund des Scheiterns war aber vermutlich, dass es Buchser nicht gelang, die Hauptperson seines Bildes, General Grant, zu einer Porträtsitzung zu gewinnen. Dies muss ihn um so mehr geschmerzt haben, als er 1869 ausserdem den Plan hatte, die «Kapitulation von Appomatox» mit den Zentralgestalten Grant und Lee darzustellen, wofür zwei Entwürfe und im Oktober 1869 das Porträt Lees entstanden.²⁰ Dass Lee, der Anführer der Südstaaten, plötzlich bildwürdig wurde, zeigt, dass Buchsers Herz nicht mehr nur für die Nordstaaten schlug, was zusätzlich eine schlechte Voraussetzung für die Erledigung des offiziösen Auftrags war. Buchser setzte der etwas unglück-



Abb. 4 Frank Buchser: Entwurf zum geplanten Gemälde mit General Grant vor dem amerikanischen Parlament, 1866. Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1896.66.801.

lichen, für ihn persönlich aber gewinnbringenden Amerikamission damit ein Ende, dass er am 2. Mai 1870 die Bildnisse Shermans und Lees als Geschenk an den Bundesrat sandte.²¹ Dieser beschloss am 16. Mai deren Annahme. Die Bilder hingen bis 1924 im Vorzimmer des Chefs des Eidgenössischen Militärdepartements.

Obwohl also fast alle grossen Ausstattungsprojekte scheiterten, blieb das Bundesrathaus nicht ganz ohne künstlerischen Schmuck. 1857 schenkte Joseph Simon Volmar sein Bild «Die Schlacht bei Morgarten», das er unter dem Eindruck des Sonderbundkrieges gemalt hatte und für sein bestes hielt, der obersten Landesbehörde «zur Ausschmückung des Bundesrathauses».²² 1858 kaufte der Bund für den Bundesratssaal Ernst Stückelbergs Bild «Die Stauffacherin», welches 1856 auf der Berner Kunst- und Industrieausstellung die silberne Medaille erhalten hatte.²³ Im Empfangszimmer des Bundespräsidenten muss längere Zeit das von Melchior Paul von Deschwanden 1858 dem Bund geschenkte Bild «Abraham, der mit seinem Sohn Isaak vom Opfer auf Moria zurückkehrt» gehangen haben. Deschwanden hatte es 1857 nach dem glücklichen Ausgang des Neuenburgerhandels gemalt und wollte damit den freudigen Empfang der von der Grenze heimkehrenden Truppen und die Rettung des Vaterlandes aus einer drohenden Gefahr symbolisch darstellen.²⁴ 1861 schlugen einige Mitglieder der Bundesversammlung vor, Theodor von Deschwandens Bild «Abschied Winkelrieds von seiner Familie» anzukaufen. Der Experte des Bundesrates fand es aber nicht hervorragend genug, um in die geweihten Hallen des Bundesrathauses aufgenommen zu werden. Und 1875 schenkte die Stadt Toulouse der Schweiz als offizielle

Dankesgabe für die gastfreundliche Internierung der Bourbakiarmee die 1873 vom Franzosen Alexandre Falguière geschaffene Bronzeplastik «La Suisse recevant dans ses bras un mobile français».²⁵

Von August 1864 bis Frühjahr 1879 stand der oberste Stock des Bundesrathauses der Bernischen Kunstgesellschaft für ihre Sammlung sowie für Ausstellungen zur Verfügung, womit das Gebäude, wenn es schon keine eigene Ausstattung erhielt, so doch wenigstens eine Reihe von fremden Kunstwerken beherbergen durfte. Als berühmtestes galt Heinrich Max Imhofs überlebensgrosse Marmorplastik «Eva vor dem Sündenfall» von 1865. Als 1879 die Kunstsammlung ins neu erbaute Kunstmuseum umzog, soll Bundesrat Schenk launig bemerkt haben, die Eva sei nun fort und nur der alte Adam geblieben, was ihm nicht ganz behage. «Bis jetzt sei im Bundespalaste doch immer etwas Schönes gewesen. Nun hiesse es am Ende gar, es gebe nichts mehr Schönes dort.»²⁶

Verwaltungsgebäude (Bundeshaus Ost)²⁷

Das Bundesrathaus genügte den Ansprüchen insbesondere der Verwaltung bald nicht mehr. Nach vielen Jahren Vorarbeit, mit verschiedenen Projektvorschlägen und Platzvarianten²⁸, wurde deshalb am 3. Februar 1885 ein Wettbewerb ausgeschrieben für ein Verwaltungsgebäude auf dem Gelände des Inseleospitals sowie für ein später zu erbauendes Parlamentsgebäude auf dem noch der Einwohnergemeinde Bern gehörenden Grundstück des alten Casinos.

Von den 36 eingereichten Projekten erhielt dasjenige von Alfred Friedrich Bluntschli den ersten, das von Hans Wilhelm Auer den zweiten Preis.²⁹ Projektierung und Ausführung des Verwaltungsgebäudes wurden dann aber letzterem übertragen. Ende 1888 begannen die Bauarbeiten, und im Mai 1892 konnte das Gebäude seiner Bestimmung übergeben werden.

Die künstlerische Ausstattung des Verwaltungsgebäudes hält sich in Schranken. An der Nordfassade wurden 1891/92 zwei marmorne Flachreliefs von Charles Iguel und Alfred Lanz angebracht, die den Zweck des Baus als Verwaltungsgebäude für das Militär- sowie das Industrie- und Landwirtschaftsdepartement versinnbildlichen sollen. Das westliche von Iguel stellt die Schweizer Armee dar mit dem Generalstab in der Mitte und den verschiedenen Waffengattungen wie Kavallerie, Artillerie, Spiel und Festungstruppen (Abb. 5). Das östliche von Alfred Lanz versinnbildlicht rechts die Industrie mit den Personen des Geometers, Töpfers, Schreiners, Bildhauers und Schmieds sowie links die Landwirtschaft mit der vielfältigen Tätigkeit des Bauers.³⁰

Im Innern beschränkt sich die künstlerische Ausstattung, sieht man von den prunkvollen Materialien in der Vorhalle, den Treppenhäusern und den zwei Zimmern der Departementschefs ab, auf das obere Vestibül. Die vier Nischen hier waren ursprünglich für die Aufstellung von Büsten vorgesehen³¹, wozu es aber aus verständlichen Gründen nie kam. Denn wer sollte die Ehre haben, hier verewigt zu werden, und ausserdem waren die Nischen für Büsten zu hoch (Abb. 6). Sie blieben deshalb leer, bis 1909 die Bildhauerin Rosa Langenegger vorschlug, darin Bronzegruppen zum Thema «Der Krieger in vorgeschichtlicher Zeit» aufzustellen. Der Bundes-



Abb. 5 Charles Iguel: L'organisation militaire, Relief von 1892 an der Nordseite des Verwaltungsgebäudes.

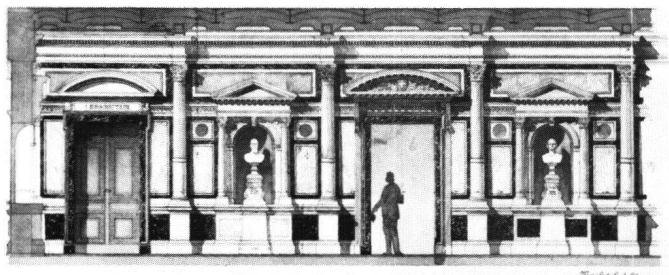


Abb. 6 Verwaltungsgebäude. Aufrisszeichnung des oberen Vestibüls mit Nischen für die Aufstellung von Büsten. Bern Amt für Bundesbauten.

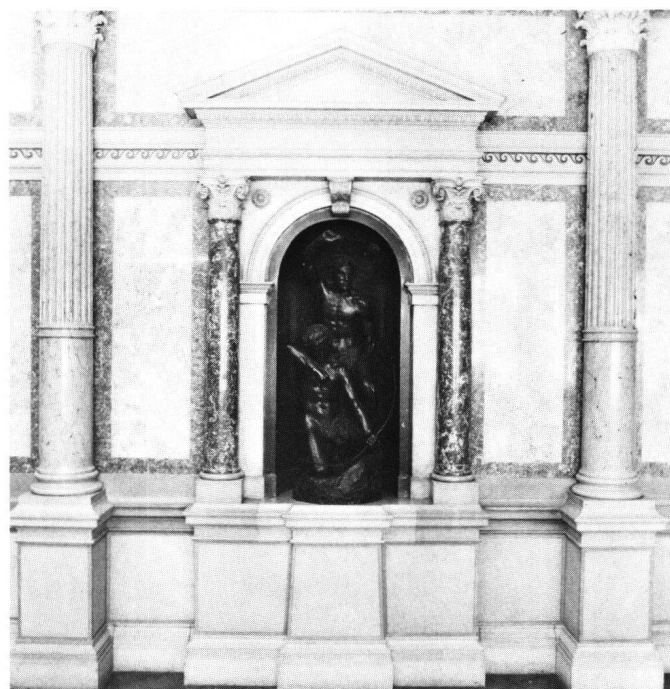


Abb. 7 Rosa Langenegger: Die Verteidigung, Bronzegruppe von 1909–12 im oberen Vestibül des Verwaltungsgebäudes.

rat erteilte ihr am 6. März 1909 den Auftrag, worauf bis 1912 vier Zweiergruppen mit den Themen «Abschied des Kriegers», «Die Verteidigung», «Sieg oder Tod» und «Siegreiche Heimkehr» entstanden (Abb. 7).

Bundeshaus (Parlamentsgebäude)

Baugeschichte

Noch vor der Fertigstellung des Verwaltungstraktes ging man 1891 daran, nun auch den Bau des Parlamentsgebäudes voranzutreiben. Projekte waren ja bereits beim Wettbewerb von 1885 zusammengekommen; man verzichtete deshalb auf eine Ausschreibung. Stattdessen wurden die damaligen Preisträger Bluntschli und Auer zu einem zweiten Projektwettbewerb eingeladen.³² Deren neue Vorschläge vermochten aber die Jury noch immer nicht ganz zu befriedigen³³, worauf der Bundesrat am 30. Juni 1891 in eigener Kompetenz Hans Auer mit der Ausarbeitung der definitiven Pläne betraute und ihm, unter Vorbehalt der Bewilligung der nötigen Bausumme durch die Bundesversammlung, die Bauleitung übertrug.

Am 2. Juni 1892 trat der Bundesrat mit der «Botschaft betreffend die Erwerbung der Casinoliegenschaft in Bern und Erstellung eines Parlamentsgebäudes...» vor die Bundesversammlung. Der Nationalrat willigte am 24. März 1893 ein, der Ständerat aber verschob das Geschäft mit Rücksicht auf die Notlage der Landwirtschaft, um es am 30. März 1894 schliesslich auch anzunehmen.³⁴ Damit stand dem Bau nichts mehr im Wege. Anfang September 1894 wurde mit den Erdarbeiten begonnen, am 11. April 1900 fand das Aufrichtefest statt und am 1. April 1902 konnte das «neue schweizerische Bundeshaus» eingeweiht werden.³⁵

Projektierte Ausstattung

Im Unterschied zum Bundesrathaus wurde beim Bundeshaus die künstlerische Ausstattung schon in der Planungsphase mitberücksichtigt. Offenbar hatte man aus den Schwierigkeiten, die sich beim Altbau ergeben hatten, nachträglich einer selbständigen Architektur den geeigneten künstlerischen Schmuck aufsetzen zu müssen, gelernt.

So widmete denn Auer, und es sollen hier nur seine Projekte vorgestellt werden, der künstlerischen Ausstattung in seinem Erläuterungsbericht zur Wettbewerbsarbeit von 1885 ein eigenes Kapitel. Er wies darauf hin, dass, wo eine Nation sich ein Monument setze, ihre gesamte künstlerische Befähigung zum Ausdruck kommen müsse. Aufgabe der Maler und Bildhauer sei es in unserem Fall, die Entwicklung der nationalen Selbständigkeit und der freien Volksvertretung darzustellen. Und weiter führt er aus: «An Stelle der weltlichen und geistlichen Fürsten, welche früher die Kunstthätigkeit belebten, muss in unserer Zeit der Staat eintreten, um die grosse historische Kunst zu pflegen, die aus dem staatlichen Leben ihre Stoffe schöpft, indem sie die Tugenden und Thaten der Ahnen der Gegenwart und Zukunft als Vorbilder vorführt. Wo gibt es eine günstigere Gelegenheit, der nationalen Kunst würdige Aufgaben zu bieten, als beim Bau eines eidgenössischen Parlamentshauses?»³⁶ Konkret schlug er vorwiegend Allegorien sowie historische Darstellungen vor, die in einer überlebensgrossen Rütlichwurgruppe kulminieren sollten, für deren Aufstellung er auf der Südseite eine von der Freiheit auf ihrem Siegeswagen bekrönte Exedra plante.

In ihrer Besprechung von Auers Projekt regte die Schweizerische Bauzeitung an, der Kuppelhalle eine höhere Weihe zu verleihen, zum Beispiel durch das Aufstellen von Statuen hervorragender Eidgenossen. Auer nahm diese Idee einer nationalen Ehrenhalle sofort auf und veränderte sein Konkurrenzprojekt dahin, dass er in der Kuppelhalle Nischen für Statuen vorsah und die zwischen den Kuppelpfeilern eingeschobenen Arkaden wegliess, um damit dem Raum mehr Weite zu geben³⁷ (Abb. 8).

Das Programm für den Wettbewerb von 1891 schrieb, was die künstlerische Ausstattung betraf, lediglich vor, dass wenn möglich die von Dr. Stantz für den alten Ständeratssaal gemalten Fenster im Parlamentsgebäude wieder zur Geltung kommen sollten. Auer reservierte dafür die Fensterbahnen im Ständeratssaal. Im übrigen decken sich seine Vorschläge, insbesondere zum Schmuck am Aussenbau, in dieser Planungsphase schon weitgehend mit dem, was schliesslich ausgeführt wurde.

Von Ende Juni 1891, da er vom Bundesrat mit der Ausarbeitung der definitiven Pläne beauftragt wurde, bis zum Baubeginn 1894 überarbeitete Auer sein Projekt nicht weniger als siebenmal, womit auch die Ausstattung ein immer klareres Profil erhielt. Insbesondere kristallisierte sich heraus, dass als ideales Zentrum des Gebäudes in der Kuppelhalle eine Rütlichwurgruppe Aufstellung finden sollte, nachdem dafür auch eine Kolossalbildsäule der Helvetia in Erwägung gezogen worden war.

Nach den Plänen von 1894 fertigte der Bildhauer Anselmo Laurenti ein Gipsmodell des neuen Bundespalastes, das Ende September 1895 an der Jahresversammlung des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins erstmals vorgestellt und dann auch 1896 an der Landesausstellung in Genf gezeigt wurde.³⁸ Was kam auf Grund dieser Projekte nun aber wirklich zur Ausführung?

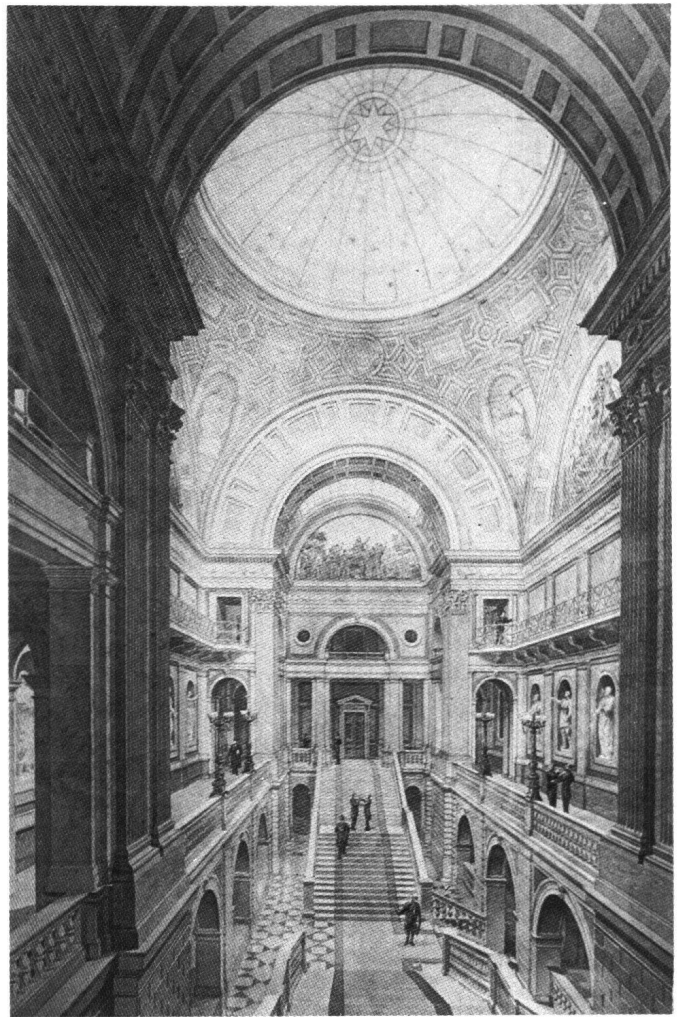


Abb. 8 Hans Auer: Projekt von 1885 für die Kuppelhalle, Innenansicht. Nachlass Herisau.

Bauplastik

Im Verlauf des Jahres 1898, im Zeitpunkt, da die Umfassungsmauern bis zum Gesimsabschluss sowie die Türme fertig waren, schrieb die Direktion der Eidgenössischen Bauten die dekorativen Bildhauerarbeiten aus. Einreichtdatum für die Offerten war der 3. September 1898.³⁹ Da die meisten dieser Arbeiten am Bau, das heisst an den bereits versetzten Bossen ausgeführt wurden, die Gerüste der Südfront aber schon 1899, die der Türme im Sommer 1900 und die der Nordfassade am Ende desselben Jahres abgetragen werden konnten, muss die Bauplastik am Aussenbau demnach zwischen Ende 1898 und Ende 1900 entstanden sein.

Folgende Künstler waren daran beteiligt, wobei in dieser Zusammenstellung die ornamentale Bauplastik unberücksichtigt bleiben muss: An der Nordfassade schuf Maurice Reymond die drei Schlusssteinköpfe an den Hauptportalen, Joseph Vetter die Schlusssteinköpfe der Fenster zum Ständeratssaal und Anselmo Laurenti die beiden Greifen seitlich des Giebels. Von unbekannter Hand entstanden ausserdem die Liktorenbündel in den Bogenlaibungen der Portale, die Jahreszahlen über den Nischen im Hauptgeschoss, die Inschrift «Curia confederationis helveticae» sowie die Eck-

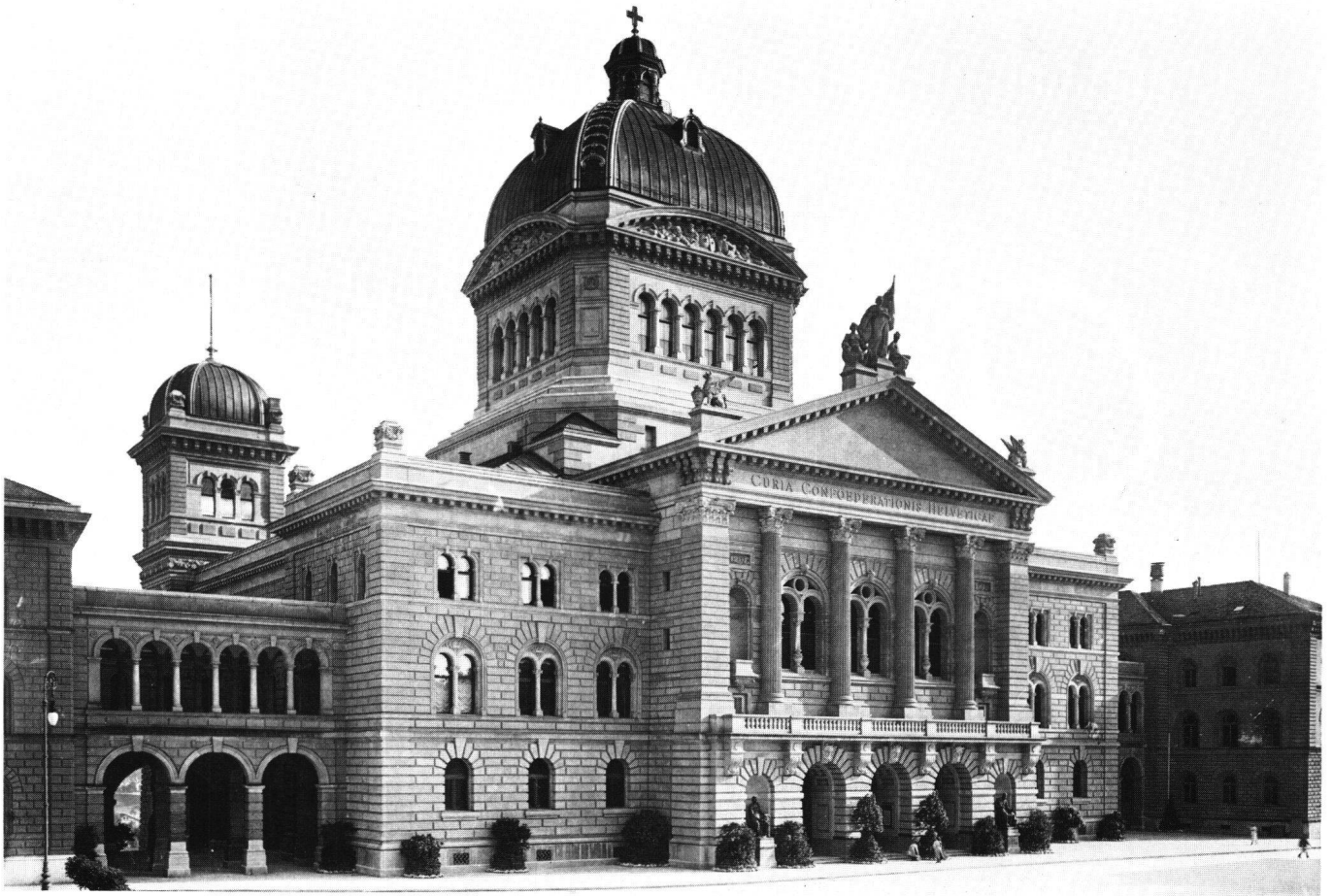


Abb. 9 Ansicht des Parlamentsgebäudes von Nordosten, 1894–1902.

akroterien mit Löwenköpfen und Fruchtgirlanden über der Nordfassade und an den Südtürmen (Abb. 9). Auf der Südseite stammen von Anselmo Laurenti die Pilasterkapitelle im Laubengang (Abb. 35), von Auguste de Niederhäusern (genannt Rodo) die Genien an den Schlusssteinen der fünf grossen Fenster zur Wandelhalle, von Raimondo Pereda die vier (jedoch nur nach zwei Modellen gearbeiteten) reliefierten Fensterverdachungen an den Türmen (Abb. 34) sowie von Clément Heaton die 22 Kantonswappen. Das Jurawappen an der Südwestecke wurde 1981 beigefügt. Die vier Reliefs von Richard Kissling in den Segmentgiebeln der Kuppel wurden im Spätherbst 1899 eingesetzt. Im Sommer 1900 brachte man auf der Laterne das Schweizerkreuz an (Abb. 19).

In der Kuppelhalle arbeiteten Ampellio Regazzoni die Schlusssteine der fünf Erdgeschossarkaden (Abb. 38), Karl Leuch die acht Schlusssteine der Hauptgeschossarkaden sowie den Metopenfries, Luigi Vasalli die Reliefs in den Zwickeln über den beiden Treppenaufgängen (Abb. 14) und Antonio Soldini die vier Medaillons in den Pendentifs der Kuppel (Abb. 39). Bis 1914 zierten ausserdem Reliefs von August Bösch und Anselmo Laurenti den Triumphbogen über der Rütli-Gruppe (Abb. 13). Für den Nationalratssaal schliesslich entstanden ein Eichenlaubfries mit 59 Städtewappen, der im Hauptgesims den ganzen Saal umzieht, sowie unter der Hand von August Bösch die acht Hermenpfeiler der Diplomaten- und Angehörigenlogen.

Freiplastik

Zur Freiplastik zählen wir all jene Stücke, die die Künstler nicht am Bau sondern im Atelier geschaffen haben. Die meisten dieser Arbeiten wurden im Herbst 1899 in Auftrag gegeben.

An der Nordfassade stellte man im März 1902 in den Nischen seitlich der Eingangsportale die beiden Bronzeplastiken von Maurice Reymond auf (Abb. 21). Ende 1903 gesellten sich in den Nischen des Hauptgeschosses dazu die Marmorskulpturen von James Vibert, die man erst kurz vor der Einweihung des Gebäudes bestellt hatte⁴⁰ (Abb. 28). Schon früher, im Sommer 1900, war die Figurengruppe von Auguste de Niederhäusern auf dem Giebel versetzt worden, da man dafür die Gerüste brauchte (Abb. 27). Aus dem gleichen Grund hatte man die Attikafiguren von Alfred Lanz und Natale Albisetti auf der Südseite schon 1897 in Auftrag gegeben (Abb. 33).

Der Entwerfer der beiden schildhaltenden Bären in der Eingangshalle ist Urs Eggenschwyler. Bestellt waren eigentlich Löwen, die ursprünglich auf den Brüstungspostamenten am Fuss der Haupttreppe hätten Aufstellung finden sollen. An ihrer Stelle stehen jetzt hier zwei bronzene Schalen von James Vibert, die 1902 noch fehlten, 1914 aber verschiedentlich erwähnt werden. Der gleiche Künstler schuf 1900 (respektive 1901) die vier bronzenen Landsknechte, die im November 1901 vor der Rütli-Gruppe postiert wurden (Abb. 14). Die beiden Marmorstatuen in den Nischen der

Nordwand der Kuppelhalle arbeitete Hugo Siegwart. Sie wurden, die eine im Januar, die andere zusammen mit dem darüber befindlichen Gipsrelief von Adolf Meyer im Februar 1902, an Ort und Stelle eingefügt (Abb. 25). Und für die Nischen seitlich des grossen Wandgemäldes im Nationalratssaal schliesslich führten Antonio Chiattono die Statue des Tell und Giuseppe Chiattono die der Stauffacherin aus. Die Gruppe im Segmentbogen darüber stammt von Aloys Brandenburg⁴¹ (Abb. 23).

Malerei (Wand- und Deckengemälde, Glasfenster und Mosaik)

Die Malerei wurde zuletzt bestellt und mit wenigen Ausnahmen erst kurz vor der Einweihung, in einigen Fällen sogar erst danach, an Ort und Stelle angebracht.

Ein Werk, das aus bauplanerischen Gründen aber schon relativ früh fertig sein musste, ist die innere Kuppel. Sie wurde im Frühjahr 1901 eingesetzt. Ihre Mitte bildet ein Mosaik von Clément Heaton mit dem Schweizerkreuz im Eichenkranz, gehalten von zwei Genien der Freiheit. Die Scheiben darum herum mit den 22 Kantonswappen schuf Glasmaler Johann Albert Lüthi aus Zürich (Abb. 39). 1981 ergänzte man im Scheitel der südlichen Lünetten- tonne das Jurawappen in Mosaik.

Die vier grossen Glasfenster in den Lünetten der Kuppelhalle wurden Mitte Dezember 1899 in Auftrag gegeben. Mit der Anfertigung der Kartons betraute man Hans Sandreuter in Basel, die Ausführung in Glas übertrug man Eduard Hosch in Lausanne.⁴² Nach einem von Auer vorgegebenen, sehr detaillierten Programm arbeitete Sandreuter zunächst zahlreiche Ideenskizzen und Kartons im Massstab 1:5 aus. Im Sommer 1900 beschloss man, ein Fenster in Originalgrösse auszuführen, um zu sehen, wie es wirke, worauf der Karton im Massstab 1:1 für das Landwirtschaftsfenster im Süden entstand.⁴³ Ende Juli 1901 konnte dieses eingesetzt werden. Kurz zuvor, am 1. Juni 1901, starb nun aber Hans Sandreuter, weshalb die Ausführung der übrigen Originalkartons anderen Künstlern übertragen werden musste. Nach der 1:5-Vorlage von Sandreuter fertigte Emile-David Turrian denjenigen für das Nordfenster, Albert Welte schuf nach einer eigenen Idee den Karton für das Ostfenster⁴⁴, und von Ernest Biéler stammt derjenige für das Westfenster. In Glas ausgeführt wurden alle drei vom Glasmalereiatelier Hosch in Lausanne. West- und Nordfenster konnten 1903, das von Welte im Frühjahr 1904 eingesetzt werden (Abb. 32).

Den Auftrag für das grosse Wandgemälde im Nationalratssaal erhielt im Dezember 1899 Charles Giron.⁴⁵ Der Maler verbrachte darauf den Sommer 1900 zu Studienzwecken auf dem Seelisberg. Im Januar 1901 legte er einen Entwurf in etwa 1/6-Grösse vor.⁴⁶ Das definitive Gemälde, das die Masse von 5×11,5 m aufweist und mit Öl auf Leinwand gemalt ist, konnte im März 1902 eingesetzt werden (Abb. 23).

Ebenfalls zwischen Dezember 1899 und März 1902 dekorierte Antonio Barzaghi die Decke der Wandelhalle (Abb. 10). Im Bundesratssaal wurden im Februar 1902 vier Landschaftsbilder von Wilhelm Ludwig Lehmann eingepasst (Abb. 31), und im Zimmer des Nationalratspräsidenten entstanden vor dem März 1902 unter der Hand von Marcel de Chollet acht Camailleuxbilder (Abb. 30).

Die Fenster im Ständeratssaal wiesen, bevor hier die St. Galler Stickereien angebracht wurden, eine Blattwerkverzierung auf, die durch Kirsch und Fleckner in Freiburg entworfen und ausgeführt worden war. Die gleiche Firma hatte ausserdem, nach Entwürfen

von Christian Baumgartner in Bern, die Fenster in den beiden Garderoben zum Ständeratssaal verziert. Auch diese sind nicht mehr erhalten. Denn in ihrer Sitzung vom 29./31. Januar 1930 beschloss die Eidgenössische Kunstkommission, dass die beiden Fenster neu gestaltet werden müssten. Damit beauftragt wurden am 24. Februar 1930 Augusto Giacometti und Burkhard Mangold. Das Thema stand frei, verlangt war eine Skizze im Massstab 1:5 sowie der Karton in Ausführungsgrösse.⁴⁷ Im Oktober 1930 reichten die beiden Künstler je einen farbigen Entwurf 1:5 ein.

Giacometti wählte als Thema «Die Arbeit auf dem Lande» mit der Darstellung eines Bauernpaares in den Fensterflügeln sowie einer Ansicht von Stampa mit der Maira im Vordergrund, Cjäsä Granda und seinem Elternhaus in der Lünette.⁴⁸ Das Bild von Mangold setzt sich aus zwölf Feldern zusammen, die je einen Beruf darstellen. «Das Ganze soll das Schweizerhaus versinnbildlichen, in dem alle Berufsarten tätig sind und an dem auch jetzt noch weitergebaut wird.»⁴⁹ (Abb. 37) Nachdem die Kunstkommission und die Direktion der Eidg. Bauten die Entwürfe gutgeheissen hatten, konnten 1931 die definitiven Kartons in Ausführungsgrösse angefertigt werden⁵⁰, wonach Emil Gerster in Riehen das Fenster von Mangold und Ludwig Jäger in St. Gallen dasjenige von Giacometti ausführten. Kaum fertig kamen die Fenster von August bis Oktober 1931 an der «Nationalen» zur Ausstellung⁵¹ und wurden danach, im

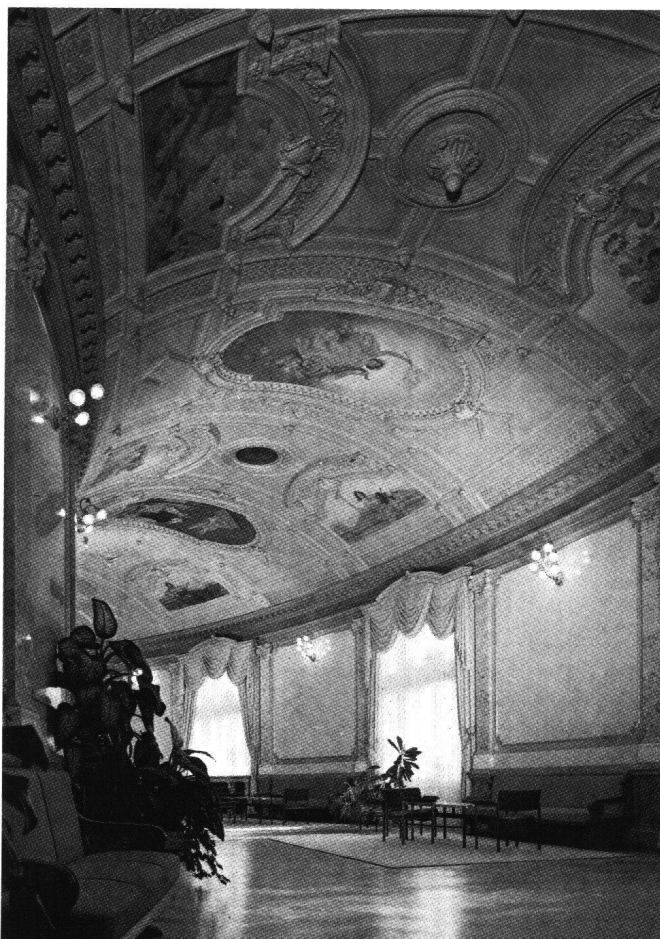


Abb. 10 Wandelhalle mit den Deckengemälden von Antonio Barzaghi-Cattaneo, 1902.

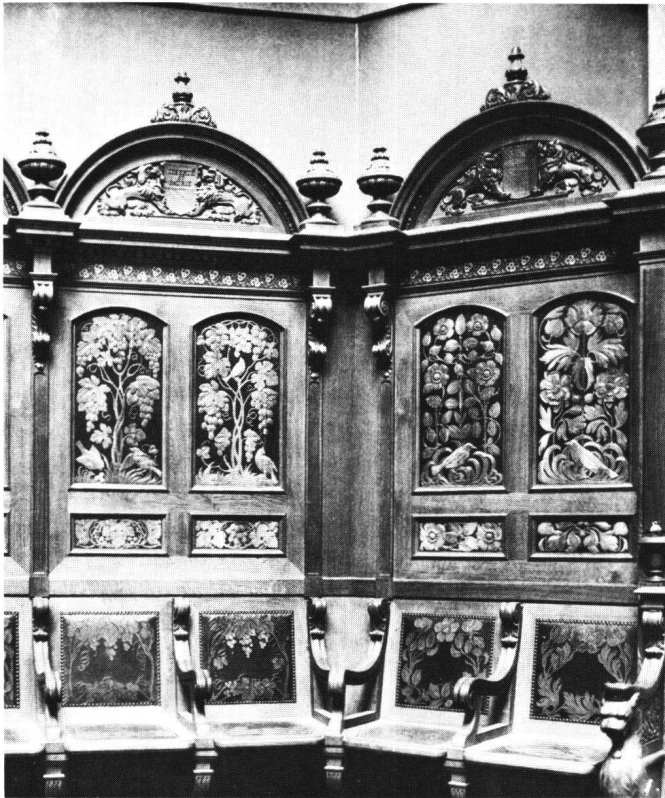


Abb. 11 Ständeratssitze im Nationalratssaal mit Holzschnitzereien von Ferdinand Huttenlocher und Ledersitzen von A. Renggli.

November 1931, im Bundeshaus eingesetzt: das Fenster von Mangold in der östlichen Garderobe zum Ständeratssaal, dasjenige von Giacometti in der westlichen. Das letztere entfernte man jedoch 1932 wieder, da es den Raum zu stark verdunkelte und selber zu wenig zur Geltung kam.⁵²

Kunsth Handwerk

Am 24. August 1897 beschloss der Bundesrat eine reichere Ausstattung von zehn Räumen, vorwiegend Kommissionszimmer, im Hochparterre sowie vier Sälen im ersten Stock und bewilligte dafür Fr. 100 000.- als Nachtragskredit. Schon Ende des Jahres wurde die Täfelung der Decken und Wände dieser und noch weiterer Räume bei nicht weniger als sechzehn Bauschreinereien in Auftrag gegeben. Die Arbeiten waren Ende 1900 abgeschlossen. Die schönste dieser Holzausstattungen erhielt das «Brienzerzimmer», ausgeführt nach Entwürfen von Hans Kienholz und Hans Huggler von der Brienzer Schnitzerschule. Das Zimmer wurde vor dem Einbau im Bundeshaus an der Weltausstellung von 1900 in Paris gezeigt und erhielt dort eine Goldmedaille⁵³ (Abb. 35).

Ein weiteres besonderes Ausstattungstück sind die Ständeratssitze im Nationalratssaal mit den geschnitzten Holzfüllungen von Ferdinand Huttenlocher⁵⁴ und den punzierten Ledersitzen von A. Renggli (Abb. 11). Im Juli 1899 schrieb man die Gipsarbeiten aus, die von elf Firmen bis Frühjahr 1901 ausgeführt wurden.⁵⁵ 1901 waren die Tapezierarbeiten an der Reihe. Besondere Erwähnung verdienen hier die gepressten Papiertapeten von Clément Heaton in den Vorsälen zum National- und Ständeratssaal. Und schliesslich

wurden zahlreiche Kunstschmiedearbeiten für Geländer, Eingangstore und Kronleuchter in Auftrag gegeben.

Rütli Schwur

Am 15. Juni 1898 eröffnete das Departement des Innern unter schweizerischen oder in der Schweiz wohnhaften Bildhauern einen allgemeinen Wettbewerb «zur Erlangung von Entwürfen für die im Kuppelraum des Eidg. Bundeshauses in Bern aufzustellende Gruppe der drei Eidgenossen auf dem Rütli». In einer ersten Runde, für die ein Gipsbozetto in 1/10 der Ausführungsgrösse verlangt war, prämierte die Jury am 5. Dezember 1898 von den 41 eingereichten Projekten diejenigen von Hermann Baldin, Louis Gallet, E. Müller, Ampellio Regazzoni und James Vibert.⁵⁶ Die fünf Künstler wurden zu einem engeren Wettbewerb eingeladen, für den es einen Entwurf in 1/3 natürlicher Grösse sowie einen Kostenvoranschlag vorzuweisen galt. Als Sieger ging aus dieser zweiten Runde Hermann Baldin hervor, den die Jury als nächsten Schritt am 8. September 1899 mit der Ausführung eines Entwurfs in Tonerde und natürlicher Grösse beauftragte.

Das Verhältnis zwischen dem Künstler und der Jury erwies sich in der Folge jedoch als sehr schwierig. Schon im Sommer rapportierte Maurice Reymond, der den Fortgang von Baldins Arbeiten aufgrund von Fotografien prüfen sollte, einen «Rückschritt», der sich für die Jury bei ihrem Atelierbesuch am 27. Oktober 1900

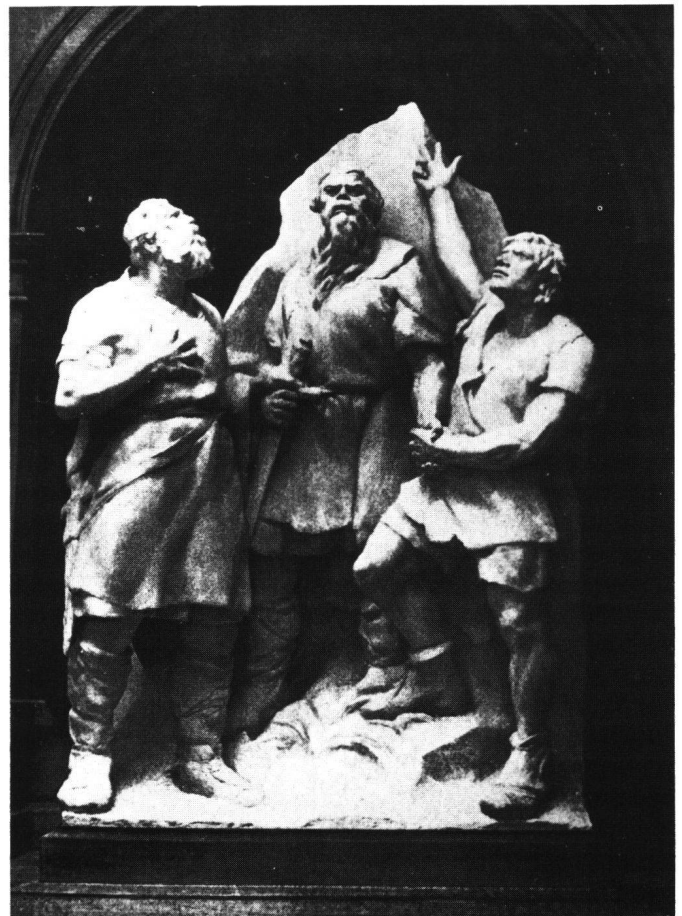


Abb. 12 Hermann Baldin: Modell von 1901 für die Rütli Gruppe.

offenbar bestätigte. Enttäuscht kritisierte sie vor allem, dass Baldin nicht nach Naturstudien arbeite, und verlangte, dass er ein neues Modell anfertigen solle. Doch auch dieses – es war während der Dezembersession 1901 in der Kuppelhalle ausgestellt – wurde von der Jury am 9. Dezember 1901 als unbefriedigend zurückgewiesen⁵⁷ (Abb. 12). Der allgemeine Eindruck sei zwar besser, aber Proportionen und anatomische Richtigkeit liessen immer noch zu wünschen übrig, weshalb von Baldin verlangt wurde, ein neues Modell mit ganz nackten Figuren anzufertigen. Auch dieser letzte Versuch scheiterte: Nach ihrem Atelierbesuch am 26. Juni 1902 und aufgrund eines ausführlichen Berichts von Anatomieprofessor Hans Strasser, beschloss die Jury, den Vertrag mit Baldin aufzulösen. Der Künstler habe zwar viel Talent und Originalität gezeigt, sei aber nicht genügend reif und sicher für eine Aufgabe von so beträchtlichem Ausmass.

In einem Memorandum vom 14. September 1902 schlug Auer vor, nochmals einen allgemeinen Wettbewerb auszuschreiben. Der Bundesrat fand dieses Vorgehen jedoch nicht zweckmässig, sondern beauftragte Ende November 1903 direkt James Vibert mit der Ausführung eines Gipsentwurfs in halber Grösse. Am 10. September 1904 wurde der Bozzetto im Bundeshaus aufgestellt (Abb. 13), was sogleich, vorwiegend in der Westschweizer Presse, ein lebhaftes Echo fand: Die Zeitungen würdigten die neue Lösung, die drei Schwörenden nicht mehr nach dem Vorbild Lugardons im Dreieck, sondern in einer Ebene anzuordnen. Doch wurde auch heftige Kritik laut, insbesondere am Vorgehen des Bundesrates: Louis Gallet, einer der Preisträger im Wettbewerb von 1898, schrieb am 29. September in «La Revue»: «Et en admettant que M. Baldin ait été mis de côté, les quatre artistes restants ont les mêmes droits que M. Vibert.» Zahlreiche Künstler, unter ihnen Kissling, Chiattonne, Lanz und Amlehn müssen ähnlich gedacht haben. Sie gaben ihrem Groll Ausdruck, indem sie ohne Auftrag ebenfalls Projekte ausarbeiteten und nach Bern schickten.

Ermächtigt durch den Bundesratsbeschluss vom 24. Februar 1905, trat am 1./2. Mai 1905 eine Jury zusammen, die die stattliche Zahl von inzwischen siebzehn (!) eingereichten Entwürfen zu beurteilen hatte.⁵⁸ Aber weder der Entwurf von Vibert noch diejenigen der andern wurden für ausführbar befunden. Die Jury unterbreitete deshalb dem Bundesrat zwei Vorschläge: entweder Vibert allein einen weiteren Arbeitsauftrag zu erteilen oder einen engeren Wettbewerb unter Vibert, Meyer und Heer zu veranstalten. Am 15. Juli 1905 stellte Auer, der sich in der Jurysitzung der Stimme enthalten hatte, in eigener Sache den Antrag, «die ganze Angelegenheit einstweilen auf sich beruhen zu lassen und den Künstlern selbst anheimzustellen, nach eigenem innern Triebe sich mit dieser Aufgabe zu befassen und ihre Studien an den schweizerischen Kunstausstellungen der Öffentlichkeit vorzulegen». Am 21. November 1905 erhob der Bundesrat den Antrag von Auer zum Beschluss und vertagte damit die Sache.

Doch bereits 1909 nahm man sie wieder auf. Im Zusammenhang mit der Krediterteilung für das Bild im Ständeratssaal wurde im Nationalrat am 10. Dezember 1909 angefragt, wie es mit der Rütli-gruppe weitergehe. Der Bundesrat gab Bescheid, dass er zwar noch zu keinem abschliessenden Resultat gelangt sei, dass die Kommission aber einen von Vibert seither vorgelegten Entwurf für gut befunden habe. Am 22. August 1910 beantragte die Eidg. Kunstkommission, dass der Künstler mit der Ausführung dieses Entwurfs

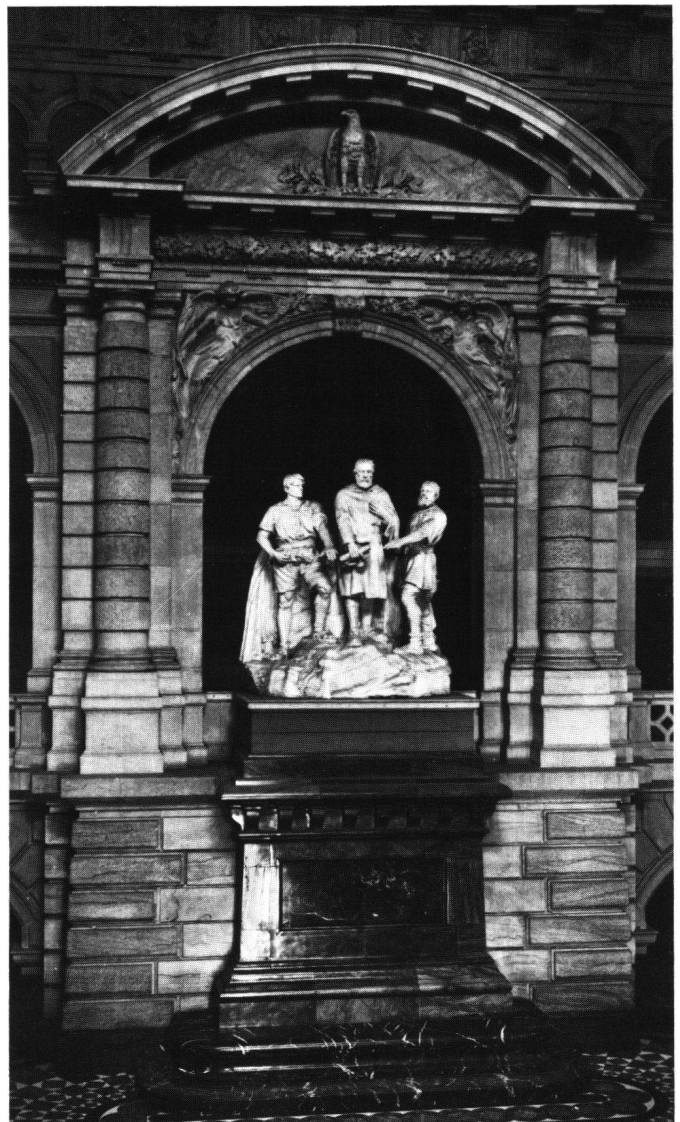


Abb. 13 James Vibert: Modell von 1904 für die Rütli-gruppe, provisorische Aufstellung.

beauftragt würde. Der Bundesrat willigte am 27. Dezember 1910 ein, worauf bereits am 30. Dezember mit Vibert ein neuer Vertrag abgeschlossen wurde. Der Künstler arbeitete gut drei Jahre in seinem Atelier in Carrara an der Gruppe. Den Bundesrat orientierte er regelmässig mit Hilfe von Fotografien über den Fortgang der Arbeit, und Anfang März 1914 konnte er melden, die Gruppe werde am 15. April im Bahnhof Bern eintreffen.

Für die Aufstellung hatte man sich schon bei der Auftragserteilung darauf geeinigt, dass die feste, gegen den Nationalratssaal gerichtete Rückwand wegfallen werde. Vibert wünschte ausserdem eine Vereinfachung des Postaments, das Zurücksetzen des Gesimses sowie die Entfernung des Konsolenfrieses. Die Direktion der Eidgenössischen Bauten änderte in der Folge aber nur den obersten, über den Boden des ersten Stockes hervorragenden Teil des Postaments ab, indem sie ihn an die etwas grössere Plinthe der Vibertgruppe anpasste. In den beiden ersten Maiwochen des Jahres 1914 wurden die drei, je acht Tonnen schweren Travertinkolosse mit

Hilfe eines riesigen Gerüsts auf den Sockel gehoben, und am 11. Mai, gerade rechtzeitig zur Eröffnung der Schweizerischen Landesausstellung am 15. Mai, konnte die Gruppe enthüllt werden.

Von verschiedener Seite wurde sofort Kritik laut an dem die Skulptur umgebenden Rahmen. Der Bundesrat beauftragte deshalb mit Beschluss vom 6. Juni das Departement des Innern, allfällige, nach fachmännischer Expertise für notwendig befundene Änderungen vorzunehmen. In der Folge wurden die Genien in den Zwickeln und der Adler im Giebel entfernt sowie das Eichenlaubfries durch Triglyphen ersetzt. Der Sockel jedoch dürfte seine heutige Gestalt erst 1922 erhalten haben⁵⁹ (Abb. 14).

Dass es sechzehn Jahre dauern sollte, bis die Rütli-Gruppe endlich auf ihren Sockel zu stehen kam, dafür sind die Gründe in der Veränderung des Stilverständnisses in dieser Zeit zu suchen. Da die vorliegende Arbeit auf den Stil der Bundeshausausstattung nicht eingehen kann, der «Fall Rütlichwur» aber geradezu paradigmatisch ist für die Situation, in der sich die Kunst um die Jahrhundertwende befand, sei es erlaubt, über das Schildern der Leidensgeschichte hinaus, hier in einem kleinen Exkurs auch auf dessen Gründe einzugehen.

Die aufgrund der ersten Ausschreibung 1898 eingereichten Arbeiten sind zwar bildlich nicht fassbar, dürften aber alle im Stil mehr oder weniger realistisch gewesen sein, ja wohl zu realistisch, im Sinne von «lebenden Bildern», was denn die Jury zu folgender Kritik veranlasste: «Die drei Eidgenossen sind in den meisten der ausgestellten Projekte in Raufbolde eines Melodramas oder in eine Gruppe Opersänger, welche mit unmöglichen Körperbewegungen das Schluss-C herausschreien, verwandelt.»⁶⁰ Die Jury wünschte sich diese Szene «mit einem Gefühl der Grösse, der Einfachheit und der Feierlichkeit ausgestattet», was sie am ehesten im Projekt von Baldin verwirklicht sah. In der Folge sollte sich aber erweisen, dass Baldin den Charakter der Szene vielleicht nur deshalb besser erfasst hatte, weil er von einem neuen Stilverständnis herkam, was naheliegt, wenn man sein Alter bedenkt: Er war, 1877 geboren, kaum zwanzig Jahre alt, als er am Wettbewerb teilnahm.

Die Diskussion um die Rütli-Gruppe von Baldin und dann auch noch um die von Vibert ist, ähnlich dem fast zeitgleichen Hodlerstreit, ein Paradebeispiel für die widersprüchliche Situation, in die die staatliche Kunstförderung um die Jahrhundertwende dadurch geriet, dass ihr zwar an einer klassischen und monumentalen Kunst gelegen war, dass sie aber den Weg, den die neue Kunst anbot, indem sie sich vom Realismus und damit vom staatlichen Akademismus distanzierte, nicht so schnell mitgehen konnte.

An den verschiedenen Projekten von Baldin wurde entsprechend immer der fehlende Naturalismus kritisiert. 1899 bemängelte die Jury: «Die nackten Stellen sind in anatomischer Hinsicht nicht ganz richtig.»⁶¹ Reymond befand in einem Gutachten: «On a encore devant les yeux une esquisse plutôt qu'un oeuvre» und «Il faudrait d'abord éviter une certaine monotonie.»⁶² Auf Unverständnis stiess natürlich, dass Baldin nicht nach Modellen arbeitete, sondern stolz behaupten konnte: «J'ai tout fait de mémoire.»⁶³ Am Projekt von 1901 (Abb. 12) wurde insbesondere in Bezug auf die Köpfe das Brutale, Wilde und Prähistorische, kurz die fehlende Intelligenz kritisiert.⁶⁴ Immer wieder taucht auch der naturalistische Grundsatz auf, man müsse trotz der Schwere der Kleider den nackten Körper mit den richtigen Proportionen spüren. Von Baldin wurde deshalb

ein Modell mit unbekleideten Figuren verlangt, und es ist bezeichnend, dass die Jury als Gutachter einen Anatomieprofessor beizog.

Wie so oft gibt auch hier die Kritik die beste Charakterisierung der neuen Kunst. Es fallen die Stichworte, die genau das Neue, das sich um die Jahrhundertwende anbahnt, kennzeichnen: Monotonie, Primitivismus und fehlender Naturalismus. Durch die Art und Weise, wie die Jury auf die Projekte Einfluss nahm, vor allem indem sie mehr Naturalismus forderte, fiel das Resultat bei Baldin, der auf solche Forderungen einging, je länger desto unbefriedigender aus. Es lässt sich daraus ablesen wie schwer, ja unmöglich es ist, einen künstlerischen Prozess zu steuern.

Der Wettbewerb von 1905 brachte gegenüber 1898 kaum einen Fortschritt. Ein Grossteil der Gruppen war wieder sehr theatralisch gestaltet; Giron sprach vom «Trio der Opéra comique».⁶⁵ Auch Vibert gestaltete sein Projekt 1905 noch ganz realistisch. Er hielt sich ausserdem genau an die Kritik von 1898, indem er versuchte, der Gruppe mehr Ruhe zu verleihen.

Im ganzen Wettbewerb um die Rütli-Gruppe spüren wir eine Verkrampfung sowohl bei den Künstlern wie bei der Jury, die darauf zurückgeführt werden muss, dass man an zahlreiche Vorbilder gebunden war und doch etwas Neues schaffen wollte. Ein Votum von Nationalrat Muheim in der Jurysitzung vom 1./2. Mai 1905 ist dafür sehr bezeichnend: «Das Monument des Rütlichwur im Bundesrathause muss ein mustergültiges Werk sein, ein Werk, das alle früheren derartigen Darstellungen übertrifft und ein Vorbild für alle spätern Darstellungen wird; dazu gehört, dass die Personen der Gruppe der Tradition entsprechen.»

Der gordische Knoten sollte aber erst fünf Jahre später durchgehauen werden, indem Vibert in seinem endgültigen Projekt sich nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch ganz von der Tradition löste. Die drei Eidgenossen sind sehr monumental und blockhaft und in Anlehnung an Hodler in strengem Parallelismus gestaltet. Die Gruppe ist streng symmetrisch bezüglich Handhaltung, Fussstellung und Kleidung. Die einzelnen Figuren scheinen wie aus einem Zylinder gehauen. Die Oberfläche der Kleider ist monoton, rhythmisiert und einfach. Die Charakterköpfe sind im Ausdruck ernst und entschlossen. Schon die zeitgenössische Kritik erkannte die Verwandtschaft mit der blockhaften Plastik des alten Ägypten und Assyrien. Damit sind aber alle Probleme, an denen die früheren Projekte scheiterten, umgangen: Die symmetrische Anordnung und die blockhafte Gestaltung garantierten die Geschlossenheit, das Senken der Arme verhinderte die Theatralik, und die langen Bein Kleider machten einen Hintergrund überflüssig. Vibert hatte sehr richtig erkannt, dass ein Bildhauer nicht einfach von der Malerei kopieren kann, sondern dass die Plastik eigenen Gesetzen gehorcht.

Landsgemeinde

Die durch getäfelte Pilaster und Arkaden in fünf Felder unterteilte Südwand des Ständeratssaals war bei der Einweihung 1902 noch unbemalt, sie sollte erst vier Jahre später in Angriff genommen werden. In der Ständeratssitzung vom 25. Juni 1906 regte Ständerat Usteri an, auf der Wand ein durchlaufendes Gemälde anzubringen. Gegenstand der Darstellung könnte etwas Historisches, ein Areopag bedeutender Männer der Schweizergeschichte oder die über dem Hochgebirge thronende Helvetia sein. Bundesrat Ruchet



Abb. 14 Innenansicht der Kuppelhalle gegen Nordwesten mit der Rütli-Gruppe von James Vibert von 1914 und den vier Ehrenwachen vom gleichen Künstler von 1901.

nahm sich darauf der Sache an und diskutierte mit vier Ständeräten die allgemeinen Modalitäten.

Die Kommission kam überein, dass der Gegenstand der Darstellung eine Landschaft oder ein Historienbild sein sollte, dass die Wahl des Vorwurfs aber dem Künstler anheimgegeben werden müsse und dass eine beschränkte Konkurrenz auszuschreiben sei,

wofür Usteri die Künstler Giron, Gubler, Robert und Welti vorschlug. Das Gemälde sollte hinter den Pfeilern durchgezogen werden, wogegen die gelbeichenen Brüstungen im unteren Teil der Felder zu entfernen wären. Ein von Prof. Gustav Gull eingeholtes Gutachten sah dagegen vor, auch das Pilaster- und Bogenwerk zu entfernen mit der Begründung, «es sollte dem Künstler, der diese



Abb. 15 Albert Welti: Entwurf zum Landsgemeindebild im Ständeratssaal im Massstab 1:10, 1908/09. Kunsthaus Zürich, Inv. 1047.

Malereien zu entwerfen hat, überlassen werden, ob und wie er die Wand durch eine, dann aber nur gemalte, architektonische Einteilung gliedern will».



Abb. 16 Wilhelm Balmer: Bildnisstudie von Niklaus Fanger von Schwendi für das Landsgemeindebild im Ständeratssaal, 1910. Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1915.507.

Für die Ausführung des Gemäldes wurde im Sommer 1907 Albert Welti angefragt. Dieser zögerte zunächst und wies darauf hin, dass Ferdinand Hodler für diese Aufgabe geeigneter wäre⁶⁶, erklärte sich dann aber doch bereit, zusammen mit Wilhelm Balmer den Auftrag zu übernehmen. Als Gegenstand der Darstellung schlug er eine schweizerische Landsgemeinde vor. Am 2., respektive am 9. Dezember 1907 schloss man mit den beiden Künstlern den Vertrag ab.⁶⁷

Verlangt war zuerst ein Entwurf in $\frac{1}{10}$ -Grösse, den Welti allein in den Jahren 1908 und 1909 ausführte⁶⁸ (Abb. 15). Als Landsgemeindeplatz wählte er denjenigen von Stans, für die Landschaft diejenige um Sarnen. Danach arbeiteten Welti und Balmer zusammen an den Kartons in halber Grösse⁶⁹, für die sie als Vorlagen zwischen Neujahr und Sommer 1910 in Nidwalden nicht weniger als 150 Personen porträtierten⁷⁰ (Abb. 16). Infolge des schlechten Gesundheitszustandes von Welti, fing Balmer Ende 1911 allein mit der Ausführung der Kartons in Originalgrösse an.⁷¹ Am 7. Juni 1912 starb Welti. Die Übertragung der Kartons in Freskotechnik auf die Wand im Ständeratssaal war damit ganz Balmer überlassen, der die Arbeit 1914 abschliessen konnte (Abb. 26). Als Erinnerung an den Initianten des Gemäldes porträtierte er seinen Freund Welti im fünften Feld rechts neben dem Fahnenträger.

Giebelfeld Nordfassade

Auch für das Giebelfeld der Nordfassade, das bis heute leer blieb, war ursprünglich ein künstlerischer Schmuck vorgesehen. Auer hatte dafür – in direkter Anlehnung an die Gruppe im Mittelgiebel des Wiener Parlaments – ein Relief mit den 22 Ständen, die die thronende Helvetia, respektive in einem späteren Entwurf den Altar des Vaterlandes flankieren, vorgeschlagen.

Am 9. Februar 1897 bewarb sich der Bildhauer Alfred Lanz um die Ausführung dieser Arbeiten. Trotz Empfehlung durch Auer wurde die Sache aber zurückgestellt. Ebenso versandete ein zweiter Vorstoss des Künstlers, der ihm aber – mit Bundesratsbeschluss

vom 23. März 1903 – immerhin den Auftrag eines Modells in $\frac{1}{10}$ -Grösse eintrug.

Drei Jahre später nahm der Architekt Augusto Guidini aus eigenem Antrieb die Frage noch einmal auf, indem er am 15. Juni 1906 dem Bundesrat auf sieben Tafeln sowie in einem neunzehn Seiten starken Heft sein «Projet de complètement décoratif en mosaïque de la façade principale (avec fronton symbolique) et des coupoles» unterbreitete. Für das Giebfeld brachte er sieben Vorschläge, die wie die Dekoration auch aller übrigen leeren Felder an Nordfassade und Kuppel für die Ausführung in Mosaik gedacht waren. Der Bundesrat nahm von den Vorschlägen Kenntnis, liess es aber dabei bewenden.

Umbauprojekt 1950

1950 arbeitete der Zürcher Architekt Martin Risch ein (glücklicherweise nicht ausgeführtes) Umbauprojekt aus, das der konstanten Platznot im Bundeshaus Abhilfe schaffen sollte. Er sah vor, die Nordfassade auf beide Seiten um je drei Achsen zu verbreitern sowie kurzerhand Kuppel und Türme abzutragen, um an deren Stelle einen kubischen, fast fensterlosen Block für Büroräume aufzubauen (Abb. 17).

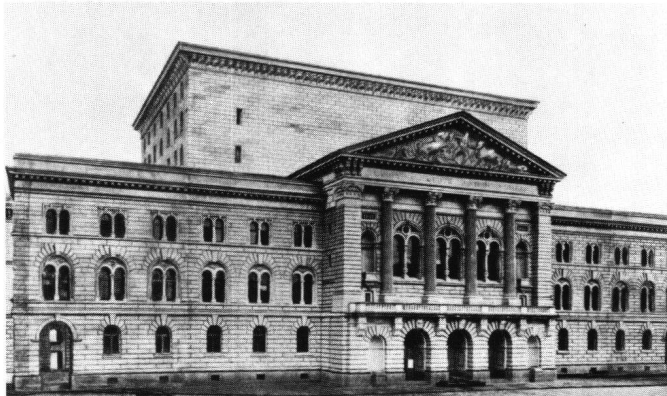


Abb. 17 Martin Risch: Projekt für den Umbau des Parlamentsgebäudes, 1950. ETH Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur.

Umso komischer, ja fast zynisch mutet es deshalb an, wenn der Architekt, inmitten von soviel, aus heutiger Sicht barbarischem Funktionalismus, noch an die Dekoration dachte und für den Nordgiebel einen antiken Rossebändiger sowie anstelle der Glasfenster in der Kuppelhalle, die ja kein Licht mehr erhalten hätten, Malereien nach dem Vorbild ravenntischer Mosaiken vorschlug.⁷²

Kosten

In der Botschaft des Bundesrates vom 2. Juni 1892 waren in der Rubrik künstlerische Ausstattung für ornamentale Bildhauerarbeiten Fr. 50 000.–, für figurale Fr. 284 000.– budgetiert. Die Malerei, die in dieser Aufstellung fehlt und für die man ca. Fr. 220 000.– in Anschlag brachte, sollte aus dem Kunstkredit bestritten werden. Doch als es darum ging, die Malerei in Auftrag zu geben, erwies sich der Kunstfonds als zu schwach, weshalb der Bundesrat am 4. Dezember 1899 als Nachtragskredit eine Summe von Fr. 140 000.– bewilligte, wovon Fr. 45 000.– auf die Glasfenster im Kuppelraum, Fr. 45 000.– auf die Malereien in Nationalratssaal und Wandelhalle sowie Fr. 50 000.– auf die Rütligruppe entfielen. Obige Nachtragskredite sowie zusätzliche Fr. 55 000.– für ornamentale Bildhauerarbeiten (u.a. für zahlreiche Hilfsmodelle), Fr. 38 000.– für kleinere Arbeiten der künstlerischen Ausstattung wie die Mosaiken an der Südfassade und im Kuppelraum sowie die Glasmalereien der Sitzungssäle und Fr. 213 000.– für die Decken- und Wandtäfelungen wurden von der Bundesversammlung am 20. Dezember 1900 genehmigt. Am 29. April 1902 bewilligte der Bundesrat ferner einen Vorschuss von Fr. 100 000.–, so dass die Schlussabrechnung für die künstlerische Ausstattung bei Gesamtbaukosten von Fr. 7 198 000.– folgendermassen ausfiel: Ornamentale Bildhauerei und Baumodelle Fr. 101 200.–, figurale Bildhauerei 326 000.–, Kunstmalerei, Glasmalerei und Mosaiken Fr. 137 200.– sowie Decken- und Wandtäfelungen Fr. 409 500.–. Die zahlreichen gescheiterten Projekte für den Rütli Schwur kosteten den Bund Fr. 32 632.50, für die definitive Gruppe erhielt Vibert Fr. 85 000.–. Für das Landgemeindefresko schliesslich war ein Preis von Fr. 75 000.– vereinbart. Das macht für die künstlerische Ausstattung total Fr. 1 166 532.50 oder 16,2% der Bausumme.

2. DIE VORAUSSETZUNGEN

Das Ziel dieser Arbeit ist es, das Ausstattungsprogramm des Bundeshauses von seinem Inhalt her zu verstehen, wofür die einzelnen Ausstattungsstücke auf ihre Quellen hin analysiert und in Zusammenhang mit dem politischen, wirtschaftlichen, sozialen und geistesgeschichtlichen Umfeld gebracht werden. Als Vorbereitung darauf muss jedoch in diesem Kapitel zuerst auf einige Voraussetzungen eingegangen werden: Wer war überhaupt der Programmterwerfer, wo sind die Quellen des Programms zu suchen, und welche inhaltliche Bedeutung kommt der Architektur des Bundeshauses zu?

Programmterwurf, Auswahl und Betreuung der Künstler

Die Verantwortung für die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses lag bei *Hans Auer*. In seinem Dienstvertrag war unter

Punkt 1 vereinbart: «Der bauleitende Architekt [ist] verpflichtet, die Herstellung des ganzen plastischen und malerischen Schmuckes des Baues mit Sculpturen, Reliefs und Historienmalerei zu überwachen und zwar nicht nur während der eigentlichen Bauperiode, sondern solange diese Arbeiten überhaupt Zeit in Anspruch nehmen werden.»

Sollte die Ausstattung einheitlichen Kriterien gehorchen und insbesondere zur Architektur passen, mussten die Fäden irgendwo, und sinnvollerweise beim Architekten, zusammenlaufen. Auer hatte deshalb schon für sein erstes Projekt von 1885 detaillierte Programmterwürfe ausgearbeitet, die schliesslich, mehrmals modifiziert und mit jeder Planänderung wieder neu überdacht, zu den definitiven Vorlagen für die künstlerische Ausstattung führten. Viele Einzelheiten legte er aber erst während der Bauarbeiten fest,

hier dann zum Teil in Absprache mit Behörden, Experten und den ausführenden Künstlern.

Neben der Programmgestaltung war Auer auch für die Auswahl der Künstler zuständig. Dabei hatte er vor allem darauf zu achten, dass er die Aufträge einigermaßen gerecht nach Regionen verteilte. Im einzelnen ging er so vor, dass er ausschliesslich Künstler fragte, die sich schon irgendwo profiliert hatten, sei es an der «Ersten nationalen Kunstausstellung» von 1890 in Bern, an der Landesausstellung von 1896 in Genf oder mit Wettbewerben und nationalen Aufträgen.⁷³ Speziell beauftragte er auch Künstler, die sich in analogen Aufgaben bewährt hatten. So war Egenschwyler zum Beispiel spezialisiert auf Tierplastiken oder Meyer wurde bekannt durch seine Reliefs an der Fraumünsterpost in Zürich (1898) sowie am ehemaligen Palais Henneberg in Zürich (1900).⁷⁴ Einige der Künstler dürften ausserdem über ihre Mitgliedschaft in der Eidgenössischen Kunstkommission, deren zeitweiser Präsident Auer war, oder über ihre Tätigkeit in anderen offiziellen Kunstgremien eine Aufgabe am Bundeshaus erhalten haben.⁷⁵ Ein Künstler, den wir im Bundeshaus vergebens suchen, ist Hodler. Vermutlich wollte

sich Auer nicht exponieren, wo doch Hodler 1896 im Zusammenhang mit den Wandbildern für den Waffensaal im Landesmuseum so sehr umstritten gewesen war. Hodler hätte sich auch kaum Auer untergeordnet.

In die Kompetenz des Architekten gehörte schliesslich auch die Betreuung der Künstler, was Auer nach der Devise anpackte, die Ausstattung müsse zur Architektur passen, ja habe sich sogar in deren Dienst zu stellen. Er arbeitete deshalb sowohl für die Bauplastik (Abb. 18) und die ganze Holzausstattung als auch für Einzelwerke (wie das Gemälde im Nationalratssaal) detaillierte Vorlagen aus, auf die er die Künstler verpflichtete. Ausserdem verlangte er von diesen, dass sie ihm für alles Entwürfe schickten, die er sich erlaubte, zu korrigieren.

Dieses Vorgehen dürfte Auer von seinem Lehrer Theophil Hansen gelernt haben, der für das Wiener Parlament ebenfalls das ikonographische Programm aufgestellt sowie, vertraglich darauf verpflichtet, sämtliche Detailzeichnungen für die innere und äussere Ausstattung geliefert hatte, und der in fast diktatorischer Weise Modell und Ausführung jeder einzelnen Plastik persönlich im Auge behalten, den Stil aufs genaueste kontrolliert und entschieden eingegriffen haben soll, wo er Verstösse gegen die einheitliche Gesamtwirkung zu sehen vermeinte.⁷⁶

Die Quellen

Eine erste, allerdings nicht allzu wichtige Quelle, auf die sich Auer bei der Programmgestaltung berufen haben dürfte, sind die früheren Projekte zur Ausschmückung des Bundesrathauses. Ein Mann, der hier eine gewisse Kontinuität garantiert haben könnte, ist Bundesrat Schenk. Seit 1863 im Amt, hatte er noch die Diskussionen von 1865/66 um die Ausstattung des Bundesrathauses miterlebt, unter seiner Oberaufsicht liefen sodann die Wettbewerbe von 1885 und 1891, seinem unermüdlichen Einsatz ist es zuzuschreiben, dass das Bauvorhaben die Hürde in den Räten nahm, und er betreute schliesslich als Vorsteher des Departements des Innern, dem das eidgenössische Bauwesen zugeteilt war, bis 1895 den Beginn der Bauarbeiten.⁷⁷

Als weitere Quellen müssen insbesondere zwei Etappen im Werdegang Auers berücksichtigt werden. Und zwar zum einen seine Studienzeit von Herbst 1865 bis Sommer 1868 an der Bau- und Kunstschule des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, wo zu seinen Lehrern neben Persönlichkeiten wie Wilhelm Lübke und Friedrich Theodor von Vischer vor allem Gottfried Semper gehörte, der mit seinen praktischen Übungen, den Vorlesungen über «Vergleichende Baukunde» und «Geschichte der Baukunst» sowie mit den eigenen Projekten die jungen Architekten nachhaltig beeinflusste. Zum andern war es Auers Tätigkeit in Wien, die ihm wesentliche Impulse für Bern mitgegeben haben dürfte. Im Herbst 1869 trat der 22-jährige in die Meisterklasse von Theophil Hansen ein, um kurz danach dessen Assistent zu werden. In den vierzehn Jahren, da er im Dienste Hansens stand, war er zunächst für die neue Börse sowie die Kunstakademie tätig, dann aber vor allem, und während dessen ganzer Bauzeit von 1874–84, als Bauleiter am Wiener Parlament.⁷⁸ Auer kannte demnach, als er sich für Bern bewarb, die Anforderungen, die der Bau eines Parlamentsgebäudes stellte, bereits sehr gut. Das Wiener Parlament dürfte denn auch sein steter Masstab gewesen sein.

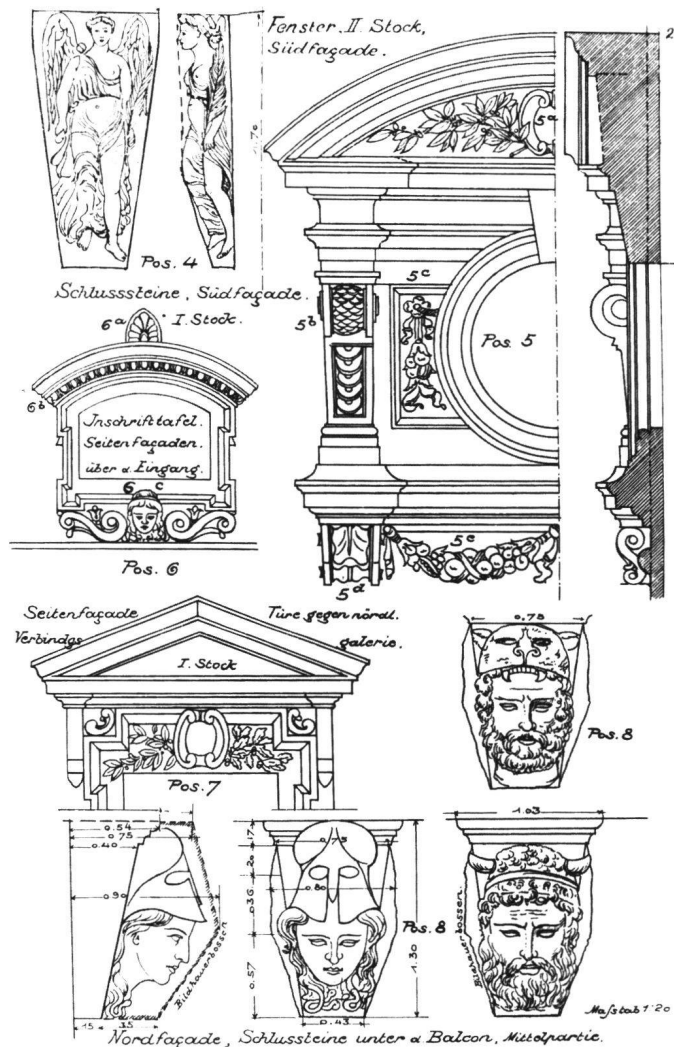


Abb. 18 Hans Auer: Vorlagen für die Bauplastik, 1898. Aus der Broschüre «Zusammenstellung und Preisangebote über die dekorativen Bildhauerarbeiten am Äussern und Innern des Bundeshauses Mittelbau».



Abb. 19 Parlamentsgebäude, Ansicht von Südwesten.

Daneben studierte er aber auch andere Bauten. So besuchte er zusammen mit Arnold Flükiger, dem Direktor der Eidgenössischen Bauten, 1895 und ein zweites Mal 1900 den nur wenige Jahre vor dem Bundeshaus entstandenen Berliner Reichstag von Paul Wallot.⁷⁹ Die zweite Reise führte die beiden ausserdem nach Leipzig (Reichsgericht von Ludwig von Hoffmann und Peter Dybwad 1887–95) sowie nach Hamburg (Rathaus vom Rathausbaumeisterbund 1886–97).

Dank dem Handbuch der Architektur, für das Heinrich Wagner und Paul Wallot ein Kapitel über «Parlamentshäuser» geschrieben hatten, waren seit 1887 aber auch viele ältere Vorbilder wie die Deputiertenkammer in Paris von Jules de Joly (1828–33), das Londoner Parlament von Charles Barry und A.W.N. Pugin (1837–68), das Capitol in Washington von Thomas U. Walter (1851–63) und andere leicht zugänglich.⁸⁰ Bei all diesen Quellen zählt dabei weniger das direkte Vorbild, als vielmehr allgemein die Bauaufgabe «Parlamentsgebäude», für die sich im 19. Jahrhundert eine eigene Typologie sowohl der architektonischen Form als auch der künstlerischen Ausstattung ausgebildet hatte.⁸¹

Am naheliegendsten ist es nun aber, die Vorbilder für das Ausstattungsprogramm des Bundeshauses im Bereich der *schweizerischen Selbstdarstellung* zu suchen, deren Anfänge im Humanismus

des 16. Jahrhunderts liegen, die aber erst in der Zeit der Helvetik nationale Bedeutung erhielt und in der Folge eine zentral wichtige Rolle bei der Bildung und Konsolidierung des schweizerischen Nationalbewusstseins spielte.⁸²

Eine eigentliche Staatsikonographie bildete sich zuallererst in der Alten Eidgenossenschaft im Bereich der kantonalen *Rathäuser* aus. Reich getäfelte oder stuckierte Innenräume gehörten zu deren Programm ebenso wie Wappenfriese, Standesscheiben, Schlachtenbilder, Darstellungen der Gründungs- respektive Befreiungssage, Stadtopographien, Gerechtigkeitsbilder und Tugendallegorien.⁸³ Diese Tradition wurde im 19. Jahrhundert in den vielerorts neu zu errichtenden Regierungsgebäuden fortgesetzt.⁸⁴

Von grosser Wichtigkeit für die Bildung eines Nationalbewusstseins war im 19. Jahrhundert sodann die *Denkmalsbewegung*, deren partikularer Charakter jedoch nicht übersehen werden darf.⁸⁵ Im Hinblick auf das Bundeshaus kommt dabei besondere Bedeutung dem 1844 auf Anregung des Winterthurer Stadtrates Jakob Melchior Ziegler ausgeschriebenen, aber nie verwirklichten Nationalmonument zu: Es sollte in der Mitte des Vaterlandes, am Fuss der Berge stehen, Museum für die Bilder der wichtigsten geschichtlichen Momente sowie Darstellungen unserer Natur, Ehrenhalle für die bedeutendsten Männer des Vaterlandes und

Aufbewahrungsort alter Waffen, erbeuteter Banner und anderer Gegenstände von vaterländisch-historischem Wert sein, Räume für Versammlungen vaterländischer Vereine enthalten und im Grundriss ein Schweizerkreuz darstellen.⁸⁶ Von den eingereichten Projekten wurde vor allem dasjenige von Johann Georg Müller bekannt, das, über das Wettbewerbsprogramm hinausgehend, zusätzlich ein breites Treppenhaus sowie eine alles dominierende Kuppelhalle (Concordiakirche) vorschlug.⁸⁷

Den jungen Bundesstaat zu repräsentieren war auch die Aufgabe aller *nationalen Bauten*. Das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich (1858–64), das Lausanner Bundesgerichtsgebäude (1881–86) und das Schweizerische Landesmuseum (1892–98) sollten imponieren, und mit den eidgenössischen Postgebäuden, den bis 1898 privaten «Bundes»bahnhöfen, den Kasernen und Zeughäusern wollte man den Städten sozusagen das Siegel der eidgenössischen Zentralgewalt aufdrücken.⁸⁸

Grosse Bedeutung für die Entwicklung des schweizerischen Selbstbewusstseins und die Ausbildung einer nationalen Ikonographie hatten ausserdem die 1883 erstmals in Zürich, 1896 in Genf und 1914 in Bern veranstalteten schweizerischen *Landesausstellungen*.⁸⁹ Hervorgegangen aus regionalen Ausstellungen einzelner Gewerbezweige, waren es zur Hauptsache Industrie- und Landwirtschaftsausstellungen, eigentliche «Feste der Arbeit», die die Schaffenskraft der ganzen Nation demonstrieren sollten, doch wurde auch «Alte» wie «Neue Kunst» gezeigt. Typisch für alle drei Landesausstellungen war die Suche nach einer nationalen Formensprache, die 1883 ihren Ausdruck im Holzhäuschenstil der Ausstellungsarchitektur, 1896 im «village suisse» mit seinen imitierten Schweizerhäusern oder dem regulierbaren Wasserfall und 1914 im «Dörfli» fand, eine Formensprache, die das Bild der Schweiz dann auch an internationalen Ausstellungen prägte.

Vorbilder für das Ausstattungsprogramm des Bundeshauses sind schliesslich in einem wegen seiner Breitenwirkung zentral wichtigen Bereich schweizerischer Selbstdarstellung, dem der nationalen *Feste* mit ihrer Festarchitektur, den historischen Kostümen, Siegerpreisen und Souvenirs, zu suchen. Seit 1824 fanden regelmässig alle zwei Jahre die eidgenössischen Schützenfeste statt, in deren Mittelpunkt weniger der sportliche Wettkampf als vielmehr die politischen Kundgebungen, die Festreden und Trinksprüche auf die nationale Eintracht und gegen den Kantonalgeist, standen. Von dieser patriotischen Begeisterung waren auch die eidgenössischen Turn- und Sängereisen sowie die Schlachtjahrzeiten und Zentnarfeiern getragen.⁹⁰ Seit 1899 wurden ausserdem mit Festgeläute und Höhenfeuern die 1. Augustfeiern begangen.⁹¹ Im Rahmen dieser Feiern entstanden die historischen Festumzüge⁹², aus denen heraus sich die beliebten «lebenden Bilder» und schliesslich die Festspiele entwickelten, die gegen Ende des Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebten.⁹³ Höhepunkte solcher historischer Festspiele waren diejenigen zur Sempacher Schlachtfeier von 1886 sowie zur Bundesfeier von 1891 in Schwyz.

Der architektonische Rahmen

Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses ist in die Architektur integriert und wird durch diese in ihrer Bedeutung unterstützt, wenn nicht sogar gesteigert. Der architektonische Rahmen muss deshalb, soweit er Bedeutungsträger ist, hier kurz skizziert werden.

Zum *Portikus* schreibt Auer in der Festschrift: Soll der Bau den Charakter eines Parlamentsgebäudes haben, so verlangt man mit Recht in einem solchen «den höchsten Ausdruck und die letzte Steigerung, deren die Architektur in der Richtung des Imposanten und Erhabenen fähig ist. Es gibt nun schlechterdings keine Bauform, welche diese Merkmale in höherem Grade an sich trägt, als der antike Säulenportikus. An den Tempeln der Götter, an den Curien Roms, an den grössten Domen der Christenheit erscheint er als unerreichtes Gebilde...»⁹⁴ Was ursprünglich also ein «Heiligtum» bezeichnete, benützte das 19. Jahrhundert als Würdeform für die «Tempel» der Kunst, der Weisheit, des Fortschritts und der Nation (Abb. 9).

Ein Symbol für Grösse und Bedeutung ist auch die *Kuppel*. Auer führt dafür zwar zunächst ästhetische Gründe an: «Eine Gebäudegruppe von über 300 m Länge bedarf eines körperlichen Mittelpunktes, der das Ganze dominiert», weist dann aber doch auch auf die Repräsentationsfunktion hin: Wo könnte eine Kuppel besser angebracht sein, «als auf dem Gebäude der obersten gesetzgebenden Körperschaften? In dieser schönsten und bedeutungsvollsten architektonischen Form symbolisiere sie das Gebäude, in welchem alle Fäden des schweizerischen Staatslebens zusammenlaufen, den geistigen Mittelpunkt der Eidgenossenschaft, ihres staatlichen Organismus. Hier, angesichts der Alpenkette, sichtbar bis zum Jura, erhebe sich das schweizerische Capitol mit der ersten und vorläufig einzigen Kuppel der Schweiz...»⁹⁵

Das neuartige Projekt fand 1885 heftige Gegner. Als Kritik wurde vor allem angeführt, eine Kuppel über einer einfachen Treppenhalle habe keine innere Berechtigung.⁹⁶ Auer machte dagegen geltend, dass Kuppeln längst aufgehört hätten, bloss Ausdruck eines inneren Kuppelraumes zu sein, ihre Bedeutung liege in der Schönheit ihrer äusseren Erscheinung. Und er wies ausserdem darauf hin, dass es bei zwei gleichwertigen Sitzungssälen schwierig wäre, nur auf einen derselben eine Kuppel aufzusetzen. «Unsere steht auf beiden zusammen und vereinigt beide Säle zu einer Einheit.»⁹⁷

Die Kuppelfrage fand in der Folge ihre Lösung darin, dass Auer die im ersten Projekt zwar als Repräsentationsraum konzipierte⁹⁸, aber im Grundriss sehr unbedeutend ausgefallene *Treppenhalle* zum eigentlichen Zentrum des Bundeshauses erweiterte und ihr die Bedeutung einer Ruhmes- und nationalen Ehrenhalle verlieh. Die Idee war nicht neu. 1844 hatte J.G. Müller eine Ruhmeshalle in Form einer Kuppelrotunde für das Nationalmonument vorgeschlagen und 1850 tauchte eine solche in einem der unprämierten Bundesrathausprojekte auf⁹⁹, und zwar mit dem gleichen Grundriss eines Kreuzes, wie ihn dann die Kuppelhalle im Parlamentsgebäude erhielt. 1891 regten die Bundesräte Schenk und Welti den Bau einer Weihehalle im Zusammenhang mit einem Nationaldenkmal an¹⁰⁰, und 1898 schliesslich sollte die Idee einer Ruhmesstätte in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums verwirklicht werden. Ehrenhallen gehörten im 19. Jahrhundert ausserdem fast zum festen Bestand der Parlamentsgebäude. So finden wir das Motiv beim Londoner Parlament in der zwischen Unter- und Oberhaus gelegenen oktogonalen «Central-Halle», beim Washingtoner Capitol in der riesigen Rotunde, beim Wiener Parlament in der mächtigen Zentralhalle, die als «künftige österreichische Walhalla» die Standbilder der besten Männer Österreichs vereinen sollte, sowie in Budapest oder bei Wallots Reichstag in Berlin. Auer dürfte das Motiv schliesslich auch von Hansens Heeresgeschichtli-

PARLAMENTSGEBÄUDE IN BERN

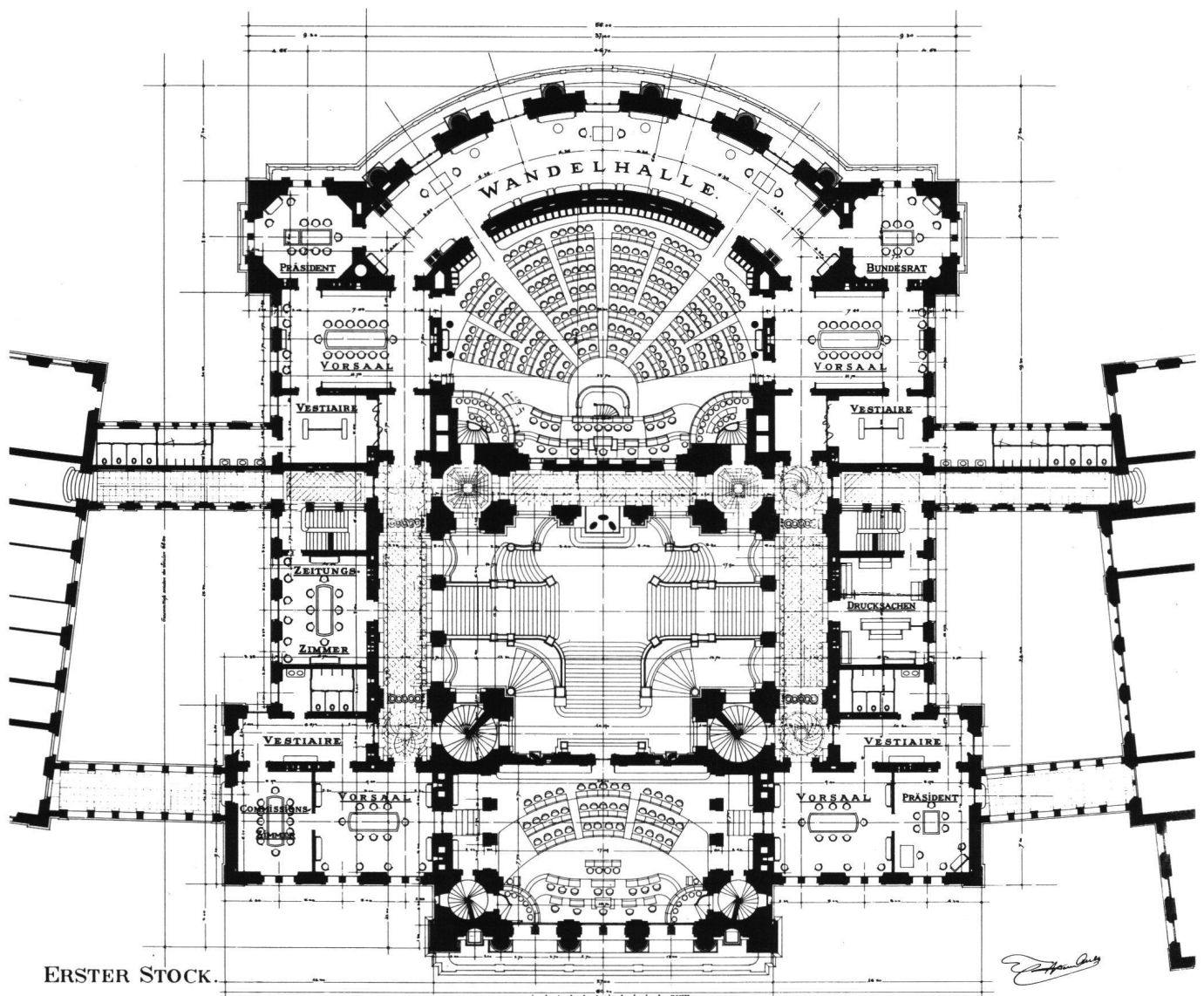


Abb. 20 Parlamentsgebäude, Grundriss des Hauptgeschosses.

chem Museum in Wien (1849–56) gekannt haben.¹⁰¹ Alle diese Ehrenhallen weisen eine reiche künstlerische Ausstattung an historischen Bilderfolgen, Standbildern verdienter Männer und allegorischen Darstellungen auf.

Mittelpunkt der Kuppelhalle im Bundeshaus ist die Rütli-Gruppe. Auer wählte für ihre architektonische Rahmung einen Triumphbogen und baute davor eine exedraartige Sitzbank.¹⁰² Diese Steigerung der Rütli-Gruppe durch die Symbolformen des *Triumphbogens* sowie der *Exedra* hatte er schon in seinem ersten Projekt von 1885, damals allerdings noch am Aussenbau, in der Mitte der Südfassade vorgesehen. Direktes Vorbild für diese Form der offenen Loggia war sein Lehrer Gottfried Semper mit seinen Projekten zum Theater in Rio de Janeiro (1858) und zum Richard-Wagner-Fest-

spielhaus in München (1864–66), sowie seiner Neuen Hofburg in Wien (seit 1869) und dem zweiten Hoftheater in Dresden (1870–78). Die Verbindung von Rütli-Gruppe und Bogenmotiv hat ausserdem eine literarische Vorlage in Schillers *Tell*, wo in der Regieanweisung zur Rütli-Szene (2. Aufzug, 2. Szene) ein Mondregenbogen vorgeschlagen wird, den Ernst Stückelberg auch in der Tellskapelle darstellte.

Symbolische Bedeutung haben auch die Grundrisse der *Sitzungssäle*. Der kleinere Saal des Ständerates, jener Behörde, in die die Kantone (Stände) je zwei Vertreter entsenden, ist in Erinnerung an die alten Ratsstuben rechteckig. Für den grossen Nationalratssaal dagegen wurde – als Ausdruck des modernen Parlamentarismus – die Segmentbogenform gewählt. Ein Grundriss, der im Buleuterion

der Antike Symbol für die demokratische Regierung gewesen war, in dieser Bedeutung von der französischen Revolution neu aufgegriffen wurde und im 19. Jahrhundert bei fast allen Parlamentsbauten Verwendung fand. Es ist ein Raumtypus, der daneben aber auch im Bereich des Theaterbaus sowie der wissenschaftlichen Hör- und Demonstrationssäle auftaucht als Symbol für das bürgerliche Bildungsideal.¹⁰³ Die formalen Vorbilder für den speziellen Grundriss des Nationalratssaals mit seiner Kombination von oblongem Rechteck und Viertelkreis, sind in diesem letzteren Bereich zu suchen, und zwar in Sempers Theaterbauten (Abb. 20).

3. DAS PROGRAMM

Überblicken wir die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses als Ganzes, so fällt zunächst auf, dass diese nicht gleichmässig über den Bau verteilt ist: das relativ weiche Material des Berner Sandsteins sowie der Umstand, dass die Flanken infolge der Mittelstellung des Bundeshauses kaum sichtbar sind, die Südseite aber nur aus Distanz und deshalb nur in ihren Hauptmassen zur Geltung kommt, boten am Aussenbau Zurückhaltung. Die Innenräume jedoch, und hier besonders das Treppenhaus sowie die Wandelhalle, die der Repräsentation dienen, erhielten eine sehr reiche Ausstattung.

Unterschiede lassen sich ausserdem zwischen den Räumen des Ständerates und denen des Nationalrates feststellen. In Anlehnung an die Rathaussäle der Kantone und damit in Anspielung auf die Tagsatzung der Alten Eidgenossenschaft als Vorläuferin des Ständerates, erhielten dessen Räume alle eine reiche Holzausstattung, während die Räume der grossen Kammer mit Stuck, Marmor und Malereien dekoriert wurden.

Das Ausstattungsprogramm des Bundeshauses lässt sich im wesentlichen in drei Themen gliedern: Zur Darstellung kamen erstens die nationale Geschichte in ihren wichtigsten Ereignissen, Personen, Orten und Daten, zweitens die verfassungsmässigen Grundlagen des Bundes und drittens die kulturelle und materielle Vielfalt der Schweiz in ihrer politischen, geographischen und berufsständischen Gliederung. Nicht eigentlich zum Bildprogramm gehörig, aber doch zentral wichtig für die mit der Ausstattung angestrebte Repräsentation der Schweiz, ist ferner deren Darstellung mit ihren eigenen Materialien und gewerblichen Erzeugnissen.

Die nationale Geschichte

Der alte und der junge Historiker

Sinn und Zweck der Darstellung nationaler Geschichte im Bundeshaus wird dem Eintretenden, schon bevor er die Schwelle betritt, mit den beiden Plastiken des greisen Geschichtsforschers der Vergangenheit und des jungen Historikers der Gegenwart in den Nischen seitlich des Haupteingangs vor Augen geführt (Abb. 21). Der Parlamentarier soll im Geschichtsbuch, das ihm der alte Historiker entgegenhält, eine Wegleitung für seine Handlungen finden, immer eingedenk, dass das, was in diesem Haus geschieht, sehr schnell auch zu Geschichte gerinnen und durch den jungen

Symbolische Bedeutung hat schliesslich auch die *Lage* des Bundeshauses. 1885 schrieb Auer dazu: «Diese Gruppe, durch die grandiose Terrasse zu einem Ganzen vereinigt, auf dem unvergleichlich situierten Platz, im Angesichte des herrlichsten Alpenpanoramas, wird zu einem Regierungssitz, wie ihn in gleich idealer Anlage nur noch die amerikanische Schwesterrepublik in Washington besitzt.»¹⁰⁴ Das Bundeshaus wurde somit durch seine Lage, auf erhöhtem Platz weithin gut sichtbar, erstens zur Krone des Vaterlandes und zweitens, in seiner Nähe zu den Alpen, wie diese zu einem Symbol für Freiheit und Heimat.

Historiker verewigt werden wird. Mit dieser Mahnung dürfte denn auch zugleich, im Sinne des «scripta manent»¹⁰⁵, die Hoffnung verknüpft sein, dass die Beschlüsse der Parlamentarier auf ewige Dauer und Gültigkeit angelegt sein mögen.

Die Idee für dieses Thema der Historiker hat Auer sicher vom Wiener Parlament übernommen, wo die acht bedeutendsten antiken Geschichtsschreiber, Herodot, Polybios, Xenophon, Thukydides, Titus Livius, Tacitus, Julius Cäsar und Sallust die Rampen zum Hauptportal flankieren. Das Motiv der Sitzstatue beim Eingangsportal war aber weiter verbreitet: So finden wir es beispielsweise auch in den nach Modellen Schwanthalers ausgeführten antiken Gelehrten vor Gärtners Hof- und Staatsbibliothek in München oder bei Sempers erstem sowie zweitem Dresdner Hoftheater. Formale Vorbilder für die Sitzstatue mit gespreizten Beinen und aufgestütztem Arm sind ausserdem im Bereich der Individualdenkmäler von Gelehrten, Dichtern und Denkern zu suchen: Aus seiner Vaterstadt Genf dürfte Reymond, der die beiden Statuen entwarf, Jean-Jacques Pradiers Denkmal für Jean-Jacques Rousseau von 1834/35 gekannt haben.

Die Sage

Eine ähnliche Bedeutung wie den beiden Historikern kommt der weiblichen Allegorie der «Sage» im Nationalratssaal zu (Abb. 23).

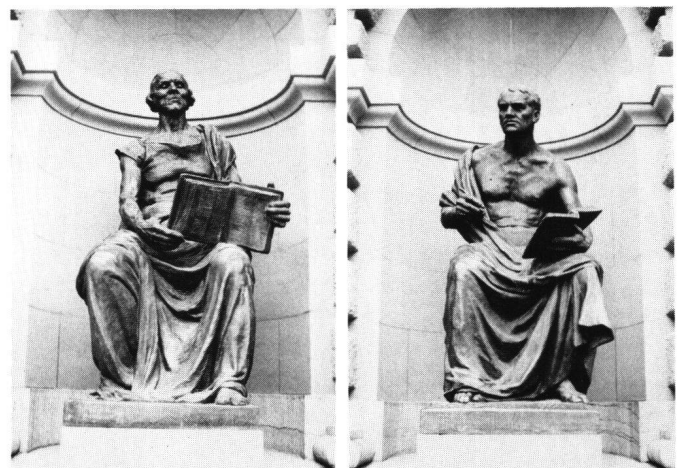


Abb. 21 Maurice Reymond: Der Geschichtsschreiber der Vergangenheit und der Geschichtsschreiber der Gegenwart in den Nischen seitlich der Hauptportale, 1902.

Bekrönt und mit dem pfeildurchbohrten Apfel in der Linken auf einem riesigen Thron sitzend, vom Typus her halb Maestà, halb Christus als Weltenrichter, erzählt sie der um sie versammelten Schar von andächtig zuhörenden Kindern von den grossen Taten unserer Vorahren und spornt sie zu gleichem patriotischem Handeln an. Worauf denn auch sogleich ein Knabe dem Tell nahefert und die Armbrust zu spannen versucht.

Die Darstellung der Sage ist im Zusammenhang zu sehen mit der Bedeutung, die im 19. Jahrhundert dem Geschichtsunterricht beigemessen wurde. In dem Zeitraum vom Untergang der Alten Eidgenossenschaft bis zum Jahr 1900 erschienen in der Schweiz ungefähr 230 Geschichtslehrbücher, deren Hauptziel weniger die historische Erkenntnis, als vielmehr die patriotische Erziehung war. Sie sollten der vaterländischen Sache dienen und «in den Herzen der Jungen die Liebe zu dem Vaterlande wecken und beleben». So kam in ihnen denn verständlicherweise den Sagen – mit ihrem sittlichen Gehalt und als Symbol der schweizerischen Staatsidee – eine fast grössere Bedeutung zu als der kritischen Geschichte, vermochten diese doch viel besser die «Schweizerherzen zu patriotischen Thaten zu begeistern», wie Carl Dändliker in seinem «Lehrbuch der Geschichte des Schweizervolkes» von 1875 feststellte.¹⁰⁶

Die Herkunft der Schweizer und die Entstehung des ersten Staatenbundes

Woher kommen wir, wo sind unsere Anfänge zu suchen? Diese Fragen, die das 19. Jahrhundert stark beschäftigten, sind das Thema des Relieffrieses von Adolf Meyer an der Nordwand der Kuppelhalle (Abb. 22). Dargestellt ist links, wie ein fremdes Volk zuwandert (Rinderwagen und Bewaffnung als Symbole für die Völkerwanderung) und bei den Ureinwohnern rechts (Hütte, Kultstätte, Fischer und Jäger als Symbole für die Sesshaftigkeit) um Aufnahme bittet. Literarische Vorlage dazu war Schillers Tell, wo in der Rütli-Szene (2. Akt, 2. Bild, Verse 1166–1202) Stauffacher schildert, wie vor Urzeiten ein Volk in das Tal der Muotta kam, beschloss, hier zu bleiben, und den alten Flecken Schwyz erbaute; und wie, als der Boden zu knapp wurde, einige nach Stans, andere nach Altdorf zogen, «um aber des Ursprungs stets gedenk zu bleiben», eine Legende, die bis auf das Weisse Buch von Sarnen zurückgeht.¹⁰⁷

Auer, der für den Relieffries sowohl Inhalt wie Gruppierung der Figuren bestimmte, griff aus der Vorlage die eine Szene der Begegnung mit den Autochthonen heraus, gab ihr aber viel mehr Gewicht als Schiller, bei dem bezüglich der Autochthonen lediglich die Rede ist von einer einsamen Hütte am Ufer des Sees und einem Mann, der auf die Fähre wartet. Indem er deutlich zwei Gruppen sich einander begegnen liess, wollte er die Entstehung des schweizerischen Staatenbundes durch die Vereinigung verschiedener Stämme darstellen und zugleich, mit einem deutlichen Bezug zur Gegenwart, auf «das Juwel unserer Souveränitätsrechte», das Asylrecht, hinweisen. Die Szene war auch im Festspiel zur Bundesfeier von 1891 gezeigt worden, mit dem kleinen Unterschied allerdings, dass es hier nicht die Autochthonen waren, die den Einwanderern am Gestade des Waldstättersees Asyl boten, sondern die Göttin der Freiheit persönlich.¹⁰⁸

Die Möglichkeit, Geschichte auf einem Fries zu erzählen, war Auer vom Wiener Parlament her schon vertraut, wo Lebidzki nach Skizzen von Rahl in der Säulenhalle die Entwicklung der Kultur

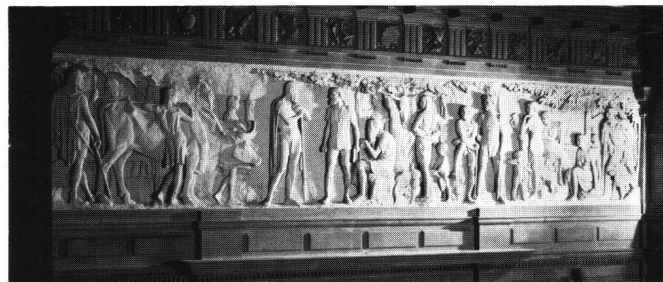


Abb. 22 Adolf Meyer: Gipsrelieffries an der Nordwand der Kuppelhalle, 1902.

mit spezieller Beziehung zu Österreich darstellte.¹⁰⁹ Vergleichbare Frieze finden wir ausserdem in der Walhalla mit Szenen aus der deutschen Frühgeschichte sowie in der Rotunde des Capitols in Washington mit dem Thema der amerikanischen Geschichte (eine Art Teppiche von Bayeux des 19. Jahrhunderts).

Die Wiege der Eidgenossenschaft

Das grosse Wandgemälde von Charles Giron im Nationalratssaal verweist auf die schweizerische Gründungssage (Abb. 23). Dargestellt sind deren Örtlichkeiten: Links im Vordergrund die Rütliwiese, beschattet von den Felsen des Seelisbergs, als Mittelstreifen der Vierwaldstättersee und im Hintergrund der Ausblick auf den besonnten Flecken Schwyz mit den beiden Mythen. Auer begründet in der Festschrift die Wahl eines Landschaftsbildes für diese Stelle damit, dass es erstens schwierig gewesen wäre, aus den zahlreichen politischen Ereignissen ein einzelnes herauszugreifen, dessen Bedeutung für die Bildung des schweizerischen Staatenbundes als über alle andern hervorragend erkannt worden wäre, dass zweitens der stete Anblick eines Landschaftsbildes weniger ermüdend wirke als ein Figurenbild, drittens dem bewegten figurenreichen Inhalt des Saals eine stimmungsvolle Ruhe gegenüber gestellt und viertens dem Saal Tiefe und perspektivischer Hintergrund verliehen würde. Und ausserdem könne ein Landschaftsbild fast besser als eine historische Darstellung den Bau als schweizerisches Nationalmonument charakterisieren, womit er den im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Gedanken aufnimmt, dass eine Landschaft selber schon Denkmalcharakter habe.¹¹⁰

Nach Auer sollte auf dem Bild nur die Ortschaft Schwyz mit den beiden Mythen als eigentliche Wiege der Eidgenossenschaft, die ja unserem Land auch den Namen gab, dargestellt werden. Denn hier müsse man den «Anfang der bäuerlichen Feldgenossenschaften und damit auch der schweizerischen Eidgenossenschaft» suchen, da sei die «Lokalität der ersten Schutzbündnisse zur Sicherheit der Ordnung und des Besitztums».

Nun war aber diese Legende von Schwyz als der «Wiege unseres staatlichen Bestandes» zwar sehr verbreitet, doch nicht unumstritten. Als 1891 hier die Bundesfeier abgehalten wurde, fühlte sich insbesondere der Kanton Uri in den Schatten gestellt und gab seinem Unmut dadurch Ausdruck, dass er im gleichen Jahr den Wettbewerb für das Telldenkmal ausschrieb, um damit auf seinen Beitrag zur Entstehung der Eidgenossenschaft hinzuweisen. Bewog dieses Konkurrenzdenken Giron dazu, in eigener Regie dem von Auer vorgegebenen Programm noch das Rütli beizufügen? Ja er erhob dieses sogar zum eigentlichen Hauptthema, indem er darüber und zugleich im goldenen Schnitt des Bildes in den



Abb. 23 Nordwand des Nationalratssaals mit dem Gemälde «Wiege der Eidgenossenschaft» von Charles Giron, dem Relief «Sage» von Aloys Brandenburg (oben) und den Statuen «Wilhelm Tell» von Antonio Chiattonne und «Stauffacherin» von Giuseppe Chiattonne.

Wolken eine allegorische Figur des Friedens mit einem Lorbeerzweig in der Hand versteckte.¹¹¹

Der Blick vom Seelisberg auf Schwyz und die beiden Mythen war ein verbreitetes und populäres Motiv. Bereits 1642 taucht es in Matthäus Merians «Topographia Helvetiae» auf, 1645 bei Johann Leopold Cysat in seiner Vierwaldstätterseekarte, und 1778 malte es Caspar Wolf. Eine regelrechte Flut von bildlichen Darstellungen gab es dann aber vor allem im 19. Jahrhundert, was die Folge davon war, dass der Seelisberg, insbesondere durch den Bau des Hotels Sonnenberg im Jahre 1853, zu einem beliebten Ausflugsziel wurde.

Die meisten dieser in Reiseführern und Hotelprospekten veröffentlichten Seelisbergpanoramen oder -ansichten wurden dabei vom Kirchendorf oder direkt vom Hotel Sonnenberg aus aufgenommen.¹¹² Giron dagegen wählte einen etwas südlicher gelegenen Standort, der es ermöglichte, neben Schwyz und den beiden Mythen auch das Rütli darzustellen, eine Ansicht, die ihrerseits wieder vorbildhaft wurde für das 1926 ausgeführte Bild von Ernst Hodel in der Schalterhalle des Basler Bahnhofs.

Die Anlage von Girons Bild mit seinem Rahmen in Korbform erinnert uns stark an einen Theaterprospekt, was ja auch die Verwandtschaft der Bauaufgabe nahelegt. Ist die «Wiege der Eidgenossenschaft» demnach ein Bühnenbild? Der Vergleich muss in Betracht gezogen werden, wo doch seit den 1860er Jahren

Theater und bildende Kunst sich gegenseitig beeinflussten, wofür an Erscheinungen wie die «Theatermalerei» der Piloty-Schule oder die beliebten «lebenden Bilder» erinnert sei. Dass für dieses «Bühnenbild» nun aber ein breiter Landschaftsprospekt gewählt wurde, bringt es ausserdem mit der Gattung der Panoramen zusammen, ein Vergleich, den die Beschreibungen von Zeitgenossen mit ihrer Wortwahl bestätigen und den auch die Tradition der Seelisbergpanoramen nahelegt.¹¹³

RütliSchwur

Die thematische Ergänzung zum Wandgemälde im Nationalratssaal ist – auf der andern Seite derselben Mauer – der «RütliSchwur»: Das eine Werk stellt den Ort, das andere den Akt des ersten Schutzbündnisses dar (Abb. 14). Die Schwurgruppe ist inhaltlich das Hauptausstattungsstück des Bundeshauses, sie erhielt nicht nur den Ehrenplatz in der Mitte der Kuppelhalle, sondern mit den vier Landsknechten von Vibert auch eigens eine Ehrenwache. Auer begründet diese Bedeutung damit, dass der RütliSchwur, wenn man sich die von Schiller dieser Szene unterlegten Worte vergegenwärtigt, «die idealste Symbolisierung der in dem Hause tagenden Körperschaften» sei.¹¹⁴ Er bezieht sich auf die Stellen in Schillers Tell, wo Rösselmann zu den auf dem Rütli versammelten Eidgenossen sagt: «Wir stehen hier statt einer Landsgemeinde / Und können

gelten für ein ganzes Volk», und Melchtal ergänzt: «Ist gleich die Zahl nicht voll, das Herz ist hier / Des ganzen Volks die Besten sind zugegen.» Er versteht die Rütli-Gruppe also als Hinweis auf das Repräsentativsystem. Zugleich soll sie aber die obersten Gesetze des nationalen Bestandes, die Einigkeit und den Willen zur Freiheit symbolisieren: «Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, / In keiner Not uns trennen und Gefahr. / Wir wollen frei sein, wie die Väter waren, / Eher den Tod als in der Knechtschaft leben.» Und schliesslich ist der Rütli-Schwur, der alte Bund, typologisches Vorbild für den neuen Bund, der sich auf die Verfassung von 1848 gründet, und der im Bundeshaus seinen sichtbaren Ausdruck erhielt. Laut «Offiziellen Führer» von 1902 ist das Bundeshaus «als letzte Folge ihrer [der drei Männer vom Rütli] Absichten und Ziele anzusehen». Und Lasius schrieb 1885: «So wurde von jedem Schweizer sein Bundespalast als die geweihte Stätte neben das Grütli gesetzt, das Bild der neuen Verfassung neben das des alten Bundes.»¹¹⁵

Als Bildthema taucht die Gruppe der drei Eidgenossen bereits im 16. Jahrhundert auf, 1773 erschien sie als Titelvignette in Albrecht von Hallers «Alpen», 1779 malte sie Johann Heinrich Füssli für das Zürcher Rathaus, und im 19. Jahrhundert ist ihre Verbreitung kaum überblickbar: Die literarische Gesellschaft wählte die drei Tellen für ihr Siegel, und 1886 wurden sie, anstatt eines allegorischen Frauenkopfes, als Sujet für das neue Fünffrankenstück vorgeschlagen.

Allgemein verbindlich für die Rütli-Schwurikonographie war im 19. Jahrhundert der Typus, der vor allem durch zahlreiche Reproduktionen von Jean-Léonard Lugardons Bild von 1833 Verbreitung gefunden hatte, mit Walter Fürst in der Mitte, Melchtal links und Stauffacher rechts, die sich die Linke reichen und mit der erhobenen Rechten schwören. Auch Stückelberg musste für das Bild in der Tellskapelle diese traditionelle Darstellung zusichern, nachdem die Urner Regierung energisch gegen seinen ersten Entwurf mit zwei knieenden Figuren protestiert hatte.¹¹⁶ Unter den Wettbewerbsarbeiten für die Gruppe im Bundeshaus war ebenfalls abschliesslich der Typus mit den erhobenen Schwurfiguren vertreten. Vibert aber wich in seiner endgültigen Fassung davon ab, indem er seine drei Eidgenossen mit gesenktem Arm und flacher Hand auf

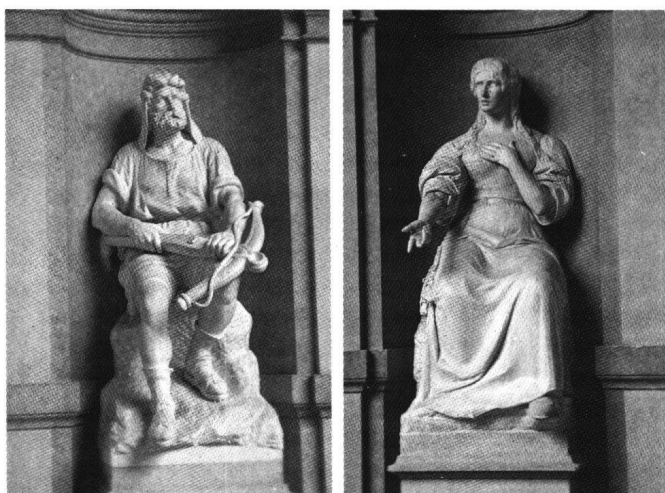


Abb. 24 Statuen an der Nordwand des Nationalratssaales: «Wilhelm Tell» von Antonio Chiattonne und «Stauffacherin» von Giuseppe Chiattonne.

den Bundesbrief mit den drei Siegeln, den Walter Fürst in seiner Linken hält, schwören liess. Wie zu erwarten wurde diese neue Lösung kritisiert. Der Künstler begründete sie folgendermassen: Das Hochrecken der Hände hätte, um die angestrebte Einheit der Gruppe zu erreichen, eine Aufstellung der Figuren im Dreieck verlangt, wie sie in der Malerei fast ausnahmslos gewählt wurde. Übertragen auf die Plastik aber, die mit mehreren Betrachterstandorten rechnen müsse, wäre mit dieser Lösung eine Figur durch die andere verdeckt worden, es müsse aber doch immer das Ganze gesehen werden können. Deshalb hätte er die drei Schwörenden in eine Ebene gerückt. Ausserdem sei das Schwören mit erhobenen Händen eine theatralische Geste, die nicht dem helvetischen Temperament entspreche. Und schliesslich argumentierte er historisch: «Au XIII^e siècle on ne voit jamais prêter serment la main droite levée vers le ciel.» Er habe die Plastik des 13. Jahrhunderts genau studiert und auch bezüglich der Kleidung diese zum Vorbild genommen.¹¹⁷

Tell

Im Bundeshaus haben auch die vier populärsten Schweizer Nationalhelden ihren Platz bekommen, als erster Wilhelm Tell in der Nische links vom Wandgemälde im Nationalratssaal (Abb. 24). Er ist der Mann der Tat, wie ihn Auer frei nach Schiller (Verse 442–45) bezeichnet, und zugleich ein Symbol für die Verteidigung der politischen Freiheit. Als solcher hatte er allerdings nicht nur nationale Bedeutung, sondern war er beispielsweise auch in der französischen Revolution sehr beliebt gewesen.¹¹⁸

Dass wir die Statue von Chiattonne unschwer als Tell identifizieren können, dazu trägt nicht nur die Armbrust, die er ungespannt vor sich hält, sondern auch sein Äusseres bei. Der Kopf mit den ausgeprägten Stirnlocken, kräftigem Bart und Kapuze sowie die Kleidung, gegürtetes Hirtenhemd mit hochgekrempeelten Ärmeln, kurze Hose, Beinstulpen und Nagelschuhe, sind direkte Kopien nach Kisslings Telldenkmal in Altdorf. Die Parallelen erstaunen nicht, wenn man sich dessen populäre Verbreitung vergegenwärtigt: Anfängen bei silbernen Busennadeln, über Stickereien für Siegerehrungen bis zur Kleinplastik machte Kisslings Tell einen eigentlichen Triumphzug durch das Kunstgewerbe und die Kunstindustrie der Jahrhundertwende, was sich natürlich typenbildend auswirkte.

Versucht man nun aber, die Darstellung von Chiattonne mit irgend einer Szene aus der Tellsage in Verbindung zu bringen und sie damit in die Tradition der Tellikonographie einzuordnen, so erweist sich dies als unmöglich. Es ist weder der gute Schütze, im Moment, da er auf den Apfel schießt, noch der Vater, der seinen Sohn wieder hat und freudig in die Arme schliesst, und auch nicht der Drohende, der Gessler den zweiten Pfeil vorhält, der Freiheitsheld, der vom Boot abspringt und dieses in die Fluten zurückstösst, oder der Rächer nach dem Schuss auf den Landvogt.¹¹⁹

Chiattonne zeigt vielmehr einen Tell, der passiv auf einem Felsen sitzt, eine Figur, die also nicht den Freiheitswillen aktiv demonstriert, sondern deren Bedeutung über das Attribut der Armbrust assoziativ erschlossen werden muss. Sein Tell wird dadurch zu einer Allegorie. Diese Passivität, das Eliminieren jeglicher Gebärdensprache, dürfte von Hans Auer gefordert worden sein, dem es ja daran gelegen war, dass sich die künstlerische Ausstattung ganz der Architektur unterordne. Die Gründe können aber noch tiefer

liegen. Ist es vielleicht die Folge eines Realismus, wie er reiner als in den «lebenden Bildern», die in dieser Zeit so beliebt waren, nicht hätte praktiziert werden können? Schon in Kisslings Telldenkmal suchen wir vergeblich nach einer dargestellten höheren Idee, seine Vorbilder waren vielmehr die Tell-Walter-Gruppen, die an jedem Festumzug mitliefen. Und so hat auch die Plastik von Chiattone ein bisschen etwas von einem lebenden «Tell» an sich, der gelangweilt auf seinen Auftritt wartet.

Stauffacherin

Dem «Mann der Tat» gegenüber hat die Stauffacherin ihren Platz als «Trägerin der Idee» (Abb. 24). Auer spielt mit dieser Bezeichnung wieder auf Schiller an, der in der Szene zwischen Stauffacher und seiner Frau Gertrud, diese als erste den Gedanken aussprechen lässt, die drei Waldstätten sollten sich zusammenschliessen, um gemeinsam gegen die Vögte aufzustehen: also die Idee zum Rütlichswur (Verse 275–292). Die Figur von Giuseppe Chiattone weist, die Linke auf der Brust, mit der halb geöffneten Rechten vor sich auf den Boden. Ist es eine Geste des Debattierens oder soll sie den berühmten Schillervers «Sieh vorwärts, Werner, und nicht hinter dich» (Vers 325) darstellen? Wenn Letzteres auch nicht sehr glaubwürdig wirkt, so ist es doch wahrscheinlich, entspricht dieser Typus doch einer – allerdings spärlichen – Bildtradition: 1855/56 malte Ernst Stückelberg das Thema für das Bundesrathaus, und 1898 schuf Max Leu einen Entwurf zu einem Stauffacherdenkmal. Auf jeden Fall lässt sich hier wieder das Gleiche wie beim Tell

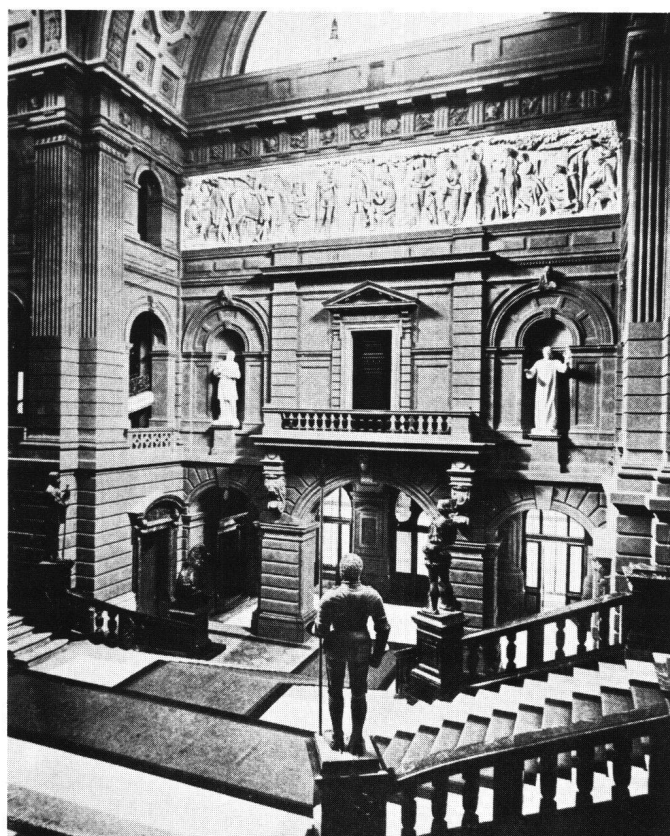


Abb. 25 Nordwand der Kuppelhalle mit dem Gipsrelieffries von Adolf Meyer und den Statuen «Winkelried» und «Niklaus von Flüe» von Hugo Siegwart.

beobachten: Die Figur soll nicht zuviel Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Winkelried

Zwei weitere Nationalhelden sind in der Kuppelhalle in den beiden Nischen der Nordwand aufgestellt, links Winkelried, der Krieger, als Symbol für die Selbstaufopferung (Abb. 25). In gegürtetem Rock, mit Helmkappe und Schwert an der Linken, steht er aufrecht da, in entschlossener, vorwärtsstrebender Haltung drei Lanzen umfassend, die – nur angedeutet durch ihre Spitzen – sich in seine Brust bohren. Die Stellung ist ungewohnt, die Stossrichtung der Lanzen kaum verständlich. Wir würden eher einen knieenden oder gar liegenden Winkelried erwarten, aber der hätte sich schlecht in die Nische eingepasst; womit wir auch hier das Problem haben, dass sich die Ausstattung der schon bestehenden Architektur unterordnen und im Interesse der Gesamtwirkung einen ikonographisch geläufigen Typus aufgeben musste.

Bekannte Winkelrieddarstellungen waren im 19. Jahrhundert die im «Zürcher Kalender» 1833 veröffentlichte Federzeichnung von Martin Disteli oder das 1841 vollendete Gemälde von Ludwig Vogel, das durch Lithographien und Stiche Verbreitung fand. Breite Popularität erlangte das Thema dann aber vor allem 1865 mit Ferdinand Schlöths Winkelrieddenkmal in Stans. Die Verehrung für den «grössten schweizerischen Nationalhelden», in dem sich «die Idee der opferfreudigen Hingabe des ächten Schweizer für sein Vaterland» verkörpert¹²⁰, steigerte sich in der Folge noch und gipfelte in einer gewaltigen Apotheose anlässlich der Sempacher Schlachtfeier von 1886. In diesem Jahr erschienen über ihn nicht weniger als fünfzehn Forschungsarbeiten und gegen zwanzig popularisierende historische Publikationen.¹²¹ Diese Aktivitäten wurden zu einem eigentlichen Symbol für den nationalen Zusammenhalt, in ihnen zeichnete sich der allgemeine Stimmungswandel vom Föderalismus zum Zentralismus ab. Der Winkelriedmythus festigte den Anspruch des Bundesstaates auf die vorbehaltlose Einordnung des einzelnen in die Gemeinschaft.

Niklaus von Flüe

In der rechten Nische steht Niklaus von Flüe, der Gottesmann, als Symbol für die Versöhnlichkeit (Abb. 25). Er trägt ein langes, ungegürtetes Gewand. Mit der linken offenen Hand macht er eine mahnende, mit der rechten eine beschwichtigende oder segnende Geste. Er ist der Heilige als friedensstiftender Staatsmann auf der Tagsatzung zu Stans. Seine dort 1481 an die dreizehn konfessionell gespaltenen Stände gerichtete Mahnung, am Bundesschwur festzuhalten, soll man sich also auch im neuen Bundesstaat stets vor Augen halten. Und zugleich wird mit ihm darauf hingewiesen, dass man mit Vernunft und Fleiss mehr ausrichtet als mit Kraft und Gewalt.

Niklaus von Flüe ist nun aber nicht nur an seiner Gestik erkennbar, sondern auch an der Charakterisierung des Kopfes. Siegwart hielt sich dafür sehr genau an den seit dem 16. Jahrhundert tradierten Typus, dessen Merkmale das ausgesprochene Langgesicht, hervorstehende Jochbeine, hohe Stirn, Adlernase und zweigeteilter Bart sind. Diese Kopfform finden wir bereits bei drei Werken aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der Holzstatuette von etwa 1504, der Grabplatte von 1518 und einer Bruder-Klausen-Büste aus Giswil.¹²² 1732 schuf Johann Karl Hedlinger anlässlich der Trans-



Abb. 26 Ständeratssaal mit dem Wandbild «Die Landsgemeinde» von Albert Welti und Wilhelm Balmer, 1908-14.

lation der Gebeine des Heiligen eine Medaille mit dem Porträt im Profil, das den Typus weiter tradierte. Und im 19. Jahrhundert beschäftigte sich vor allem Ludwig Vogel besonders intensiv mit Niklaus von Flüe: Er kopierte nicht nur ältere Darstellungen des Eremiten, sondern nahm sogar Messungen an dessen Gebeinen vor, um ein möglichst getreues historisches Bild zu gewinnen. 1899 schuf schliesslich Anton Stockmann eine Bruder-Klausen-Kopfstudie, die durch zahlreiche Reproduktionen grosse Popularität erreichte und die allgemeingültige Vorstellung des Nationalhelden prägte.¹²³

Welche Verehrung Niklaus von Flüe im 19. Jahrhundert zuteil wurde, zeigt sich daran, dass er als einziger Schweizer in der Walhalla Aufnahme fand, dass es nationale Wallfahrten nach Stans gab und dass im Festspiel zur Bundesfeier von 1891 in einer Szene die Tagsatzung von 1481 dargestellt wurde. Ein Nationaldenkmal erhielt er aber nicht, sieht man von einer 1708 in Sarnen aufgestellten Brunnenstatue ab.

Landsgemeinde

Albert Welti schrieb 1907 zum Thema des geplanten Gemäldes an der Rückwand des Ständeratssaals (Abb. 26): «Als Gegenstand

wählte ich die Darstellung einer schweizerischen Landsgemeinde, weil eine solche den Ursprung unserer Republik besonders gut kennzeichnet und durch ihre Hindeutung auf die alte Eidgenossenschaft und die alten Orte gewisse Beziehungen zum Wesen der Ständeratsversammlung hervorhebt.»¹²⁴ Und 1910 bemerkt er: «Man hätte sich's ja bedeutend bequemer machen können, so eine Art allegorischer Siegesallee durch die fünf Felder wäre schneller gegangen. Ich fand, ich sei's dem Schweizervolk schuldig, nicht in Rätseln zu reden, sondern ihm einen klaren Spiegel seiner von den Vätern erstrittenen Freiheit vorzuhalten.»¹²⁵

Obwohl das Thema kein ausschliesslich historisches ist, sondern in einigen Kantonen noch durchaus lebendige Tradition besitzt, versetzte Welti seine Landsgemeinde in einen historischen Rahmen, indem er die Personen in Kostümen des 18. Jahrhunderts darstellte. Er begründete dies damit, dass die modernen schwarzen Kleider überhaupt keine Farbenfreudigkeit hätten aufkommen lassen. Der historischen Idealisierung der Personen stellte er nun aber einen realen äusseren Rahmen gegenüber. Als Vorlage diente ihm die Nidwaldner Landsgemeinde. Der von Bäumen umstellte Ring, der im Wandgemälde, übereck gezeigt, sich durch alle fünf Felder zieht, entspricht genau demjenigen in Wil an der Aa,

zwischen Stans und Buochs. Auch die historischen Gewänder und Staatsinsignien der Würdenträger kopierte Welti von der Nidwaldner Landsgemeinde: So das Richtschwert, auf das sich der Landammann im mittleren Feld am grünen Tisch stützt, hinter ihm der Stuhl mit dem gestickten Nidwaldner Wappen auf der Rückenlehne, die Renaissancetracht und das Schlachthorn des Helmbläusers, im Feld rechts daneben die rot-weissen Mäntel, Fiebeln und Amtsinsignien der drei Weibel, die auf erhöhtem Sitz als Stimmenzähler amten, sowie die Trommeln und die Fahne im letzten Feld. Der landschaftliche Rahmen von Wil, den die erste Vorstudie zeigt, schien Welti dagegen nicht geeignet, weshalb er statt dessen Motive aus der Umgebung von Sarnen wählte: Im ersten Feld das Stanserhorn, der Bürgenstock und die Sarneraa, im zweiten das Aecherli und eine Brücke im Kernwald, in der Mitte das Flüeli mit Nünalphorn und Geissberg-Huetstock im Hintergrund, im vierten vermutlich die Bergkette vom Gräfimattstand bis zum Lachenhörnli und im letzten den Sarnersee mit Sachseln, das Klein Melchtal, Meisengütsch, Wildgerst- und Schwarzhorn. Diese Landschaftskulisse zieht sich aber nicht lückenlos durch, sondern setzt in jedem Feld mit anderem Standort und Blickwinkel wieder neu an.

Die mehr als 150 Personen sind sehr geschickt gruppiert. Eigentliche Haupthandlung ist die Rede eines älteren Unterwaldners, der im vierten Feld auf der Mauer steht und mit der Linken in die Höhe weist. Der Landammann, zwei Stimmenzähler sowie einige Männer in seiner näheren Umgebung haben sich ihm zugewandt, die andern scheinen ihm zuzuhören. Die meisten sind gedankenversunken und mit abwesendem Blick dargestellt, was dem Bild, trotz der bunten Menschenmenge, seine grosse Ruhe verleiht. Bewegte Handlungen zeigen lediglich einige Nebenszenen, die von der Mitte aus gegen die Seiten zunehmen. So im ersten Feld die sich begrüßenden Frauen, die Verstecken spielenden Kinder, der Knabe, der sich mit dem Hund vergnügt, der kleine Reiter sowie der Mann, der auf die Mauer steigt, im zweiten Feld der Weisshaarige, der verspätet zur Landsgemeinde stösst, die Kinder, die sich mit dem Soldaten unterhalten, und im Hintergrund ein rasonierender Alter, im dritten Feld die drei sich balgenden Knaben, im vierten ein Mädchen, das Blumen pflückt, und die junge Frau, die ihr Kind stillt, und schliesslich im fünften Feld die Frau, die dem Trommler Wein ausschenkt, der Fahnenträger, der sich mit *Welti* unterhält, sowie die einem Schiff zuwinkenden Frauen am Seeufer. Die fünf Felder sind, analog zu den Tribünenarkaden im Ständeratssaal, durch eine gemalte Bogenarchitektur mit Marmorsäulen unterteilt.

Historische Daten

Die am Bundeshaus angebrachten Jahreszahlen verweisen auf historische Ereignisse von nationaler Bedeutung. An der Nordfassade sind es die Daten 1291 und 1848. Sie wollen, in Entsprechung zu den allegorischen Figuren in den Nischen darunter, an den ersten erhaltenen Bundesbrief und die damit gewonnene Freiheit sowie an den durch die erste Bundesverfassung hergestellten Frieden erinnern (Abb. 28). Die typologische Nebeneinanderstellung von altem und neuem Bund war seit 1848 gebräuchlich und sollte in den ersten Jahren speziell die Bundesverfassung legitimieren. Allerdings stand vor 1891, so auch bei den Fenstern im alten Ständeratssaal, für den alten Bund meistens das Jahr 1308, an dessen Neujahrsmorgen – der chronikalischen Überlieferung zufolge – die Vögte aus den drei Waldstätten vertrieben worden



Abb. 27 Auguste de Niederhäusern-Rodo: Figurengruppe mit der Politischen Unabhängigkeit, flankiert von Legislative und Exekutive, auf dem Giebel der Nordfassade, 1900.

sein sollen, nachdem schon am 7. November 1307 die Landleute der drei Waldstätte auf dem Rütli ihren Bund beschworen hatten.¹²⁶ Das Ereignis von 1291 hingegen rückte erst im Zusammenhang mit der Bundesfeier von 1891 ins allgemeine Bewusstsein.

Im Ständeratssaal sind in den Arkadenzwickeln Jahreszahlen angebracht, die die wichtigsten «politischen, für die staatsrechtliche Ausgestaltung der mittelalterlichen und modernen Schweiz massgebenden Abmachungen»¹²⁷ in Erinnerung rufen sollen: 1291 erster Bund, 1370 Pfaffenbrief, 1393 Sempacherbrief, 1481 Stanserverkommenis, 1803 Mediationsakte, 1815 Bundesvertrag der Restauration, 1848 Bundesverfassung und 1874 Totalrevision der Bundesverfassung.

Die verfassungsmässigen Grundlagen

Politische Unabhängigkeit

Den neben dem «Rütlichwur» und der «Wiege der Eidgenossenschaft» wohl dominantesten Platz erhielt auf dem Giebel der Nordfassade die Helvetia, die weibliche Personifikation des Bundesstaates (Abb. 27). Gleich wie die Helvetiadarstellungen auf den Bundesbahnhöfen oder dem Bundesgerichtsgebäude in Lausanne kennzeichnet sie das Gebäude als Bundesbau. In gegürtetem, wehendem Gewand steht sie, leicht nach hinten geneigt, standhaft da, umfasst mit der Linken eine Fahnenstange und hält mit der rechten das Fahmentuch.

Darstellungen der Landesmutter gehen bis ins 17. Jahrhundert zurück, populär wurde sie aber erst nach 1848, insbesondere als Sujet auf den ersten gesamteidgenössischen Münzen und Marken.

Wir finden sie ausserdem als Teil von Nationaldenkmälern, auf Gedenkblättern, Diplomen, an den Landesausstellungen, Schützenfesten, Umzügen und Festspielen.¹²⁸ Je nach Zusammenhang erhielt sie dabei andere Attribute: am häufigsten Schild und Lanze, aber auch Schwert, Lorbeerkranz, Likatorenbündel oder Füllhorn. Der Typus mit der Fahne, den Rodo wählte, ist seltener. Wir finden ihn am ehesten in der Westschweiz, so zum Beispiel beim Neuenburger Denkmal der Republik von August Heer und Adolf Meyer (1896–98). Vorbilder für diesen Typus sind die Darstellungen der «Freiheit», unter deren Fahne das Volk auf die Barrikaden steigt. Nach 1848 wird dieses Symbol der Revolution zu einem Mittel, das der Staat dort einsetzt, wo es gilt, die Kriegsbereitschaft zu fördern, sei es in der Schweiz anno 1856¹²⁹ oder in Deutschland und Frankreich anno 1870/71, wobei die «Freiheit», das heisst der Genius, der zum Krieg aufruft, nun identisch wird mit der Helvetia, Germania oder Marianne.¹³⁰

Wollte Rodo seine Helvetia also in diesen Zusammenhang stellen? Wohl kaum. Die Figur ist sehr viel ruhiger, und trotzdem sind die Elemente, die sie mit Freiheitsdarstellungen verbinden, nicht wegzuleugnen.¹³¹ Dies dürfte denn der Grund sein, dass man von der Bezeichnung Helvetia absah und statt dessen die Figur «Politische Unabhängigkeit» nannte.¹³² Womit ihr zugleich eine neue Bedeutung als Allegorie der verfassungsmässigen Grundlagen des Bundesstaates zugewiesen wurde, in Anspielung auf Artikel 2 der Bundesverfassung, wo es heisst: «Der Bund hat zum Zweck: Behauptung der Unabhängigkeit des Vaterlandes gegen aussen...»

Dieser Hinweis auf die Bundesverfassung dürfte um die Jahrhundertwende allgemein verstanden worden sein, denn die Verfassungsrevision lag noch nicht allzuweit zurück, es gab Gedenkblätter zu den Ereignissen von 1848 und 1874, die dem Bürger dauernd deren Bedeutung vor Augen hielten, und nicht zuletzt war die in der Festschrift zur Bundesfeier von 1891 veröffentlichte Abhandlung von Carl Hilty über «Die Bundesverfassungen der schweizerischen Eidgenossenschaft» in weiten Volkskreisen bekannt.

Legislative und Exekutive

Die «Politische Unabhängigkeit» wird von zwei weiblichen Allegorien flankiert. Zu ihrer Rechten sitzt die Legislative mit Richtmass¹³³ und Schild mit der Aufschrift «Lex», zur Linken die Exekutive mit Griffel und Papier. Diese beiden Gestalten kennzeichnen das Gebäude speziell als Bundeshaus, als den Sitz von gesetzgebender und ausübender Gewalt.

Vergleichbare Dreiergruppen, bei denen ebenfalls die der Helvetia zugeordneten Figuren auf die Funktion des Gebäudes hinweisen, sind diejenigen auf dem Zürcher Bahnhof oder dem ehemaligen Bundesgerichtsgebäude, jetzt Tribunal cantonal, in Lausanne. Die spezielle Idee, das Bundeshaus mit Legislative und Exekutive zu kennzeichnen, dürfte Auer aber vom Wiener Parlament übernommen haben, wo die beiden Allegorien, ausgeführt von Josef Tautenhayn 1902, aber schon von Hansen geplant, den Sockel des Athenabrunnens vor dem Mittelportikus flankieren. Bezüglich der Attribute besteht aber keine Übereinstimmung. Deren Wahl bereitete überhaupt Schwierigkeiten, und so ist es vielleicht bezeichnend, dass die Legislative angeschrieben werden musste. Dies dürfte daran gelegen haben, dass es keine ikonographische Tradition gab¹³⁴, nicht geben konnte, da ja auch die Gewaltentrennung, die erstmals in der französischen Revolution,

dann aber vor allem in den Verfassungen von 1848 Anwendung fand, relativ jung war.

Liktorenbündel

Das Likatorenbündel, Symbol der Amtsgewalt der römischen Magistraten, war schon in der Alten Eidgenossenschaft beliebt als Hinweis auf die Funktion des Staatenbundes und zugleich als Mahnung zur Eintracht im Sinne der Geschichte von König Skiluros, der seine dreizehn eifersüchtigen Söhne belehrt, dass man leicht einen einzelnen Stab brechen könne, jedoch ein festgebundenes Rutenbündel nicht.¹³⁵ In dieser Bedeutung wurde es dann nach 1848 auch zu einem Symbol für den Bundesstaat und fand weite Verbreitung in allen Bereichen der Staatsikonographie, nachdem es schon im Gefolge der französischen Revolution, wo das Gewicht allerdings mehr auf der Gleichheitsidee lag, Popularität erlangt hatte.

Friede

Auer sah in seinem ersten Projekt vor, wie beim Capitol in Washington, eine Friedensallegorie auf der Kuppel anzubringen. Sie wurde dort verdrängt durch das Schweizerkreuz und erhielt ihren Platz an der Nordfassade (Abb. 28). Die Bedeutung blieb aber die gleiche: Der Frieden als Symbol für den Bundesstaat, der Bundesstaat als Garant des Friedens; dies erinnert wieder an die Bundesverfassung. Dass ein Zusammenhang beabsichtigt ist, wird bestätigt durch die über der Nische angebrachte Jahreszahl 1848. Im schon zitierten Artikel 2 der Bundesverfassung ist als zweiter Bundeszweck angeführt: «Handhabung von Ruhe und Ordnung im Innern». Ein Mittel des Bundes, diesen inneren Frieden zu garantieren, ist die Armee, was eine Erklärung sein könnte, weshalb die Friedensallegorie von Vibert, die als solche durch den Palmzweig in der Linken erkennbar ist, zusätzlich in der Rechten ein Schwert hält.

Friedensallegorien finden sich im Bundeshaus aber noch an zwei anderen Stellen: In den Zwickeln über der Rütli-Gruppe (Abb. 13) sowie im Gemälde von Giron, also beidemal im Kontext der Rütli-Szene, was wieder deren typologischen Zusammenhang mit



Abb. 28 James Vibert: Sitzstatuen der Freiheit und des Friedens an der Nordfassade, 1903.

1848 untermauern sollte: Der Rütlichwur wie das Ereignis von 1848 sind Akte der Eintracht, die unserem Land den Frieden gebracht haben. Auer bezeichnete denn auch eine der Friedensgenien über der Schwurgruppe als «Eintracht».

Freiheit

Nach Auers Projekt von 1885 sollte die «Freiheit» auf ihrem Siegeswagen über der Loggia der Südseite die Rütligruppe bekrönen, womit beabsichtigt gewesen sein dürfte, den Rütlichwur, das Ereignis vom 7. November 1307, als den Akt, der unserem Land die Freiheit brachte, zu kennzeichnen. Bei der endgültigen Aufstellung an der Nordfassade wurde dann aber die «Freiheit» unter die Jahreszahl 1291 gesetzt (Abb. 28). Das erste Schutzbündnis, der Bundesbrief, galt jetzt als wichtigeres Ereignis für die Befreiung der Schweiz von der Fremdherrschaft. Neben dieser historisch verweisenden kommt der «Freiheit» am Bundeshaus aber ausserdem, wie wir oben gezeigt haben, eine typologische Bedeutung zu als Gegenüber des «Friedens». Und schliesslich müssen wir sie in Verbindung bringen mit dem dritten Bundeszweck, nämlich «Schutz der Freiheit und der Rechte der Eidgenossen». Die Zusammengehörigkeit von «Unabhängigkeit», «Frieden» und «Freiheit» bezüglich ihres Inhalts als der drei Bundeszwecke wird an der Nordfassade auch formal angedeutet, indem die drei Figuren die Ecken eines gleichseitigen Dreiecks markieren.

Als Attribute erhielt die «Freiheit» von Vibert zwei gesprengte Schellen an einer Kette sowie ein Schwert, also keines der klassischen Attribute wie Stab mit Phrygiermütze, Zepter, Katze, Dolch, Palmzweig, Lorbeer oder Likatorenbündel, die seit der Antike üblich waren, sondern ein – auch ohne humanistische Bildung – verständliches Symbol, das bezeichnenderweise in der Revolutionsikonographie sehr verbreitet war. Einen anderen Typus, geflügelte Genien mit Palmzweigen vor aufgehender Sonne wählte Heaton für sein Mosaik im Scheitel der inneren Kuppel (Abb. 39), und ein drittes Mal wurde die Freiheit im Giebfeld über der Rütligruppe dargestellt in Gestalt eines Adlers, umgeben von den Spitzen der Alpenkette (Abb. 13).

Die Alpen, wie sie hier bezeichnenderweise die Rütligruppe krönen, waren ein verbreitetes Symbol für die Freiheit. Und zwar nicht nur weil sich an sie die Erinnerung an die Gründungssage knüpfte, so wie sie auch in Schillers «Tell» ausdrücklich als Prospekt der Rütlizene gefordert waren, sondern ausserdem weil sich mit ihnen ganz allgemein die Vorstellung von Ewigkeit und Sicherheit verband. Nach den Bergen zeigend sagt Tell bei Schiller: «Was Hände bauten, können Hände stürzen. / Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet» (Vers 387f). In diesen Zusammenhang ist auch der Adler, als König der Berge, zu stellen. Er symbolisiert hier also nicht die kaiserliche Herrschermacht. An der Bundesfeier von 1891 schmückte auf dem Umzugswagen der Helvetia ein Adler das Schweizerwappen, und im Festspiel empfing der Genius der Freiheit die helvetischen Familien mit den Worten: «Willkommen an meiner Lieblingsstätte, wo noch frei der Bergstrom braust und frei der Adler kreist.»¹³⁶

Wachsamkeit

Der Bund garantiert unsere Unabhängigkeit und sorgt für Ordnung und Sicherheit im Innern und nach aussen. Dies sollen die beiden Greifen über der Nordfassade, die die Unabhängigkeit in

ihrer Mitte bewachen, sowie die vier Wächtergruppen in den Giebfeldern der Kuppel versinnbildlichen (Abb. 9).

Das Motiv der Greifen, geflügelter Fabeltiere mit Löwenkörper und Adlerkopf, geht auf alte vorderasiatische Vorbilder zurück. Als Symbol der Macht und in der Funktion als Grab- und Torwächter tradierte es sich über die Antike, wo es als Akroterion auf den Ecken der Tempelgiebel Verwendung fand, bis in die Neuzeit. Im 19. Jahrhundert wurde das Motiv insbesondere von den Neoklassizisten, in Auers Umkreis von Leuten wie Hansen oder Semper, aufgegriffen. Auer verband mit den Fabeltieren drei Charaktereigenschaften, nämlich Sinnesschärfe, Kraft und Geschwindigkeit: Wünsche an die Parlamentarier, die ja – wie die Greifen auf der Nordfassade – Hüter des Gesetzes und damit der Unabhängigkeit sind.

Kissling wählte für seine Giebelgruppen drei Motive. Im Norden und Süden die Talwacht: Vier nackte Männer lagern um einen Stapel Waffen in der Mitte; im Osten die Hügelwacht, charakterisiert durch den zum Anzünden bereiten Holzstoss; im Westen die Hochwacht mit dem Adlerhorst. Alle drei wollen sie, in Verbindung mit der Kuppel, die ja den Bund symbolisiert, auf dessen Wächterfunktion und seine Bedeutung für die Unabhängigkeit der Schweiz hinweisen. Die Kuppel wird durch sie gleichsam selber zu einer Hochwacht und damit wie die Hochwachten der Berge zu einem Symbol für die Freiheit. Der gleichen Symbolik diente auch die Beleuchtung der Kuppel. Im Kuppelraum waren Bogenlampen angebracht, die durch die 22 Fenster, für jeden Kanton eines, weit ins Land hinaus strahlten. Ein eigentliches Höhen- oder Freudenfeuer, wie es in Erinnerung an die Erlangung der Freiheit seit 1891 respektive 1899 am 1. August angezündet wurde.¹³⁷ Dies will aber nicht bedeuten, dass das Motiv der Wächter typisch schweizerisch sei. Wir finden es ebenso beim Berliner Reichstagsgebäude, dessen Kuppel auch mit einer Bogenlampe beleuchtet wurde.

Tugenden

Voraussetzung für die Garantie von Freiheit, Frieden und Unabhängigkeit sind die Tugenden. Sie sollen deshalb der Massstab für die Arbeit der Parlamentarier sein. Daran erinnern den Eintretenden die drei Schlusssteine über den Hauptportalen sowie die Inschriften über den Treppenaufgängen in der Kuppelhalle. Und dem in der Wandelhalle sich aufhaltenden Parlamentarier werden die Tugenden in den sechs grösseren Deckengemälden von Barzaghi vor Augen geführt.

Der Schlussstein des mittleren Portals stellt in Gestalt eines greisen Helvetiers die Weisheit dar, der linke mit Wolfsmaske (deutlicher erkennbar in Auers Vorlage, Abb. 18) den Mut und der rechte mit Stierkappe die Kraft. Auer hatte für die Weisheit das klassische Symbol, einen Athenakopf – erkennbar am griechischen Helm – vorgeschlagen. Das Tragen von Tiermasken, ein alter Brauch, lebte im 19. Jahrhundert insbesondere in der Historienmalerei und in Festspielen wieder auf. Das spezielle Vorbild für das Bundeshaus dürfte aber der Berliner Reichstag gewesen sein, wo das Motiv der Maskenschlusssteine, die Tugenden darstellen, in der Südhalle, die der Eingang für die Abgeordneten war, auftaucht.

Die Inschrift über dem Ostaufgang in der Kuppelhalle weist auf die Wichtigkeit der Gesetzgebung hin, indem in den Gesetzen das Wohl der Bürgerschaft verankert sei: «In legibus salus civitatis posita est». Die Inschrift über dem Westaufgang erinnert, frei nach

Cicero (De legibus 3.3.8), an den Massstab jeder Gesetzgebung: Das öffentliche Wohl sei oberstes Gesetz, «Salus publica suprema lex esto» (Abb. 14).

In der Wandelhalle, die ja im besonderen auch Festsaal und Empfangsraum für hohe Staatsgäste ist, dürften die Tugenddarstellungen nicht nur als Massstab für die Arbeit der Parlamentarier gedacht sein, sondern ebenso der schweizerischen Selbstdarstellung dienen. Die sechs Bilder von Barzaghi zeigen mit zwei Ausnahmen die Tugenden als Frauenallegorien (Abb. 10). Alle Bilder sind in starker Untersicht gemalt. Von West nach Ost beginnt es mit der Wahrheit, die mit der Linken den Schleier vom Körper nimmt und mit der Rechten einen Spiegel hält, in dem sie sich rein und makellos anschauen darf, während die maskierte Falschheit vor ihr fliehen muss. Das nächste Feld zeigt die Weisheit: Mit einem Lorbeer bekränzt und zwei Folianten in den Händen sitzt sie unter einem Baldachin auf einem Thron, in dessen Sockel zwei Medallions eingefügt sind, das eine mit einem Adler und der unvollständigen Inschrift «CRESCUNT CONCORD...», das andere mit Eule, Stern und der Inschrift «...SCORDIA MAXIMAE D...». Darauf folgt der Patriotismus, der sich im 19. Jahrhundert insbesondere in den nationalen Festen manifestierte. Ein Engel bläst ins Helmi (Harsthorn) und versammelt die Festteilnehmer unter der Schweizerfahne: Putti mit Lorbeerkranz und Zielscheibe, Pokal und Hantel sowie Gesangsheft versinnbildlichen Schützen-, Turn- und Sängerfeste. In die Reihe fügt sich als nächstes die Fruchtbarkeit mit den Attributen Füllhorn, Ährenkrone, Palmzweig und Sonne. Im fünften Feld ist, als wichtigster schweizerischer Sendungsgedanke, die Barmherzigkeit dargestellt, mit dem Roten Kreuz, das sich im Krieg (angedeutet durch die Festungsmauer, Geschütz, Tote und Feuerhimmel) der Verletzten, Witwen und Waisen annimmt (Abb. 29). Und schliesslich zeigt das letzte Bild die Gerechtigkeit mit Waage, Schwert und Flämmchen auf dem Scheitel.¹³⁸

Institutionen zur Förderung und Sicherung der Tugenden

Sind die Tugenden Voraussetzung für die Erhaltung der nationalen Werte, so ist es die Aufgabe des Staates, sie auch institutionell zu fördern und zu sichern. Dies verdeutlichen die vier Medallions von Soldini, die in der Kuppelhalle über den vier Eckpfeilern, den Stützen der Kuppel, die ja den Bund versinnbildlicht, angebracht sind und so zu Symbolen für die vier «Grundpfeiler des staatlichen Bestandes»¹³⁹ werden (Abb. 39). Garant der Stärke ist das Militärwesen: Athena, erkennbar an ihrer Ägis, dem Ziegenfellschild mit dem Medusenhaupt, lehrt einen Jüngling das Bogenschiessen. Weisheit wird gefördert durch den Unterricht: Eine antikisch gekleidete weibliche Person bringt zwei Kindern Lesen, Schreiben und Weltkunde bei. Für Gerechtigkeit sorgt die Justiz: Die Justitia, mit Schwert und Gesetz, richtet den gebundenen Angeklagten, der von einem Amtsdienner mit dem Likatorenbündel vorgeführt wird. Und als vierte Stütze des Staates schliesslich liess Auer das Bauwesen darstellen. Wollte er damit den Beitrag des Bundes zur Förderung des nationalen Bewusstseins durch Bundesbauten andeuten? Die weibliche Personifizierung hält in der Linken einen Riss des Parlamentsgebäudes.

Das Militärwesen wird am Bundeshaus ausserdem dargestellt in der Kriegerfigur auf der Attika der Südfassade (Abb. 33) sowie in den Metopen der Kuppelhalle mit verschiedenen Emblemen der Landesverteidigung wie Helm, Brustpanzer, Horn und Armbrust.



Abb. 29 Antonio Barzaghi-Cattaneo: Deckengemälde in der Wandelhalle, 1902. Detail mit der Barmherzigkeit und Allegorien für Landwirtschaft, Uhrenindustrie sowie Bäcker- und Baugewerbe.

Auch Erziehung und Schule wurde noch ein zweites Mal, von Barzaghi, in einem der kleinen Deckenfelder in der Wandelhalle thematisiert: Vier Putten mit Lorbeerkränzen, Rosenstraus und Posaune tragen ein Buch durch die Lüfte, auf dessen aufgeschlagenen Seiten unter dem Genfer- respektive Zürcherwappen die Namen von Rousseau und Pestalozzi stehen.

Die Überführung des jahrhundertealten Milizsystems in den neuen Bundesstaat stand 1848 ausser Diskussion. Umstrittener war die Zuständigkeit für die militärische Ausbildung. Ein Teil davon blieb weiterhin den Kantonen übertragen. 1895 jedoch sollte die Instruktion zentralisiert werden, was aber in der «Volksabstimmung über die Militärartikel der Bundesverfassung» abgelehnt wurde. Das Medaillon von Soldini dürfte diese letzte, zwischen Föderalisten und Zentralisten sehr heftig geführte Diskussion als Hintergrund haben, stellt es doch speziell die Ausbildung dar.

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Volksbildung. In der Schweiz war nach 1848 das Schulwesen den Kantonen überlassen. 1874 griff der Bund aber insoweit in die kantonalen Kompetenzen ein, als er den unentgeltlichen, konfessionell neutralen und ausschliesslich staatlich geleiteten Volksschulunterricht für obligatorisch erklärte. Und von 1902 an hatte er mit dem Primarschulsubventionsgesetz sogar die Möglichkeit, Einblick in die kantonalen Schulverhältnisse zu nehmen, nachdem er vorher schon auf dem Weg über die Polytechnische Schule eine indirekte Kontrolle der kantonalen Mittelschulen zu errichten begonnen hatte, die 1898 im Erlass des Eidgenössischen Maturitätsreglements gipfelte. Trotzdem blieb die Schulhoheit bei den Kantonen, die ja insbesondere 1882 in der Diskussion um den Schulvogt vehement verteidigt worden war. Rousseau und Pestalozzi leisteten wohl den wichtigsten Beitrag zur Förderung des Volksschulwesens. Dass sie in der Wandelhalle vertreten sind, dürfte – wie beim Roten Kreuz – als



Abb. 30 Marcel de Chollet: Deckengemälde im Zimmer des Nationalratspräsidenten, mit Allegorien des politischen Alltags und der Berufsstände, 1902.

Selbstdarstellung zu verstehen sein im Sinne des «Internationalen Beitrags der Schweiz».

Aber nicht nur Militär und Schule wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr zentralisiert, sondern ebenso das Justiz- und Bauwesen. Die vier Medaillons von Soldini wollen nicht nur die institutionellen Stützen des Staates darstellen, sie wollen ausserdem als Symbole für die immer stärker werdende Zentralgewalt des Bundes verstanden sein.

Dekorative Symbole für Blüte, Stärke und Sieg

Der Selbstdarstellung dienen auch die zahlreichen dekorativen Symbole, die auf das ganze Gebäude verteilt sind. Symbole für Blüte und Fruchtbarkeit finden wir in Form von Fruchtschalen und Füllhörnern an den Südtürmen, als Fruchtgirlanden und -kränze zwischen den Kantonswappen an der Südseite, an den Attikaaufsätzen, der inneren Kuppel oder im Nationalratssaal. Stärke und Standhaftigkeit symbolisieren die Eichenlaubkränze in Mosaik und in den Glasfenstern der inneren Kuppel, in den Lünettenbogen der Kuppelhalle oder beim Wappenfries im Nationalratssaal sowie die Löwenköpfe an den Postamenten auf der Nordfassade und den Südtürmen. Und Symbole für den Sieg sind schliesslich die Lorbeerkränze und -blätter an den abgeschrägten Ecken der Kuppel, in Glasfenstern, Zwickeln und Füllungen.

Allegorien des politischen Alltags

Den politischen Alltag thematisierte und karikierte Chollet in vier Deckengemälden im Zimmer des Nationalratspräsidenten (Abb. 30). Es sind niedliche Szenen mit Putten. Das Feld auf der Westseite könnte die Vorarbeit der Kommission am Verhandlungsgegenstand darstellen, der hier symbolisiert ist durch eine Vase, über die debattiert wird. Das Feld im Süden zeigt eine Kommis-

sionssitzung, an der verschiedene Vorschläge eingebracht werden und sich eine hitzige Diskussion und ein enormer Papierkrieg um die endgültige Fassung entwickelt. Im Osten folgt dann die Ratsitzung mit einem Parlamentarier am Rednerpult, dem Stenographen hinter ihm und den Räten, die Einwände vorbringen. Und das Thema der Nordseite schliesslich ist die sessionsfreie Zeit mit der verdienten Ruhe und Entspannung bei Rudern und Lampionfest. Doch hält das Zurücklehnen und Sich-krönen-Lassen nicht lange an, bringt doch ein Eilbote schon neue Verpflichtungen.

Die Resultate des politischen Alltags, die Beschlüsse, werden von den fünf geflügelten Genien an der Südfassade ins Land hinaus getragen. Vom Typus her (mit den Palmzweigen) sind es Niken, wie sie in anderem Zusammenhang den Sieg der Nation oder der Technik verkünden (Abb. 19).

Die kulturelle und materielle Vielfalt der Schweiz in ihrer politischen, geographischen und berufsständischen Gliederung

Schweizerkreuz

Schweizerkreuze wurden beim Bundeshaus an zahlreichen Stellen angebracht, zweien wies man aber einen ganz besonderen Platz zu: Einem aussen auf der Laterne und dem andern innen im Scheitel der Kuppel (Abb. 39). Schweizerkreuze markieren also genau die Mitte des Gebäudes, wie denn auch der Grundriss der Kuppelhalle Kreuzform aufweist. Damit ist nun einerseits der Bundesstaat, für den das Wappen ja als knappstes Symbol steht, als Mitte, als das alles Verbindende gekennzeichnet, andererseits aber und zugleich ist das Bundeshaus als Mitte und Herz des Bundesstaates charakterisiert.

Das weisse Kreuz, zum Teil auf rotem Grund, lässt sich als gemeinschaftliches Feldzeichen der Eidgenossen schon im 14. Jahrhundert nachweisen. 1815 taucht es, umgeben von den Kantonswappen, auf dem eidgenössischen Siegel auf. Doch als Inbegriff der Nation wurde es im Volk erst im Zusammenhang mit den Schützenfesten lebendig, an denen ein eigentlicher Kult um die Schweizerfahne entstand, indem man diese in einem wahren Triumphzug durch die ganze Schweiz zum neuen Festplatz trug und dort auf einem Gabentempel aufpflanzte. Schützenvereinsmitglieder trugen ausserdem rot-weisse Kokarden. Infolge einer Intervention des späteren Generals Dufour wurden 1841 in der Armee die Kantonsfahnen durch die eidgenössische ersetzt. Die Bundesverfassung von 1848 bestätigte diese Regelung und erhob damit das weisse Kreuz auf rotem Grund zum offiziellen Schweizerwappen. 1889 schliesslich legte man noch dessen Form genau fest: Das Schweizerkreuz zeichnet sich gegenüber dem normalen Kreuz, das aus fünf gleichen Quadraten zusammengesetzt ist, dadurch aus, dass seine Arme im Verhältnis zu ihrer Breite um ein sechstel länger sind.¹⁴⁰

Kantonswappen

Nach 1848 wurden die kantonalen Embleme auf Bundesebene immer mehr zurückgedrängt. Auf dem eidgenössischen Siegel von 1815 waren die 22 Kantone noch einzeln mit ihren Wappen vertreten. Auf den Silbermünzen von 1850/51 dagegen fehlen sie gänzlich, 1874/75 erscheinen sie dann allerdings wieder, nun aber nur noch als uniforme Sternchen.¹⁴¹ Am Bundeshaus sind die Kantonswappen dreimal dargestellt: Einmal aussen als Fries an der Südseite

(Abb. 19), dann in der Kuppelhalle als Glasgemälde (Abb. 39) und ein drittes Mal bei den Ständeratssitzen im Nationalratssaal (Abb. 11).

Vorbilder für diese verschiedenen Möglichkeiten, Wappen anzubringen finden wir im Bereich der kantonalen Rathäuser. In Basel zum Beispiel wurden 1510 die Zinnen mit den Wappenreliefs der Orte verziert, und Berri sah bei seinem Berner Projekt vor, mit den Kantonswappen ein Bogenfeld zu rahmen.¹⁴² Die andere Art der Selbstdarstellung der Kantone in den Rathäusern waren die Wappenscheiben, mit denen sich die eidgenössischen Orte im 16. und 17. Jahrhundert gegenseitig beschenken, wofür der Tagatzungssaal in Baden ein wichtiges Beispiel ist.¹⁴³ Die Vorbilder sind aber ausserdem im Bereich der nationalen Bauten des 19. Jahrhunderts zu suchen. Die Nordfassade des Polytechnikums zum Beispiel erhielt einen in Sgraffito ausgeführten Wappenfries, bei dem die einzelnen Kantonswappen wie diejenigen an der Südfassade des Bundeshauses durch Girlanden verbunden sind.

Für die Anordnung der Wappen wählte man die politische Reihenfolge, also Zürich am Anfang und Genf am Schluss, wobei man die Reihe in der Mitte beginnen liess. Die Wappenscheiben der inneren Kuppel sind ausserdem radial um das Schweizerkreuz gruppiert, was sehr schön die zentralisierende Funktion des Bundes und das Gegenseitig-aufeinander-angewiesen-sein von Bund und Kantonen symbolisiert nach dem Motto der Einheit in der Vielfalt und der Vielfalt in der Einheit, das ja auch mit den Spruchbändern «Unus pro omnibus» und «Omnes pro uno» angedeutet ist.

Der gleiche Kernsatz schweizerischen Selbstverständnisses hatte 1895 über dem Eingangportal zum Gabentempel am Schützenfest in Winterthur gestanden. Im gleichen Jahr tauchte der Gedanke bei der Einweihungsfeier des Telldenkmals auf und war dann vor allem bestimmend bei der Schweizerischen Landesausstellung in Genf: «Man erblickte im Schweizerdorf das Bild der Eidgenossenschaft in ihrer Dualität von Vielfalt und Einheit». Ebenfalls 1896 schrieb Berthold van Muyden in seiner «Histoire de la nation suisse»: «La variété dans l'unité: tel est le trait original, l'aspiration commune qui est le fondement de notre nationalité.»¹⁴⁴

Bei den Ständeratssitzen im Nationalratssaal liegt das Hauptgewicht auf der Vielfalt. Die Holzfüllungen der Rücklehnen sowie die Ledersitze zeigen mehr oder weniger charakteristische Tiere und Pflanzen aus den betreffenden Kantonen. Diese Verbindung von Kantonswappen und «Pflanzenwelt unseres Vaterlandes» hatte Stantz schon für die Glasfenster im Bundesrathaus vorgeschlagen, sie dürfte ihren Grund aber auch in der Vorliebe der Jahrhundertwende für ornamentale Dekorationsmuster haben.

Landesteile

Neben der politischen Gliederung nach Kantonen wird die Schweiz im Bundeshaus nun aber auch in ihrer geographischen Gliederung nach Landesteilen gezeigt. Auch dahinter steckt wieder der Gedanke der Vielfalt in der Einheit.

Auf die verschiedenen Sprachregionen und ihre historische Genese verweisen die Schlusssteine der Fenster des Ständeratssaals, die in der Form von geharnischten Kriegerköpfen die drei alten Volksstämme repräsentieren, aus denen das Schweizervolk seine Herkunft ableitet: Alemannen, Burgunder und Langobarden.

Für die Landessprachen stehen dann aber auch die vier Landsknechte in der Kuppelhalle, die links den Deutschschweizer und

rechts den Rätromanen, rechts den Welschen und den Tessiner darstellen (Abb. 14). In Rüstung oder Reisläufertrachten des 16. Jahrhunderts und mit Lanze, Hellebarde oder Zweihänder bewaffnet, halten sie an den Ecken des Treppenpostaments Ehrenwache für den Empfang der Räte sowie das Heiligste im Bundeshaus, die Rütli-Gruppe. Vibert gestaltete diese Landsknechte genau in Lebensgrösse und derart realistisch, dass man meinen könnte, lebendige Personen vor sich zu haben. Dies dürfte auch beabsichtigt gewesen sein. Der Bundeshausbesucher sollte sich mit dem Vertreter seiner Sprache identifizieren können im Sinne von: «Hier steht einer der unsrigen».

Diese Bedeutung gewinnt für die Jahrhundertwende an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, wie verbreitet das Tragen von historischen Kostümen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts war. An Schützenfesten beispielsweise erschienen in den Festumzügen geharnischte Krieger zu Pferd, und später traten ganze Sektionen in historischer Schweizertracht auf. Erforscht und nachgeahmt wurde die Kriegsbekleidung der alten Zeit insbesondere auch im Zusammenhang mit historischen Umzügen und Festspielen. Es gibt aber noch direktere Vorbilder für Viberts Ehrenwache: In den Triumphzügen durch das Schweizerland zum Auftakt der Schützenfeste wurde die Schweizerfahne stets von einer Ehrenwache begleitet, und am Fest selber bewachten bewaffnete «alte Schweizer» die Fahnenburg.¹⁴⁵ Dass lebendige Ehrenwachen durch skulptierte oder bemalte ersetzt wurden, dafür gibt es viele Beispiele. Populär wurden unter anderen Hodlers zwei Landsknechte über dem Eingang zur zentralen Ausstellungshalle an der Landesausstellung von 1896.¹⁴⁶ Ehrenwachen seitlich der Hauptportale hatte ausserdem auch Auer noch in seinen Projekten von 1892 für das Bundeshaus vorgesehen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr neben den historischen Kostümen das Trachtenwesen eine Neubelebung: Im Festspiel zur Bundesfeier von 1891 wurden in der Schlusszene die 22 Kantone durch je ein Paar, das die entsprechende Tracht trug, repräsentiert, 1896 organisierte der Lesezirkel Hottingen in Zürich ein (erstes?) grosses Trachtenfest, und 1898 fand anlässlich der Eröffnung des Landesmuseums ein riesiger Trachtenumzug statt.¹⁴⁷ In diesem Kontext sind die acht Frauenköpfe in der Kuppelhalle mit ihren

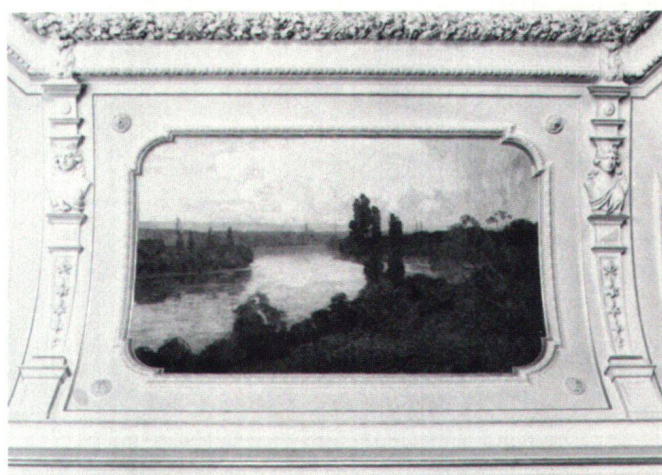


Abb. 31 Wilhelm Ludwig Lehmann: Deckengemälde im Bundesratszimmer von 1902, Detail mit dem Rhein bei Basel.

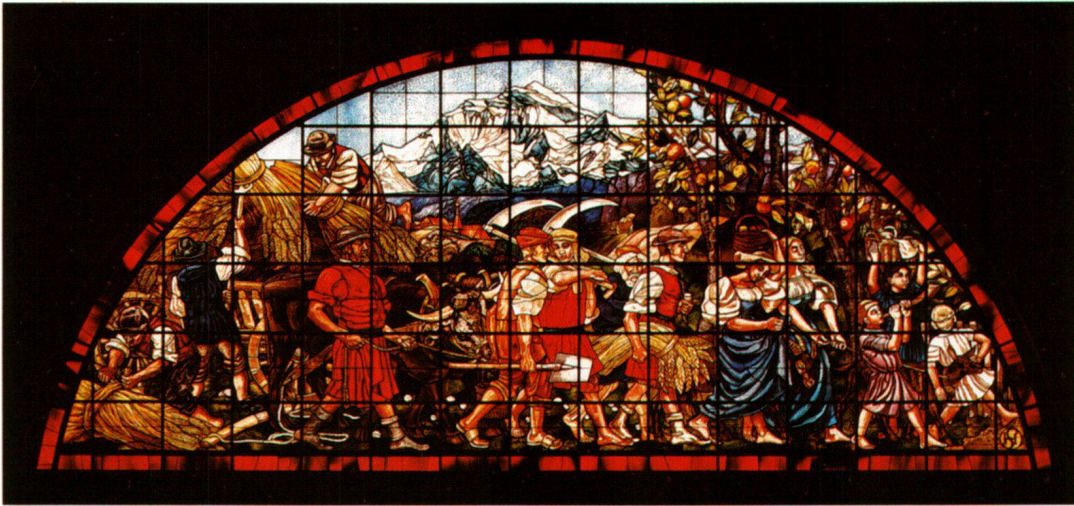


Abb. 32.1 Lünettenfenster in der Kuppelhalle: Südfenster von Hans Sandreuter mit Landwirtschaft, 1901.



Abb. 32.2 Nordfenster von Emile-David Turrian mit Handel, 1903.

charakteristischen schweizerischen Kopftrachten zu sehen, «...die Teilnahme der Frauen am politischen Leben ausdrückend», wie Auer dazu in der Festschrift schrieb.¹⁴⁸ Dieser Nebensatz belegt sehr schön, welche Bedeutung die Volksfeste, wo den Frauen eben auch eine Rolle zugewiesen war, einerseits für die Selbstdarstellung der einzelnen Kantone und Regionen und andererseits als Mittel der nationalen Integration hatten.

Die beiden Schalen von Vibert charakterisieren die Schweiz in der Unterscheidung von Berg und Tal. Die rechte zeigt den Bergmenschen als Hirten, der vornübergebeugt auf einem Felsen stehend in ein Alphorn bläst, während sich unter ihm kleine Bergbewohner in den Höhlen verbergen. Links ist der Talmensch als Fischer dargestellt, der das Netz auswirft, während unter ihm in den Wellen zwei Nymphen die Lyra spielen. War die Vorlage dafür vielleicht der symbolbeladene Anfang von Schillers Tell, wo ein Fischerknabe und ein Hirte auftreten? (Verse 1–24)

Die grossen Lünettenfenster der Kuppelhalle unterscheiden zwischen den vier Landesregionen, die hier mit ihren wirtschaftlichen Haupterzeugnissen gezeigt werden (Abb. 32). Im Süden, also im Voralpen- und Alpenraum, angedeutet durch die Jungfrau im

Hintergrund, herrscht die Landwirtschaft vor, in der Ostschweiz, im Gebiet von Zürichsee, Glärnisch und Säntis ist die Textilindustrie zu Hause, im Westen, am Fusse des Jura, gibt es die Metallindustrie und im Norden schliesslich repräsentiert der Basler Rheinhafen einen Handelsumschlagplatz. Das Vorbild für das Thema dieser Glasfenster könnte das Bildprogramm in der Vorhalle des Wiener Parlaments gewesen sein, wo Provinzen und Nationen die Produkte ihres Landes und ihrer Industrie der Austria darbringen und «dadurch ihren Anschluss ans Reich verkünden».¹⁴⁹

Im Bundesratssaal sind sodann die vier Ecken des Landes dargestellt (Abb. 31). Für die Westecke wurde als charakteristische Landschaft der Genfersee mit Schloss Chillon gewählt, für den Osten eine Bodenseelandschaft, für den Norden der Rhein oberhalb von Basel mit der Stadtsilhouette im Hintergrund und für den Süden der Berninapass.

Den Nationalratssaal schliesslich zieren die Wappen von 59 Schweizerstädten und Orten, «um die Versammlung im Saale als eine von den Kantonen unabhängige Abordnung des ganzen Volkes zu charakterisieren» (Abb. 23). Sie wurden arithmetisch nach der Bevölkerungszahl auf die Kantone verteilt, und für ihre

Abb. 32.3 Lünettenfenster in der Kuppelhalle. Ostfenster von Albert Welti mit Textilindustrie, 1904.



Abb. 32.4 Westfenster von Ernest Biéler mit Metallindustrie, 1903.



Auswahl fragte man die Kantonsregierungen an.¹⁵⁰ Einen ähnlichen Städtewappenfries hatte an analoger Stelle, über den Tribünenarkaden, auch der Sitzungssaal im Berliner Reichstag erhalten.

Im Bundeshaus vertreten sein wollte natürlich auch der Gastgeberkanton Bern, der «die Abgeordneten der Stände und des Volkes bei sich begrüsst». Dafür stehen die beiden Bären in der Eingangshalle, für deren Sitzhaltung und Naturgrösse Eggenschwyler sich an denjenigen von Joseph Volmar beim Denkmal für den bernischen Feldherrn Rudolf von Erlach von 1849 orientiert haben dürfte.

Berufsstände und schweizerische Arbeitswelt

Die kulturelle und materielle Vielfalt der Schweiz wird am Bundeshaus auch anhand der schweizerischen Arbeitswelt vorgeführt, die durch die verschiedenen Berufsstände symbolisiert ist. Diese bilden einen wichtigen Programmteil, sind sie doch nicht weniger als achtmal dargestellt: auf der Attika der Südfassade (Abb. 33), als Fensterverdachungen an den Türmen (Abb. 34), in der Kuppelhalle über den Treppenaufgängen, in den Metopen sowie den Glasfenstern (Abb. 14 und 32), im Brienzzimmer

(Abb. 35), in den Ecken des Nationalratspräsidentenzimmers (Abb. 30) sowie in der Wandelhalle (Abb. 10 und 29). Vertreten sind Landwirtschaft, Industrie und Gewerbe, Handel, Wissenschaft, Kunst und Kunsthandwerk. Diese Verteilung entspricht den Berufsverhältnissen jener Zeit. Ende der achtziger Jahre waren gesamtschweizerisch 419 000 Personen in der Landwirtschaft tätig, 397 000 in Industrie und Gewerbe, 79 000 im Handel, 47 000 in Wissenschaft, Kunst und Verwaltung, 47 000 im Verkehr sowie 11 000 in anderen Berufen.¹⁵¹ Jeder Berufsstand ist durch eine weibliche oder männliche Person mit zugeordneten Attributen charakterisiert oder aber nur durch Embleme. Bei den Lünettenfenstern in der Kuppelhalle war Platz genug für eine ganze Szene.

Die Landwirtschaft erhielt als Attribute Sense, Sichel, Rechen, Ähren, Bienenstock und Trauben. Chollet stellte eine Fruchtbarkeitsallegorie sowie einen Putto als Sämann und einen als Topfpflanzengärtner dar, und das Fenster von Sandreuter zeigt die Heimkehr vom Feld. Um die Jahrhundertwende ging die in der Landwirtschaft tätige Bevölkerung stark zurück, zwischen 1888 und 1910 von 41 auf 29 Prozent. Der Bund reagierte darauf mit umfassenden Subventionsmassnahmen, die vor allem die Umstellung auf



Abb. 33 Alfred Lanz: Der Handwerker und der Krieger, Attikafiguren auf der Südseite, 1899.

Futterbau und Viehzucht erleichtern sollten. Die Attribute im Bundeshaus sind demnach nicht ganz zeitgemäss, insofern sie vorwiegend den Ackerbau symbolisieren.

Der Industrie kamen ausschliesslich Attribute aus dem Bereich der Maschinenindustrie wie Zahnrad, Hammer, Amboss oder Zange zu. Auch das Industriefenster in der Kuppelhalle zeigt ein Metallwerk mit Giesserei sowie Warm- und Kaltschmiede. Das Gewerbe ist dagegen vor allem durch das Holz- sowie das Textilgewerbe vertreten. Das letztere ist auch Thema des Lünettenfensters von Welti, das die Textilherstellung vom Spinnen über das Färben und Weben bis zum Sticken zeigt. Besonders breit wurden Industrie und Gewerbe in der Wandelhalle dargestellt, mit nicht weniger als sechs Bildern für die Eisen- und Uhrenindustrie, das Bäcker-, Schuh- und Baugewerbe sowie die Fremdenindustrie. Der grosse Stellenwert, den die Darstellungen von Industrie und Gewerbe erhielten, wird verständlich, wenn man bedenkt, dass der Anteil der Industrie- und Gewerbetreibenden am Volksganzen bis 1910 auf 45 Prozent stieg. Die besondere Berücksichtigung von Maschinenindustrie und Textilgewerbe entspricht einer tatsächlichen Vorherrschaft dieser Wirtschaftszweige. Ebenso hatte die Fremdenindustrie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts enormen Auftrieb, insbesondere durch den Ausbau des Verkehrsnetzes, im Speziellen durch die Bergbahnen, die Einführung des

Wintersports und die Gründung von Verkehrsvereinen. Zu eigentlichen Symbolen für den industriellen Aufschwung der Schweiz in dieser Zeit wurden die Landesausstellungen. Zur Zürcher Landesausstellung von 1883 erschien erstmals eine Schweizer Industriekarte.

Da die schweizerische Industrie die Rohstoffe einführen musste und ihre Produkte meist exportierte, hatte der Handel unmittelbaren Anteil am industriellen Prozess. Seine Attribute sind das Kontorbuch, geschnürte Ballen, Säcke mit Handelsgut, Waage, Goldsäckel sowie Merkurstab.

Die Wissenschaft erhielt als Attribute Buch und Feder, getürmte Folianten, Globus, Phiole, Lorbeer, Palmzweig und Landkarte. Chollet stellte im einzelnen noch die Chemie mit Blitz, Feuer und Alchimistenküche, die Astronomie sowie das erhellende Licht der Wissenschaft dar. Die weibliche Allegorie bei Barzaghi, mit einer Wasseruhr in der Hand, dürfte von Cesare Ripas Darstellung der Physik inspiriert worden sein. Und die Wandfüllung im Brienzerzimmer vereint Embleme wie Fernrohr, Thermometer, Barometer, Fackel, Schriftrollen, Feder und Vase sowie die Hinweise auf «Philosophie», «Geologie» und «Astronomie».

Es dürfte kein Zufall sein, dass die Wissenschaft im Bundeshaus vorwiegend als Naturwissenschaft charakterisiert ist, gibt es doch eine «innere Verwandtschaft von Technologie, Positivismus, Nationalismus und Zentralismus».¹⁵² 1855 war in Zürich das Polytechnikum eröffnet worden, als vom Bund getragene gesamtschweizerische Lehranstalt für die Naturwissenschaften. Die gleichzeitig ebenfalls diskutierte eidgenössische Universität hat dagegen keine Annahme gefunden. Die humanistische Bildung blieb, als eifersüchtig gehütete und umkämpfte Domäne der Föderalisten, den kantonalen Universitäten überlassen. Ihre Darstellung wäre deshalb im Bundeshaus fehl am Platz gewesen.

Die Kunst schliesslich wird repräsentiert durch Malerei, Plastik, Architektur und Musik; ihre Attribute sind Palette und Pinsel, Meissel, Hammer und Torso, Bauriss, Winkelmass, Zirkel und Architekturmodell sowie Lyra, Notenblatt und Lorbeer. Im Brienzerzimmer ist speziell noch das Kunsthandwerk dargestellt mit den Attributen der Töpferei, Stickerei und Holzschnitzerei (die Brienzerschule wollte auch vertreten sein).



Abb. 34 Raimondo Pereda: Relief mit Allegorien der Landwirtschaft und des Handels, Fensterverdachung an den Türmen der Südseite, 1900.



Abb. 35 Holzausstattung im «Brienzerzimmer» nach Entwürfen von Hans Kienholz und Hans Huggler, ausgeführt von der Brienzer Schnitzerschule, 1900. Detail mit Emblemen für die Künste.

Eine Besonderheit stellen die Pilasterkapitelle im Laubengang dar, die Embleme all jener Berufe zeigen, die am Bau mitgearbeitet haben (Abb. 36). Es sind dies der Architekt, Künstler, Tapezierer, Schreiner, Spengler, Steinhauer, Maurer, Zimmermann, Maler, Gipser, Glaser und Schlosser.

Die Berufsstände wurden gegen Mitte des 19. Jahrhunderts als Vertreter der realen gesellschaftlichen Interessen zu eigentlichen Trägern des Staates. Dies ist denn auch der Grund, dass ihnen sowohl bei den Rathäusern und Parlamentsgebäuden als auch bei vielen anderen öffentlichen Bauten des 19. Jahrhunderts ein breiter Platz eingeräumt wurde. Aber nicht nur in der Architektur: Embleme für die verschiedenen Berufsstände finden wir ebenso im graphischen Bereich, zum Beispiel als Titelbordüren der Ausstellungszeitungen, die zu den Landesausstellungen in Zürich und Genf herausgegeben wurden, bei Diplomen oder Reklamen. Und in der Schlusszene des Festspiels zur Bundesfeier in Schwyz stellten nicht weniger als 160 Jugendliche die verschiedenen Berufe aus den Bereichen Kunst, Wissenschaft, Landwirtschaft, Gewerbe, Handel, Verkehr und Militär dar. Ausserdem umstanden bronzierte Allegorien der Berufsstände das «Denkmal» der Helvetia, ein schönes Symbol für den Gedanken, der auch die Darstellungen im Bundeshaus trägt, dass nämlich die Berufsstände die Stützen des

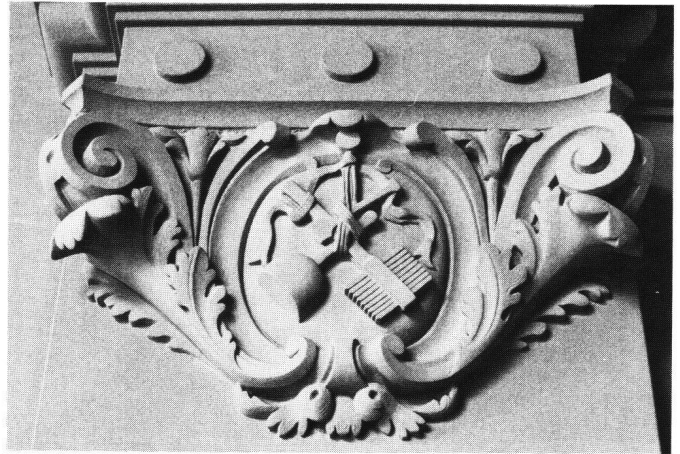


Abb. 36 Anselmo Laurenti: Pilasterkapitelle im Laubengang der Südseite. Kapitell mit Emblemen für das Steinhauergewerbe.

Staates seien. Dies sollte denn, wo doch jedermann sich mit einem dieser Berufe identifizieren konnte, zugleich ein Appell an die nationale Integration jedes einzelnen Bürgers sein.

Nicht wenig erstaunt uns, dass auf der Attika neben den Berufsständen auch ein Krieger dargestellt ist, obwohl die Schweiz doch keine Berufarmee unterhält. Es ist als Relikt der alten Dreiteilung von Lehr-, Nähr- und Wehrstand zu deuten, die auch bei der Bundesfeier in Schwyz noch beibehalten wurde.

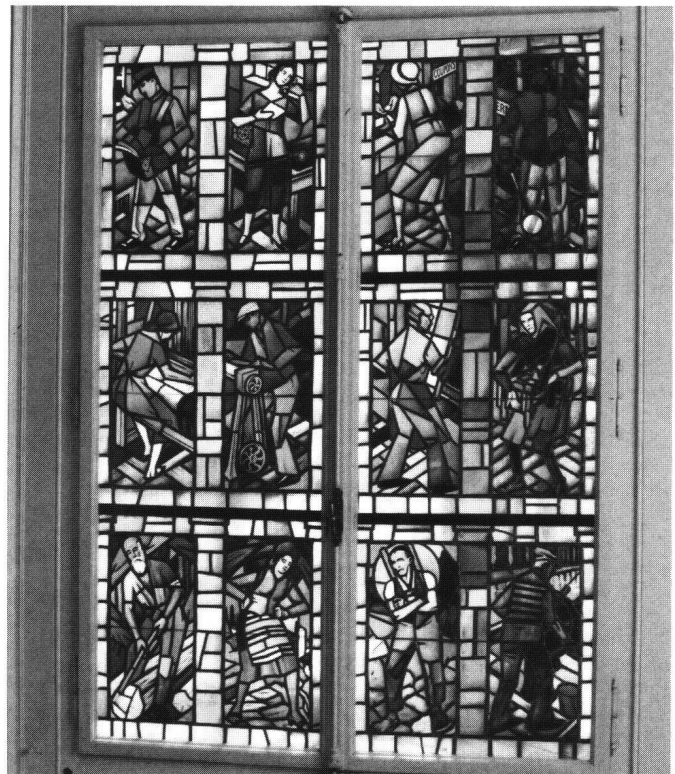


Abb. 37 Burkhard Mangold: Das Schweizerhaus, Glasfenster in der Garderobe zum Ständeratssaal, 1931.

Der schweizerischen Selbstdarstellung dienen neben Malerei und Bildhauerei schliesslich auch die am Bundeshaus verwendeten Materialien und gewerblichen Erzeugnisse, so zum Beispiel die Steine, mit denen der Bau ausgeführt und insbesondere die Innenräume ausgekleidet wurden. Die Steinhauerarbeiten waren auf nicht weniger als 35 Firmen verteilt, die alle verschiedene Materialien lieferten. Für den Aussenbau wurde zur Hauptsache Ostermundiger-, Stockern- und Harnischgutsandstein verwendet. Im Innern finden wir St. Margrethensandstein, sogenannten Grindelwaldnermarmor, Verzascagrinit, Gotthardserpentin, Chable rouge von Yvorne und viele andere Gesteinssorten aus fast allen brauchbaren Steinbrüchen der ganzen Schweiz. Dahinter steht wieder die Idee von der Vielfalt in der Einheit: Der Reichtum der Schweiz an Materialien wird an ihrem repräsentativsten Gebäude vereint zur

Schau gestellt. Eine ähnliche Materialsymbolik hatte es schon 1856 an der Baumaterialienschau in Olten gegeben, anlässlich deren mit Quadern aus 18 Kantonen ein Triumphtor errichtet worden war.¹⁵³ Und 1863 verzierte man bei der Thuner Mannschaftskaserne die 22 Zinnen der Eingangstürme mit Steinen aus den 22 Kantonen.¹⁵⁴ Materialschauen boten schliesslich auch die Schweizerischen Landesausstellungen.¹⁵⁵

Dieser Materialreichtum am Bundeshaus, der sich auch in der Holzausstattung, den Glaser-, Gips- und Kunstschmiedearbeiten sowie in den Tapeten und Stickereien, auf die alle hier nicht näher eingegangen werden kann, manifestiert, dürfte aber nicht nur auf politisch-patriotische Überlegungen zurückgehen, sondern ist auch in der Empfänglichkeit der Zeit für reiche, prunkvolle Ausstattungen, in der Materialmagie des ausgehenden 19. Jahrhunderts begründet.

4. HISTORISCHE UND SYSTEMATISCHE FOLGERUNGEN

Die künstlerische Ausstattung der Bundeshäuser und die Kunstpolitik des Bundes

Um zu verstehen, weshalb die verschiedenen Projekte für die künstlerische Ausstattung des Bundesrathauses scheiterten, das Bundeshaus dagegen einen sehr reichen Schmuck erhielt, müssen wir die Entwicklung der schweizerischen Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennen.

Nach dem Willen der Bundesverfassung von 1848 blieb die Kulturhoheit bei den Kantonen. Der Bund erhielt lediglich in der Frage des höheren Unterrichts die Kompetenz zur Gründung einer eidgenössischen Universität und einer polytechnischen Schule (Bundesverfassung Art. 22). Zwar gab es noch den Artikel 21, der den Bundesrat ermächtigte, «im Interesse der Eidgenossenschaft oder eines grossen Theiles derselben auf Kosten der Eidgenossenschaft öffentliche Werke zu errichten oder die Errichtung derselben zu unterstützen», was aber bezüglich der Kunst sehr restriktiv ausgelegt wurde.

Der Bund durfte also nicht einmal selber bauen. So hatten für das Bundesrathaus die Stadt Bern, für das Polytechnikum aber der Kanton Zürich aufzukommen. Die Post-, Telegraphen- und Telefonverwaltungen sowie die verschiedenen Ämter wurden vorwiegend in gemieteten, später in gekauften Liegenschaften untergebracht. Erst die Verfassungsrevision von 1874 schuf die Grundlage für eine bundeseigene Bauverwaltung und -leitung, die «Direktion der Eidgenössischen Bauten», das heutige Amt für Bundesbauten. Damit konnte der Bund nun selber bauen und war auch verpflichtet, die von den Kantonen errichteten Gebäude zurückzukaufen, so 1876 ebenfalls das Bundesrathaus.¹⁵⁶

Ähnlich verhielt es sich mit der Förderung der bildenden Kunst. Da dem Bund auch hier die Hände gebunden waren, trat an seine Stelle der von den kantonalen Künstlergesellschaften getragene Schweizerische Kunstverein. Dieser regte 1844 die Errichtung eines Nationalmonuments an, gab sowohl das Winkelrieddenkmal wie die Freskierung der Tellskapelle in Auftrag und organisierte seit 1840 alle zwei Jahre den Turnus, eine Wanderausstellung, die bis in

die späten achtziger Jahre die wichtigste Kulturförderungsinstitution von nationaler Tragweite darstellte.¹⁵⁷ 1860 beschloss die Bundesversammlung die Schaffung einer Art Schweizerischen Kulturkredits, der zum Ausgangspunkt einer Reihe von staatlichen Subventionierungsmassnahmen wurde. Daraus erhielt der Schweizerische Kunstverein jährlich Fr. 2000.–, ab 1874 sogar Fr. 6000.–, für den Ankauf von Kunstwerken aus der Turnausstellung. Dieser bescheidene Beitrag des Bundes an die nationale Kunstförderung wurde aber bald als ungenügend empfunden. 1872 gelangte deshalb die 1866 als Berufsverband gegründete «Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer» (GSMB) mit dem Ersuchen an den Bund, vermehrt eidgenössische Kunstaufträge zu erteilen und dabei insbesondere die einheimischen Künstler zu berücksichtigen.

Eine Veränderung brachte aber erst Frank Buchsers Projekt eines schweizerischen Kunstsalons, das der Künstler 1881 an der Generalversammlung des Schweizerischen Kunstvereins erstmals vorstellte, und mit dem er 1883 in Form einer Petition an den Bundesrat gelangte. Konkret verlangte er die Schaffung eines jährlichen Kunstkredits, die regelmässige Durchführung eines schweizerischen Salons, zu diesem Zwecke die Gründung einer ausschliesslich aus Künstlern bestehenden Kunstkommission, den Ankauf von Werken schweizerischer Künstler sowie die Gründung einer Nationalgalerie. Nach langen und in der Öffentlichkeit heftig geführten Debatten kam daraus am 22. Dezember 1887 der «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» zustande, der seither die Grundlage für die eidgenössische Kunstpflege bildet. Damit konnte der Bund nun aktiven Einfluss auf das aktuelle Kulturleben nehmen. 1888 bestellte der Bundesrat die erste Kunstkommission, deren Aufgabe es war, Künstler für nationale sowie internationale Kunstausstellungen auszuwählen, Stipendien zu vergeben, nationale Denkmäler zu subventionieren und selber Wettbewerbe zur Errichtung von öffentlichen Kunstwerken auszuschreiben. 1890 fand in Bern die erste Nationale Kunstausstellung statt, die sich in der Folge ungefähr alle zwei Jahre wiederholen sollte.¹⁵⁸

Die Diskussionen um die Ausstattung der Bundeshäuser spiegeln ganz direkt dieses, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich wandelnde Verhältnis des Bundes zur Kunstförderung.

Die ersten Bemühungen um den künstlerischen Schmuck des Bundesrathauses gingen von dessen Bauherrin, der Stadt Bern aus. Sie schrieb 1854 die Dekoration der Säle aus, schloss 1856 den Vertrag mit den Brüdern Hövemeyer ab und gab den Bernabrunnen in Auftrag. Ab 1860 traten an ihre Stelle dann die Kantone mit der Finanzierung der Glasfenster für den Ständeratssaal sowie Private mit dem Projekt Buchser. Und nach und nach wurde auch der Bund aktiv, indem er 1860, vermutlich aus dem im gleichen Jahr beschlossenen Kulturkredit, das Einsetzen der Glasfenster im Ständeratssaal bestritt und 1865 eine Kommission bestellte, die einen Programmvorschlag ausarbeitete, der jedoch bezeichnenderweise 1866 von den Räten abgelehnt wurde mit der Begründung, es sei eine föderalistische Kunstförderung anzustreben und nicht die Unterstellung der Kunst unter die «ästhetische Tutel des Bundesrates». Das kulturelle Engagement des Bundes war politisch noch nicht reif, der Föderalismus hatte noch die Oberhand. Nur 25 Jahre später sah dies dann aber ganz anders aus. Dass das Parlamentsgebäude eine reiche künstlerische Ausstattung erhalten sollte, stand nun ausser Diskussion. Der Bund betrachtete es als seine Aufgabe, an diesem Bau möglichst viele Schweizer Künstler zu beschäftigen.

So erfreulich diese vermehrte Kunstförderung auch war, so hatte sie doch zugleich ihre Kehrseite, indem schon der ersten «Nationalen» von 1890 die anerkannten Grössen fernblieben. Wollten sie sich der Umklammerung durch die öffentliche Hand entziehen? Jedenfalls waren sie ihr gegenüber skeptisch.¹⁵⁹

Die künstlerische Ausstattung der Bundeshäuser und der Wandel der schweizerischen Selbstdarstellung

Zwischen Bundesrathaus und Parlamentsgebäude lassen sich nun aber bezüglich der künstlerischen Ausstattung nicht nur quantitative sondern auch inhaltliche Unterschiede feststellen, ja es findet ein eigentlicher Wandel der schweizerischen Selbstdarstellung statt. Dieser soll hier vor dem Hintergrund des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich stark verändernden Selbstverständnisses der Schweiz, das als Ursache dafür gelten darf, sowie anhand einiger systematischer Fragen verdeutlicht werden.

Föderalismus und Zentralismus

Die einschneidendste Veränderung im politischen Klima des jungen Bundesstaates betraf den Wandel vom Föderalismus zum Zentralismus. Hatten sich in den Jahren nach 1848 vor allem die Sonderbundskantone noch stark gegen die Einschränkung ihrer Souveränität durch den Zentralstaat gewehrt, so war in den neunziger Jahren von diesem Widerstand nur mehr wenig zu spüren. Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg der Selbstverwirklichung des Bundesstaates war dabei die Verfassungsrevision von 1874, die den Kantonen eine Einbusse an Rechten sowohl im Militär-, Rechts-, Schul-, Medizinal- und Berufswesen als auch im Bereich der Sozialpolitik brachte.

Auf diesen Wandel vom Föderalismus zum Zentralismus dürfte es nun – neben den im letzten Kapitel analysierten Gründen – zur Hauptsache zurückzuführen sein, dass beim Bundesrathaus fast alle

Ausstattungsprojekte scheiterten, das Parlamentsgebäude dagegen eine reiche Dekoration erhielt. Da die Interessen in den Jahren nach 1848 noch zu partikular waren, fehlte für das Bundesrathaus ganz einfach eine allgemein verbindliche Staatsikonographie. Bei den wenigen Ausstattungsstücken, auf die man sich einigen konnte und die zur Ausführung kamen, lehnte man sich denn bezeichnenderweise fast ausschliesslich an die kantonale Ikonographie an, so beim Bernabrunnen, wie auch bei den Fenstern im Ständeratssaal, deren Standeswappen vom jeweiligen Kanton bezahlt wurden, «eine Wappenschenkung in den ‚Tagsatzungssaal‘, die jener im vorrevolutionären Staatenbund deutlich gleichkommt».¹⁶⁰

Im Bundeshaus finden wir die kantonalen Themen zwar immer noch, so in den Kantons- und Städtewappen, den Trachtenköpfen und Darstellungen der Regionen. Die mit ihnen symbolisierte Vielheit steht nun aber in wechselseitigem Verhältnis zur Einheit des Bundes im Sinne des «unus pro omnibus, omnes pro uno», wofür die radial um das Schweizerkreuz gruppierten Kantonswappen der inneren Kuppel – eine Anordnung, die beim Bundesrathaus noch undenkbar gewesen wäre – das schönste Symbol sind. Als Hinweise auf den Zentralismus darf man speziell auch die Allegorien für Militär, Unterricht, Justiz und Bauwesen deuten, gehörten doch diese Aufgabenbereiche seit 1874 in die Kompetenz des Bundes (Abb. 39). Stantz hatte Militär und Justiz zwar auch schon in seinem Glasfensterprojekt von 1852 vorgesehen, war mit diesem radikalen Programm damals aber bezeichnenderweise auf breite Ablehnung gestossen.

Die Entwicklung vom Föderalismus zum Zentralismus manifestiert sich nicht nur in der Ausstattung, sondern auch in der Architektur, und hier insbesondere im Grundriss (Abb. 20). Die Zusammenfassung der Parlamentssäle in der Mitte, wie sie beim Bundeshaus zur Ausführung kam, hatten Kubli und Keller schon für das Bundesrathaus vorgeschlagen. Ihre Projekte stiessen damals auf heftige Kritik und wurden mit der Begründung, dass sie «von der Verfassung her nicht unbedingt notwendig» seien, abgelehnt.¹⁶¹ Bewusst hatte man 1848 ein Zweikammersystem gewählt, um den Kantonen ihr historisches Recht zu garantieren, und dies sollte nun nicht durch eine unitaristische architektonische Form verunklärt werden, nein, man begehrte eine verfassungsgemässe Lösung, weshalb die Jury sich für die deutlich voneinander getrennte Unterbringung der Parlamentssäle in den beiden Flügeln entschied.

Kirche und Staat

Stantz sah in seinem Glasfensterprojekt von 1852 im Kreise der Tätigkeitsbereiche der Regierung (Diplomatie, Verwaltung usw.) auch eine Darstellung des Kultus vor in Gestalt der «religio» mit den Attributen Bibel, Kelch, Kreuz Christi, Herz, Altar und Taufstein. 1856 wurde diese Idee von den Brüdern Hövemeyer in Fresko realisiert. Beim Bundeshaus fehlt das Thema ganz, respektive erscheint in derart säkularisierter Form, dass wir es als solches nicht mehr wahrnehmen: Die Attikafigur des Gelehrten von Albisetti könnte neben dem Naturwissenschaftler und Philosophen auch einen Theologen darstellen. In der Schlusszene des Festspiels zur Bundesfeier von 1891 war die Theologie ebenfalls nur mehr als Wissenschaft neben den anderen Fakultäten, Philosophie, Jurisprudenz und Medizin, vertreten.

Der Grund für das Verschwinden der Kirche aus der Staatsikonographie ist im Kulturkampf zu suchen, der seit dem Syllabus von

1864 zwischen den liberal-radikalen Anhängern eines säkularisierten Staates und den konservativ-katholischen Angehörigen der kurialen Kirche geführt wurde und seinen Abschluss darin fand, dass in der Totalrevision der Bundesverfassung von 1874 die konfessionell unbeschnittene Glaubens- und Niederlassungsfreiheit und die Aufhebung des geistlichen Gerichts proklamiert sowie der konfessionell neutrale Volksschulunterricht verlangt wurde (Art. 27, 45, 49, 58). Der Bundesstaat war damit vollständig säkularisiert. Auch ein Mann wie Josef Zemp, der 1891 als erster Katholik-Konservativer in den Bundesrat gewählt wurde, vermochte bezüglich Bundeshausausstattung daran nichts zu ändern.

Geschichte und Gegenwart

Die Ausstattung des Bundeshauses verteilt sich ungefähr gleichmässig auf historische und Gegenwartsthemen, das heisst also auf Darstellungen der nationalen Geschichte einerseits und der verfassungsmässigen Grundlagen sowie der schweizerischen Arbeitswelt andererseits. Ein sehr schönes Symbol für dieses sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart Verpflichtetsein sind der alte und der junge Historiker (Abb. 21).

Bei den Projekten für das Bundesrathaus dagegen überwogen die historischen Themen. Nicht so im radikalen Programm von Stantz, wohl aber im Projekt von 1855, das für den Ständeratssaal gleich zehn Historienbilder vorsah sowie in dem von 1865, für das die Kommission explizit festlegte, dass die geschichtlich-nationalen Themen die Grundlage bilden sollten. Staatsallegorien und Darstellungen der verfassungsmässigen Grundlagen finden wir hier kaum.

1856 malten die Brüder Hövemeyer eine «Republik», und im Programm von 1865 waren zwei Relieffelder mit Darstellungen der «Freiheit» sowie der «Einigung» vorgesehen. In der Botschaft des Bundesrates vom 11. Oktober 1865 ist dieses Thema dann aber mit keinem Wort mehr erwähnt; ein Maler wie Bosshardt verurteilte sogar explizite die «allegorisch, symbolisch-bildliche Gedankenmalerei der Renaissance».¹⁶² Auch Darstellungen der schweizerischen Arbeitswelt wurden im Vergleich zum Bundeshaus, wo die Berufsstände gleich achtmal vertreten sind, im Bundesrathaus kaum berücksichtigt. Im Nationalratssaal finden wir 1856 die Darstellung der Wissenschaft, die hier aber, zusammen mit der «Justitia» und der «Diplomatie», nicht als Berufsstand, sondern vielmehr als Tätigkeitsbereich der Regierung zu deuten ist, und das Programm von 1865 sah je ein Relief für «Wissenschaft» und «Industrie» vor. Eine Ausnahme bildet hier wieder Stantz, der die Darstellung der vier Landesregionen mit ihren wirtschaftlichen Erzeugnissen sowie Allegorien für Handel, Industrie, Wissenschaft und Künste vorschlug.

Interessant ist, dass Stantz diese Themen alle für den Nationalratssaal plante, während der Ständeratssaal ausschliesslich historische Bilder erhielt, eine Beobachtung, die wir auch bei allen anderen Projekten, ja auch beim Bundeshaus selbst machen können: Die Landschaften und Darstellungen der Berufsstände befinden sich hier in den Räumen des Nationalrats und am Aussenbau auf der Südseite, zum Teil auch in der Kuppelhalle, nicht aber im Ständeratssaal oder auf der Nordseite. Der Grund dafür dürfte im Charakter der beiden Kammern zu suchen sein: Der Ständerat hatte, da in ihm alle Kantone gleich vertreten waren, von Anfang an ein konservativeres, rückwärtsgewandtes, sich mehr an der Ge-

schichte orientierendes Gesicht, während im Nationalrat mit seiner Vertretung nach der Bevölkerungsstärke, ein fortschrittlicherer Geist wehte, da auf die Kantone mit grossen Städten hier mehr Sitze fielen.

Aber zurück zur Feststellung, dass in den Projekten für das Bundesrathaus die historischen Themen überwiegen, während im Bundeshaus gleichwertig auch die verfassungsmässigen Grundlagen sowie die schweizerische Arbeitswelt vertreten sind. Diese Verschiebung ist charakteristisch für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Um 1850 war, infolge einer allgemeinen Geschichtsgläubigkeit und da sich der junge Bundesstaat ja eben erst konstituiert hatte und im Aufbau befand, das Hauptmittel der nationalen Integration die gemeinsame Vergangenheit, die nationale Geschichte. Ende des Jahrhunderts zeigte sich die Situation dagegen insofern verändert, als nun erstens fünfzig Jahre gemeinsamen Weges zurücklagen, eine Zeit, in der sich die Verfassung konsolidieren konnte, und zweitens die Schweiz infolge des wirtschaftlichen Fortschritts eine gemeinsame Zukunft vor sich hatte. Die Grundlagen der Verfassung sowie die Fortschrittsgläubigkeit wurden deshalb neben der Geschichte zu neuen Mitteln der nationalen Integration.

Es gilt hier allerdings zu bedenken, dass diese Werte (liberale Verfassung, nationale Geschichte und wirtschaftlicher Fortschritt) um die Jahrhundertwende nicht mehr allgemein anerkannt waren. Die Liberalen, die noch 1874 allein die Politik bestimmt hatten, erhielten in der Linken, die sich 1887/88 zur Sozialdemokratischen Partei der Schweiz zusammenschloss, einen immer stärkeren Gegner. Den bürgerlich-liberalen Zielen wurden die sozialen Anliegen der Arbeiter gegenübergestellt. Auch die Geschichtsgläubigkeit geriet langsam ins Wanken, wofür Nietzsches berühmter Aufsatz «Vom Nutzen und Nachteil der Historie» (1873/74) ein früher Beleg ist. Eine Bestätigung erhielt diese Tendenz im Jugendstil, der alle Brücken zur Tradition abzurechen versuchte, wobei allerdings die Frage ist, wie weit ihm dies gelang. Das Merkmal des Jugendstils war jedenfalls die proklamierte Modernität. Und schliesslich hielt auch der gründerzeitliche Fortschrittsglaube nicht mehr ungebrochen an. Man sah die Folgen der Industrialisierung, die sozialen Probleme, man erkannte im Rationalismus und Materialismus des Fortschrittsdenkens die Ursachen für das Ende der Spiritualität und des Schöpferischen.

Von diesen neuen Strömungen merken wir nun aber im Bundeshaus überhaupt nichts, im Gegenteil: die Ausstattung ist Ausdruck eines ungebrochenen Verhältnisses zu Geschichte, zu wirtschaftlichem Fortschritt und zu den liberalen Werten. Verständlicherweise, denn wo wäre sonst die nationale Integration geblieben?

Die Darstellung der nationalen Geschichte

In der Art und Weise, wie die nationale Geschichte in den Bundeshäusern dargestellt werden sollte und auch wurde, können wir eine Entwicklung feststellen, die nicht uninteressant ist und einer Erklärung bedarf. Die Projekte für das Bundesrathaus sahen ausschliesslich Historienbilder vor, das heisst vielfigurige Szenen. 1865 wurde für die in der ersten Runde vorgeschlagene Darstellung des Rütlichswurs sogar ausdrücklich der Einbezug des ganzen Volkes verlangt. Im Bundeshaus dagegen finden wir, mit Ausnahme des Meyer-Reliefs, kein einziges vielfiguriges Historienbild.

Geschichte wird hier in Einzelgestalten, in den nationalen Helden, vorgeführt.

Die Gründe für diesen Unterschied dürften zum Teil in der Architektur liegen: Das Bundesrathaus bot grosse Wandflächen, die es auszufüllen galt, beim Bundeshaus dagegen waren die Wände, wie es eben dem Zeitgeschmack entsprach, entweder getäfelt, tapeziert oder stuckiert.

Einen zweiten Grund erfahren wir in der Festschrift an der Stelle, wo Auer seine Wahl eines Landschaftsbildes für den Nationalratssaal damit rechtfertigt, dass es Schwierigkeiten bereitet hätte, aus den zahlreichen politischen Ereignissen ein einzelnes herauszugreifen, «dessen Bedeutung für die Bildung des schweizerischen Staatenbundes als über alle andern hervorragend allgemein anerkannt und gewürdigt worden wäre».¹⁶³ In der Tat dürfte diese Schwierigkeit auch für das Scheitern der Projekte für das Bundesrathaus mitverantwortlich gewesen sein: Begreiflicherweise vermochte zum Beispiel eine Darstellung des Kampfes der Alten Orte gegen Karl den Kühnen die Welschen, die damals und noch für lange Zeit auf der anderen Seite gestanden hatten, nicht zu erwärmen.

Auer schreibt an der genannten Stelle weiter, er hätte die Landschaft ausserdem der «stimmungsvollen Ruhe» wegen vorgezogen. Dies dürfte ein dritter Grund für das Fehlen von Historienbildern im Bundeshaus sein. Ihre Bewegtheit, ihr figurenreicher Inhalt hätte sich schlecht vertragen mit der statischen, fast klassischen Ruhe der Architektur. Dies entspricht ganz der Herkunft Auers von Semper und Hansen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass auch Welti und Balmer ihrem Landsgemeindebild eine statische Handlung gaben, das Zuhören, und nur so viel Bewegung hineinbrachten, als das Bild brauchte, um nicht langweilig zu werden.

Ein letzter Grund für die unterschiedliche Darstellung der Geschichte ist im veränderten Verhältnis zum Personenkult zu suchen. In der Mitte des Jahrhunderts war man diesem gegenüber noch tief skeptisch. Bezeichnenderweise wurde der Vorschlag einer Galerie der Bundesräte im Projekt von 1865 einhellig abgelehnt. Die Gründerzeit entwickelte aber eine Vorliebe für die Heroisierung und die sakrale Verehrung grosser Gestalten, was sich unter anderem in der Zunahme der Individualdenkmäler, einem Fall Wagner oder der Kunstgeschichtsschreibung eines Herman Grimm äusserte.

Die Allegorie

Bei den Bildern zur nationalen Geschichte, die für das Bundesrathaus projektiert waren, steht im Mittelpunkt immer ein historisches Ereignis wie die Schlacht bei Sempach oder die Tagsatzung zu Stans, und es wurden dafür, wie wir gesehen haben, ausschliesslich vielfigurige Szenen vorgeschlagen. Beim Bundeshaus dagegen ist der geschichtliche Anlass ganz in den Hintergrund gerückt; im Zentrum steht hier die historische oder eher die legendäre Einzelperson und zwar als Vorbild. Von der Schlacht bei Sempach wird nur noch deren Held, Winkelried, gezeigt als Symbol für die Selbstaufopferung. Die drei Männer vom Rütli verkörpern die Einigkeit und Niklaus von Flüe den versöhnenden Geist. Die Gestalten treten als Vorbilder für tugendhaftes Verhalten in Erscheinung, sie werden zu eigentlichen Tugendallegorien. Der allegorische Charakter wirkte sich denn auch auf das Formale aus.

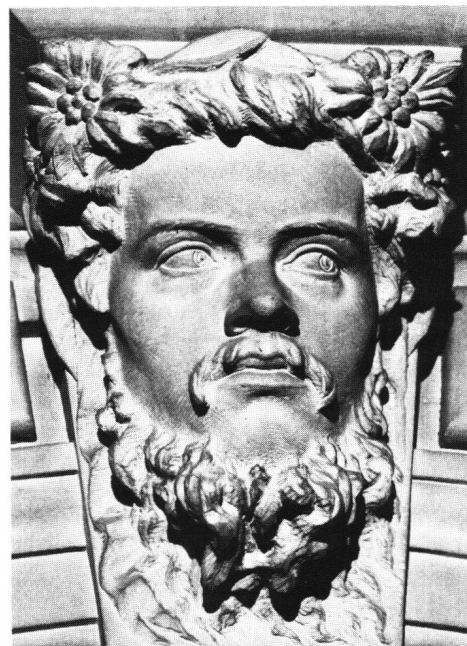


Abb. 38 Ampellio Regazzoni: Der Frühling, Schlussstein einer Erdgeschossarkade in der Kuppelhalle.

Tell wird nicht mehr in Aktion gezeigt, nein, das Attribut der Armbrust genügt, um ihn als Tell und damit als Mann der Tat zu kennzeichnen. Bezeichnend ist auch, dass wir im Bundeshaus mit einer Ausnahme nur legendäre Gestalten haben und dass es sich bei der einzigen historischen um einen Heiligen handelt: nur ihnen kommt genügend Idealität zu, um die Funktion einer Allegorie übernehmen zu können.

Ist dies also eine Art Allegorisierung der Historie, so finden wir bei den andern allegorischen Darstellungen, denjenigen des Staates sowie der Berufsstände, die Umkehrung, die Historisierung der Allegorie. Diese Tendenz können wir zum Teil schon bei den spärlichen Allegorien in den Projekten für das Bundesrathaus beobachten. So beschreibt Stantz im Kommentar zu seinem Programm von 1852 den Handel als Mann in niederländischer Tracht mit dem Modell eines dreimastigen Kauffahrers, oder der Gelehrte sollte einen altdeutschen Talar tragen. Im Bundeshaus beobachten wir die Historisierung sowohl in den Kleidern – der Soldat trägt eine mittelalterliche Rüstung (Abb. 33), die Landleute römische Tracht (Abb. 32) – als auch in den Attributen. So wird im Bild von Welti noch von Hand gewoben, obwohl schon längst der mechanische Webstuhl eingeführt war (Abb. 32).

Die Gründe für diese Historisierung liegen zum einen darin, dass eine Allegorie als Einzelfigur, soll sie verständlich werden, einfache und handliche Attribute erhalten muss. Man kann, um ein Beispiel zu nennen, einem Hüttenarbeiter kein Eisenwalzwerk in die Hand geben. Bezeichnenderweise finden wir die grösste Annäherung an die Realität in den Glasfenstern der Kuppelhalle oder in den Reliefs an der Nordfassade des Verwaltungsgebäudes (Abb. 5), wo eben Platz war, eine ganze Giesserei oder einen Truppenzusammenzug darzustellen. Ein anderer Grund ist, dass bereits ein Kanon bestand, auf den zurückzugreifen sich der Einfachheit halber und der Verständlichkeit zuliebe anbot, um so mehr, als neue Symbole wie

das Zahnrad sich nur vereinzelt herauskristallisierten. Der Hauptgrund dürfte aber in der Überhöhung und Idealisierung der Realität liegen. Und diese Idealisierung ist es, die die allegorischen Darstellungen im Bundeshaus mit der Barockallegorie verbindet, ein Zusammenhang, den auch der neubarocke Stil vieler dieser Allegorien bestätigt. Wie im absolutistischen Barock geht es um Repräsentation, Rechtfertigung und Staatsapotheose.

Eine direkte Verwandtschaft mit der Barockallegorie weisen insbesondere auch die vier Jahreszeiten auf, die ein erstes Mal beim Bernabrunnen dargestellt wurden (Abb. 2) und die man dann auch als Motive für die Schlusssteine der Erdgeschossarkaden in der Kuppelhalle wählte (Abb. 38); womit das Bundeshaus – und damit auch der Bund – neben der örtlichen Zentralisierung auch in den zeitlichen Ablauf der Jahreszeiten eingespannt wurde.

Das Bundeshaus als Nationaldenkmal

Ein «Nationalmonument», «die Akropolis unseres Freistaates», das «Nationaldenkmal», «von jedem Schweizer als die geweihte Stätte neben das Grütli gesetzt»¹⁶⁴, derart wurde bereits das Bundesrathaus charakterisiert. 1885 schrieb Auer in seinem Erläuterungsbericht zum Projekt des neuen Bundeshauses: «Es gilt ein Werk zu schaffen, das dem Lande zu unvergänglichem Ruhme dient, ein Symbol schweizerischer Einheit und Einigkeit, die höchste Bethätigung des nationalen Kunstsinns . . . Hier, angesichts der Alpenkette . . . erhebe sich das schweizerische Capitol . . . ein Monument ihrer [der Schweiz] fest gegründeten Institutionen, ihrer gesicherten Zustände, ihres gesegneten Wohlstandes, der Ausdruck des Bewusstseins ihrer nationalen Kraft und ihrer staatlichen Nothwendigkeit . . .»¹⁶⁵ Und 1891 heisst es: Das Bundeshaus soll das «grösste Denkmal schweizerischer Baukunst» werden.¹⁶⁶ Im Gutachten zuhanden des Ständerates vom März 1894 geht Auer zudem ausführlich auf die historische Bedeutung der Nationaldenkmäler ein: «Die Ausführung grosser Baudenkmäler ist zu allen Zeiten, bei allen Völkern – in Monarchien, wie in Republiken – als Symbol und Ausdruck ihrer geschichtlichen Existenz und ihrer politischen Bedeutung angesehen und geübt worden.» Die grossen Tempel, Kirchen, Paläste oder Signorien, ein Parthenon, ein Kölner Dom, Dogenpalast oder mittelalterliches Rathaus hätten alle zum Ziel gehabt, die Existenz eines Volkes zu verewigen und diesem zugleich einen deutlich sichtbaren, äusserlich hervortretenden Mittelpunkt seiner nationalen Einheit zu geben. Ausserdem seien diese Repräsentationsgebäude der obersten Gewalt immer auch als die höchste Betätigung der gewerblichen und künstlerischen Fähigkeiten der Völker in den Vordergrund getreten.¹⁶⁷ In der Ständeratsdebatte vom 31. März 1894 rief Bundesrat Schenk aus: «Diesem Bund, sage ich, dürfen wir ein solches Denkmal setzen.»¹⁶⁸ Und in den Zeitungsberichten, die zur Eröffnung am 1. April 1902 geschrieben wurden, lesen wir etwa: «Das Rathaus ist von Alters her das Wahrzeichen unserer politischen Freiheit und unseres öffentlichen Lebens . . . Nun hat auch die Eidgenossenschaft ein solches Wahrzeichen: das neue schweizerische Bundeshaus im Angesicht der ewigen Schweizerberge.»¹⁶⁹ Oder an anderer Stelle wird das Bundeshaus als Monumentalbau bezeichnet, «der ein Denkmal sein soll für unsere Geschichte, und ein Symbol des eidgenössischen Staatsgedankens».¹⁷⁰ Dass das Bundeshaus ein Nationaldenkmal sein will und als solches gilt, dürfte mit diesen

Zitaten hinreichend belegt sein. Welche Eigenschaften nun aber diese Funktion erfüllen, das soll zum Abschluss systematisch zusammengetragen werden.

Denkmal und Monumentalität

«Das Denkmal (Monumentum = Erinnerungszeichen, Denkmal, Andenken – von moneo, monui, monitum, monere = an etwas denken machen, erinnern, mahnen) ist ein Mal, ein Zeichen des Gedenkens, einer Begebenheit, eines Ereignisses, ein Erinnerungsmal.»¹⁷¹ Albert Hofmann, der Verfasser des Bandes «Denkmäler» im Handbuch der Architektur von 1906, spricht mit dieser Definition zwei wesentliche Eigenschaften an: Das Denkmal will ein Zeichen setzen und damit an das, was es bezeichnet, denken machen, erinnern. Erinnern heisst zugleich, diesem Etwas Dauer verleihen. Mit der Dauer aber hängt die Vorstellung des Menschen von Überdauern und Ewigkeit zusammen. Solche Ewigkeit findet ihren Ausdruck in der Monumentalität, die schon vom Wort her als im 19. Jahrhundert entstandene Ableitung von Monumentum wesenhaft zum Denkmal gehört.¹⁷²

Es ist bezeichnend, welche Formen im 19. Jahrhundert als monumental galten und bei Architekturdenkmälern verwendet wurden: Entsprechend der Doppelbedeutung des Wortes sind dies zum einen möglichst «grossartige» und «gewaltige» Formen, eine Eigenschaft, die insbesondere den einfachen geometrischen Körpern wie Kubus, Pyramide, Kugel und Zylinder zukommt, zum andern aber «denkmalartige» Formen «von unvergänglicher Wirkung», eine Bedingung, die alle historischen und besonders die klassischen Stile erfüllen, die überdauert haben.

Geometrische Körper finden wir annähernd rein in der Monumentalarchitektur der frühen Hochkulturen oder Ende des 18. Jahrhunderts in den Architekturentwürfen eines Boullée und Ledoux. Sie sind aber ausserdem in vielen gemischten Formen enthalten wie etwa in der Kuppel, die entweder eine Halbkugel oder eine Kombination von Halbkugel und Zylinder ist. 1844 schrieb J.M. Ziegler in seiner Werbeschrift für das Nationalmonument – sie trägt den bezeichnenden Titel «Ueber monumentale und nationale Kunst und über die Idee eines Schweizerischen Nationalmonumentes» – zur Sprache der monumentalen Kunst: «Sie drückt sich . . . sehr bestimmt aus, und ihr ist alles Spielende, alles Halbe zuwider, denn sie vollendet in Schönheit.»¹⁷³ Damit ist genau der Zusammenhang von Monumentalität und Einfachheit angesprochen, der auch beim Bundesrathaus wegleitend war¹⁷⁴ und der beim Bundeshaus seinen Ausdruck u.a. in der Blockhaftigkeit der Gesamtanlage oder in der Kuppel fand.

Historisierende Monumentalformen, um noch auf die zweite Art einzugehen, wurden im 19. Jahrhundert allen Stilen entlehnt. Beim Bundeshaus ist es insbesondere der Portikus, der historisierende Monumentalität besitzt. Auer nennt ihn «die letzte Steigerung, deren die Architektur in der Richtung des Imposanten und Erhabenen fähig ist», eine Form von unvergänglicher Wirkung. Und bezeichnenderweise unterlässt er es nicht, in der Festschrift auch auf dessen historische Verbreitung hinzuweisen.

Symbol und zugleich Garant für das Überdauern, für die Denkmalhaftigkeit und Monumentalität, ist neben Grösse, Einfachheit und unvergänglichen Bauformen schliesslich das Material: Das Bundeshaus wurde denn auch nicht in Holz, sondern in Stein errichtet. Es soll wie die Alpen für die Schweiz ein «Monument

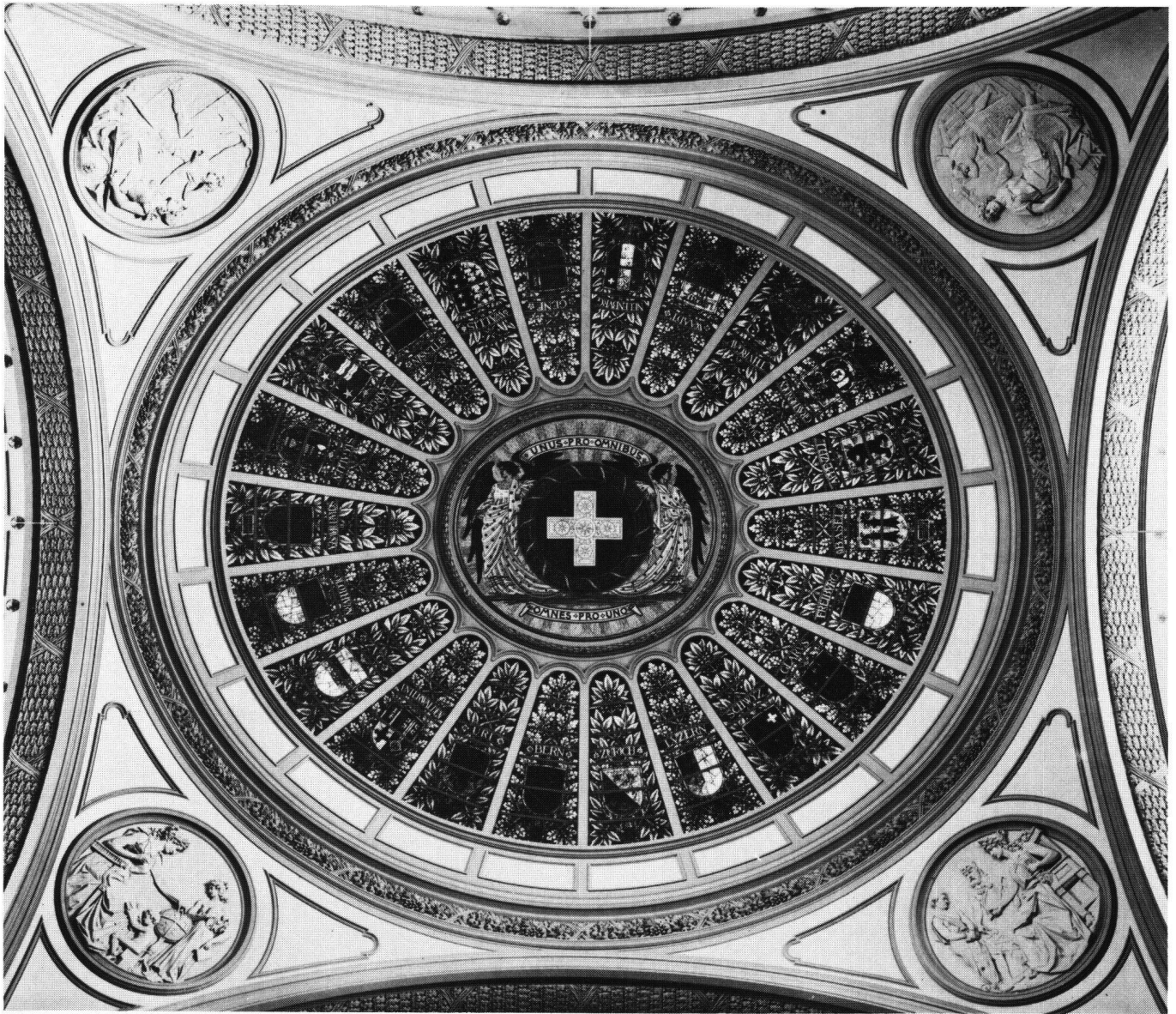


Abb. 39 Innere Kuppel mit Mosaiken von Clément Heaton und Glasmalereien von Johann Albert Lüthi. In den Zwickeln Medaillons von Antonio Soldini, 1901.

ihrer festgegründeten Institutionen, ihrer gesicherten Zustände...» sein.¹⁷⁵

Nationale Lage, nationales Bildprogramm und nationaler Stil

Was macht das Bundeshaus nun aber zu einem Nationaldenkmal? Es sind dies bereits analysierte Faktoren, auf die hier deshalb nicht mehr eingegangen werden muss, wie seine Lage sowie sein Bildprogramm mit den Darstellungen der nationalen Geschichte, der nationalen Idee und der nationalen Gegenwart. Ein weiteres Element ist der nationale Stil der Architektur.

Beim Bundesrathaus war es schwierig, von einem nationalen Stil zu sprechen, da jedermann erkannte, dass es sich um den Münchner Stil der 1840er Jahre handelte. Man versuchte deshalb, den Charakter dieser Architektur auf Begriffe zu bringen, die typisch

schweizerische Eigenschaften darstellten. So wurde bereits in der Wettbewerbsausschreibung verlangt, die «Herren Concurrenten» hätten ihr Augenmerk auf «Schönheit, Zweckmässigkeit und Einfachheit» zu richten. Baukommissionssekretär Hebler spricht in seinem Gutachten zu den eingereichten Projekten vom «republikanischen Charakter» der Architektur. Und die nationalrätliche Kommission schrieb 1865 im Zusammenhang mit dem neuen Ausstattungsprojekt: «Die Idee der Erbauer ... ging dahin, die Schönheit mit Kraft und Einfachheit – drei Dinge, welche unser republikanisches Leben symbolisieren – zu paaren. ... Es gibt sogar Leute, welche finden, das Gebäude sei prächtig genug für einen demokratischen Staat...»¹⁷⁶

Das Bundeshaus sollte nun aber im sogenannten nationalen Stil erbaut werden, für welchen man den Übergangsstil von der Gotik

zur Renaissance hielt. Auer schreibt dazu: «Für unser Land bezeichnet politisch dieser Zeitraum gerade jene Periode, in welcher der Bund der 13 alten Orte sich nach und nach von allen äusseren Abhängigkeitsverhältnissen losringt und mit dem Basler Frieden seine Selbständigkeit gewinnt.»¹⁷⁷

Er begründet damit das Nationale des Frührenaissancestils mit dem Hinweis auf die Bedeutung dieser Zeit für die Geschichte des Schweizerischen Staatenbundes. Die Idee vom nationalen Stil entsprang gegen Ende des 19. Jahrhunderts dem Bedürfnis, auf die eigene Tradition hinzuweisen, eine Aufgabe, die an den Landesausstellungen der Gruppe «Alte Kunst» übertragen war. In diesem Zusammenhang nun – indem man sah, dass sich aus dem 16. Jahrhundert am meisten Kulturgüter erhalten hatten und man gewahr wurde, dass diese Zeit auch wesentlich das Bild der Schweizer Städte bestimmte – entstand die Überzeugung, dass die Renaissance den Höhepunkt der Schweizer Kunst darstelle, ja dass sich in dieser Zeit eine eigene, eben nationale Kunst ausgebildet habe. Eine Idee, die dann insbesondere Pate stand beim Bau des Schweizerischen Landesmuseums und die auch bestimmend wurde bei der Holzausstattung im Bundeshaus, die fast durchgehend im Renaissancestil gearbeitet ist, vergleichbar den echten Renaissanceinterieurs, von denen man mehrere wenige Jahre vorher im Landesmuseum eingebaut hatte.¹⁷⁸

In den neunziger Jahren stellte man die Frage nach einem nationalen Stil auch bei den bildenden Künsten. Man konnte aber keine Antwort finden: es gab keine «schweizerische Schule», die Künstler orientierten sich alle an ausländischen Zentren. Bezeichnend ist, dass man deshalb – wie beim Bundesrathaus auch hier – mangels stilistischer Kriterien Zuflucht nahm zu allgemeineren Charakteristika. So zählte anlässlich der Landesausstellung von 1896 Albert Trachsel als Kennzeichen der schweizerischen Kunst auf: «Calme, force, rudesse, aprêt, énergie, simplicité, fougue». Und einige Kritiker sprachen vom gemeinsamen Hang zur Einfachheit, Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit.¹⁷⁹

Nationale Beteiligung

Besonders wichtig war beim Bau des Bundeshauses die nationale Beteiligung. Auer schrieb dazu in der Festschrift: «Es war von vornherein als selbstverständlich in Aussicht genommen, dass für die Ausführung des Bundeshauses nur einheimische Unternehmer und Künstler und, so weit möglich, auch nur inländische Materialien und Fabrikationsprodukte zur Verwendung gelangen sollen, damit das Gebäude neben seinem praktischen Zweck zugleich ein Bild von der Leistungsfähigkeit der Schweiz in Bezug auf ihre Baumaterialien und auf ihre bau- und kunstgewerbliche wie künstlerische Tätigkeit geben könne.»¹⁸⁰

Die Aufträge wurden dabei möglichst gerecht über die ganze Schweiz verteilt. Wieviele Firmen und Künstler am Bau beteiligt waren, welche Materialien, Produkte oder Ausstattungsstücke sie lieferten, belegt eine lange Liste, die nicht weniger als 175 grössere Unternehmer und Lieferanten sowie 33 Künstler auführt. Bezeichnenderweise wurde diese imposante Reihe sowohl in der Festschrift als auch im ersten Bundeshausführer von 1902 aufgelistet, um, wie es im Vorwort zum Führer heisst, «dem Besucher des Baues Gelegenheit zu geben, das Gebäude als eigentliches nationales Bauwerk kennen zu lernen».¹⁸¹

Die nationale Beteiligung war natürlich auch ein Argument zur Rechtfertigung der hohen Baukosten. 1894 schrieb Auer in seinem Gutachten für den Ständerat: «Bei der Erstellung des Parlamentsgebäudes kommt ... in hohem Masse die materielle Unterstützung und Förderung des Bauhandwerkes, der bau- und kunstgewerblichen Tätigkeit in Betracht. ... Ist das ein Luxus, wenn der Staat so viele seiner Angehörigen direkt beschäftigt? ... So kommt das ganze Geld, das der Bund für den Bau zahlt, dem ganzen Lande wieder zu gut.»

Nationale Sammlung (Die Sakralisierung der Nation)

In der Ständeratsdebatte vom 31. März 1894 führte der Berner Egli aus: «Wir freuen uns nicht minder, die Stadt Bern infolge dieses Prachtsbaues zu einem vaterländischen Wallfahrtsorte sich gestalten zu sehen, nach welchem jeder Schweizer und jede Schweizerin mindestens einmal in ihrem Leben ihre Schritte lenken werden, um mit eigenen Augen das schöne Haus zu sehen. Überwältigt von dem Eindruck dieser prächtigen Landschaft, werden dann die patriotischen Pilger in stiller Andacht und frommer Begeisterung unsern Vater im Himmel bitten, dass er dem glücklichen Schweizervolke sein schönes Vaterland noch auf lange Zeiten in sicherem Schutze erhalten möge.»¹⁸² Das Bundeshaus ist demnach ein Ort der Sammlung im doppelten Sinne des Wortes: Als Ort, der die Schweizer versammelt und der zugleich zur Besinnung aufruft, gleich einem Gotteshaus. Anspielungen auf diese «Tempelfunktion» fanden sich auch schon beim Bundesrathaus, das als «Acropolis des schönen Vaterlandes» oder als «geweihte Stätte» bezeichnet wurde.¹⁸³

Aber nicht nur in der Rezeption, sondern auch in der gebauten Architektur manifestiert sich der sakrale Charakter. So wies der Sockel der Rütli Gruppe vor der Änderung noch deutlicher die Form eines Altars auf, und die exedraartige Sitzbank davor ist ein Motiv, das bereits in der Antike verbreitet war, von frühchristlichen Kirchen als freistehende Priesterbank überliefert ist und sich schliesslich zur Apsis, die im Mittelalter zunächst immer noch Exedra genannt wurde, entwickelte. Damit aber ist die Rütli Gruppe als das Allerheiligste ausgezeichnet, das hier gleichsam auf dem Altar des Vaterlandes als Opfer dargebracht wird (Abb. 13).

Die Sakralisierung profaner Bereiche wie der Nation, der Kultur, der Industrie bis hin zu den Naturwissenschaften, ist ein im 19. Jahrhundert sehr verbreitetes Phänomen, für das es im wesentlichen zwei Deutungsmöglichkeiten gibt: Aus kirchlicher Sicht wurde es mit dem durch die Säkularisierung eingeleiteten Verlust der Mitte Gottes erklärt, der automatisch Ersatzreligionen aufkommen liess. Aus der Sicht der Nation, der Kultur usw. dürfte es im Bedürfnis begründet sein, diesen Bereichen eine höhere Weihe zu geben, ihnen metaphysische Werte zuzuschreiben, Ewigkeit zu verleihen, um sie damit einerseits zu rechtfertigen und um andererseits auf ihre grosse Bedeutung hinzuweisen.

Nationale Integration

Alle aufgezählten Elemente, die das Bundeshaus zu einem Nationaldenkmal machen, dienen der nationalen Integration, was schon 1844 J.M. Ziegler erkannt hatte, wenn er in seinem Bericht zum Projekt eines Schweizerischen Nationalmonumentes schrieb: «Eine monumentale Kunst, welche zugleich nationale sein will, strebt darnach, die Ideen, die Gefühle, die Hoffnungen, das Wollen

eines Volkes mit Einem Male dem Auge vorzuführen, und in jedem Einzelnen das Bewusstsein der Liebe zum Vaterlande lebendig zu machen.» Und er zählt als Elemente, die dies bewirken, die gleichen auf, die auch wir herauskristallisiert haben: «Vorerst muss dasselbe [das schweizerische Nationalmonument] die wichtigsten geschichtlichen Momente festhalten, unsre Natur im Bilde wiedergeben, das Andenken bedeutender Männer des Vaterlandes ehren. ... Das Land selber mit allen seinen Eigenthümlichkeiten, seine Bewohner und seine Sitten müssen mit durch dasselbe bezeichnet sein ... Ferner muss seine Lage möglichst in des Vaterlandes Mitte gefunden werden... [Und] zur Theilnahme für seine Entstehung und seinen Unterhalt müssen aufgefordert werden: Alt und Jung, Gross und Klein.»

Ziel und Mittel der nationalen Integration ist es also, den Bürger in den Staat zu integrieren, indem sie ihm diesen als seinen Staat erlebnismässig näherbringt. Man möchte meinen, die Integration

müsste in der Schweiz nach 1874 sowie in Deutschland nach 1871 eine totale gewesen sein. Das trifft aber nicht zu. Das Schicksal wollte es, dass – nachdem die nationale Einigung erreicht war – die Gesellschaft sich in Links und Rechts zu spalten begann. Und aus linken Kreisen wurde denn auch Kritik laut am Bundeshaus. In der «Schweizer Kunst» zum Beispiel titulierte der Präsident der GSMBA Auers «Steinmassen» als «Geschmacklosigkeiten, wie zu einem Strausse vereinigt».¹⁸⁵

Eine Kritik, die es im Rahmen einer Rezeptionsgeschichte näher zu untersuchen gälte, in deren Verlauf man dann vielleicht auch eine Antwort finden müsste auf die Frage, weshalb diese «Geschmacklosigkeiten» heute Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung sind. Man mag es deuten, wie man wolle. Die vorliegende Arbeit will zunächst nichts anderes sein als ein kleiner Beitrag zum Verständnis der Kunst der Jahrhundertwende, ihrer Aufgaben und Probleme.

ANMERKUNGEN

- 1 Dazu: HANS MARTIN GUBLER, *Architektur als staatspolitische Manifestation. Das erste schweizerische Bundesrathaus in Bern 1851–1866*, in: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, hrsg. von Carl Peter Braegger, München 1982, S. 96–126. – Das folgende Kapitel stützt, mit Ausnahme einiger Ergänzungen, auf diese Arbeit ab. Akten dazu in: Stadtarchiv Bern (327a–d und Pläne 34, 117.1–4, 345.4–8, 346.1–26, 347.3–24 und 348.1–32) sowie Bundesarchiv Bern (19/1–3, 7).
- 2 PETER STADLER, *Die Hauptstadtfrage in der Schweiz 1798–1848*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 21, 1971, S. 526–582, S. 570ff.
- 3 HANS MARKWALDER, *Bern wird Bundessitz. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Stadt Bern*, in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 1948, Heft 3, S. 133–168, S. 140.
- 4 ANDREAS HAUSER, *Ferdinand Stadler (1813–1870). Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*, Zürich 1976, S. 174–190. – BENNO SCHUBIGER, *Felix Willhelm Kubly 1802–1872. Ein Schweizer Architekt zwischen Klassizismus und Historismus*, St. Gallen 1984, S. 62f. und 218–223.
- 5 Eine ungefähre Vorstellung von diesen Malereien vermitteln zwei zeitgenössische Ansichten des Nationalratssaals, veröffentlicht in: THEODOR GODL-FELS, *Die Schweiz, 2 Bde., München/Berlin 1876 und 1877 (Reprint 1978)*, Bd. 2, S. 339. – ERICH GRUNER, *Die schweizerische Bundesversammlung*, Bd. 1, Bern 1966, S. 16.
- 6 LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981. Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte*, Bern 1981, S. 96.
- 7 Die Schwäne wurden 1858 in der Giesserei Schnell & Schneckenburger in Burgdorf gegossen (Stempel SS am Hals). Der Gestalter der allegorischen Figuren konnte noch nicht ermittelt werden. Gegossen wurden sie in der Firma Barbezat & Co., Val d'Agne (Stempel am Sockel).
- 8 Die Fenster wurden bereits 1884 wieder ausgebaut, da sie zu unangenehmen Lichtverhältnissen im Saal geführt hatten, und gelangten ins Bernische Kunstmuseum. 1891 wurde im Wettbewerbsprogramm für das Parlamentsgebäude gewünscht, die Scheiben sollten irgendwo Verwendung finden. 1895 an Historisches Museum Bern. 1934 zurück an Bund, z.Z. im Dachgeschoss des Bundeshauses. Die Rosetten wurden im April 1983 beim Postschalter im Bundeshaus West eingesetzt.
- 9 LISBETH MARFURT-ELMIGER (vgl. Anm. 6), S. 106.
- 10 GEORGE MÜLLER, *Der amerikanische Sezessionskrieg in der schweizerischen öffentlichen Meinung*, Diss. Basel 1944, S. 170–190. – HENRY LÜDEKE, *Frank Buchsers amerikanische Sendung 1866–1871. Die Chronik seiner Reisen*, Basel 1941, S. 12.
- 11 Trotz dieser – vermutlich aus taktischen Gründen – bezüglich des späteren Standortes offen gehaltenen Angabe, dürfen wir annehmen, dass das Bild von Anfang an für das Bundesrathaus geplant war. Buchser, an den der Auftrag erging, spricht in seinen Briefen an

- verschiedenen Stellen von den «Porträts für den schweizerischen Bundespalast» (JULIA GAUSS, *Ein Künstler auf diplomatischer Extratour*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 72, 1972, S. 307–318, S. 314f.), und die Washingtoner Presse vom 7. August 1866 begrüsst mit Begeisterung das «Für das Capitol der Schweiz» bestimmte grosse Bild. (HENRY LÜDEKE, *Buchsers Generäle im Berner Kunstmuseum*, in: *Der kleine Bund* Nr. 18 vom 1.5.1938, S. 137–143, S. 138).
- 12 Die Hauptquelle für diese Amerikareise Buchsers ist sein Tagebuch: FRANK BUCHSER, *Mein Leben und Streben in Amerika. Begegnungen und Bekenntnisse eines Schweizer Malers 1866–1871*, hrsg. von Gottfried Wälchli, Zürich/Leipzig 1942.
- 13 Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1896.66.799–803.
- 14 Bern, Kunstmuseum, Inv. 1804.
- 15 Basel, Kunstmuseum, Inv. 804.
- 16 Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft (Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 0427). Seit 1924 als Depositum im Kunstmuseum Bern, Inv. 1029.
- 17 Basel, Kunstmuseum, Inv. 803. Studien dazu: Basel, Kunstmuseum, Inv. 144: Sekretär Seward im Garten. – Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1896.66.282: Kopf des Sekretärs Seward (7. April 1869).
- 18 JULIA GAUSS (vgl. Anm. 11), S. 314.
Die Begeisterung für den Sieg der Nordstaaten war in der Schweiz schnell erkaltet. Am 31. Oktober 1867 versah der «Bund» in einer aus Amerika erhaltenen Reportage über ein Buchser-Bild den Passus, der Künstler habe im Auftrage seiner Regierung ein historisches Gemälde auszuführen, mit einem Fragezeichen. Und in seinem am 20. November 1867, anlässlich der Hauptversammlung des Berner Kunstvereins, gehaltenen Vortrag spottete Rudolf Effinger von Wildegg über die Idee, für ein öffentliches Gebäude der Schweiz Schlachtenbilder der neuesten amerikanischen Kriegsgeschichte zu malen: Mit gleichem Recht müssten die Amerikaner dann im Capitol von Washington die Schlachten von Sempach und Murten zeigen. (GOTTFRIED WÄLCHLI, *Frank Buchser 1828–1890. Leben und Werk* [= Monographien zur Schweizer Kunst Bd. 9], Zürich/Leipzig 1941, S. 134).
- 19 In seinem Brief vom 2. Mai 1870 an den Bundesrat spricht Buchser davon, dass er sich genötigt sah, wegen der mangelnden Subskription den ursprünglichen Plan zu ändern und sich entschlossen habe, einige Porträts zu malen (GOTTFRIED WÄLCHLI [vgl. Anm. 18], S. 148f.). Dies dürfte denn auch der Grund sein, weshalb das Johnson-Bild sehr fein ausgeführt und signiert wurde, dagegen das frühere Banks-Porträt eine schnell hingeworfene und unsignierte Ölskizze ist, wie sie als Vorstudie für das grosse Gemälde genügt haben dürfte.
- 20 Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft (Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 0428). Als Depositum seit 1924 im Kunstmuseum Bern, Inv. 1030. Entwürfe dazu: Basel, Kupferstichkabinett, Inv.

- 1896.66.804, und ohne nähere Angaben: HENRY LÜDEKE (vgl. Anm. 10), Abb. 71.
- 21 FRANK BUCHSER (vgl. Anm. 12), S. 86f.
In seinem Begleitbrief schreibt er als Begründung für die Auswahl der beiden Porträts: «Dass ich Lee als Seitenstück zu Sherman schicke wird Sie wohl nicht überraschen. Er ist ein grosser Charakter und der Hass gegen den Süden hat sich gelegt. ... Sherman bedarf keines Kommentars...» (GOTTFRIED WÄLCHLI [vgl. Anm. 18], S. 149).
- 22 *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, hrsg. von CARL BRUN, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917, Bd. 3, S. 399. Der Verbleib des Bildes ist unbekannt.
- 23 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 2400. (*Schweizerisches Künstler-Lexikon* [vgl. Anm. 22], Bd. 3, S. 275 und 281. – FRANZ ZELGER, *Heldentrost und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich 1973, S. 98).
- 24 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 0597, Depositum im Historischen Museum Stans.
In einigen Widmungszeilen spricht Deschwanden die Hoffnung aus, «es möge dieses Erinnerungszeichen an eine gemeinsam bestandene und glücklich abgewandte Gefahr zur Stärkung des Friedens im Innern, zu confessioneller Duldsamkeit und zu taktvoller Rücksichtnahme auf die religiösen Gefühle der Wehrmänner seitens der Militärbehörden beitragen». Der Bundesrat soll sich weder über das Geschenk noch die Widmung sehr erfreut gezeigt haben, vermutlich weil er dahinter Reste eines Unterwaldnerischen Sonderbundsgeistes erkannte. (FRIEDRICH OTTO PESTALOZZI, *Die Unterwaldner Maler Paul und Theodor von Deschwanden*, in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1883, S. 29).
- 25 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 0729. Später im Kunstmuseum Bern, seit 1945 im Militärhospital in Novaggio, Tessin. Dort «wiedergefunden» wurde sie von HORST W. JANSON, *Die Plastik des 19. Jahrhunderts: zum Stand der Forschung*, in: ZAK 38, 1981, S. 101.
- 26 SANDOR KUTHY, *Das Berner Kunst-Museum im Bundesrathhaus. Zur Geschichte des Kunstmuseums von August 1864 bis Frühjahr 1879*, in: Berner Kunstmitteilungen Nr. 180, Februar/März 1978, S. 8.
- 27 Akten zum Bundeshaus Ost und Parlamentsgebäude im Bundesarchiv Bern (E 19/5–7). Wo im folgenden nichts anderes angegeben ist, stammen die Akten von hier; sie werden nicht mehr einzeln belegt.
- 28 Am 26. Okt./3. Nov. 1874 gelangte der Bundesrat mit einer ausführlichen Eingabe an den Einwohnergemeinderat der Stadt Bern, in der er diesen ersuchte, «die in dem beifolgenden Tableau detailliert angegebenen Lokalitäten herstellen, einrichten und uns zur Verfügung anweisen zu wollen». Die Gemeinde reagierte mit Befremden und beantragte am 21. Dez. 1874, unterstützt vom Regierungsrat, dass «das Eigentum des Bundesrathhauses auf den Bund übertragen und dieser inskünftig selbständig und auf eigene Rechnung sämtliche Verwaltungsbedürfnisse des Bundessitzes besorgen würde». Trotzdem reichte die Baukommission des Gemeinderates auch Vorschläge ein, wobei in erster Linie auf die Reserve im dritten Stock des Bundesrathhauses, der laut Vertrag von 1864 der Bernischen Kunstgesellschaft ja nur für 15 Jahre zugesichert war, hingewiesen wurde. Am 18. Sept. 1876 wurde mit der Stadt Bern der Vertrag über die Abtretung des Bundesrathhauses abgeschlossen, und am 11./26. Dez. kaufte der Bund von der Stadt das Gelände der Kleinen Schanze westlich vom Bernerhof. Ein Wettbewerb zur Erlangung von Plänen für ein neues Verwaltungsgebäude auf diesem Terrain brachte keine befriedigenden Projekte, weshalb dieser Bauplatz fallengelassen und 1894 wieder veräussert wurde. Mit Bundesbeschluss vom 23. Dez. 1879 wurde dafür das Postgebäude aufgekauft und für die Zentralverwaltung von Post und Telegraph umgebaut. Am 1./2. Juli 1880 beschloss die Bundesversammlung den Ankauf des Insspitals östlich vom Bundesrathaus. Die Frage, ob Umbau oder Abbruch und Neubau, wurde am 20. Dez. 1884 zugunsten des letzteren entschieden.
- 29 Wettbewerbsprogramm und Juryprotokoll in: Schweizerische Bauzeitung 5, 1885, S. 37 und S. 149–153. Hier wurden auch die Projekte der ersten fünf Preisträger sowie ein zusätzlich angekauftes mit vielen Tafeln und eingehenden Kommentaren vorgestellt. – Auer verfasste zu seinem Projekt einen Bericht: HANS AUER, *Erläuterungs-Bericht zu dem Entwurfe für ein Schweizerisches Parlaments-Gebäude in Bern*, Wien 1885. – Dazu auch: FRIEDRICH SALVISBERG, *Freie Kritik des Projekt-Konkurses über ein eidg. Parlaments- und ein eidg. Verwaltungsgebäude in Bern*, Bern 1885.
- 30 Vier Gipsbozetti dazu in Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 1303, 1304, 4683, 4684, die alle Iguel zugeschrieben werden. Dagegen spricht ein Brief vom 15.5.1891, wonach Th. de Saussure, Präsident der Kunstkommission, Ed. Davinet, Architekt, und J. Regl, Bildhauer, zur Begutachtung der Entwürfe von Lanz und Iguel nach Bern geladen wurden. Auffallend ist aber die motivische und stilistische Einheit der Reliefs.
- 31 Aufrissplan in Bern, Amt für Bundesbauten, Inv. 3-A-0435.
- 32 Schweizerische Bauzeitung 17, 1891, S. 30 und S. 140.
Beide Architekten reichten einen Erläuterungsbericht ein: HANS AUER, *Einige Bemerkungen zum Projekt für das Parlaments-Gebäude*, Bern Ende Mai 1891. – *Erläuterungsbericht zum Entwurf von Prof. F. Bluntschli*, Mai 1891.
- 33 Jurybericht: An das Tit. schweizerische Departement des Innern, 3. Juni 1891. Die Jury setzte sich zusammen aus fünf Politikern resp. Beamten und vier freischaffenden Architekten, wovon zwei Ausländer sein mussten, wie der Bundesrat am 3.2.1891 ausdrücklich beschlossen hatte: A. Jordan-Martin, Ständerat; H. Pestalozzi, Nationalrat; F. Wuest, Nationalrat und Direktor der Gotthardbahn; A. Flükiger, eidg. Baudirektor; H. Reese, Kantonsbaumeister Basel; P. Wallot, Oberbaurat am Reichstagsgebäude in Berlin; G. André, Lyon; E. Jung, Winterthur; C. Chatelain, Neuenburg.
- 34 Hans Auer beteiligte sich wesentlich an der Debatte um die Baubewilligung. Der Bundesratsbotschaft wurde ein von ihm verfasster Kommentar beigelegt: HANS AUER, *Der neueste Entwurf für ein eidgenössisches Parlaments-Gebäude in Bern*, Bern Mai 1892 (veröffentlicht auch in: Schweizerische Bauzeitung 19, 1892, S. 172–175). Am 14.3.1894 antwortete er in der Allg. Schweizer Zeitung mit dem Beitrag «Zur Abwehr» auf einen daselbst am 9.3.1894 erschienenen Artikel. Und im gleichen Monat wandte er sich persönlich an den Ständerat mit einer umfangreichen Streitschrift «Das Parlamentsgebäude».
- 35 Am 28.5.1894 hatte A. Flükiger, der Direktor der Eidg. Bauten, einen Zeitplan erstellt, der vorsah, den Bau in sechs Jahren bis 1900 zu vollenden.
Eine detaillierte Bauchronologie in: *Das neue Schweizerische Bundeshaus. Festschrift anlässlich dessen Vollendung und Einweihung* hrsg. vom Eidg. Departement des Innern, Bern 1902, S. 100–103.
- 36 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 9.
- 37 Schweizerische Bauzeitung 5, 1885, S. 158–160.
In dem Zusammenhang verfasste Auer einen zweiten Erläuterungsbericht: HANS AUER, *Weitere Andeutungen zum Baue eines eidgenössischen Parlaments- und Verwaltungs-Gebäudes in Bern*, Wien 1885, in dem er auf S. 9 schreibt: «Der von der Schweizerischen Bauzeitung angeregte, höchst beachtenswerthe Vorschlag, hier eine nationale Ehrenhalle zu schaffen, liesse sich in der Weise praktisch durchführen, dass eben dem Haupttreppenaufgange eine solche Bedeutung gegeben würde. Zu einem bloss als Ruhmeshalle reservierten Raume ist ohnehin kein Platz und überhaupt ist es ja richtiger, solche Ehrendenkmäler da aufzustellen, wo sie jedem Eintretenden in die Augen fallen, als sie hinter Schloss und Riegel zu stecken.» Die neue Bedeutung des Kuppelraumes dürfte ihm auch insofern gelegen gekommen sein, als er damit die von mancher Seite kritisierte Kuppel neu rechtfertigen konnte.
- 38 Das Protokoll der Jahresversammlung in: Schweizerische Bauzeitung 26, 1895, S. 91.
Eingehende Besprechungen des Modells in: Schweizerische Bauzeitung 27, 1896, S. 6f. und in: *Journal officiel illustré de l'exposition nationale suisse* 7, 1896, S. 78–81.
- 39 «Zusammenstellung und Preisangebote über die dekorativen Bildhauerarbeiten am Aeussern und Innern des Bundeshauses Mittelbau» (Abb. 18). Darin sind 41 Arbeiten vorgestellt mit je einem kurzen Text sowie einer Zeichnung mit Angabe der Masse und des Inhalts.
- 40 Die beiden Arbeiten sollten eigentlich schon früher vergeben werden, und zwar an Raimondo Pereda, der sich am 29.6.1898 um Arbeiten am Parlamentsgebäude beworben hatte. Am 1.7.1898 schrieb Auer in einem diesbezüglichen Gutachten: «Es wird in kürzester Zeit eine grosse Vergebung von dekorativen Bildhauerarbeiten (Giebelfiguren etc.) stattfinden, um ... auch die vier sitzenden Statuen für die Nordfront zur Bestellung gelangen zu lassen, von denen sofort zwei an Herrn Pereda gegeben werden könnten, wenn Sie damit einverstanden wären.» Mit Bundesratsbeschluss vom 4.12.1899 wurden die beiden Statuen aber aus

- Kostengründen gestrichen. Der Auftrag an Vibert dürfte durch die Hintertüre erwirkt worden sein.
- 41 Von Aloys Brandenberg kaufte der Bund 1908 noch ein Gipsrelief, das den «Durchgang der Römer durch das Joch der Helvetier» darstellt (Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 0554). Laut *Schweizerischem Künstler-Lexikon* (vgl. Anm. 22), Bd. 1, S. 197, war es für das Parlamentsgebäude bestimmt. Wo sollte es angebracht werden? Seit Dezember 1914 als Depositum im Kunstmuseum Chur, Inv. 144.
- 42 Dazu: HANS SANDREUTER, *Briefe und Tagebücher. Schriftlicher Nachlass Teil II*, in: Basler Kunstverein, Jahresbericht 1915. – Ungedruckter Nachlass von Hans Sandreuter in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel.
- In ihrem Briefwechsel vom 14. und 15.12.1899 bestätigen sich die Künstler gegenseitig in euphorischer Stimmung den Auftrag (Nachlass DI Dok. 293). – Am 16.1.1900 wurde der Auftrag mit einem Schreiben von Flükiger offiziell bestätigt. Daraus ist zu entnehmen, dass es offenbar eine beschränkte Konkurrenz gegeben hatte. Auf Antrag des Architekten und aufgrund des Berichts der Jury, die zur Begutachtung der eingegangenen Projekte zusammengetreten war (darin Fritz Geiger, Freiburg im Breisgau, Albert Näf, Vevey, Albert Müller, Arch. Zürich, Kasser, Direktor Hist. Museum Bern und Auer) werde die Ausführung ihnen übertragen, womit sie nun Entwürfe in grösserem Massstab machen könnten. Erst wenn diese vorlägen, würde der Vertrag abgeschlossen (Nachlass E Dok. 968). Der Vertrag muss allerdings sehr lange herausgezögert worden sein. Am 16.4.1900 schrieb Hosch an Sandreuter, wenn nicht definitive Bestellung erfolge, würden sie auf die Arbeit verzichten. Auer wisse nicht, was er wolle (Nachlass D 1 Dok. 305).
- 43 Der Karton war 1902 ausgestellt in der Gedächtnisausstellung für Sandreuter in der Kunsthalle Basel (Nr. 120) und gelangte Ende Oktober 1904 als Depositum ins Kunstmuseum Bern (Nachlass E Dok.974: Brief 31.10.1904 von EDI an Frau Sandreuter).
- 44 Der Originalkarton heute in St. Gallen, Kunstmuseum, ohne Inv. Nr. – Welti schenkte ihn 1912 Ulrich Diem, dem damaligen Konservator des Kunstmuseums St. Gallen, der das Bild dem Museum überliess. Entwürfe dazu: Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1958.206. – Zürich, Kunsthaus Graphische Sammlung, unauffindbar (sic!). – Nach dem Werkverzeichnis im *Schweizerischen Künstler-Lexikon* (vgl. Anm. 22), Bd. 3, S. 476, Nr. 12 fertigte Welti ausserdem einen Karton in halber Grösse und zwei farbige Kartons in $\frac{1}{10}$ -Grösse. Dazu auch: ALBERT WELTI, *Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Werke der angewandten Kunst in der Gedächtnis-Ausstellung 1912 im Zürcher Kunsthaus*, Zürich 1912, S. 27, Nr. 566–572.
- 45 Vom 18.12.1899 datiert der Vertrag zwischen dem EDI und Charles Giron. Giron wurde verpflichtet, bis 1. Dezember 1900 einen Entwurf in $\frac{1}{5}$ -Grösse einzureichen. Für die Ausführung des Gemäldes in Originalgrösse stellte ihm das EDI in Vevey eine Baracke zur Verfügung.
- 46 Genf, Comité International de la Croix-Rouge.
- 47 Bundesarchiv 3001(A)/1, Schachtel 14, Mappe X.1.36: Anfertigung von 2 Glasgemälden für die Garderoben des Ständeratssaales.
- 48 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 919. Seit 1932 als Depositum in Olten, Kunstmuseum, Inv. 1932.3. (*Sammlungskatalog Kunstmuseum Olten*, Olten 1983, Nr. 112. – *Augusto Giacometti, Ausstellungskatalog Bündner Kunstmuseum Chur 1981*, Nr. 1494.)
- 49 Mangold legte dem Entwurf zwei Details in natürlicher Grösse bei (eines davon in Basel, Nachlass Mangold) sowie ein Begleitschreiben mit einer kurzen Erklärung der Idee, die ihn geleitet hatte.
- 50 Vom Karton von Mangold befindet sich ein Feld in Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 1556, z.Z. als Depositum in der Kanzlei des Justizdepartements.
- 51 Ausstellungskatalog der Exposition Nationale des beaux-arts 1931, Palais des expositions, Genève 1931, S. 63, Nr. 1116 und 1117.
- 52 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 3828, ohne Angabe über den Verbleib.
- 1932 wurde das Fenster dem Kunstmuseum Bern angeboten (Brief von EDI an Dr. C. Mandach, Direktor, vom 12.7.1932: «... Nachdem sich die Unmöglichkeit ergeben hat, das Bild an seinem jetzigen Orte durch irgend welche Vorkehrungen besser sichtbar zu machen und den Raum weniger dunkel zu gestalten, erklären wir uns gemäss dem durch die eidg. Kunstkommission in ihrer Sitzung vom 21. Dezember 1931 formulierten Antrag bereit, das Glasfenster im Neubau des Berner Kunstmuseums zu deponieren, sofern dort geeignete Ausstellungsbedingungen geschaffen werden.» Im Kunstmuseum Bern aber im Verzeichnis der Neueingänge nicht aufgeführt. 1959 wurde eine Fensterbahn in der Giacometti-Ausstellung in der Kunsthalle Bern (Nr. 144) gezeigt. Der weitere Verbleib ist unbekannt. Dazu auch: Ausstellungskatalog Chur 1981 (vgl. Anm. 48), Nr. 1522, ohne weitere Angaben.
- 53 GUSTAV ADOR, *Weltausstellung in Paris 1900. Administrativer und technischer Bericht des schweizerischen Generalkommissariats*, Genf 1901, S. 217.
- 54 Dazu: FERDINAND HUTTENLOCHER, *Die Holzschnitzereien aus dem Nationalratssaale des Bundes-Palais in Bern*, mit 24 Tafeln in Lichtdruck, Zürich/Stuttgart 1902.
- 55 «*Bundeshaus Mittelbau. Spezielle Vorschriften, Vorausmass und Preisangebot für die Gypser-Arbeiten. Konkurrenzausschreibung vom Juli 1899*». (Bern, Schweizerische Landesbibliothek, VBE 4203). – *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 89.
- 56 Die Jury setzte sich zusammen aus H. Auer, Präsident, den Bildhauern M. Barthlomé, Paris (später M. Reymond, Paris), H. Bovy, Genf, E. Butti, Mailand, F. Landry, Neuenburg, dem Architekten A. Müller, Zürich (anstelle von A. Hildebrand) sowie dem Maler Ch. Giron.
- 57 Die Jury tagte in neuer Zusammensetzung: Präsident war jetzt Ständerat A. Lachenal, Mitglieder die Nationalräte Benziger und Wild, der Maler Giron, Bildhauer Landry, Architekt Müller und Anatomieprofessor Strasser. Flükiger und Auer hatten lediglich Beisitz.
- 58 Mitglieder der Jury waren H. Auer, Präsident, die Nationalräte N. Benziger und G. Muheim (anstelle von Prof. Volz, Karlsruhe), Ständerat H. Lachenal, Bildhauer M. Reymond und L. Secchi (anstelle Butti), Maler Ch. Giron, Architekt E. Jung sowie Prof. H. Hahn, München.
- 59 Am 15.5.1922 bittet das EDI Vibert nach Bern, um die Änderungen für eine bessere Einfügung der Gruppe zu prüfen. Vermutlich entstand dafür die Planzeichnung mit dem neuen Sockel (Bern, Amt für Bundesbauten, Inv. 2001 PG 3.303). Eine Planzeichnung der Gruppe vom 14.11.1913 zeigt noch den alten Sockel (Bern, Amt für Bundesbauten, Inv. 2001 BG 3.298).
- 60 Protokoll der Jurysitzung vom 5.12.1898, S. 2.
- 61 Protokoll der Jurysitzung vom 8.9.1899, S. 3.
- 62 Brief vom 15.6.1900 an Bundesrat Ruchet.
- 63 Protokoll der Jurysitzung vom 27.10.1900. Der Satz ist mit drei Ausrufezeichen versehen und «mémoire» unterstrichen.
- 64 Dazu «Die Schweiz» 13, 1909, S. 124–139: «Das originell und kraftvoll gefasste, freilich in Form und Ausdruck der Köpfe dem patriotischen männlichen Schönheits- und Intelligenzideal herzlich wenig entgegenkommende Werk fand seine Befürworter, aber auch seine heftigen Kritiker.»
- 65 Protokoll der Jurysitzung vom 1./2.5.1905, S. 4.
- 66 ALBERT JAKOB WELTI, *Bild des Vaters. Erinnerungen an Albert Welti*, Zürich/Stuttgart 1962, S. 248.
- 67 Aufgrund der Offerte Weltis vom 16.10.1907 sowie des Antrags durch das EDI vom 12.11.1907, vom Bundesrat nachträglich am 24.12.1907 genehmigt. Welti nahm deshalb, 1908 von München zurückkommend, statt wie vorgesehen in Zürich, in Bern Wohnsitz. Und Balmer siedelte am 1. Juli 1908 von Florenz nach Rörswyl bei Bern über.
- Für die folgende Chronologie stütze ich mich vor allem auf Weltis Briefe (ALBERT WELTI, *Briefe Albert Weltis*, hrsg. von Adolf Frey, Zürich/Leipzig 1916) sowie auf die Aufzeichnungen seines Sohnes (vgl. Anm. 66).
- 68 Zürich, Kunsthaus, Inv. 1047, als Depositum der Erben Weltis. In deren Besitz war er gemäss Bundesratsbeschluss vom 19.6.1914 übergegangen (Bundesarchiv 8/28 Mappe: Deponierung der Cartons von Alb. Welti sel. zu den Fresken im Ständeratssaal). Auf diesem Entwurf sind die Holzpilaster noch beigelassen. Ihre Entfernung dürfte also erst später bewilligt worden sein.
- Studien dazu in: Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1958.210. – *Albert Welti*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich 1962, Nr. 71.
- 69 Bern, Bundesamt für Kulturpflege, Inv. 2647. Die ersten drei Felder schuf Welti, zwei Balmer. 1912 wurden die drei Kartons von Welti an der «Nationalen» in Neuenburg ausgestellt («Schweizer Kunst», 127, 1912, S. 9). 1914 waren sie in der Gedächtnisausstellung in München. Danach

- gelangten sie, auf Ersuchen des Zürcher Stadtrats vom 25.7.1913, zusammen mit den Kartons von Balmer an das Kunsthaus Zürich (Inv. 1046 a-e).
- 70 An folgenden Orten liessen sich Entwürfe ausfindig machen. Landschaftsstudien von Welty: Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1958.211. – A. WELTY 1912 (vgl. Anm. 44), Nr. 243–246. Figurenstudien von Welty: A.J. WELTY (vgl. Anm. 66), S. 272. – A. WELTY 1912 (vgl. Anm. 44), Nr. 587. – *O mein Heimatland. Schweizerischer Kunst- und Literaturkalender*, 1914, S. 81. – *Ausstellungskatalog Zürich 1962* (vgl. Anm. 68), Nr. 38 und 63. Figurenstudien von Balmer: Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1915. 506–511. – Bern, Kunstmuseum, Inv.A 7712. – *Wilhelm Balmer, Katalog der Gedächtnis-Ausstellung*, Kunsthalle Bern 1922, Nr. 170–173. – *O mein Heimatland 1914*, S. 73, 82, 85. Einige der Studien später in Graphik ausgeführt. Von Welty: Zürich, Kunsthaus Graphische Sammlung, ohne Inv. Nr. – ALBERT WELTY, *Vollständiges Verzeichnis des Graphischen Werkes mit den verschiedenen Plattenzuständen und Drucken*, bearbeitet von W. Wartmann, Zürich 1913, Nr. 123. – Von Balmer: Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1915.420 und 512. – Bern, Kunstmuseum Inv. S10054, S10057 und S10058.
- 71 Verbleib unbekannt. Laut Bundesratsbeschluss vom 19.6.1914 sollten diese fünf Kartons in Ausführungsgrösse von Balmer bei der Verteilung der Bundesankäufe den Museumsdirektoren vorgelegt und auf Wunsch einem Museum als Depositum zugewiesen werden. Interesse zeigte offenbar Basel. Am 7.1.1915 schrieb aber P. Ganz an das EDI, die Kommission hätte beschlossen, von der Bewerbung um Überlassung abzusehen.
- 72 Pläne dazu in: Zürich, Archiv für moderne Schweizer Architektur am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH.
- 73 So Lanz mit seinen Denkmälern für Dufour in Genf 1884, für Iselin in Basel 1891 und für Zschokke in Aarau 1896; Kissling mit Escher-Denkmal in Zürich 1889 und Tell-Denkmal in Altdorf 1895; Albisetti mit vier Nischenfiguren an der Fassade der ETH in Zürich 1892; Reymond mit Davel- und Vinet-Denkmal in Lausanne, 1898 und 1900; Siegwart mit dem Pestalozzi-Denkmal in Zürich 1899; Meyer mit dem Unabhängigkeitsdenkmal in Neuenburg 1898; Regazzoni und Vassalli mit den Reliefs am Freiheitsdenkmal in Lugano 1898; Chiattonne mit dem Pioda-Denkmal in Locarno 1897; Boesch mit Brunnen und Denkmälern in der Ostschweiz; Barzaghi mit den Deckengemälden in der Kirche Horgen 1875 sowie denen im kleinen Tonhalleaal Zürich 1895; Biéler mit den Deckenmalereien der Victoria-Hall in Genf 1894; Chollet mit den Malereien im Audienzsaal des Bundesgerichts in Lausanne 1888; Lehmann mit den Wandbildern in der Halle des Stadthauses Zürich 1900; Sandreuter mit dem Aussenschmuck am Landesmuseum 1897.
- 74 In anderem Zusammenhang schrieb Auer am 15.7.1905 ans EDI: «Meyer hat in Zürich das grosse Fries am Palais Henneberg hergestellt, ist auch für die Friese für das Bundesgerichtsgebäude in Lausanne prämiert worden, weshalb wir ihn für den Asylfries in der Kuppelhalle des Bundeshauses vorschlagen...»
- 75 Mitglieder der Kunstkommission waren Pereda (1891–97 und 1898–1900), Sandreuter (1896–99), Albisetti (1897–99), Giron (1898–1900), G. Chiattonne (1900–02), Balmer (1900–1902), Lehmann (1901–03), Siegwart (1901–03), Welty (1903–05) und Vibert (1906–08). In der Zulassungsjury für die Weltausstellung von 1900 sass ausserdem Giron (Präsident), Balmer, Biéler, Chiattonne, Niederhäusern, Sandreuter und Siegwart. Als Fachexperten für die gleiche Ausstellung wurden gewählt: Auer, Lanz, Reymond, Biéler und Sandreuter.
- 76 RENATE WAGNER-RIEGER/MARA REISSBERGER, *Theophil von Hansen* (= Die Wiener Ringstrasse Bd. VIII), Wiesbaden 1980, S. 128 und 132. – WALTER KRAUSE, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900* (= Die Wiener Ringstrasse Bd. IX), Wiesbaden 1980, S. 112.
- 77 EUGEN TEUCHER, *Unsere Bundesräte seit 1848 in Bild und Wort*, Basel 1944, S. 108.–113. – 1896 unterstand das Bauwesen dem Post- und Eisenbahndepartement unter Zemp, ab 1897 wieder dem EDI (1897 unter Ruffly, 1898/99 unter Lachenal und von 1900–02 unter Ruchet).
- 78 Dazu RENATE WAGNER-RIEGER (vgl. Anm. 76). – WALTER KRAUSE (vgl. Anm. 76). – MARIA PÖTZL-MALIKOVA, *Die Plastik der Ringstrasse. Künstlerische Entwicklung 1890–1918* (= Die Wiener Ringstrasse Bd. IX.2.), Wiesbaden 1976.
- Die Freundschaft zwischen Lehrer und Schüler blieb über die Wiener Zeit Auers hinaus erhalten, wofür ein ca. 140 Seiten umfassender Briefwechsel zwischen den beiden Architekten aus den Jahren 1882–1890 zeugt (Königl. Bibliothek Kopenhagen). 1890 kam Hansen sogar nach Bern, um den Bau des Verwaltungsgebäudes zu besichtigen. Über das Reichstagsgebäude erschienen kurz nach dessen Vollendung verschiedene Publikationen: MAXIMILIAN RAPSILBER, *Der Reichstag*, Berlin 1894. – RICHARD STREITER, *Das neue Reichstagshaus in Berlin von Paul Wallot*, Berlin 1894. – *Das Reichstagsgebäude in Berlin von Paul Wallot*, hrsg. von Raimund Giesecke, Leipzig 1913 (mit einem Vorwort von Wallot von 1897). – Neu: HEINZ RAACK, *Das Reichstagsgebäude in Berlin*, Berlin 1978.
- 80 HEINRICH WAGNER/PAUL WALLOT, *Parlamentshäuser*, in: *Handbuch der Architektur*, hrsg. von Josef Durm, 4. Teil, 7. Halb-Band, Darmstadt 1887.
- 81 Zur Typologie der Parlamentsgebäude: WOLFRAM GÖTZE, *Das Parlamentsgebäude. Historische und ikonologische Studie zu einer Bauaufgabe*, Diss. Leipzig 1960 (photostatisch vervielfältigt). – NIKOLAUS PEVSNER, *A history of building types*, London 1976, S. 35–46.
- 82 DANIEL FREY, *Die Förderung des schweizerischen Nationalbewusstseins nach dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft 1798*, Diss. Zürich 1964. – GEORG KREIS, *Der junge Staat. Sein Ausdruck und Abbild*, in: *Damals in der Schweiz. Kultur, Geschichte, Volksleben der Schweiz im Spiegel der frühen Photographie*, Frauenfeld/Stuttgart 1980.
- 83 H. MEYER, *Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis ins 17. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884. – PETER FERDINAND KOPP, *Schweizerische Ratsaltertümer. Bewegliche Rathaus-Ausstattung von den Anfängen bis zum Untergang der alten Eidgenossenschaft*, Diss. Zürich 1972 (Teildruck). – MARIANNE NAEGELI, *Schweizer Rathausfassaden*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 35, 1984, S. 50–57.
- 84 BRUNO CARL, *Klassizismus 1770–1860*, Zürich 1963, S. 96f. – BRUNO CARL, *Neue Bauaufgaben im frühen 19. Jahrhundert. Parlamentsgebäude*, in: *Werk* 12, 1963, S. 453. – GEORG GERMANN, *Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833)*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 68, 1969, S. 239–319. – PETER WEGMANN, *Stadthaus Winterthur* (= Schweiz. Kunstführer 279), 1980. – Von Semper existieren Pläne für ein Rathaus in Glarus (1861/62): MARTIN FRÖHLICH, *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich. Kritischer Katalog* (= Schriftenreihe des Instituts GTA an der ETHZ 14), Basel/Stuttgart 1974, S. 140–143.
- 85 MARTIN FRÖHLICH, *Zur Denkmalgeschichte in der Schweiz*, in: Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann (Hrsg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 20), München 1972, S. 23–26. – GEORG KREIS, *Der Teil und das Ganze. Zum partikularen Charakter schweizerischer Nationaldenkmäler*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 35, 1984, S. 10–22.
- 86 JAKOB MELCHIOR ZIEGLER: *Über monumentale und nationale Kunst und über die Idee eines Schweizerischen Nationalmonumentes*, in: *Mitteilungen der Allgemeinen Schweizerischen Künstlergesellschaft*, Basel 1844, S. 57–81. Ziegler hatte diese Idee 1843 an einer Sitzung der Allg. Schweiz. Künstlergesellschaft in Zofingen vorgebracht. Die Organisation des Wettbewerbs übernahm der Verein Schweizerischer Ingenieure und Architekten (SIA). Der erste Preis ging an Jean-Jacob-Samuel Keser von Vevey, der zweite an Louis Pfyffer von Wyher in Luzern. (BEAT WYSS, *L. Pfyffer von Wyher*, in: *Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte*, Bd. 3, S. 105–107).
- 87 1860 veröffentlicht in: J.M. ZIEGLER, *Aus dem künstlerischen Nachlasse von J.G. Müller*, Winterthur 1860. – J.M. ZIEGLER/J. HESS, *J.G. Müller Architekt*, in: *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich*, Bd. XX, 1860, S. 9f. – Dazu: GEORG GERMANN, *Frühe Nationaldenkmäler*, in: *architese* 2, 1972, S. 42–52.
- 88 ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz, Vierter Band: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik*, Frauenfeld 1962. – OTHMAR BIRKNER, *Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850–1920*, Zürich 1975. – WERNER STUTZ, *Bahnhöfe der Schweiz von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg*, Zürich 1976.
- 89 HERMANN BÜCHLER, *Drei schweizerische Landesausstellungen. Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914*, Diss. Zürich 1970. – HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis*

- Alberto Giacometti, Genf 1969, S. 26–34. – *Schweiz im Bild – Bild der Schweiz? Landschaften von 1800 bis heute*, Katalog der Ausstellung in Aarau, Lausanne, Lugano und Zürich 1974, bearbeitet im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, S. 54–62.
- An Publikationen, die zu den Ausstellungen erschienen, in Auswahl: *Ausstellungszeitung. Offizielles Organ der schweiz. Landesausstellung 1883*, Zürich 1882/83. – P. SALVISBERG, *Illustrierter Katalog der Kunstausstellung mit einer ästhetisch-kritischen Studie*, Zürich 1883. – *Journal officiel de l'exposition nationale suisse*, Genève 1896. – *Illustriertes Ausstellungsalbum der schweiz. Landesausstellung in Bern 1914*, Bern 1914.
- 90 DANIEL FREY (vgl. Anm. 82), S. 226–241. – PAUL SEIPPEL (Hrsg.), *Die Schweiz im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., Bern/Lausanne 1900, Bd. 3, S. 353–377.
- 91 BEAT JUNKER, *Die Bundesfeier als Ausdruck nationalen Empfindens in der Schweiz um 1900*, in: *Festschrift für Erich Gruner*. Geschichte und politische Wissenschaft, Bern 1975, S. 19–32.
- 92 THEO GANTNER, *Der Festumzug. Ein volkswissenschaftlicher Beitrag zum Festwesen des 19. Jahrhunderts in der Schweiz*. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde, Sonderausstellung Basel 1970. – WOLFGANG HARTMANN, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 35), München 1976.
- 93 ROBERT JULIAN HODEL, *Vaterländisches Volkstheater und Festspiele in der Schweiz*, Diss. Bern 1915. – PAUL SEIPPEL (vgl. Anm. 90), Bd. 3, S. 377–387.
- 94 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 20.
- 95 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 7.
- 96 G. LASIUS, *Bau eines eidgenössischen Parlaments- u. Verwaltungsgebäudes in Bern*, Zürich 1885 (Separatdruck aus der NZZ), S. 11f. – Kritik äusserte auch BLUNTSCHLI in: *Schweizerische Bauzeitung* 11, 1888, S. 75–77.
- 97 HANS AUER 1891 (vgl. Anm. 32), S. 3.
- 98 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 3: «Das Treppenhaus, resp. der glasgedeckte Hof, in welchem die Haupttreppen liegen, ist als Repräsentationsraum aufgefasst, analog der ‚Halle‘ in den modernen Parlamentshäusern, hier nur mit dem Vortheile, dass es unbedingt begangen und benützt werden muss, nicht ein blosses Schaustück ist.»
- 99 ANDREAS HAUSER (vgl. Anm. 4), S. 224.
- 100 WERNER BUCHER, *Zum Projekt eines Nationaldenkmals in Schwyz 1905–1918*, Lizentiatsarbeit Basel 1977 (Typoskript), S. 39.
- 101 Zur Ehrenhalle im Bereich des Museums (München Bayerisches Armeemuseum, Oberlausitzer Gedenkhalle, Prager Nationalmuseum u.a.): BERNWARD DENEKE/RAINER KASHNITZ (Hrsg.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 39), München 1977. – HEINRICH HABEL, *Das Bayerische Armeemuseum in München*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 1982.
- 102 UWE WESTFEHLING, *Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 32), München 1977.
- 103 WOLFRAM GÖTZE (vgl. Anm. 81), S. 27–48. – GEORG GERMANN (vgl. Anm. 84), S. 253–260.
- 104 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 2. Auf den besonderen Standort war auch schon beim Bundesrathaus hingewiesen worden: «Wer je auf dieser Bundesterrasse stand, vor sich die weite Fläche des Schweizerlandes, eingerahmt von den schneeigen Gipfeln unserer Alpenkette, dem musste das Herz höher schlagen und er nahm den Eindruck unverlöschlich in sich auf.» (G. LASIUS [vgl. Anm. 96], S. 15).
- 105 In Gravelots «Iconologie par figures» schreibt die Allegorie der «Ecriture» auf ihre Tafel «Scripta manent», was im Begleittext kommentiert wird mit: «Ce qui est écrit passe à la posteriorité. C'est par elle [l'écriture] que nous jouissons des richesses de l'antiquité. – Historiens, philosophes, poètes lui doivent en quelques sorte l'immortalité.» (H.-F. GRAVELOT/C.-N. COCHIN, *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures*, 4 Bde, Paris 1791 [Reprint Genève 1972], Bd. 2, Nr. 5.)
- 106 DANIEL FREI (vgl. Anm. 82), S. 243–247.
- 107 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 61.
- 108 *Die Eidgenössische Bundesfeier in Schwyz vom 1. und 2. August 1891. Bericht des Organisationskomitee*, Schwyz 1892, S. 3–7 (Festspieltext). – ROBERT JULIAN HODEL (vgl. Anm. 93), S. 49–50. – Fotografien dazu in: *Zur Erinnerung an die Feier des 600jährigen Bestehens der Eidgenossenschaft I. und 2. August 1891*.
- 109 Im Krieg zerstört. Das Programm bei RENATE WAGNER-RIEGER (vgl. Anm. 76), S. 160 Anm. 167 und S. 162.
- 110 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 67f.
- 111 Die Idee dieser versteckten Allegorie fand einen heftigen Kritiker in Joseph Victor Widmann, dem Feuilletonredaktor des «Bund», der am 27.3.1902 unter dem Titel «Die Wasserleiche im Nationalratssaal» schrieb: «...Glücklich, wer das Gespenst nicht entdeckt! Selig sind die Kurzsichtigen! Wer es aber gefunden hat, der wird es nicht mehr los. ... Ist sie ein ertrunkenes Fräulein? Was die Berliner eine ‚Wasserleiche‘ nennen? ... Ich meine, wir bitten Herrn Giron, die Wasserleiche abzuholen und einem Messbudenbesitzer zu schenken, der sie sehr beglücken wird.»
- 112 Katalog der Seelisbergansichten in: HELMI GASSER, *Kunstdenkmäler des Kanton Uri* (in Bearbeitung). – Für Reiseführer und Hotelprospekte: *Bibliographie der schweiz. Landeskunde, Fascikel III. 2, Landes- und Reisebeschreibungen, Beitrag zur Bibl. der schweiz. Reiseliteratur, 1891–1900*, Bern 1909, S. 94–101.
- 113 Dazu ausführlich: JOHANNES STÜCKELBERGER, *Charles Girons «Wiege der Eidgenossenschaft» im Bundeshaus in Bern. Ein Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama*. (Vortrag gehalten an der wissenschaftlichen Tagung 1985 der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz. Erscheint in: ZAK 42, 1985, Heft 4.)
- 114 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 37), S. 10.
- 115 *Offizieller Führer durch das neue schweizerische Bundeshaus in Bern*, hrsg. von der Direktion der eidgenössischen Bauten, Bern 1902, S. 12. – G. LASIUS (vgl. Anm. 96), S. 15.
- 116 FRANZ ZELGER, *Die Fresken Ernst Stückelbergs in der Tellskapelle am Vierwaldstättersee* (= Schweizer Heimatbücher 159), Bern 1972, S. 11. Die endgültige Fassung stimmt mit Lugardon sogar so weit überein, dass Walter Fürst mit der Linken ebenfalls einen Segensgestus ausführt.
- 117 Diese Erklärung gab Vibert an einer Pressekonferenz anlässlich der Aufstellung der Rütli Gruppe ab. Dazu: Neue Zürcher Nachrichten Nr. 124 vom 7.5.1914. – «Bund» Nr. 219 vom 12.5.1914. – Liberté no. 111 du 13.5.1914 (mit weitgehend wörtlichen Zitaten). – Berner Tagblatt Nr. 220 vom 13.5.1914. – Journal de Genève no. 131 du 14.5.1914. – Basler Nachrichten Nr. 223 vom 15.5.1914.
- 118 Dazu: RICCO LABHARDT, *Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär 1700–1800. Wandlungen der Tell-Tradition im Zeitalter des Absolutismus und der französischen Revolution*, in: Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft Bd. 27, Basel 1947. – RICCO LABHARDT, *Tells revolutionäre und patriotische Maskerade*, in: Lilly Stunzi (Hrsg.), *Tell. Werden und Wandern eines Mythos*, Bern/Stuttgart 1973, S. 89–123.
- 119 Zur Tellikonographie: FRANZ HEINEMANN, *Tell-Iconographie. Wilhelm Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends (15.–20. Jahrhundert)*, Luzern/Leipzig 1902. – *Katalog der Tell-Ausstellung zur Jahrhundertfeier von Schillers «Wilhelm Tell»*, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1904. – RICCO LABHARDT (vgl. Anm. 118). – LILLY STUNZI (vgl. Anm. 118). – RUDOLF SCHNYDER, *Der Tell der Helvetischen Gesellschaft, ein wiedergefundenes Werk von Alexander Trippel*, in: ZAK 41, 1984, S. 193–206.
- 120 TRAUGOTT MEYER, *Das Büchlein vom Winkelried-Denkmal*, Wohlen 1856, S. 7.
- 121 Zu den Aktivitäten im Zusammenhang mit der Gedenkfeier von 1886: GUY P. MARCHAL, *Geschichtsbild im Wandel 1782–1982. Historische Betrachtung zum Geschichtsbewusstsein der Luzerner im Spiegel der Gedenkfeiern zu 1332 und 1386*, Luzern 1982, S. 37–52.
- 122 ROBERT DURRER, *Bruder Klaus – Die ältesten Quellen über den seligen Niklaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss*, 2 Bde., Sarnen 1917–21. Bd. 2, Anhang III, S. 1078–93: Die äussere Gestalt des Bruder Klaus, mit einer Liste der Darstellungen, die im ersten Jahrhundert nach seinem Tod entstanden. Die drei Beispiele: Tafel X, V und XI. – HEINRICH STIRNIMANN, *Der Gottesgelehrte Niklaus von Flüe*, Freiburg Schweiz 1981, S. 29 Anm. 90.
- 123 Zur Niklaus von Flüe-Ikonographie: PAUL HILBER/ALFRED SCHMID, *Niklaus von Flüe. Im Bilde der Jahrhunderte*, Zürich 1943. – HEINRICH STIRNIMANN, *Niklaus von Flüe – Identifikation und Inspiration*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 35, 1984, S. 79–88.

- 124 Brief vom 16.10.1907 an Bundesrat Ruchet, zitiert im Antrag des EDI an den Bundesrat vom 12.11.1907.
- 125 ALBERT WELTI 1916 (vgl. Anm. 67), S. 192: Brief vom 24.5.1910 an Adolf Frey.
- 126 Der Grund liegt darin, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als man begann, die Gründungsgeschichte aufzuarbeiten, das Ereignis von 1291 noch nicht in dem Mass im Geschichtsbewusstsein verankert war wie das von 1308. Der Bundesbrief war erst 1760 wieder entdeckt worden und lange Zeit nur einigen wenigen Historikern bekannt. 1848 kam ausserdem das Jahr 1308 insofern gelegen, als es für die Erneuerung und Vollendung jenes ersten Bundes ein einigermassen rundes Datum ergab. (DANIEL FREI [vgl. Anm. 82], S. 237–39).
- 127 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 44.
- 128 Zur Helvetia-Ikonographie: GEORG KREIS, *Heil Dir Helvetia!* in: Basler Magazin 28.7.1979. – GEORG KREIS 1980 (vgl. Anm. 82). – GEORG KREIS 1984 (vgl. Anm. 85). – PIERRE CHESSEX, *Helvetia en liberté: Courbet sculpteur (1875)*, in: Unsere Kunstdenkmäler 35, 1984, S. 66–73.
- 129 Dazu zwei Graphiken von J.L. Lugardon: «Schweizer zum Kampfe», 1856: Die Helvetia auf einem Felsen, mit dem Schwert in der Rechten, der Fahne in der Linken, treibt die unter ihr zusammengezogenen Truppen zum Kampf an (Abbildung in: *Schweizer Wehrgeist in der Kunst*, Genf 1938, Abb. 152). – «La libre Helvétie», 1856: Anstelle des Schwertes hier eine zerbrochene Kette. Sie wird ausserdem flankiert von Winkelried und Tell.
- 130 MAURICE AGULHON, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris 1979.
- 131 Diesen ruhigeren Typus finden wir auch in Frankreich. 1848 schrieb die Zweite Republik einen Wettbewerb für eine Darstellung der Republik aus, der zu einem Streit um bewegte oder ruhige «Republik» führte. (ALBERT BOIME, *The second Republic's Contest for the Figure of the Republic*, in: The art bulletin, March 1971, Vol. LIII, Nr. 1, S. 69–83.)
- 132 Die Bezeichnung taucht erst im Zusammenhang mit der Figur von Rodo auf. Auer spricht vorher immer von einer Helvetia (HANS AUER 1885 [vgl. Anm. 29], S. 10), und er stellte in seinen Projekten die Helvetia auch nie mit Fahne dar, sondern 1885 mit Schild, April 1892 mit Lorbeer, Mai 1892 mit Schwert und Dezember 1892 mit Lanze.
- 133 Es könnte sich um eine Art Lineal handeln, wie es in der «Iconologie» von Gravelot (vgl. Anm. 105), Bd. 3, Nr. 23, die Personifizierung des «Judgement» in der Linken hält, als Symbol für das Messen der Gangart, das Setzen der eigenen Regeln, an die man sich halten will.
- 134 Darstellungen der Gesetzgebung gibt es zwar schon seit der Renaissance, vor allem an Rathhäusern, immer aber in Verkörperung grosser Gesetzgeber des Altertums, nie als Allegorien. Diesen Typus wählte auch noch Berri in seinem Projekt von 1833 für das Berner Rathaus für die Ausschmückung des Ratssaals. (GEORG GERMANN 1969 [vgl. Anm. 84], S. 281–284).
- 135 So auf Christoph Murers Radierung von 1580 «Vermanung an ein Lobliche Eydgenossenschaft zur Einigkeit» oder auf der Glasscheibe des Murtener Schultheissen C. Appothel von 1606. (HEINRICH STIRNIMANN [vgl. Anm. 123], S. 82).
- In Berris Projekt für das Berner Rathaus sollten Likatorenbündel im Ratssaal die Kantonswappen trennen. (Georg Germann 1969 [vgl. Anm. 84], S. 282).
- 136 *Die Eidgenössische Bundesfeier* (vgl. Anm. 108), S. 4.
- 137 Dazu: BEAT JUNKER (vgl. Anm. 91).
- 138 Als Kuriosum, das aber als solches auch wieder historische Bedeutung hat und sehr aufschlussreich ist für das geringe Verständnis, das man vierzig Jahre später für diese Bilder von Barzaghi hatte, sei auf eine Glosse von C.F. Vaucher mit Photos von Paul Senn hingewiesen, die unter dem Titel «Serie k.-k.: Kunst und Kitsch. Unentdeckte Deckenmalereien im Bundeshaus» im August 1945 in der «Schweizerischen literarisch-satirischen Zeitung» «Der Grüne Heinrich» (S. 5–7) erschien. Als Münsterchen daraus ein Teil des Kommentars zur Darstellung der Gerechtigkeit: «Er [der fiktive Nationalrat Möckli, der sich diese Bilder anschaut] konnte ihr direkt in die Nasenlöcher schauen. Sie war nackt: Sie war mehr als nackt, sie war halb nackt. ... Wegen des Schwertes und wegen der Waage, die sich die Waage hielt, war Möckli sogleich der festen Überzeugung, dass es sich bei dieser Dame um die ‚Kriegswirtschaft‘ persönlich handeln musste. ... Einzig mit dem Flämmchen, das sich die Dame mitts auf den Scheitel aufgesteckt hatte, wusste Möckli vorerst nichts Rechtes anzufangen, bis ihm plötzlich einfiel, dass es sich dabei um eine Warnung an alle Schweizer Hausfrauen handeln könnte: ‚Kocht mit kleingedrehter Gasflamme!‘ Oder: ‚Nützt jede Gasquelle aus, auch die, welche ausnahmsweise einmal am Kopf ausströmt!‘»
- 139 *Offizieller Führer* (vgl. Anm. 115), S. 13.
- 140 Bundesbeschluss vom 12. Dezember 1889. Vgl.: ROBERT MADER, *Die Fahnen und Farben der Schweiz. Eidgenossenschaft und der Kantone*, St. Gallen 1942. – DANIEL FREI (vgl. Anm. 82), S. 230f. – LOUIS MÜHLEMANN, *Wappen und Fahnen der Schweiz*, Zürich 1980, S. 20–21.
- 141 GEORG KREIS 1980 (vgl. Anm. 82), S. 154.
- 142 GEORG GERMANN 1969 (vgl. Anm. 84), S. 282 und 284.
- 143 JENNY SCHNEIDER, *Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben* (= Basler Studien zur Kunstgeschichte Bd. XII), Basel 1954.
- 144 Nach: HERMANN BÜCHLER (vgl. Anm. 89), S. 96.
- Auch das offizielle Briefpapier der schweizerischen Landesausstellung in Genf hatte als Briefkopf das «Un pour tous, tous pour un». (Bundesarchiv 8/17, Mappe 279: Nationale Kunstausstellung 1896 Genf).
- 145 DANIEL FREI (vgl. Anm. 82), S. 229f. – THEO GANTNER (vgl. Anm. 92), S. 32.
- 146 HANS MÜHLESTEIN/GEORG SCHMIDT, *F. Hodler 1853–1918. Sein Leben und Werk*, Zürich 1942, S. 347f. – Hodler hatte auch schon für das kantonale Schützenfest in Langenthal zwei eidg. Krieger mit Hellebarde und Zweihänder gemalt, die den Eingang flankierten. (C.A. LOOSLI, *F. Hodler*, Bd. 1, Bern 1921, S. 39f.).
- 147 *Erinnerungsmappe zum Schweizer Trachtenfest des Lesezirkels Hottingen*, Zürich 1896. – *Erinnerung an die Eröffnung des Schweiz. Landesmuseums in Zürich*, Zürich 1898.
- 148 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 60.
- 149 RENATE WAGNER-RIEGER (vgl. Anm. 76), S. 159 Anm. 167.
- 150 Die Reihe beginnt über dem Wandgemälde links vom Scheitel (ehemals Schweizerkreuz): Kanton Zürich mit *Zürich, Winterthur, Uster, Wädenswil, Bülach*; rechts vom Scheitel Bern mit *Bern, Burgdorf, Thun, Biel, Pruntrut*; weiter nach rechts in der politischen Ordnung: *Lucern, Entlebuch, Sempach; Atdorf; Schwyz, Einsiedeln; Sarnen, Stans; Glarus; Zug; Freiburg, Greyerz, Murten; Olten, Solothurn; Liestal, Basel, Waldenburg; Schaffhausen, Stein; Herisau, Trogen, Appenzell; Wyl, St. Gallen, Lichtensteig, Rapperswil; Ilanz, Chur, Maienfeld; Aarau, Zofingen, Baden; Bischofszell, Frauenfeld, Diessenhofen; Bellinzona, Locarno, Lugano; Lausanne, Vevey, Nyon, Yverdon; Martigny, Sitten; Neuenburg, La Chaux-de-Fonds, Le Locle; Genf*. – Die Hauptstädte kommen jeweils auf die Pfeiler oder in die Mitte der Felder zu liegen.
- 151 *Graphisch-statistischer Atlas der Schweiz*, hrsg. vom statistischen Bureau des eidg. Departements des Innern 1897, Bern 1897. Tafel V: Kantonsweise Unterscheidung der Gesamtbevölkerung von 1888 nach den Berufsklassen.
- 152 *Handbuch der Schweizer Geschichte*, Bd. 2, Zürich 1980, S. 1035.
- 153 OTHMAR BIRKNER (vgl. Anm. 88), S. 11.
- Die Baumaterialienschau wurde insbesondere möglich infolge des Ausbaus des Eisenbahnnetzes. Die «Epoche grossartiger Transporte von Quadersteinen» war damit angebrochen. Vor allem bei Monumentalbauten wurde ab nun eine eigentliche Materialpolitik betrieben.
- 154 GEORG GERMANN, *Von kantonalen Kontingenten zur Schweizer Armee. Erste eidg. Militärbauten*, in: Das Feldarmeeerkorps 2 in der 100jährigen Geschichte der Schweizer Armee, Derendingen/Solothurn 1975, S. 93–110. – Die gleiche Idee finden wir schon in der römischen Kaiserzeit. Für das Augustusforum in Rom wurden Steinsorten aus ganz Italien, aus dem ganzen Reich verwendet. (PAUL ZANKER, *Forum Augustum*, Tübingen 1968).
- 155 Zur Zürcher Ausstellung von 1883 erschien ein von den Fachexperten U. Meister, F. Locher, A. Koch und L. Tetmajer bearbeiteter Katalog: *Die Baumaterialien der Schweiz an der Landesausstellung 1883*, Zürich 1884.
- Zum Vergleich: ALOIS KIESLINGER, *Die Steine der Wiener Ringstrasse. Ihre technische und künstlerische Bedeutung* (= Die Wiener Ringstrasse Bd. IV.), Wiesbaden 1972.
- 156 Die kleine Schrift «Die Entwicklung des eidgenössischen Hochbauwesens», März 1894 (Bern, Schweizerische Landesbibliothek G 341.13) unterscheidet zwischen einer Miet-, Kauf- und Bauperiode. – Zu der

- Thematik auch : MARTIN FRÖHLICH, *Eidgenössische Bauten als Darstellungen der Eidgenossenschaft*, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12, 1982, S. 32-39. Er unterteilt den Aufsatz bezeichnenderweise in die Kapitel «Ein Staat ohne Selbstdarstellung», «Kantone und Gemeinden bauen für den Bund» und «Die Eidgenossenschaft baut selber».
- 157 LISBETH MARFURT-ELMIGER (vgl. Anm. 6), S. 73-93.
- 158 Den besten geschichtlichen Überblick über die Kunstpflege des Bundes bietet immer noch der Katalog der Ausstellung «Die Kunstpflege des Bundes seit 1887», Kunstmuseum Luzern 1943, S. 34-93.
- 159 HANS CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 89), S. 24. – *Kunstszene Schweiz 1890*, Kunstmuseum Bern 1980, S. 13: Unter den Abwesenden von 1890 waren Böcklin, Giron, Menn, Segantini u.a.
Zur Problematik von Auftrags- und freier Kunst pointiert: GEORG SCHMIDT, *Zum Problem der Förderung junger Kunst und junger Künstler* (1961), in: *Umgang mit Kunst*, Olten 1966, S. 296-309, u.a. S. 296: «Der Staat hat im 19. Jahrhundert den Künsten gegenüber allzulange so getan, ‚als ob‘: als ob auch er noch über geistig verbindliche Inhalte verfüge, während die wahren Künstler sämtlich längst in die schrankenlose Freiheit des auftragslosen Schaffens entwichen waren und den Staatsaufträgen nur die Lakaien verblieben.»
- 160 HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 1), S. 112.
- 161 HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 1), S. 105.
- 162 HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 1), S. 112.
- 163 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 67f.
- 164 Zitate nach: HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 1), S. 105 und 115. – G. LASIUS (vgl. Anm. 96), S. 15.
- 165 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 7 und 11.
- 166 HANS AUER 1891 (vgl. Anm. 32), S. 4.
- 167 HANS AUER 1894 (Das Parlamentsgebäude) (vgl. Anm. 34), S. 1-3.
- 168 *Stenographisches Bulletin* 1893/94, S. 443.
- 169 *Die Schweiz* 6, 1902, S. 215.
- 170 *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 78 vom 19.3.1902.
- 171 ALBERT HOFMANN, *Denkmäler II*, in: *Handbuch der Architektur*, 8. Halbband, Heft 2b, Stuttgart 1906, S. 301.
- 172 Zu dieser Gedankenreihe: ADOLF MAX VOGT, *Das architektonische Denkmal – seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, in: Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann (Hrsg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 20), München 1972, S. 27-47.
- 173 JAKOB MELCHIOR ZIEGLER (vgl. Anm. 86), S. 58.
- 174 Im Programm wurde verlangt: «Die Herren Concurrenten haben demnach ihr Augenmerk auf Schönheit, Zweckmässigkeit und Einfachheit zu richten...». Und die Jury schrieb: «Als wesentliche Eigenschaften [wurden] von dem gewählten Baustyle verlangt: Wahrhaftigkeit und Monumentalität der konstruktiven Form und Gliederung.» (zit. nach ANDREAS HAUSER [vgl. Anm. 4], S. 175f.)
Auch Auer attestierte dem Bundesrathaus durchaus seine «würdige, monumentale Erscheinung», die den Bau zu einem «hervorragenden Administrations-Gebäude ersten Ranges» mache, für ein Parlamentsgebäude aber doch nicht ganz genüge. (HANS AUER 1885 [vgl. Anm. 29], S. 7).
- 175 HANS AUER 1885 (vgl. Anm. 29), S. 7.
- 176 HANS MARTIN GUBLER (vgl. Anm. 1), S. 106 und 117.
- 177 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 20.
- 178 Zum nationalen Stil: JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne 1975, S. 24-37. – Zum Stil des Landesmuseums: ANDRÉ MEYER, *Museale Architektur am Beispiel des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, in: *Festschrift Walter Drack zu seinem 60. Geburtstag*, Stäfa 1977, S. 211-223.
Aus der historischen Distanz ist das Nationale dieses Stils allerdings zu relativieren, insofern Ende des 19. Jahrhunderts auch andere Nationalstaaten den Übergangsstil von der Spätgotik zur Renaissance für sich in Anspruch nahmen. Zu diesem Phänomen im deutschen Rathausbau: *Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ekkehard Mai, Jürgen Paul und Stephan Waetzoldt (= *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich* Bd. 4), Berlin 1982, S. 48. – CHARLOTTE KRANZ-MICHAELIS, *Rathäuser im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*, Diss. Tübingen (= *Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 23), München 1976.
- 179 HERMANN BÜCHLER (vgl. Anm. 89), S. 88.
- 180 *Festschrift* (vgl. Anm. 35), S. 81.
- 181 *Offizieller Führer* (vgl. Anm. 115), S. 4.
- 182 *Stenographisches Bulletin* 1893/94, S. 444.
- 183 Erläuterungsbericht von F.W. Kubli (zitiert nach ANDREAS HAUSER [vgl. Anm. 4], S. 229). – G. LASIUS (vgl. Anm. 96), S. 15.
- 184 JAKOB MELCHIOR ZIEGLER (vgl. Anm. 86), S. 58f. und S. 67-69.
- 185 Zitiert nach: *100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten 1865-1965*, Aarau 1965, S. 157.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Eidg. Archiv für Denkmalpflege, Bern: Abb. 1, 9, 13, 19, 23, 26, 39.
 Autor: Abb. 2, 8, 12, 18, 21, 24, 25, 33, 36, 38.
 Amt für Bundesbauten, Bern (Foto Felix Thierstein, Bern): Abb. 3, 5, 7, 31, 32, 34, 35, 37.
 Kupferstichkabinett, Basel: Abb. 4, 16.
 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Foto Heinz Bigler, Hildisrieden): Abb. 6, 10, 11, 14, 20, 22, 27, 28, 29, 30.
 Kunsthaus, Zürich: Abb. 15.
 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich: Abb. 17.

ZUSAMMENFASSUNG

Das zwischen 1894 und 1902 erbaute Bundeshaus in Bern erhielt eine reiche künstlerische Ausstattung, die es zu einem Hauptmonument der schweizerischen Selbstdarstellung, zu einem Nationaldenkmal macht. Dieser künstlerische Schmuck (Plastik, Malerei und Kunsthandwerk) ist in der vorliegenden Arbeit Gegenstand einer nach Themen geordneten ikonographisch-ikonologischen Analyse. In Anbetracht der langen Baugeschichte und der Tatsache, dass nicht weniger als 33 Künstler aus der ganzen Schweiz an der Ausstattung beteiligt waren, erschien es sinnvoll, zunächst einen

chronologischen Katalog zusammenzustellen, in den auch die grösstenteils nur Projekt gebliebene Ausstattung des zwischen 1852 und 1857 errichteten Bundesrathauses und der spärliche Schmuck des von 1888 bis 1892 gebauten Verwaltungsgebäudes einbezogen wurden. Vor diesem Hintergrund liess sich die Bundeshausausstattung um so deutlicher in ihrer zeitspezifischen Bedeutung darstellen, war doch die schweizerische Selbstdarstellung zwischen 1848 und der Jahrhundertwende einem starken Wandel unterworfen.

RÉSUMÉ

Le Palais fédéral à Berne, construit entre 1894 et 1902, dispose d'une décoration artistique très riche qui en fait le monument national d'une Suisse consciente d'elle-même. Dans le présent essai, l'ornement artistique (sculpture, peinture et arts appliqués), classé par thèmes, forme l'objet d'une analyse iconographique et iconologique. Etant donné la durée des travaux de construction et tenant compte du fait que non moins de 33 artistes de toute la Suisse étaient occupés à la décoration, il nous a semblé judicieux de commencer par établir un catalogue chronologique. Celui-ci comprend également le décor, resté à l'état de projet, prévu pour le Palais du Conseil fédéral ainsi que l'ornement plutôt pauvre du bâtiment administratif construit entre 1888 et 1892. Sur cet arrière-plan, la décoration du Palais fédéral se laissait d'autant mieux présenter dans sa signification historique spécifique que l'expression du sentiment national subissait de grands changements entre 1848 et la fin du siècle.

RIASSUNTO

Il Palazzo federale, edificato fra il 1894 ed il 1902 fu abbellito in modo da diventare uno dei monumenti che meglio esprimano l'immagine della Svizzera, cioè un monumento nazionale. Questa decorazione artistica (scultura, pittura e artigianato artistico) è l'argomento di questo lavoro che comprende un'analisi sistematica secondo criteri iconografici ed iconologici. In considerazione della lunga durata della costruzione ed il fatto che nientedimeno che 33 artisti da tutta la Svizzera parteciparono alla decorazione, apparve opportuno di compilare in primo luogo un catalogo cronologico, nel quale fu anche inclusa la decorazione rimasta in massima parte solo un progetto del Palazzo del consiglio federale, edificato fra il 1852 ed il 1857, e la decorazione povera dell'edificio amministrativo costruito dal 1888 fino al 1892. Su questo sfondo la decorazione del Palazzo federale appare nel suo valore specifico temporale, poichè la visione che la Svizzera vuol offrire di se stessa era soggetta ad un forte mutamento fra il 1848 ed il passaggio dal secolo all'altro.

SUMMARY

The Federal Parliament building in Bern, built between 1894 and 1902, was furnished with rich artistic fixtures and fittings, turning it into a monument of Swiss self-expression, into a national monument. The article describes the sculpture, paintings and applied art according to an iconographic/iconological system classified by subject. In view of the long building history, and the fact that no less than 33 artists from all parts of Switzerland were involved, it was decided to first compile a chronological catalogue. This also includes the projected, but mostly not executed, furniture, fixtures and fittings of the building of the Federal Council built between 1852 and 1857, and the sparse decorations of the Administration building erected between 1888 and 1892. The furnishings of the Federal Parliament building should be seen against the background of the considerable change in Swiss self-expression between 1848 and the turn of the century.