

# Der Bauriss als Kunstwerk

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **69 (1969)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

Konrektor des Basler Gymnasiums, ein Mann, der Berris ganze Freundschaft besaß<sup>179</sup>.

Es ist also zu unterscheiden zwischen dem Programmmentwerfer im literarischen Sinn, der die traditionelle Rathausikonographie der deutschsprachigen Schweiz zu kennen scheint und in dem wir den Architekten selbst vermuten, und den befreundeten Bildhauern, Malern und Gelehrten, welche einzelne Programmteile formulierten, vor allem die große Inschrift, das Giebelfeld und die Metopenbilder.

#### IV. Der Bauriß als Kunstwerk

##### 1. *Das Schaubild als Ausstellungsobjekt*

Berris Projekte für Rathäuser sind auf dem Papier geblieben. Sie verdienen es aber auch, als Bilder gewürdigt zu werden. So dachte schon Berri selbst. Auf eine Anfrage hin überließ die bernische Staatskanzlei der Basler Kunstgesellschaft die Risse zum Rathausprojekt, damit sie in einer Ausstellung gezeigt werden konnten. Der «Catalog der Ausstellung baslerischer Kunstprodukte aus älterer und neuerer Zeit», die im Mai und Juni 1841 im Stadtcasino Basel stattfand, führt sie als einzige Architekturzeichnungen auf; Berri wies dort außerdem drei Aufnahmen nach Wandgemälden in Pompeji vor<sup>180</sup>. Wahrscheinlich waren von der Planserie nur die vedutenartigen Schrägansichten zu sehen. Berri hat sie vermutlich bei dieser Gelegenheit selbst kopiert oder von einem Schüler kopieren lassen. Gegen Berris eigene Hand sprechen der pastose Farbauftrag, die stumpferen Valeurs der Wolken und eine gewisse Unsicherheit im Darstellen von Büschen und Bäumen. Diese Merkmale als späteren Stil des Architekten aufzufassen, verbietet der Vergleich mit dem Schaubild des «Entwurfs zu einer Capelle auf dem allgemeinen Gottesacker des Münsters» (Abb. 14)<sup>181</sup>. Berri mag die Basler Blätter immerhin selbst korrigiert haben; im Gegensatz zu den Berner Exemplaren, die nur das Motto tragen, sind sie signiert: «M Berri inv: 1833.» Die Schriftzüge sind die bekannten,

<sup>179</sup> Berris Nachruf auf Kürsteiner: Staatsarchiv Basel, PA 201, N 3. – Daten bei Pfister 1931, S. 134, Anm. 41.

<sup>180</sup> Exemplar des Katalogs in der Landesbibliothek Bern, Kopie im Historischen Museum Basel. – Berris Arbeiten tragen die Nummern 11–14. – Ort der Ausstellung laut Tagespresse.

<sup>181</sup> Im Besitz des Architekten Hermann von Fischer, Muri bei Bern. Blattgröße 55 × 39,3 cm, signiert und datiert 1841. Vgl. Werkverzeichnis, Nr. 56.

doch gibt das Zeitwort «invenit» statt des üblicheren «fecit» oder «invenit et pinxit» einen Hinweis darauf, daß Berri nur für die Erfindung bürgte. Lichtspuren einerseits und die Tatsache, daß die Berner Schaubilder nicht ins Archiv kamen, beweisen ihre Einschätzung als Architekturbilder; sie waren offenbar jahrzehntelang aufgehängt.

Solange wir nicht genau wissen, ob 1841 die ganze Planserie oder nur die Schaubilder ausgestellt waren, können wir auch die Frage nicht beantworten, ob bloß das Dargestellte oder beides, Architektur und Bild, als Kunstwerk galt. Die Aufbewahrung des Zürcher Projekts gibt jedoch einen Hinweis darauf, daß tatsächlich beides gemeint war. Von den ursprünglich sechs Blättern hat Berri nämlich nur drei in den Klebeband der Künstlergesellschaft gestiftet, wo Handzeichnungen aller Art als Beiträge der Aktiv- und Passivmitglieder gesammelt wurden. Da Berri zwei Aufrisse und den Querschnitt auswählte, scheint folgender Schluß erlaubt: kam es nur auf die Architektur an, durfte der Grundriß nicht fehlen; kam es nur auf das Bild an, war der Querschnitt verfehlt. Dasselbe gilt übrigens für alle Architekturbeiträge in den Basler «Künstlerbüchern»<sup>182</sup>.

Die Ausstellung von Berris Berner Rathausprojekt im Casino neben alten und neuen Gemälden und Skulpturen hat Vorläufer. Darunter zählen wir nicht die gemeinsame Ausstellung von Konkurrenzprojekten, wohl aber den Pariser Salon von 1791, in welchem die Architekten erstmals vertreten waren; vielleicht bezeichnet dieses Datum überhaupt den Beginn einer neuen Einschätzung der Baurisse<sup>183</sup>. Sie ist anscheinend verknüpft mit der Schaubildmanier, mit der sich am Ende des 18. Jahrhunderts der Architekt dem Architekturmalern nähert.

## 2. Die Herkunft der Schaubildmanier

Berris Schaubilder des Berner Rathauses sind von einer suggestiven Gegenständlichkeit, so daß wir uns nur mit Mühe ihren Projektcharakter vergegenwärtigen. Diese Wirkung beruht auf klar erkennbaren Elementen. Die zeichnerischen Mittel sind: tiefer natürlicher Horizont, naher Blickwinkel, Übereckperspektive mit

<sup>182</sup> Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, vgl. Katalog Baurisse, dort im Register unter «Kupferstichkabinett».

<sup>183</sup> Georg Friedrich Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967, S. 160f.

zwei Fluchtpunkten, Darstellung des topographischen Rahmens, der Menschen, Häuser, Bäume und Wolken. Als malerische Mittel erscheinen: abgestufte Körperfarbe, Materialdarstellung, Luft- und Farbperspektive und kräftiger Schlagschatten bei Aufhellung der Körperschatten. Es sind die Darstellungsmittel der zeitgenössischen Maler, zum Beispiel, um einen genau gleichaltrigen Künstler zu nennen, des Architekturmalers Eduard Gärtner (1801–1877). Berri hat sie zunächst von zwei Kleinmeistern der Vedutenmalerei gelernt, dem Basler Benz und dem Neuenburger Couleru, dann bei Frommel in Karlsruhe entwickelt und bei Weinbrenner bewährt<sup>184</sup>.

Das Schaubild wird um 1770 Gemeingut der Architekten. Jacques-Guillaume Le Geay (tätig 1732–1786) soll in Rom die Pensionäre der französischen Akademie dazu angehalten haben, «à montrer dans leurs rendus les édifices en perspective, à en étudier les volumes, à les représenter en peintres<sup>185</sup>». Jean-Jacques Lequeu (1757– um 1826) beginnt sein unveröffentlichtes Architekturwerk mit «réflexions préliminaires sur la science des ombres naturelles et du lavis dans le genre fini» und zählt umständlich das Malerwerkzeug auf<sup>186</sup>.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, mit der Erfindung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert stünden dem Architekten bereits alle Darstellungsmittel zur Verfügung. Die Architekturzeichnung entwickelt sich eigengesetzlich. Ihr Zweck besteht darin, die Größenverhältnisse eines dreidimensionalen Gebildes zu veranschaulichen. Für rechtwinklige Gebilde genügen dafür Grundriß, Aufriß und Schnitt; schon Villard de Honnecourt führte indessen für schräggestellte und krumme Bauteile wie Apsiden und Turmfialen Elemente der Parallelperspektive ein. Im wesentlichen blieb das so bis ins 18. Jahrhundert, wo noch ein Johann Bernhard Fischer von Erlach in reinen Aufrißprojektionen die Schichtung der Wand durch Stufenlinien andeutete<sup>187</sup>. Gewöhnlich wurde seit dem 15. Jahrhundert die Tiefe durch Schattenschlag sichtbar gemacht.

<sup>184</sup> Pfister 1931, Abb. 5; Pfister 1936, S. 214f.

<sup>185</sup> Hauteceur V, S. 51. – Kaufmann 1952 (wie Anm. 58), S. 450–452. – Rosenau, Engravings (wie Anm. 74), S. 20f. und 25.

<sup>186</sup> Günter Metken, Jean-Jacques Lequeu ou l'architecture rêvée, in Gazette des Beaux-Arts 65 (1965/II), S. 213–230, Zitat S. 218. – Vgl. auch die Abbildungen in Metken, Prophet des 19. Jahrhunderts. Die Architekturphantasien Jean-Jacques Lequeus in Das Kunstwerk/The Work of Art XXII (1968/69), Heft 3/4, S. 26–36.

<sup>187</sup> Arthur Schneider, Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den «Entwurf einer historischen Architektur», in Zeitschrift für Kunstgeschichte I (1932), S. 249–270, bes. S. 254f., die Zeichnung der Böhmisches Hofkanzlei.

Schon Alberti verlangte für komplexe Gebilde Modelle (lib. II, cap. I). Filarete konnte seine Idealstadt Sfozinda nicht wohl als Modell seinem Fürsten übersenden und bediente sich deshalb der Kavalierspersione als der anschaulichsten. Leonardo skizzierte seine Zentralbauten gerne als aufgeschnittene Modelle in schräger Aufsicht, wobei er von dem weggeschnittenen Teil den verkürzten Grundriß zeichnete. In der St.-Peters-Bauhütte scheint der Bauriß erstmals streng als orthogonale Projektion konzipiert worden zu sein; ein Schnitt verstand sich jetzt als Blick auf ein aufgesägt vorgestelltes Modell aus unendlicher Entfernung, und die Schattierung wurde entsprechend gehandhabt<sup>188</sup>. In den Vier Büchern Palladios finden wir als einzige Perspektive die Konstruktion einer Holzbrücke (lib. III, p. 14). Natürlichen Horizont, Darstellung der Umgebung, bildhaftes Ausmalen kennen die Baurisse des 15. und 16. Jahrhunderts nicht.

Perspektiven, namentlich Kavalierspersionen, dienten zur Verbreitung architektonischer Entwürfe in Stichwerken wie denen der Du Cerceau. Sparsame Staffagefiguren geben den Maßstab der Verkürzung an. Als neues Element kamen im 17. Jahrhundert Landschaftshintergründe dazu, vielleicht unter dem Einfluß von Topographen wie Matthäus Merian, vielleicht auch im Zeichen einer neuen Aufgabe, des propagandistischen Prospekts<sup>189</sup>.

Architekturphantasien eroberten die Perspektive des Innenraums. Hans Vredemann de Vries (1527–1604?), der 1560 sein Stichwerk «Scenographiae et Perspectivae» herausgab, stellt seine Innenräume modellmäßig dar. Wie die Du Cerceau auf die Landschaft, verzichtet er auf die Ausstattung<sup>190</sup>.

Auch die eigentlichen Architekturmaler verfügen nicht mit einem Schlag über die Darstellungsmittel. Drei Züge gewinnen erst die holländischen Spezialisten in de Vriesens Nachfolge, als erster Pieter Saenredam (1557–1665)<sup>191</sup>. Es sind: die sprunghafte Verkleinerung von Nahblick zu Fernblick mit Repoussoir-Effekt,

<sup>188</sup> Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 7, Düsseldorf 1953–1956 (1955), S. 193–226. – Vgl. R. Wittkower, Brunelleschi and «Proportion in Perspective», in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XVI (1953), S. 275–291 und Plate 42.

<sup>189</sup> Zur Klassierung der Architekturzeichnung vgl. Julius Held, Architekturbild, in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Sp. 905–918, und Dagoberth Frey, Architekturzeichnung, ebd., Sp. 991–1013. – Hermann Heckmann, M.D. Pöppelmann als Zeichner, Dresden 1954. – Renato Fusco, Il disegno di architettura, in «Op. cit.» 1966, Nr. 6, S. 5–13.

<sup>190</sup> Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, S. 19 ff.

<sup>191</sup> Ebd., S. 78–86.

der tiefe Horizont und der Blick quer zur Hauptachse, zumal der Innenarchitektur. Die nächste Generation fügt den Schrägblick hinzu. Zu den zeichnerischen treten gleichzeitig die malerischen Mittel, welche die Darstellung der Atmosphäre erlauben. Die genannten Darstellungsmittel haben das eine gemeinsam, daß sie die Rekonstruktion der dargestellten Architektur verbieten; das Subjektive zeigt sich bei Saenredam sogar darin, daß er viele Bilder mit Monat und Tag datiert.

Kurz nach 1700 erscheinen Übereckperspektive und tiefer Horizont in den Skizzen der Architekten, zum Beispiel bei Filippo Juvarra<sup>192</sup>. Was Architekten vorher im Schrägblick darstellten, war teilweise bildparallel, also mit einem einzigen Fluchtpunkt konstruiert. Die Fluchtpunkte jeder beliebigen Schar von Parallelen fand erst der Mathematiker Guido Ubaldi, der die Lösung des Problems im Jahre 1600 veröffentlichte<sup>193</sup>. Es bedurfte des Umwegs über die Malerei und eines Zeitraums von hundert Jahren, bis die Architekten das neu geschaffene Darstellungsmittel übernahmen. Bezeichnenderweise war es die Generation Juvarras und Fischers von Erlach, die sich einerseits der Bühnenmalerei zuwandte, andererseits die Vorlagen für Stichwerke mit bildhaften Ansichten eigenhändig entwarf. In der Architekturzeichnung blieb auch jetzt der Fernblick die Regel, der die Verkürzungen entschärft, die Zentralperspektive der Parallelperspektive annähert und so ein verhältnismäßig meßbares Bild zustandebringt. Die Generation der Revolutionsarchitekten übernahm dann aus der Gattung «Architekturbild», wie es ihr Zeitgenosse Hubert Robert (1733–1808) pflegte, Landschaftshintergrund, Weitwinkelperspektive und Farbe. Die meisten lavierten mit wasserlöslichen Farben und Tinten auf Papier. Schinkel dürfte einer der ersten gewesen sein, die mit Öl auf Leinwand malten. Er ist es auch, der sich im Architekturbild des damals neuesten perspektivischen Mittels, des Panoramas, bediente.

### 3. *Impulse zum Schaubild*

Ähnlich wie Hans Jantzen die Entwicklung des niederländischen Architekturbilds als immanenten Prozeß verstanden hat, freilich gegen Ernst Heidrichs begründeten Widerspruch, läßt sich die Entwicklung der Architekturzeichnung zum Schaubild als eigen-

<sup>192</sup> Mostra del Barocco Piemontese, Catalogo a cura di Vittorio Viale, Turin 1963, Taf. 78: Skizze für die Basilica di Superga.

<sup>193</sup> Frankl, Entwicklungsphasen (wie Anm. 121), S. 134f.

gesetzlich verstehen<sup>194</sup>. Hier soll aber nach den möglichen Impulsen und ihrer geschichtlichen Reihenfolge gefragt werden.

Von Melchior Berri besitzen wir einige Schaubilder, zunächst Kopien nach Weinbrenner, dann die Entwürfe für das Rathaus in Bern und für eine Gottesackerkapelle der Münstergemeinde in Basel. Während aber Karl von Fischer, Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze oft perspektivisch skizzieren und entwerfen, sind von Berri, die Übungsblätter des Schülers abgezählt, weder Architekturbilder noch Veduten überliefert. Unter den Hunderten von Skizzen und Bauaufnahmen kein einziges Schrägbild! Die einzige Ausnahme macht die aquarellierte Vexierperspektive eines Stillebens, eine um 1820 entstandene Fingerübung in darstellender Geometrie, auf die Berri sehr stolz war<sup>195</sup>. Das Skizzenbuch von 1822 bestätigt, daß nicht etwa ein Zufall alle Veduten und Schrägbilder vernichtet oder unbekannt gelassen hat: Auch hier kein einziges Schaubild.

Damit steht wenigstens für Berri fest, daß der Impuls zum Schaubild sekundär ist. Die Vorstellung vom Verhältnis zwischen Architektur und Schaubild zur Zeit der Revolutionsarchitekten gibt Étienne-Louis Boullée (1728–1799) wieder. Sein erst 1953 veröffentlichter Architekturtraktat steht unter dem Motto: «Ed io anche son pittore<sup>196</sup>.» Der Gedankengang Boullées erklärt seinen Sinn:

«Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruv, l'art de bâtir? Il y a, dans cette définition, une erreur grossière. Vitruv prend l'effect pour la cause.

Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette création, qui constitue l'architecture, que nous pouvons en conséquence définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paroît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dit et la science: voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture<sup>197</sup>.» Es sei ein Verhängnis, daß ein angesehener Architekt zum Geschäftsmann werden müsse, um seine Projekte auszuführen. «Oh! combien est préférable le sort

<sup>194</sup> Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917 und Nachdruck, Hildesheim 1968, S. 82–109 (Zur Methodenlehre: Besprechung von Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild).

<sup>195</sup> Pfister 1936, Taf. V. – Katalog Baurisse, Nr. 11.

<sup>196</sup> Ed. Rosenau (wie Anm. 128), S. 25 und Anm. 47.

<sup>197</sup> Ebd., S. 27.

des peintres et des hommes de lettres! » ruft Boullée aus und wiederholt seinen dem Correggio entlehnten Leitsatz: «Et moi aussi je suis peintre<sup>198</sup>!»

Die Malerei ist für Boullée der Inbegriff einer freien Kunst. Die Architektur, soweit sie Kunst ist, genügt sich im Entwurf und in seiner malerischen Darstellung. Wie die meisten seiner Zeitgenossen hat Boullée die großartigsten Entwürfe bloß in Schaubildern verwirklicht, und ihr utopischer Charakter, den die Begleittexte unterstreichen, muß ihm bewußt gewesen sein<sup>199</sup>. Nicht allein Form und Größe machen Boullées Entwürfe zu Utopien, sondern auch die Bauaufgaben, die er sich stellt. Emil Kaufmann hat diese Art von Architektur «autonome Architektur» genannt<sup>200</sup>. Autonome Architektur ist aber gar nicht Architektur, sondern Bildthema für Schaubilder. So gesehen gehört das Schaubild in den Problemkreis, den Hans Sedlmayr als «Zerspaltung der Künste» interpretiert<sup>201</sup>. Er umfaßt außerdem die dekorative Architekturzeichnung eines Oppenord, die phantastische Architekturgraphik eines Piranesi, die «fabriques» der Landschaftsgärten<sup>202</sup>.

Mit dem Motto: «Ed io anche son pittore!» stellte Boullée

<sup>198</sup> Ebd., S. 29f. – Vitruv denkt freilich nicht so verschieden, wie Boullée glauben macht: lib. I, cap. I, ed. Fensterbusch (wie Anm. 80), S. 22ff., bes. S. 32f.

<sup>199</sup> Die zum utopischen Denken parallele Kunsttheorie behandelt im Hinblick auf Malerei und Skulptur: Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch* (Figura 5), Stockholm 1954.

<sup>200</sup> Emil Kaufmann, *Die Stadt des Architekten Ledoux. Zur Erkenntnis der autonomen Architektur*, in *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2 (1923), S. 131–160 und Taf. 15–24. – Dagegen Hans Sedlmayr, *Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose*, in *Das Werk des Künstlers, Kunstgeschichtliche Zweimonatschrift* I (1939/40), S. 278–310, Exkurs S. 282. – Die Literatur zur Revolutionsarchitektur kommentiert bei Carlo Basso, *Le interpretazioni del Neoclassicismo nella moderna critica d'arte* (Memorie dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze Morali e Storici, vol. XVII, Fasc. 2, bzw. S. 97–180), Mailand 1962. – Zuletzt: Klaus Lankheit, *Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Boullée* (Geschichte und Theorie der Architektur, Bd. 2), Basel und Stuttgart 1968.

<sup>201</sup> Hans Sedlmayr, *Kunstgeschichte auf neuen Wegen*, in *Europa-Archiv* 4 (1950), S. 2825–2828, hier zit. nach H. S., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie), Hamburg 1958, S. 12.

<sup>202</sup> Carl Linfert, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, in *Kunstwissenschaftliche Forschungen* I (1931), S. 133–246. – Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi, «Carceri»*, Zürich 1958. – Johannes Langner, *Ledoux und die «Fabriques»*. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963), S. 1–36.



implizit ein soziales Programm auf. Die Berufe des entwerfenden Architekten einerseits und des Ingenieurs und des Bauunternehmers andererseits sollten getrennt werden. Viele der im 19. Jahrhundert gegründeten Hochschulen verfolgten dasselbe Ziel. Boullées Schützling Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), Professor an der Pariser École Polytechnique, wandte sich bewußt an die Ingenieure, denn sie haben nach seiner Meinung «au temps présent plus d'occasion d'exécuter de grandes entreprises que les architectes proprement dits»<sup>203</sup>. Durand propagierte den Grundrißentwurf auf Rasterpapier mit seinem in den Jahren 1802–1805 veröffentlichten Lehrbuch «Précis des leçons d'architecture»; aber schon im Jahre 1785 zeichnete Thomas Jefferson, der spätere Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, auf fabrikmäßig hergestelltes Papier mit Koordinatennetz<sup>204</sup>. Der Aufspaltung des Architektenberufs entspricht die Aufspaltung der Architekturzeichnung in die bildmäßige Architektenzeichnung und die rationalisierte Ingenieurzeichnung.

Während einerseits die Trennung von Ingenieur- und Architektenberuf, andererseits der utopische Charakter der Entwürfe am Ende des 18. Jahrhunderts Hinweise darauf geben, warum die Architekturzeichnung zum gemalten Architekturbild wird und mit Vorliebe suggestive Übereckbilder darstellt, bleibt zunächst unerklärlich, warum die Schaubilder regelmäßig auch die bauliche und landschaftliche Umgebung, ja sogar Tageszeit und Stimmung zeigen. Jean-Jacques Lequeu (1757–um 1826) bevorzugt Mondlichtbilder<sup>205</sup>, Schinkel malt 1838 für das Projekt eines Schlosses auf der Krim eine ganze Bilderfolge, welche die Architektur in den Zusammenhang mit Topographie und Vegetation stellt, obgleich er nie ans Schwarze Meer gereist ist<sup>206</sup>.

Die «fabriques» in den Gärten des 18. Jahrhunderts, als Stimmungsträger gebaut, wachsen zur Größe bewohnbarer Architektur an, und hier entzündet sich eine Monumentalarchitektur, die in

<sup>203</sup> Hauteceur V, S. 260. – Collins, Changing Ideals (wie Anm. 91), S. 92 und 221. – Den formgeschichtlichen Aspekt betont Kaufmann 1955 (wie Anm. 92), zuerst beim Vorläufer Robert Morris, S. 25.

<sup>204</sup> Thomas Jefferson Architect. Original Designs in the Collection of Thomas Jefferson Coolidge, junior, with an Essay and Notes by Fiske Kimball, Boston 1916, S. 112, Papiere BB, BC, BD.

<sup>205</sup> Metken 1965 (wie Anm. 186), S. 221.

<sup>206</sup> Griesebach (wie Anm. 128), S. 169–175 (Abb.). – Eine Anfrage des Kölner Kunstvereins, ob Schinkel etwas zu seiner ersten Ausstellung schicken würde, verneinte dieser, indem er bedauerte, die Krim-Serie bereits abgeschickt zu haben: Eva Brües, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. (Bd. 12) Die Rheinlande, München und Berlin 1968, S. 12.

Stimmungsbildern gesehen werden will. Der Schinkel-Schüler Carl August Menzel macht uns in einem 1837 veröffentlichten Aufsatz den Zusammenhang mit der Schaubildmanier deutlich:

«Der Baumeister studiere Perspektive. Sie verbirgt in sich die zarten Fühlhörner, womit man jedesmal die richtige Wirkung herausfühlt ... Zu den Schönheiten in der Baukunst gehört die sogenannte malerische Anordnung. Irrigerweise versteht man häufig darunter ein Gemisch von Formen, welche, um mich so auszudrücken, wie zusammengewürfelt erscheinen ... Je mehr ... ein Bauwerk ... noch zu verbergen scheint, um so mehr wird es die Phantasie des Beschauers anregen ... Die malerische Anordnung besteht, außer obigem, auch darin, daß ein Gebäude eine solche Stellung einnehme, wo Naturgegenstände, Bäume, Wasser, Felsen in harmonischen Zusammenhang mit demselben treten. Es ist malerisch ..., wenn ein Gebäude so auf einer Anhöhe liegt, daß Substruktionen, Terrassen etc. die Formen bis in die Ebene verlängern ... Sind die bloßen architektonischen Linien malerisch? – niemals! – sie werden nur dann malerisch, wenn eine harmonische Umgebung ein reizendes Spiel der Linien die Naturgegenstände im Einklang mit dem Gebäude zeigt. Deshalb sind perspektivische Zeichnungen von Gebäuden ohne weitere Umgebung so unaussprechlich fade und unbefriedigend. Ein neuer Beweis, wie nötig das Studium der Perspektive dem Baumeister ist und wie er zugleich Landschaftsmaler sein muß<sup>207</sup>.»

Im Augenblick, da der Architekt in der Schaubildmanier über alle Mittel der Landschafts- und Architekturmalerei verfügt, dürfen Architekturperspektiven unbedenklich als Interpretationshilfen benutzt werden; sie verhelfen zu der gleichzeitig – 1781 – von Francesco Milizia als Problem erkannten «arte di vedere nelle belle arti». Menzel empfiehlt zwar die perspektivische Zeichnung nur als Mittel, durch die der Architekt «die richtige Wirkung herausfühlt»; daß von da der Schritt zum Schaubild als Zeigemittel klein ist, beweisen die im 19. Jahrhundert immer zahlreicher werdenden Werkpublikationen mit Perspektiven und die um 1840 selbstverständliche Forderung, in Architekturwettbewerben neben orthogonalen Darstellungen Schaubilder einzureichen<sup>208</sup>.

<sup>207</sup> Carl August Menzel (Greifswald), Gedanken über die Erfindung in der Baukunst (Schluß), in Ehrenbergs Zeitschrift (wie Anm. 20), Bd. II (1837), S. 392–397, Zitat S. 395f. – Vornamen ergänzt nach Antonio Hernandez, Architekturtheoretiker aus den Sammlungen des Gewerbemuseums. Einführung und Katalog (Schriften des Gewerbemuseums Basel, Nr. 4), Basel 1967, S. 31.

<sup>208</sup> Die deutsche Enzyklopädie der Berri-Zeit führt das Schaubild oder die Perspektive unter den dem Architekten nötigen Rissen nicht auf: J.S. Ersch

Die älteren Architektenzeichnungen sind nicht im gleichen Maße zur Interpretation geeignet<sup>209</sup>. Wenn im 17. Jahrhundert, welches das Übereckbild erfunden hat, die Architekten noch keine Übereckbilder zeichneten, darf daraus schwerlich geschlossen werden, der richtige Standort des Betrachters sei im 17. Jahrhundert in der Achse der Bauten zu suchen<sup>210</sup>. Umgekehrt darf das Auftreten des Übereck-Schaubildes im Klassizismus nicht überwertet werden<sup>211</sup>. Mit Recht hat übrigens Hans Sedlmayr, gestützt auf die Gestalttheorie, vor einer Doktrin des «richtigen Standorts» gewarnt<sup>212</sup>.

Auch Berris Rathaus-Schaubilder geben nicht den einzig richtigen, sondern nur einen günstigen Blickwinkel an. Der Situationsplan beweist nämlich, daß der Betrachter nie so weit zurücktreten konnte, wie Berri bei der Konstruktion der Straßenperspektive annahm. Dasselbe gilt vom zweiten Schaubild, wo das Aaretal entweder einen tieferen Standort verlangte oder den Fernblick vom anderen Ufer. Wie in der sogenannten Schweizermanier der Kartographie hat Berri einen idealen, die Massengliederung unterstreichenden Sonnenstand im Nordwesten angenommen.

Die Schaubilder machen ein Formgesetz des Klassizismus anschaulich, das in Bern sogar im Bauprogramm verankert ist: Das Rathaus steht isoliert. Im Straßenbild überschneidet der Blattrand den Baukörper, weil Berri einerseits die Gestalt der Seitenfassade darstellen will, obgleich sie vom Nachbarhaus zur Hauptsache verdeckt würde, andererseits die Bindung in die Straßenflucht, welche ein Durchblick auf das gegenüberliegende Aareufer gestört hätte<sup>213</sup>.

und J. G. Gruber (Hrsg.), Allgemeine Encyclopädie, 1. Section, 8. Theil, Leipzig 1822, S. 110 (Artikel «Bau/Baumeister»).

<sup>209</sup> Adolf Reinle, Neue Gedanken zum St. Galler Klosterplan, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 23 (1963/64), S. 91–109. – Hans Kauffmann, Die Kölner Domfassade. Untersuchung zu ihrer Entstehungsgeschichte, in Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier, Köln 1948, S. 78–137, bes. S. 126–128. – Lotz, Raumbild (wie Anm. 188). – Linfert, Grundlagen der Architekturzeichnung (wie Anm. 202).

<sup>210</sup> Rose, Spätbarock (wie Anm. 70), S. 18: «Die Vogelperspektive, dieser Bastard aus Grundriß und Aufriß, wird zur normalen Sehmethode.» Verwechslung von Sehen und Darstellen.

<sup>211</sup> Sigfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922, S. 86–88. – Vgl. Anm. 218.

<sup>212</sup> Hans Sedlmayr, Zum Sehen barocker Architekturen, in H. S., Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 2. Bd., S. 121–139 (Erstdruck in H. S., Österreichische Barockarchitektur, 1690–1740, Wien 1930, S. 5–21).

<sup>213</sup> Bezeichnenderweise ist auf dem Berner Exemplar die ganze Seitenfassade mit der Feder angelegt, aber nur das Bild innerhalb des Rahmens ausgemalt. Das Basler Exemplar ist entweder beschnitten oder besaß von Anfang an keinen Papierrand.

Das Flußbild läßt die Nachbarhäuser zurücktreten und rahmt die Kanten der Baukörper mit Bäumen, damit er isoliert scheint. «Die architektonischen Linien», sagt Menzel, «werden nur dann malerisch, wenn eine harmonische Umgebung ein reizendes Spiel der Linien die Naturgegenstände im Einklang mit dem Gebäude zeigt<sup>214</sup>.» Es sind die Point-de-vue-Topoi der Theorie vom Landschaftsgarten.

Die «malerische Anordnung» Menzels bezieht sich indessen nicht allein auf die Umgebung, sondern ebenso auf die Massengliederung und den Umriß der Bauten: «Je mehr . . . ein Bauwerk . . . noch zu verbergen scheint, um so mehr wird es die Phantasie des Beschauers anregen.» Das geht entschieden über Boullée hinaus und zielt auf Massenschiebungen, die sich dem Betrachter in der Bewegung enthüllen sollen. Die beste Illustration dazu geben Berris Aufriß und Schaubild der Aarefront (Abb. 12 f.). Das zunehmende Interesse am malerischen Umriß führt um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu Schaubildern, deren Standort immer näher und, wo möglich, tiefer gewählt wird.

Das malerische Interesse dominiert die Architektur des 19. Jahrhunderts neben dem Stilpluralismus dermaßen, daß C. L. V. Meeks vorgeschlagen hat, vom «Picturesque Eclecticism» zu sprechen<sup>215</sup>. Er beobachtet dabei das bevorzugte Medium (1790–1860 kolorierte Risse, 1860–1890 Zeichnung und Lithographie, 1890–1914 Photographie), die Silhouette (horizontal-vertikal-horizontal dominiert) und die «Frontalität»<sup>216</sup>. Vom Schaubild her stellt sich – nebenbei – die Frage, warum die Farbe gerade in dem Augenblick zurückzutreten beginnt, da der Polychromiestreit ausbricht. Der Stilbegriff «Picturesque Eclecticism» führt zum Konflikt mit Heinrich Wölfflins Charakterisierung des Barocks als «malerisch»<sup>217</sup>. Meeks hat das Problem gesehen, Wölfflin – mit allem Respekt – ein Kind des 19. Jahrhunderts genannt und eine Tabelle von Grundbegriffen für Renaissance, Barock, 19. Jahrhundert und Moderne aufgestellt, das heißt, den phänomenologischen Ansatz aufgegriffen, ohne Wölfflins Hang zur Periodisierung und Polarisierung zu folgen, die seinen Schüler Hans Kiener am Übereckbild des Klassizismus schei-

<sup>214</sup> Menzel (wie Anm. 207), S. 396.

<sup>215</sup> Carroll L. V. Meeks, *The Railroad Station, an Architectural History*, New Haven und London 1956, 2. Aufl. 1964, 1. Kapitel.

<sup>216</sup> Ebd., S. 3, 15 und 19. – Meeks, *Picturesque Eclecticism*, in *The Art Bulletin* 32 (1950), S. 226–235, bes. S. 233 («frontality»).

<sup>217</sup> Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1. Aufl. München 1915.

tern ließ<sup>218</sup>. Tatsächlich gewinnt man mit dem Schlüsselwort «malerisch» einen bequemen Zugang zur Architektur des 19. Jahrhunderts, wenn man sich dabei nur ein gemaltes Schaubild in der Art von Berris Rathausperspektiven vor Augen hält.

### *Zusammenfassung*

Melchior Berri (1801–1854), in Karlsruhe bei Weinbrenner, in Paris von Huyot ausgebildet, bereiste am Ende seiner Studienzeit Italien. Darauf scheint er sich durch Veröffentlichungen über die zeitgenössische Architektur in Berlin und München ins Bild gesetzt zu haben. Sein Hauptwerk, das Museum an der Augustinergasse in Basel (1844–1849), zeigt ihn im Banne Schinkels; sein zweites Hauptwerk, das Berner Rathaus (1833), ist Projekt geblieben.

Die Aufgabe bestand darin, auf schmalem Bauplatz in der Altstadt die Raum- und Repräsentationsbedürfnisse von Exekutive, Legislative und Justiz zu befriedigen. Zentrum der Anlage sollte der Ratssaal sein.

Der französische Halbkreistypus ist nicht rein funktionell als Auditorium zu verstehen, sondern enthält deutlich die antikische und die stereometrische Komponente des Klassizismus. Vorbild ist das antike Theater, das die 1771 begonnene Aula der Faculté de Médecine in Paris erstmals mit dem halbierten Gewölbe des römischen Pantheons vereinigt.

Im Gegensatz zu den schon 1788 für das Berner Rathaus angefertigten Plänen sind die 1833/34 eingereichten Projekte fast durchwegs straff in einen Mittelblock und zwei Seitenblöcke mit Hof unterteilt. Berri legt durchgehende Korridore parallel zur Längsachse, um die Teile zu verbinden. Eine wichtige Rolle spielen die monumentalen Hallen und Korridore.

Als Ergebnisse der Formanalyse sind hervorzuheben: die Durchführung des griechisch-dorischen Charakters an der Straßenfront, die klassizistisch-blockhafte Massengliederung, teilweise bereits mit neubarocken Schiebungen an der Flußfront, zumal durch die Turmrisalite und die Attikakrone, das spielerische Verhältnis von Wand, Wanddurchbruch und Wandgliederung.

<sup>218</sup> Hans Kiener, Hallers Entwürfe zur Glyptothek und Walhalla, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13 (1923), S. 102–120, bes. S. 104f., 107 und 111; derselbe, Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert, in Festschrift Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte. Zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern, München 1924, S. 291–308.