

Bernd Altmann

"Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance"
Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842-1930)

I

**"Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance"
Der Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842-1930)**

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
im Fach Kunstgeschichte
Fachbereich III
der Universität Trier**

**vorgelegt von
Bernd Altmann
aus Limburg
2000**

- 1. Berichterstatter Herr Prof. Dr. Andreas Haus**
- 2. Berichterstatter Herr Prof. Dr. Harald Olbrich**

Tag der mündlichen Prüfung: 20. September 2000

INHALT

I.

EINLEITUNG	8
Gegenstand und Ziel	8
Forschungsstand (Literatur)	13
1 Gesamtwerk	13
2 Monographisch zu einzelnen Bauten und Projekten.....	22
2.1 Bauten und Projekte Bluntschlis.....	22
2.2 Wettbewerbe und realisierte Projekte anderer Architekten.....	23
3 Bestimmte Bauaufgaben	24
4 Städte, Stadtteile, Viertel u. ä. (Auswahl).....	27
4.1 Frankfurt	27
4.2 Zürich.....	28
4.3 Brüssel	28
Quellenlage	29
1 Nachlaß	29
1.1 Zeichnerischer Nachlaß	29
1.2 Schriftlicher Nachlaß.....	29
1.3 Skizzenbücher.....	30
1.4 Skizzen, Abbildungen und Ausschnitte verschiedenster Art, Briefe sowie Fotos	30
2 Städtische Archive der beiden wichtigsten Wirkungsstätten Bluntschlis.....	30
2.1 Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte (Stadtarchiv).....	30
2.2 Zürich, Stadtarchiv und Baugeschichtliches Archiv	31
3 Sonstige Archive	31
Zum Aufbau	32

I. LEBEN UND WERK	38
I.1 Familie, Kindheit, Jugend.....	38
I.2 Züricher Studienzeit 1860 bis 1863.....	40
I.3 Florenz 1863/64.....	46
I.4 Paris, Ecole des Beaux-Arts 1864 bis 1866.....	50
I.5 Heidelberg 1866 bis 1870.....	55
I.6 Frankfurt 1870 bis 1881	59
I.6.1 Übersiedlung im Dezember 1870.....	59
I.6.2 Das Büro "Mylus & Bluntschli" Juli 1871 bis März 1881.....	63
I.7 Zürich 1881 bis 1930.....	75
I.7.1 Übersiedlung im April 1881.....	75
I.7.2 Tätigkeit als entwerfender und ausführender Architekt	78
I.7.3 Wirken am Polytechnikum.....	93
I.8 Beratende Tätigkeiten und Ämter.....	100
I.9 Publizistische Tätigkeiten.....	109
I.10 Persönlichkeit	112
II. TYPOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR LÖSUNG ALTER UND NEUER BAUAUFGABEN	117
II.1 Kirchen	122
II.2 Kirchengemeindehaus	131
II.3 Pfarrhäuser.....	131
II.4 Parlamente	132
II.5 Rathäuser	136
II.6 Justiz- und Verwaltungsgebäude.....	142
II.7 Haupt- und Institutsgebäude von Hochschulen, Akademie und Schulen.....	143
II.8 Kunstmuseen und Kunstaustellungsgebäude.....	147
II.9 Konzertgebäude	151
II.10 Krankenhäuser	153
II.11 Bahnhof	155
II.12 Friedhof	157
II.13 Banken und Versicherung	158
II.14 Warenhäuser	160
II.15 Vereinshäuser, Hotel und Gaststätten.....	162
II.16 Wohnhäuser	163

II.16.1	Mehrfamilienhäuser, Mietshäuser und "Blocks"	164
II.16.2	Doppelhäuser	165
II.16.3	Städtische Einfamilienhäuser	166
II.16.4	Villen, "Schlösser" u. ä.....	167
II.17	Nichtgewerbliche Neben- und Wirtschaftsgebäude	176
II.18	Produktions- und Gewerbebauten	177
II.19	Brücken.....	177
II.20	Brunnen	178
II.21	Denkmäler und Gedenktafeln.....	180
II.22	Triumphbogen, Ehrenbogen und Festdekorationen.....	184
II.23	Grabmäler	185
II.24	Städtebauliches	187
II.25	Freitreppen.....	195

III. STIL UND THEORIE 197

III.1	Chronologische Entwicklung	197
III.1.1	Gymnasialzeit in Augsburg	197
III.1.2	Polytechnikum in München.....	197
III.1.3	Studium in Zürich.....	198
III.1.3.1	Gottfried Semper und Julius Stadler.....	199
III.1.3.2	Wilhelm Lübke und Jakob Burckhardt.....	203
III.1.4	Florenz.....	204
III.1.5	Pompeji und Rom 1864.....	206
III.1.6	Ecole des Beaux-Arts und Paris	207
III.1.7	Deutsche Renaissance in Südwestdeutschland.....	211
III.1.8	Rom 1869/70	211
III.1.9	Ausschreibungsvorgaben.....	213
<i>Exkurs: Bluntschli und die Blütezeit des Wettbewerbswesens.....</i>		214
III.1.10	Private Auftraggeber	221
<i>Exkurs: Bluntschli und Material:</i>		
1.	Surrogate.....	228
2.	Moderne Materialien	232
3.	Fachwerk	235
4.	Farbe	236
III.2	"Mein Motto für's Leben bleibt Renaissance"	238
III.2.1	"Stilbegriff" und theoretischer Hintergrund	238
III.2.2	Französische und deutsche Renaissance	250

III.2.3	Einleitung zur Behandlung nach Bauaufgaben	254
III.2.4	Kirchen	257
III.2.5	Parlamente	265
III.2.6	Rathäuser	270
III.2.7	Justiz- und Verwaltungsgebäude	274
III.2.8	Haupt- und Institutsgebäude von Hochschulen, Akademie und Schulen	275
III.2.9	Kunstmuseen und Kunstaustellungsgebäude	281
III.2.10	Konzertgebäude	287
III.2.11	Krankenhäuser	287
III.2.12	Bahnhof	288
III.2.13	Friedhof	292
III.2.14	Banken und Versicherung	293
III.2.15	Kaufhäuser und Geschäftshäuser	294
III.2.16	Vereinshäuser, Hotels und Gaststätten	295
III.2.17	Wohnhäuser	296
III.2.18	Nebengebäude	307
III.2.19	Brücken	308
III.2.20	Brunnen	308
III.2.21	Denkmäler und Gedenktafeln	310
III.2.22	Triumphbogen, Ehrenbogen und Festdekorationen	312
III.2.23	Grabmäler	313
III.3	Spätwerk	315
	<i>Exkurs: "Turmhäuser"</i>	333
III.4	Gotik	339

IV. WÜRDIGUNG346

V. WIRKUNG360

V.1	Entwürfe mit Vorbildcharakter	360
V.2	Mitarbeiter des Ateliers "Mylius & Bluntschli"	363
V.3	Schüler	366

II.

KATALOG	3
ANHANG	330
1. Chronologisches Werkverzeichnis (mit aktuellen Adressen)	331
2. Chronologisches Verzeichnis der Gutachten	339
3. Chronologisches Verzeichnis der Juryteilnahmen	340
4. Mitgliedschaften in Kommissionen, Komiteés u.ä.	347
5. Chronologische Liste der Vorträge	348
6. Chronologisches Verzeichnis der Publikationen	349
7. Chronologisches Verzeichnis der vergebenen Diplomarbeiten	350
8. Chronologische Auflistung der Ausstellungsbeteiligungen.....	351
9. Vereinsmitgliedschaften.....	352
ABKÜRZUNGEN	353
BIBLIOGRAPHIE	355

III.

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGSNACHWEIS

EINLEITUNG

Gegenstand und Ziel

Die Architektur des Historismus - auch des späteren - bedarf keiner Ehrenrettung mehr.¹ In der Regel werden ihre Leistungen längst nicht mehr als Nachahmung historischer Stile gewertet und abgelehnt, sondern man schätzt neben den "stilistischen Eigenarten" ihre selbstständigen produktiven Beiträge etwa im Bereich der Erprobung technischer und ästhetischer Möglichkeiten moderner und hergebrachter Baustoffe oder zur Ableitung neuer Grundrissideen und zeitgemäßer, den modernen Lebens- und Verkehrsbedingungen entspringender Zweckformen. Ihre Lösungen neuer aber auch alter Bauaufgaben werden allgemein als Bemühungen, die rapide wachsenden Großstädte zu gestalten und ihnen mit sorgfältig durchdachten Bauwerken Signifikanz zu verleihen, anerkannt. Diese Beschäftigung mit bestimmten architektonischen Fragen, unter speziellen historischen Gegebenheiten in Verbindung mit dem Versuch der Erhaltung respektive Wiederbelebung architektonischer Werte der Vergangenheit, charakterisiert die Epoche als Einheit - nicht "stilistisch" unterschiedliche Erscheinungsformen.

Wir haben uns heute somit wieder der Sicht der Zeitgenossen angenähert, die - mit Ausnahme weniger doktrinärer Verfechter von Stilreisen - ähnlich empfanden. So behauptete Josef Bayer 1886 in der Überzeugung, daß "die Kernbildung eines modernen Stiles" bereits erfolgt sei: "Das nachweisbar Neue ... gibt sich kund in der Gesamthaltung der Bau-Anlagen, an ihrer Durchgliederung aus den Grundrissen heraus, in den unserem Zeitalter eigenartigen Kompositions-Aufgaben als solchen. Gar manche harren noch der Lösung, aber eine ansehnliche Reihe derselben ist von bedeutenden und weitsichtigen Baukünstlern schon jetzt in einer geradezu architektonisch erfinderischen Weise zum Ausdrucke gebracht worden. Mögen auch die gewählten Ausdrucksmittel dem überlieferten Formenvorrat angehören - das damit Ausgedrückte ist eigenartig, ist ein neues Resultat."²

Die Leistung des immensen Pensums konnte die unmittelbar folgende Generation wohl am ehesten würdigen. So schrieb Hermann Schmitz im Jahre 1926, vier Jahre vor Bluntschlis Tod: "Man kann ohne Übertreibung sagen, daß dem Umfang nach die Schöpfungen der deutschen Architektur seit den Kriegen von 1866 u. 1870/71 bis zum Ausbruch des Weltkrieges die in dem Zeitraum fast eines Jahrtausends geschaffenen Bauwerke der voraufgehenden Epochen überragen."³ Im übrigen

1 Bezüglich der Historismuskussion sowie zum Sinn oder Unsinn von "Neostilbezeichnungen" sei auf die einschlägigen in der Bibliographie und den Fußnoten genannten Publikationen verwiesen.

2 Bayer, Josef: Stilkrise unserer Zeit (1886), S.295. In: J. B. Baustudien und Baubilder, hg. v. Robert Stiassny, Jena 1919, S.289-295.

3 Schmitz, S.3; vgl. a. DBZ XXVI,1 v. 2.I.1892, S.1f.

begegnet Schmitz bereits dem Hauptvorwurf und Tadel, "die Baukunst der nachschinkel'schen Epoche" sei, da sie "Stile der Vergangenheit" nachahme, "ohne eigene Empfindung und ohne eigene Ausdrucksfähigkeit gewesen"⁴, indem er feststellt, daß historische Formen nicht unverändert übernommen und ohne weitere Entwicklung Anwendung fanden. Er bringt dem aber kein weiteres Interesse entgegen, fragt nicht nach Gründen; die Suche nach einem neuen Stil scheint ihm unbekannt und so entdeckt er anscheinend auch keine Absicht darin, indem er folgert: "Mithin ist doch auch der Baukunst der letzten Menschenalter eine Wandlung des Formgefühls, wenn auch eine unbewußte, nicht abzusprechen."⁵ Sieben Jahre später, drei Jahre nach Bluntschlis Tod - 1933 - registriert Herrmann, daß man "mit einer gewissen Verachtung" von der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spreche: "Diese Überheblichkeit hindert uns nur allzuoft, den starken und ehrlichen Willen zu erkennen, mit dem die bedeutenderen Baumeister den Weg aus dem Chaos zu finden versuchten."⁶ Zwei Jahre später stellt Schumacher heraus, daß die Architektur des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts "am praktischen Gerüst so vieler Aufgaben, für die es kein Vorbild gab, [habe] arbeiten müssen, daß man ihr auf ästhetischem Gebiet manches nachsehen muß." Es sei daher "nicht allein auf das stilistische Kleid" zu achten; im übrigen müsse man auch verschiedene Formen des Eklektizismus unterscheiden: "Es gibt einen leichtsinnig-oberflächlichen und einen gewissenhaft-wissenschaftlichen Eklektizismus, es gibt einen Eklektizismus der Bequemlichkeit und einen der Überzeugung, einen Eklektizismus des Verstandes und einen des Gefühls. ... Was diese Zeit so geringwertig erscheinen läßt, ist vor allem die weite Ausbreitung eines oberflächlichen Eklektizismus."⁷

Etwa 30 Jahre später - ab der Mitte der 1950er Jahre - setzte die Wertschätzung des Historismus allmählich zunehmend wieder ein.

In den letzten Jahrzehnten ist eine Fülle von Literatur zur Architektur des Historismus erschienen, die sich mit Städten und Stadterweiterungen befaßt, verschiedene Bauaufgaben oder Neostile behandelt, monographisch das Œuvre einzelner Architekten vorstellt oder sich einzelnen Bauwerken widmet. Bei genauerer Betrachtung dieser Arbeiten schleichen sich oft Bedenken ein, ob ein großer Teil davon wirklich ohne Einschränkungen als eine ausreichend sichere Basis angesehen werden kann, von der aus Beiträge zu einer soliden Grundlage weiterführender seriöser und verantwortbarer Gesamtwürdigung geleistet werden können. Oftmals

⁴ "Dieses Urteil erfährt aber doch zunächst schon durch die Wahrnehmung eine Einschränkung, daß wir Heutigen die Bauten der Mitte des 19. Jahrhunderts fast genau auf das Jahrzehnt ihrer Entstehung festlegen können: jeder der durch die neueren Viertel unserer Städte offenen Sinnes hindurchwandert, ist imstande, an der Hand von Gliederung, Profilierung, Ornamentik und technischer Bearbeitung die neueren Fassaden auf das Jahrzehnt ihrer Entstehung zu bestimmen." Schmitz, S.4.

⁵ Ebd., S.4.

⁶ Herrmann, Teil 2, S.7-9; zit. S.7 u. 8.

⁷ Schumacher, Fritz: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, Leipzig 1935, S.86f.

gewinnt man den Eindruck, daß die Quellenauswahl im Hinblick auf bereits feststehende Ergebnisse erfolgt oder gerade scheinbar streng quellenorientierte Arbeiten den zweiten Schritt - die wertende Einordnung - ohne ausreichend standfesten ersten getan haben.

Das ist um so bedauerlicher, da die Quellen zur Kunst des 19. Jahrhunderts meist in höherer Dichte als die zur Kunst früherer Zeiten vorhanden sind, aber - wahrscheinlich gerade ihrer abschreckenden Masse wegen - häufig nur subjektiv Ausgewähltes oder gar zufällig Entdecktes zum Fließen gebracht werden zu scheint. Besteht dort aus schmerzlich empfundenem Mangel an Überlieferung die Gefahr der Überinterpretation des Erhaltenen, so wird hier gelegentlich der irriige Eindruck erweckt - trotz subjektiver Auswahl - alles erreichbare Material benutzt zu haben und eine erschöpfende Behandlung zu liefern. Die Ersparnis eines konsequenten Quellenstudiums mit anschließender Auswertung entlastet den Autor zwar ungemein, das Resultat - die mit dem so freigehaltenen Potential und unbelastet von Hintergrundinformation unbefangen und häufig verblüffend selbstsicher produzierten Assoziationen und Schlüsse - jedoch hält einer fundierten Prüfung oft nicht stand: genialisch Erscheinendes entpuppt sich dann leider nicht nur als unnötiger, durch die Quellen zu widerlegender geistiger Aufwand, sondern - weit schlimmer - da nun einmal gedruckt auch noch als irreführend für den "gutgläubigen" Leser. Nur in seltenen Fällen hat sich in der Folge jemand auf nochmaliges intensives Studium scheinbar erschöpfend ausgewerteter Quellen eingelassen und so zur Ergänzung und teilweisen Korrektur früherer Untersuchungen beigetragen, wie sie etwa der Beitrag Hipps zum Hamburger Rathaus bietet.⁸

Vorliegende Arbeit über das architektonische Lebenswerk Alfred Friedrich Bluntschli versteht sich als Hilfe zur Vorbereitung weiterer, auf ihr basierender Forschungen zu einem objektiveren Bild des späteren Historismus und seiner Mittlerrolle zur Moderne.

Der am 29. Januar 1842 geborene Semperschüler Bluntschli war auf dem Höhepunkt seines Schaffens eine international bekannte und anerkannte Autorität, aus deren Schule wiederum so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Karl Moser (1860-1936) - Wegbereiter der Moderne in der Schweiz -, der als Architektur- und Landschaftsmaler hervorgetretene Wilhelm Ludwig Lehmann (1861-1932), der Erbauer luxuriöser "Hotelpaläste" Emil Vogt (1863-1936), Wilhelm Otto Pflughard (1869-1958) und Max Haefeli (1869-1941) oder Enea Tallone (1876-1937) hervorgingen, und der nicht ohne Einfluß auf Zeitgenossen wie etwa Paul Wallot

⁸ Hipp, Hermann: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. In: Das Rathaus im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1982, S.179-230.

(1841-1912) und Friedrich von Thiersch (1852-1921) war. Heute ist Bluntschli so gut wie vergessen. Ein Schicksal, das er mit vielen seiner Altersgenossen - gerade der "Semperschule" - teilt.⁹ Die großartigsten Projekte wurden nicht realisiert; und wohl kaum jemand wird den Namen Bluntschli sogleich mit dem Wiener Zentralfriedhof (Kat.Nr.54), dem Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr.67) oder gar den Grabmälern für Gottfried Keller und Paul Wallot (Kat.Nr.174 bzw. 177), denen er persönlich nahe stand, in Verbindung bringen. Am ehesten dürfte einer kleinen Zahl von Spezialisten noch seine bedeutenderen Züricher Bauwerke, die reformierte Kirche im vornehmen Villenvorort Enge (Kat.Nr.5), das veränderte chemische und das abgebrochene physikalische Institut der Eidgenössischen Technischen Hochschule (Kat.Nr.23 bzw. 24) sowie die Villen bekannt sein, darunter besonders die jüngst restaurierten und nun öffentlichen Zwecken dienenden (Kat.Nr.113 und 114). Von den früheren Bauten in Deutschland ist wenig erhalten. Noch bestehende Werke weisen häufig beträchtliche Kriegsschäden auf; genannt seien das Hotel Frankfurter Hof in Frankfurt und die Villa Heyl in Worms (Kat.Nr.67 bzw. 111). Es sind aber nicht nur Kriegsverluste, sondern auch Abbrüche aus wirtschaftlichem Interesse zu beklagen - und zwar nicht erst ab den 1970er Jahren. So wurde die Villa Cosel (Kat.Nr.100), 1875/76 in Offenbach erbaut, bereits im Jahre 1904 oder 1905 abgebrochen; sie bestand also keine 30 Jahre.

Gleichzeitig mit der Ausbildung und den ersten beruflichen Erfolgen des jungen Architekten, der sich bereits vor Abschluß des Studiums "Renaissance" zum Motto seines künftigen Lebens gewählt hatte, begann sich auch die Kunstgeschichte wissenschaftlich mit dieser Epoche zu befassen und trug zur Legitimation ihrer Rezeption durch die zeitgenössische Architektur bei.

Als Bluntschli am 27. Juli 1930 starb, war auch der allgemeine Geschmack schon von dem Elemente verschiedener Stile verknüpfenden Späthistorismus und dem zum Teil auch historisierende Elemente einschmelzenden Jugendstil abgekommen, der Expressionismus wurde überwunden und das Neue Bauen erfuhr zunehmend Akzeptanz. So geriet die einst hochgeachtete und -geehrte Persönlichkeit¹⁰ schnell in Vergessenheit.¹¹

⁹ Vgl. Berry: "the generation following Semper -- the generation born during the middle-third of the 19th century -- is virtually a 'lost generation' for the history of modern achitecture. Even in advanced studies, the foremost talents of this age are regularly evaluatet according to the achievements of earlier or later generations." S.4.

¹⁰ So wurde Bluntschli etwa die Ehrendoktorwürde der Universität Zürich (30.VII.1905; FA Bl.61 u. gta), der TH München (9.IV.1919; FA Bl.61 u. 64a sowie SBZ LXXIII,16 v. 19.IV.1919, S.188) und der ETH Zürich (29.I.1922; FA Bl. 64a) verliehen, erhielt er die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (9.VII.1922; FA Bl.64a); 1894 wurde der 1892 von der Kirchgemeinde an die Stadt abgetretene (Bericht der Kirchenbaukommission Enge ... 1890-1894, Zürich 1895, S.6) Weg nördlich der von ihm erbauten Kirche in Zürich Enge Bluntschlisteig benannt (Verfügung vom 22.IX.1894; AKE, Prot. d. Kirchenbaukommission, S.295 Nr.599 u. S.308f Nr.630); 1884 überbrachte er das Grußwort des

Zur näheren Betrachtung bietet sich Bluntschli zunächst deshalb an, weil er sich als Architekt in allen wesentlichen traditionellen und modernen Bauaufgaben versucht hat.

Zu Leb- und Schaffenszeiten war er weiten Fachkreisen durch seine hervorragenden Plazierungen bei fast allen namhaften Wettbewerben um öffentliche

Monumentalbauten bekannt: Bluntschli errang erste Preise im Wettbewerb um den Wiener Zentralfriedhof (1871), das Hamburger Rathaus (1876, beide mit dem Büro "Mylius & Bluntschli") sowie das Eidgenössische Parlaments- und Verwaltungsgebäude (1885; Kat.Nr.54, 16 und 11). Zweite Preise wurden ihm für seine Entwürfe zum akademischen Krankenhaus Heidelberg (1866/67, erster Preis nicht vergeben), das Wiener Rathaus (1868/69), den Deutschen Reichstag (1871/72), das Museums- und Schulgebäude des Städelschen Instituts in Frankfurt (1873), das Kollegiengebäude der Universität Straßburg (1878) und den Zentralbahnhof in Frankfurt (1880, die letzten vier Büro "Mylius & Bluntschli"; Kat.Nr.45, 15, 9, 31, 22 und 53) erteilt. Dritte Preise erhielt er für sein Projekt zum Sammlungsgebäude für Karlsruhe (1863, kein erster Preis vergeben), den gemeinsam mit Tièche angefertigten Plan zu einer Kantonsschule für Bern (1865/66) und das Rathaus für München mit Tafel (1866, erster Preis nicht vergeben; Kat.Nr.29, 21 und 14). Genannt seien noch die lobende Erwähnung des Entwurfs zum Leipziger Gewandhaus (1880, Büro "Mylius & Bluntschli") und der Ankauf seines Entwurfs zum zweiten Reichstagswettbewerb (1882, Kat.Nr.42 und 10). Nicht durchsetzen konnte sich Bluntschli bei den engeren Konkurrenzen um das Eidgenössische Parlamentsgebäude in Bern und die Züricher Tonhalle (1891 bzw. 1892, Kat.Nr.12 und 43).¹²

Villen stellen die zahlenmäßig am stärksten vertretene Baugattung in Bluntschlis Euvre dar. Es handelt sich dabei nicht nur um Entwürfe zu größeren Einfamilienhäusern, sondern in der Regel auch um deren baufeste - manchmal auch Teile der mobilen - Ausstattung sowie der Anlage des umgebenden Parks mit Einfriedung, Wegen, Treppen, Kleinarchitekturen und Brunnen. 33 Entwürfe sind

SIA der VI. Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Stuttgart (SBZ IV,11 v. 13.IX.1884, S.72), 1911 vertrat er die Schweiz beim IX. internationalen Architektenkongress in Rom (FA Bl.61).

¹¹ Sein 100. Geburtstag wird von der SBZ übergangen, der DBZ war bereits sein Tod keine Notiz mehr wert. In Zürchers 1943 erschienenem Aufsatz über "Zürcherische Architektur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" fehlt Bluntschli. Sowohl im "Ausstellungs-Prospect" der vom 20. Mai bis 11. Juni 1944 im Züricher Kunsthaus gezeigten Ausstellung "Architektur", in der 18 Aquarelle Bluntschlis zu sehen waren, als auch in dem Bericht der NZZ über deren Eröffnung wird er Albert Friedrich Bluntschli genannt (s. a. FA Bl.49a U.I.; vgl. a. SBZ 123,24 vom Juni 1944, S.291f). In dem der ETH und ihren Lehrenden gewidmeten Heft der Zeitschrift "Atlantis" (17 1945, S.397-452) sucht man Bluntschli vergeblich.

¹² Zu den Wettbewerben allgemein s. etwa H. Stier in DBZ XXIV,75 v. 17.IX.1890, S.453-455; zur Beteiligung an Wettbewerben bis zur zweiten Reichstagskonkurrenz im Jahre 1882 ebd. XVI,47 v. 14.VI.1882, S.278; vgl. Exkurs "Bluntschli und die Blütezeit des Wettbewerbswesens" unten S.214-221.

bekannt, wovon wohl 27 umgesetzt wurden. Dazu kommen 14 Umbauprojekte, die zum Teil fast die Ausmaße von Neubauten erreichten und wahrscheinlich bis auf ein Vorhaben alle realisiert worden sind. Auf dem Felde des "öffentlichen Monumentalbaus", für den in der Regel Wettbewerbe ausgeschrieben wurden, war Bluntschli das Glück nie so recht hold. Trotz fast immer prämiierter Entwürfe, erlangte er die Aufträge zu den vier als "Monumentalbauten" zu bezeichnenden Gebäuden, die er tatsächlich ausgeführt hat - Kirche Enge, Chemie- und Physikgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums Zürich sowie dem Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr.5, 23, 24 und 67) -, nicht durch Konkurrenzen. Über seinen Einfluß als bauender Architekt hinaus übte Bluntschli verschiedene multiplizierende Wirkung aus: zunächst, wie bereits angedeutet, durch die Veröffentlichung einer großen Zahl seiner ungebauten Projekte, an denen seine Ideen wahrscheinlich besser zum Ausdruck kommen, als an ausgeführten Bauten, die im Laufe der Realisation oft ihre Ursprünglichkeit einschränkenden Änderungen unterworfen sind; dann durch seine 33-jährige Lehrtätigkeit am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, sowie auch als gefragter Preisrichter und Gutachter. Geringer, wenn auch nicht genau zu quantifizieren, dürfte seine Wirksamkeit als Autor zu veranschlagen sein. Die entscheidende Aufforderung zu einer tiefergehenden Beschäftigung mit dieser Persönlichkeit und ihrer Wirkung endlich erfolgt durch die außerordentlich gute Quellenlage.¹³

Forschungsstand (Literatur)

1 Gesamtwerk

Daß das Gesamtwerk Bluntschlis bisher keine monographische Behandlung erfahren hat, verwundert, da er ab den 1860er Jahren drei Jahrzehnte hindurch an bedeutenden Architekturwettbewerben teilgenommen hat, und das durchwegs mit guten Ergebnissen, sein Name also zu Lebzeiten über Jahrzehnte hinweg ständig beim Durchblättern der "Schweizerische Bauzeitung" (SBZ), aber auch "Deutsche Bauzeitung" (DBZ) und anderer Fachorgane begegnet.

1945 stellte Bluntschlis Sohn Hans aus den hinterlassenen Aufzeichnungen und Briefen seines Vaters eine Abhandlung über dessen "Lehr- und Wanderjahre" bis

¹³ Vgl. S.29-32.

1870 zusammen. Ihre Einleitung kann natürlich nicht ohne Bezug auf die Situation bleiben, unter deren Eindruck sie entstanden ist.¹⁴

Öffentlich gewürdigt wurden Bluntschli und seine Leistungen aus Anlaß von Geburtstagen, Jubiläen, seiner Pensionierung sowie in verschiedenen Nachrufen.¹⁵ Erwähnt wird er in Jubiläumsschriften des Polytechnikums bzw. der ETH, so in dem monumentalen von H. E. Berlepesch-Valendas gestalteten zweibändigen Werk zum fünfzigjährigen Bestehen des eidgenössischen Polytechnikums: in Teil I als Lehrer (S.341) und als Erbauer des Chemie- und des Physikgebäudes (S.344-346), im II. Band als Architekt der Kirche Enge (S.276f), des Chemie- und des Physikgebäudes (S.333-335 bzw. 336-339), von Villen (S.435, 436 u. 438) sowie als Planer verschiedener Denkmäler (S.326f). In der wenige Wochen nach seinem Tode erschienenen Festschrift zum 75-jährigen Bestehen der ETH wird Bluntschli als Erbauer der beiden naturwissenschaftlichen Institutsgebäude (S.29f u. 60) genannt. 1942 erschien ein Artikel in der NZZ zum Gedenken an seinen 100. Geburtstag.¹⁶ Die SBZ übergibt diesen Anlaß. "In memoriam Prof. Friedrich Bluntschli" - 1944 aus Anlaß des 75-jährigen Jubiläums der Gesellschaft ehemaliger Studierender des eidgenössischen Polytechnikums (GeP) erschienen - stellt lediglich eine auszugsweise Abschrift der "Lebenserinnerungen" Bluntschlis dar.¹⁷

Die einschlägigen Künstlerlexika sind aufgrund der Auswertung der zeitgenössischen Fachzeitschriften, in denen Bluntschli stets präsent war, in der Lage, gut über ihn zu informieren. Die älteren Werke stützen sich zum Teil zusätzlich auf persönliche Mitteilungen, die jüngeren auf die Verzeichnisse seiner Nachlässe, gelegentlich wohl auch auf Einsicht in diese.

Im Schweizerischen Künstler-Lexikon gibt Carl Brun einen gehaltvollen Überblick über das Leben und die Hauptwerke Bluntschlis.¹⁸

Bei Dessoff liegt das Schwergewicht auf Bluntschlis Frankfurter Jahren.¹⁹

¹⁴ "Zahlreiche bauliche Leistungen standen in Frankfurt am Main und an verschiedenen Orten im Hessenland. Doch wer weiß, wie viele von ihnen den großen Orkan der verheerenden Kriegszeit überdauert haben? ... Jene gezügelte, harmlosere Welt, in der noch mein Vater durch seine Kunst um Schönheit und Gehalt rang, besteht nicht mehr.", S.6f.

¹⁵ Längere Würdigungen zum 70. Geburtstag: NZZ 29 v. 29.I.1912, S.2; NZZ 30 v. 30.I.1912, S.2; Die Schweizerische Baukunst IV,3 v. 9.II.1912, S.52; SBZ LIX,5 v. 3.II.1912, S.65; zur Pensionierung: Die Schweizerische Baukunst VI, Juni 1914, S.256; SBZ LXIII,21 v. 23.V., S.313 u. 24 v. 13.VI.1914, S.351f; zum 80. Geburtstag: SBZ LXXIX,4 v. 28.I.1922, S.52; Nachrufe: NZZ 1474 v. 28.VII.1930; NZZ 1488 v. 30.VII.1930; NZZ 1518 v. 4.VIII.1930, S.2 v. W. H. Lehmann; SBZ 96,5 v. 2.VIII.1930, S.62 u. 7 v. 16.VII.1930, S.86f v. W. Otto Pflughard; Werk 17, 1930, unpag.

¹⁶ NZZ 134 v. 25.I.1942, S.5.

¹⁷ SBZ CXXIV,13 v. 23.IX.1944, S.163-167 v. Hans Eduard Linder; (s. a. ebd. v. 10.VI.1944, S.291f); Abschrift v. FA Bl.50 U.III, 29 Ts.

¹⁸ Ebd.I, Frauenfeld 1905, S.147f; s. a. II, 1908, S.705 u. IV, 1917, S.44.

¹⁹ Ebd., S.15f, s. a. S.101 s. v. Mylius.

"Thieme-Becker" beschränkt sich auf eine Zusammenfassung des bereits von Brun Veröffentlichten.²⁰

Da Bluntschli von einer breiteren Öffentlichkeit registrierte Schaffenszeit kaum noch ins 20. Jahrhundert hineinreicht, führt ihn das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts lediglich mit seinen Lebensdaten und etwas Literatur an. Daß man sich offensichtlich erst später darauf besonnen hat, Bluntschli überhaupt aufzunehmen, zeigt der Umstand, daß sich der Beitrag unter den Nachträgen befindet.²¹

Im "Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert" erscheint er gar nicht.²²

Das Österreichische Künstlerlexikon widmet ihm mehrere Zeilen.²³

Unbefriedigend ist der Artikel in der Macmillan Encyclopedia of Architects²⁴ nicht der Kürze, sondern seiner Oberflächlichkeit wegen, mit der er alle aufgezählten Wettbewerbsprojekte - auch die von Bluntschli alleine angefertigten - dem Büro "Mylius & Bluntschli" zuweist.

Eine treffende Charakteristik liefern M. Bringmann und S. Schrödter im "Saur".²⁵

Daß es sich bei "Schloß" Stumm um denselben Bau wie "Schloß" Rauschholzhausen handelt, ist ihnen entgangen; Bluntschlis schriftlicher Nachlaß in der Zentralbibliothek Zürich wird im Gegensatz zu dem weitaus kleineren Konvolut in der Münchner Staatsbibliothek nicht als Quelle angeführt.

Der jüngste Lexikonartikel über Bluntschli im 1998 veröffentlichten

"Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert"²⁶ von Martin Fröhlich weist seinen Autor als Kenner der Arbeiten aus Bluntschlis Studienzeit und der Züricher Semper-Schule aus; darüber hinaus wird auf Bluntschlis Funktionen im Kulturleben Zürichs und der Schweiz des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Er enthält jedoch mehrere ungenaue und sinnentstellende Angaben, besonders zu den aufgezählten Bauten. Ob Bluntschli "das Gedankengut Sempers starr formal weitergeben" wollte (wie wäre das zu denken?), "anstatt ... dessen Reformgehalt ernst zu nehmen" (ebd., S.66) ist zu diskutieren.

Kürzer und allgemeiner sind die meist auf den Artikeln der Künstlerlexika basierenden Angaben in Nachschlagewerken zur Architektur²⁷ oder Kunst²⁸.

²⁰ Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart Bd.IV, hg. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, Leipzig 1910, S.144f.

²¹ Ebd., Bd.V, bearb. u. hg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1961, S.315.

²² Frauenfeld 1958-1967.

²³ Schmidt, Rudolf: Österreichisches Künstlerlexikon Lfg.3, Wien 1977, S.209.

²⁴ vol.1, hg. v. Adolf K. Placzek, New York / London 1982, S.226f.

²⁵ Allgemeines Künstlerlexikon Bd.11, hg. v. Günter Meissner, München / Leipzig 1995, S.652f.

²⁶ Hg. v. Isabelle Rucki u. Dorothee Huber, Basel / Boston / Berlin, S.65f.

²⁷ Etwa Wasmuths Lexikon der Baukunst Bd.1, hg. v. Günther Wasmuth, Berlin 1929, S.556, ein Jahr vor Bluntschlis Tod erschienen.

²⁸ Etwa Lexikon der Kunst Bd.2, Freiburg 1987, S.211, mit Verwechslung nach der Bluntschli 1875 mit Mylius einen Entwurf zum Berner Parlament geliefert haben soll (der im selben Jahr von Harald Olbrich in Leipzig herausgegebene erste Band des Nachschlagewerks gleichen Namens

Eine chronologische Tabelle zu Leben und Werk sowie Literaturangaben beinhaltet auch das Buch von André Meyer über Neugotik und Neuromanik in der Schweiz.²⁹

In umfassenden allgemeinen kunstgeschichtlichen Darstellungen verschiedener Ausrichtungen wird Bluntschli bereits zu Lebzeiten oft erwähnt; auch bei Arbeiten aus der Zeit des Zusammenwirkens mit Mylius wird er häufig allein oder aber vor diesem genannt:

1884 bezeichnet Friedrich Pecht in dem von ihm bearbeiteten Teil von Rebers Geschichte der neueren deutschen Kunst Bluntschlis Frankfurter Hof (Kat.Nr.67) zweimal irreführend als einen Bau in deutscher Renaissance; ja, als "für die deutsche Renaissance geradezu epochemachend".³⁰ In seiner eingehenden Rezension stellt Redtenbacher - 1840 in Zürich geborener und in den 1870er Jahren ebenfalls in Frankfurt tätiger Architekt, der sich durch die Wiederherstellung mittelalterlicher Bauwerke, besonders aber kunstwissenschaftliche Publikationen, Verdienste erwarb - denn auch fest: "Bluntschli, der einzige hervor ragendere Schüler Sempers, aus dessen Züricher Zeit, verdient mit seinem Frankfurter Hof alles Lob, nur das Epitheton nicht, dass dies 'deutsche Renaissance' sei".³¹

In seiner knappen Vorstellung der Architektur Frankfurts würdigt Rosenberg Mylius und Bluntschli als führende Architekten des Aufschwungs nach dem Krieg von 1870/71, wobei er auch auf ihre erfolgreiche Teilnahme an verschiedenen auswärtigen Konkurrenzen verweist.³²

Im Zusammenhang mit der "architektonischen Entwicklung unter dem Zeichen der Renaissance und zwar größtenteils der deutschen" aus der sich "sogar ...

verzichtet auf die Aufnahme Bluntschlis) oder mit mehr Bemühen der Künstlerpersönlichkeit gerecht zu werden Cornelia Bauer in The Dictionary of Art vol.4, hg. v. Jane Turner, London / New York 1996, S.182 (das eidgenössische Parlament und der Reichstag werden unter 'town halls' geführt).

²⁹ Zürich 1975, S.165f.

³⁰ In: Reber, Franz von: Geschichte der neueren deutschen Kunst Bd.3, Leipzig 1884², Zit. S.317, s. a. S.443.

³¹ Redtenbacher, Rudolf von: Die moderne Baukunst vor dem Forum der Kunstgeschichte. In: DBZ XIX,45 v. 6., S.270f u. 274f u. 47 v. 13.VI.1885, S.283-286; Bluntschli mehrfach erwähnt; Zit. S.285. Redtenbacher und Bluntschli waren persönlich miteinander bekannt. Sie hatten sich im Haus Heinrich Hoffmanns kennengelernt (FA Bl.50 U.V, Ts.36). Ein darüber hinausgehender Kontakt scheint sich nicht entwickelt zu haben. Als Anhänger mittelalterlicher Bauweise setzte sich Redtenbacher u. a. dafür ein, die Konstruktion als Ausgangspunkt baulicher Gestaltung anzusehen und wandte sich so bedingt gegen Sempers Bekleidungslehre ("Zugegeben, dass das Bekleidungsprinzip bei den Anfängen der Architektur ... herrschend war, ... so ist damit nicht der Beweis geliefert, dass es ein unkünstlerischer Gedanke wäre, die Construction zum Ausgangspunkt der baulichen Gestaltung zu machen. Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts zu construiren giebt. Wir ... suchen aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen." Redtenbacher, Rudolph: Die Architektonik der modernen Baukunst. Ein Hilfsbuch bei der Bearbeitung architektonischer Aufgaben, Berlin 1883, S.1).

³² Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, Bd.3, Leipzig 1889, S.389f.

Frankfurt a. M. das zu den Zeiten des Bundestages in völliger Stagnation verharnte ... beteiligt", nennt auch Lübke Bluntschli vor Mylius.³³

Eine differenziertere Einordnung von Bluntschlis bisherigem Wirken in der gattungsübergreifenden kunsthistorischen Literatur erfolgte im Jahre 1899 durch den Kunsthistoriker und Architekten Cornelius Gurlitt. Dieser betont den Einfluß Burnitz', der "sich einer frischen Auffassung italienischer Kunst zuwandte, sogar jene Versuche stilistisch hinter sich ließ, die Semper ... mit der Frührenaissance gemacht hatte(n) und munter aus der Schale reifen italienischen Schaffens trank" auf Bluntschli: "Es ist kein Zufall, daß in jenem wichtigen Wettbewerb um das Haus des Deutschen Reiches zwei Künstlern der erste Preis zuerteilt wurde, die in den siebziger Jahren in Frankfurt die Anregung für ihr Schaffen erhielten. Denn Burnitz hatte Schule gemacht. Da war Bluntschli, dem bei Semper und in Paris der Blick über die trockene Wiederholung der Antike hinaus erweitert worden war und der kurz vorher gemeinsam mit dem an Schule und Kunstabsicht verwandten Mylius den künstlerisch fast ebenso wichtigen Sieg in der Bewerbung um das Rathaus in Hamburg gewann, einer der entscheidenden Triumphe der Kunstart Sempers über die Schinkelsche."³⁴

Schmid nennt die hauptsächlichsten Wettbewerbserfolge Bluntschlis aus dessen Frankfurter Zeit.³⁵

Joseph bemerkt im Zusammenhang mit der Vorstellung der von "Mylius & Bluntschli" errichteten Häusergruppe an der Frankfurter Hasengasse (Kat.Nr.58) "im Stil der deutschen Renaissance", es handele sich hier um den Stil "den diese Meister meist bevorzugen". Des weiteren hebt er das Büro im Zusammenhang mit Villen- und Wohnhausbau sowie dem Hotel Frankfurter Hof hervor; in dem der Schweiz gewidmeten Kapitel wird Bluntschli unter die führenden Architekten Zürichs gezählt.³⁶

Springer sieht in Frankfurt den "Mittelpunkt dieser verjüngten historischen Baukunst" wo die "Architekten mit den alten Motiven freier schalten, um sie kühn miteinander zu vermischen und dadurch nicht nur zu einer kräftigeren, frischeren Art, sondern schon an die Grenzen eines neuen Stils" gelangten. "Dort wirkte Rud. Heinr. Burnitz (1827-1880), gefolgt von einer ganzen Schar begabter Architekten, unter denen Oskar

³³ Lübke, Wilhelm: Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S.880.

³⁴ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899, S.637f (auch auf S.676 - ebenf. bezügl. des Hamburger Rathauses - Bluntschli vor Mylius genannt); inhaltlich unverändert noch in der vierten erweiterten Auflage Berlin 1924 unter dem Titel: Die deutsche Kunst seit 1800, S.431f.

³⁵ Schmid, Max: Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts Bd.II, Leipzig 1906, S.155.

³⁶ Joseph, D[agobert]: Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit III,2 Leipzig [1912²], S.542, 546f u. 679f; bezüglich des Hamburger Rathauses werden neun Verfasser prämiierter Wettbewerbseinsendungen sowie alle neun Mitglieder des den Bau letztendlich ausführenden "Baumeisterbundes" namentlich genannt - nicht jedoch die Träger des ersten Preises "Mylius & Bluntschli" (S.506f). Dafür schreibt ihnen Joseph den Entwurf des Wiener Zentral**bahnhof**s - es muß Zentral**friedhof** heißen - zu (S.542).

Sommer (1840-1894), besonders aber Alb. Friedr. Bluntschli, ein geborener Schweizer (1842) und Karl Mylius (1839-1883) hervorragten."³⁷

Für Woermann hingegen ist Bluntschli - ebenfalls im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit in Frankfurt - lediglich ein Vertreter des "Semperschen Renaissancestil(s)".³⁸

Hermann Schmitz handelt - wahrscheinlich in Anlehnung an Pecht und / oder Joseph - Mylius und Bluntschli unter den Vertretern der deutschen Renaissance ab.³⁹

Gut 35 Jahre später - nach Überwindung der im Gefolge der um 1900 einsetzenden Reformbewegung ablehnenden Einstellung gegenüber der Architektur des 19. Jahrhunderts und der beginnenden Aufwertung des Historismus - würdigt Reinle, der die Architekten des Historismus dem Umfang nach recht unterschiedlich behandelt, Bluntschli etwas vorsichtig innerhalb eines summarischen Überblicks von elf Zeilen: "Wohnhäusern, Villen, Schlössern, Hotels, Banken und anderen öffentlichen Bauten in Deutschland schlossen sich Bauwerke in Zürich an, die gegenüber der landläufigen, vor allem durch die öffentlichen Bauten bis zur Langeweile abgewandelten Neurenaissance einen selbständigen Zug aufweisen".⁴⁰

Birkner führt Bluntschli als Vertreter des "strenge(n) Historizismus" an, der diesen durch seine Skizzen zu den Neubauten der Universität Zürich von 1906/07 "bis weit in das 20. Jahrhundert weiter" leben läßt.⁴¹ In seinem Werk von 1975 nennt er einige der bedeutenderen Projekte Bluntschlis für die Schweiz sowie den Wiener Zentralfriedhof.

Der der Epoche von 1848 bis 1890 gewidmete Band der Geschichte der deutschen Kunst betont den Einfluß Bluntschlis auf Paul Wallot während ihrer gemeinsamen Frankfurter Jahre. Bluntschli wird hier als Vermittler monumentale Wirkung hervorrufender italienischer Hoch- und Spätrenaissance Semper'scher Prägung an den späteren Schöpfer des Reichstags gewürdigt, der während seiner Ausbildung und Tätigkeit in Hannover, Gießen und Berlin unter anderen Einflüssen gestanden hatte.⁴² Die *Ars Helvetica*, deren Gegenstand "ein gemeinsames Erbe, das es zu kennen lohnt, um ihm mit Verantwortung Sorge zu tragen" darstellt, würdigt Bluntschlis Werk nicht als "nationales Patrimonium ... der visuellen Kultur"⁴³. In den zwölf zwischen 1987 und 1992 erschienenen Bänden wird Bluntschli lediglich zweimal genannt: in Band X im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um Hodlers "Rückzug von

³⁷ Springer, Anton u. Osborn, Max: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart (Handbuch der Kunstgeschichte Bd.V), achte verb. u. erw. Auflage Stuttgart 1921, S.415f.

³⁸ Woermann, Karl: Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart (Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker Bd.VI), Leipzig 1922, S.272f.

³⁹ S.8 u. 10.

⁴⁰ Reinle, S.51.

⁴¹ Birkner 1967, S.516.

⁴² Geschichte der deutschen Kunst 1848-1890, S.283; vgl. auch Düll, Siegrid: Zum Antikenerlebnis von Paul Wallot, S.25. In: MDAV 22 1991, S.23-30.

⁴³ Nachwort und Dank des Herausgebers, S.VII. In: Registerband, Dissentis 1993.

Marignano" für die Waffenhalle des Landesmuseums in Zürich als Mitglied der Jury und Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission⁴⁴ und im XI. Band beiläufig als Beispiel eines Historisten⁴⁵. Im Band VII wird er trotz seines entscheidenden Einflusses auf die Entstehung vieler Denkmäler nicht erwähnt; hierzu hätte sich beispielsweise im Zusammenhang mit den Denkmälern für Zwingli oder Escher (Kat.Nr.150 bzw. 153) die Gelegenheit geboten.⁴⁶

Werden Bluntschli oder "Mylius & Bluntschli" in allgemeinen Darstellungen zum Historismus genannt, dient das meist lediglich der Erweiterung einer Auflistung von Namen oder Beispielen. Als Grundlage dieser Angaben dient in der Regel eines der genannten Werke, oft in sinnentstellend verkürzter Form.

Herrmann nennt Bluntschli nicht, und auch in den jüngeren Standardwerken zur Architektur des 19. Jahrhunderts findet Bluntschli keine Erwähnung, geschweige denn eine Würdigung.⁴⁷

Zur Neurenaissance speziell ist Mildes Arbeit "Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit" zu nennen. Milde nennt den Entwurf von "Mylius & Bluntschli" zum Hamburger Rathaus (S.293 u. 295). Bei der Behandlung der Wettbewerbe um den Reichstag (S.250-253 zum ersten bzw. S.301-305 u. 307 zum zweiten Wettbewerb) sowie das Dresdner Gewandhaus (S.266-269), an denen sich das Atelier bzw. Bluntschli ebenfalls beteiligt hatte, fällt deren Name nicht (Kat.Nr.16, 9, 10 bzw. 42). Der weitgesteckte Rahmen des Werkes umspannt die Behandlung der Voraussetzungen und des Werdens der Neorenaissance, die Bedeutung Sempers, eine Untersuchung der Grundpositionen von Neugotik, Klassizismus und Rundbogenstil und deren Stellung zu ihr sowie die Zeit der "Allgemeingültigkeit des Renaissancismus".

Überblickswerke zur Neurenaissance in den Regionen, in denen Bluntschli gewirkt hat - wie sie für die Schweiz etwa über den Klassizismus oder die Neugotik und für das Rheinland die Neuromanik vorliegen - gibt es nicht.⁴⁸

⁴⁴ Tavel, Hans Christoph von: Nationale Bildthemen, Dissentis 1992, S.133.

⁴⁵ Moos, Stanislaus von: Industrieästhetik, Dissentis 1992, S.236.

⁴⁶ Jaccard, Paul-André: Skulptur, Dissentis 1992, etwa auf S.199ff.

⁴⁷ So etwa in der "ersten umfassenden Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts" (Heinrich Klotz im Vorwort der deutschen Ausgabe, München 1994, S.9), Hitchcocks Werk "Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries" (zahlr. - mind. fünf - erw. Auflagen 1958 bis 1990) oder bei Benevolo (1960), Zeitler (1966) und Mignot (1983), auch die jüngste zusammenfassende Darstellung historistischer Architektur in Deutschland, Dolgner (1993) nennt Bluntschli nicht.

⁴⁸ Carl, Bruno: Klassizismus, Zürich 1963; Meyer, André: Neugotik und Neuromanik in der Schweiz, Zürich 1973 und Mann, Albrecht: Die Neuromanik, Köln 1966.

Der Ausstellungskatalog des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake "Renaissance der Renaissance"⁴⁹ bildet zur Illustration des von Wilhelm Kick herausgegebenen Tafelwerks "Moderne Neubauten", das ab 1894 in Stuttgart erschien, eine Aufnahme des im Büro "Mylius & Bluntschli" entworfenen Schlosses Langenzell (Kat.Nr.112) ab (Tf.47). Der zugehörige Katalogtext zählt zehn (!!!) Architekten bzw. Firmen auf, deren Bauten Aufnahme in Kicks Werk gefunden haben. Die Autoren des abgebildeten Beispiels sucht man darunter vergeblich.

Die bisher umfangreichste Behandlung erfuhr Bluntschli in der jüngeren amerikanischen Forschung, die in den letzten Jahren großes Interesse an der Architekturtheorie des Historismus, vor allem im Hinblick auf dessen Bedeutung für die Moderne, entwickelt hat. Semper und seinen direkten "Erben" muß innerhalb dieser Forschungen natürlich eine zentrale Stellung eingeräumt werden. 1990 erschien James Duncan Berrys Dissertation "The legacy of Gottfried Semper: Studies in Späthistorismus" (Berry), deren Absicht es ist, "to confront these questions: given Semper's acknowledged stature as the preeminent architectural presence in late-19th-century Germanic architecture, how was his contribution viewed and integrated by the profession at large ? What does a 'Semperian' building look like ? That is, what was Semper's legacy ?" (S.3) "To this end, I have attempted to present a series of independent studies organized somewhat arbitrarily on the itinerary of Semper's peripatetic life These chapters neither present a continuous narrative nor a chronologically consistent series of events. ...[They] do represent what I consider to be the most significantly Semperian moments of Späthistorismus, moments which crystallize around specific personalities, commissions, and themes." (S.9) Darunter "a brief monographic discussion of the life and work of another important but neglected Semperian architect, Alfred Friedrich Bluntschli ... a talented and prolific builder during a hectic age. Considered the 'aristocrat' among Semper's students, he was a formidable presence in Swiss architectural affairs into the late 1920s. A designer and draftsman of outstanding talent, a teacher and administrator par excellence, and a gentleman with an international reputation, ... the most important conduit for the continuation of Semperian values in his native land." (S.221) Im Kapitel "The Zürich School" zählt Berry Projekte und Werke Bluntschlis auf und charakterisiert kurz einige Fassaden, geht aber nie auf Grundrisse oder Raumbildung ein, obwohl er selbst feststellt "the idea of space, represents a neglected aspect of Semper's legacy" (S.233; vgl. a. ebd. S.10). Die Ausführungen stützen sich auf Nachforschungen, die trotz auftretender Widersprüche und Ungereimtheiten, scheinbar keine Überprüfung erfuhren und sogar - anstatt vorsichtig formuliert oder als Fragen gestellt zu erscheinen - teilweise in Behauptungen übergegangen sind.

⁴⁹ Ebd. Kat.Nr.486, S.457 (Abb.) u. 458.

Dafür kann weder der Mangel an Vorarbeiten, der dem Autor bewußt ist (etwa S.4), noch die Fülle des Quellenmaterials, dessen gesamte Aufarbeitung nicht der Zweck einer so breit angelegten Arbeit sein kann, verantwortlich gemacht werden, sondern Nachlässigkeit. Verstärkt wird dieser Eindruck des "Unbesorgten" durch die zahllosen Schreibfehler, die sich vor allem in der ersten Hälfte und dort besonders in den Zitaten häufen. Diese werden einmal in der Originalsprache, ein andermal in Übersetzung geliefert (in wiederholtem Wechsel aus ein und demselben Artikel etwa auf S.229-231). Das Verdienst der Publikation besteht darin, in einem eigenen Kapitel auf die Bedeutung Bluntschlis und seines Werks sowie die Fülle des vorhandenen Materials aufmerksam gemacht zu haben.

"Gottfried Semper. Architect of the nineteenth century" von Harry Francis Mallgrave erschien 1996. Eingebettet in für europäische Leser zu breit angelegte Hintergrundinformationen, zeichnet diese flüssig geschriebene "personal and intellectual biography" den Lebensweg Sempers den Stationen seines Schaffens folgend nach. Anhand seiner Hauptschriften und wichtigsten Werke wird, gestützt auf Vorarbeiten, dessen Lehrgebäude und seine Wirkung vorgestellt. Auf Bluntschli, dessen Lebensdaten Mallgrave mit 1842 bis 1920 angibt (S.360; er läßt dafür in der gleichen Zeile den 1906 verstorbenen Auer bis 1930 leben), geht er im Epilog (S.355-381) in Form einer Zusammenfassung des bereits von Berry zu Bluntschli Geäußerten ein (S.360f).

Gelegentlich wird Bluntschli auch in Werken über Zeitgenossen genannt.⁵⁰

⁵⁰ So z. B. in Bössel, Hans: Gabriel von Seidel. In: Oberbayrisches Archiv 1966, S.12 und mehrfach in den beiden Hauptwerken zu Friedrich von Thiersch, dem von dessen Neffen verfaßten und mit finanzieller Unterstützung Bluntschlis (FA Bl.43 U.12, Br.e v. 25.III./3.IV., 23.IV. u. 11./12.IX.1922) veröffentlichten "Lebensbild" (Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925) sowie der Münchner Dissertation von 1977 (Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982).

2 Monographisch zu einzelnen Bauten und Projekten

2.1 Bauten und Projekte Bluntschlis

Drei im Zusammenhang mit Jubiläen der Kirchgemeinde Enge erschienene Schriften befassen sich auch mit der Entstehung und Geschichte der Kirche (Kat.Nr.5),⁵¹ ein Kirchenführer widmet sich vor allem ihrer Beschreibung.⁵²

Eine kurze Würdigung erfährt das in Konstanz errichtete Krankenhaus (Kat.Nr.47) durch H. Maurer in einer Festschrift zur Einweihung der Neubauten.⁵³ Ebenfalls in einer Festschrift findet das in Frankfurt errichtete Diakonissenhaus (Kat.Nr.50) Erwähnung.⁵⁴

Der 1992 erschienene Katalog der Sammlung "Heylshof" enthält einen "Der Heylshof: Unternehmerschloß und Privatmuseum" überschriebenen Beitrag von Klaus Hansemann, der Bau (Kat.Nr.111) und Bauherren vorstellt.⁵⁵ Die dürftigen Informationen zur Planungsgeschichte sind durchgängig unkorrekt. Auch ohne die Konsultation von Bluntschlis schriftlichem Nachlaß - deren Mühe sich der Autor nicht unterzogen hat - sollten offensichtliche Unregelmäßigkeiten, etwa Annahmen chronologisch - aufgrund eindeutig datierter Pläne – nicht möglicher Abhängigkeiten ins Auge springen. Die schriftlichen Quellen, die Hansemann eingesehen zu haben scheint - wie die Briefe Gedons an Bluntschli - sind teilweise falsch verstanden; so spricht sich Gedon gegen und nicht für die Verwendung weißer Säulenbasen aus (S.46), was den Leser auch verwundert - den Autor anscheinend nicht - , da die ausgeführten ja nicht weiß sind.

Aus Anlaß des Umzugs des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK) in die renovierte und erweiterte Villa Bleuler (Kat.Nr.113) erschien 1994 eine der Geschichte des Gebäudes und seiner Besitzer gewidmete hervorragend bebilderte Publikation.⁵⁶

Aus dem gleichen Jahr stammt eine ebenfalls reich mit informativen Abbildungen versehene Broschüre über die Umnutzung der Villa Rieter (Kat.Nr.114).⁵⁷

Einen Teil seiner Entwürfe und Bauten - besonders mit öffentlichem "monumentalen" Charakter - publizierte Bluntschli selbst - ggf. gemeinsam mit dem jeweiligen

⁵¹ Hefti, J[oaachim]: Kirche Enge Zürich 1894-1944, Zürich 1944; Walter, Ewald: 75 Jahre Kirche Enge, Zürich 1969 und ders. 100 Jahre Kirchgemeinde Zürich-Enge, Zürich 1982.

⁵² Guex, Francois: Reformierte Kirche Zürich-Enge, Bern o. J. (1978 ?; SKF o. Nr.).

⁵³ Maurer, Helmut: Die vier Vorgängerbauten des Neuen Krankenhauses. In: Der Neubau der Krankenanstalten Konstanz. Fs zur Einweihung am 3.XII.1971, S.70-83, hg. v. d. Spitalstiftung Konstanz, Konstanz 1971, S.78f.

⁵⁴ Getrost und freudig. Festschrift 125 Jahre Frankfurter Diakonissenhaus 1870-1995, hg. v. Frankfurter Diakonissenhaus, Frankfurt 1995, S.60f.

⁵⁵ Kritischer Katalog der Gemäldesammlung, hg. v. d. Stiftung Kunsthaus Heylshof, Worms 1992, S.19-50.

⁵⁶ Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in der Villa Bleuler. Zürich, hg. v. SIK, Zürich 1994.

⁵⁷ Park-Villa Rieter, hg. v. d. Stadt Zürich, Zürich 1994.

Koautor - in Fachblättern und in Form einer Monographie: Es handelt sich um das eidgenössische Parlaments- und Verwaltungsgebäude in Bern⁵⁸, das eidgenössische Chemie-⁵⁹ sowie Physikgebäude⁶⁰, beide in Zürich, die Fassaden für das Rathaus von Glasgow⁶¹ und die Innenraumneugestaltung des Züricher Neumünsters⁶².

2.2 Wettbewerbe und realisierte Projekte anderer Architekten

Festschriften oder Monographien zu aus Wettbewerben hervorgegangenen Bauwerken stellen die nicht ausgeführten Konkurrenzentwürfe, auch wenn diese hohe Plazierungen erreichten, in der Regel nicht vor, geschweige denn gehen sie näher auf sie ein oder vergleichen sie gar miteinander - das ist gerade im Falle Bluntschli sehr bedauerlich. Diese Werke sind aber doch meist wegen der Darstellung der Vorgeschichte für die Beschäftigung mit Bluntschli von Bedeutung.

Über die in unserem Zusammenhang wichtige Vorgeschichte des Deutschen Reichstags (Kat.Nr.9 u. 10), Verlauf, Teilnehmer, Einsendungen und Ergebnisse der beiden Wettbewerbe informiert am profundesten "Der Reichstag. Die Geschichte eines Monuments" von Michael S. Cullen.⁶³

"Das Münchner Rathaus - Architektur zwischen Politik, Ehrgeiz und Intrige" von W. Nerdinger und B. Stenger ist eine quellenorientiert in die münchenerische Entwicklung und Situation einordnende Studie (Kat.Nr.14).⁶⁴

Eine der frühesten einem historistischen Gebäude gewidmeten Monographien mit wissenschaftlichem Anspruch, dürfte die Dissertation von H.-J. Brandt über das Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16) aus dem Jahre 1955 sein.⁶⁵ Ihr Gegenstand ist jedoch der ausgeführte Bau, dessen Vorgeschichte nur summarisch und unter Vernachlässigung des reichen Quellenmaterials behandelt wird. Die 1982 erschienene Abhandlung von Hermann Hipp bietet deshalb eine höchst willkommene Ergänzung, obwohl auch sie "ausschließlich die auf das ausgeführte Rathaus hinführende Baugeschichte und dies selbst" (S.182) behandelt.⁶⁶

⁵⁸ Kat.Nr.11; SBZ XI 1888, S.75-77.

⁵⁹ Kat.Nr.23; mit Lasius SBZ IX 1887, S.154f u. mit Lasius u. Lunge: Die chemischen Laboratorien des eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, Zürich 1889.

⁶⁰ Kat.Nr.24; mit Lasius SBZ X 1887, S.9, geg. S.16, S.22, geg. S.22 u. S.23f.

⁶¹ Kat.Nr.192; mit Mylius Zeitschrift für Baukunde IV 1881, Sp.385-390.

⁶² Kat.Nr.209; SBZ LX 1912, S.35f mit Tf.9f.

⁶³ Münsterschwarzach 1983.

⁶⁴ Nerdinger, Winfried u. Stenger, Birgit: Das Münchner Rathaus In: Das Rathaus im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1982, S.151-177.

⁶⁵ Brand, Heinz-Jürgen: Das Hamburger Rathaus, Hamburg 1957.

⁶⁶ Hipp, Hermann: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. In: Das Rathaus im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1982, S.179-230.

Der von mehreren Autoren zusammengetragene Kunstführer "Universität Zürich" (Kat.Nr.28) ist dem bestehenden Bau und seiner Ausstattung gewidmet.⁶⁷ Die Vorgeschichte und der Anteil Bluntschlis kann daher nur kurz im Kapitel "Baugeschichte" dargestellt werden. Um so enttäuschender die Fehler.

Vier der 17 im Büro "Mylius & Bluntschli" für den Wettbewerb um Galerie und Schulbau des "Städel" (Kat.Nr.31) angefertigte Pläne wurden 1987 aus Anlaß der Erweiterung des Instituts von H.-J. Ziemke publiziert.⁶⁸

Über die Entstehungsgeschichte von Bluntschlis provisorischem "Künstlerhaus" (Kat.Nr.32), sowie seine Projekte für ein Kunsthaus am Utoquai und auf dem Stadthausplatz informiert eine Schrift H. Trog's von 1910.⁶⁹ Unter kunsthistorischem Blick stellt Jehle-Schulte Strathaus im Rahmen der Behandlung des Züricher Kunsthauses von Karl Moser Bluntschlis Vorschlag zum Umbau des "Kaufhauses" (Kat.Nr.204), sein "Künstlerhaus" von 1895 (Kat.Nr.32) sowie einige seiner Projekte für ein Kunsthaus an den beiden genannten Orten in nicht immer korrekter Zuordnung und Chronologie vor (Kat.Nr.35, 37, 39, 40 u. 41).⁷⁰

H. Schomann's Monographie "Der Frankfurter Hauptbahnhof" würdigt im Kapitel "Burgtürme und Sägedächer Mylius & Bluntschli" deren Wettbewerbsentwurf mit einer längeren und reich bebilderten Beschreibung.⁷¹

- 3 Bestimmte Bauaufgaben (in Auswahl auch grundlegende Arbeiten ohne Behandlung eines Werks von Bluntschli, besonders jüngere die frühere Literatur verarbeitende Publikationen)

Zuerst ist auf die jeweiligen Bände des Handbuchs der Architektur (Hb.d.A.) hinzuweisen.

Eva-Maria Seng zeichnet in ihrer 1995 erschienenen Dissertation die im 19. Jahrhundert um den evangelischen Kirchenbau geführte Debatte im Zusammenhang mit dem Architekten Christian Friedrich von Leins nach. Diesem Hauptbeteiligten an der Entstehung und Umsetzung des sog. "Eisenacher Regulativs" von 1861 und seiner Verbreitung durch sein umfangreiches architektonisches Werk von mehr als 100 Kirchenneu- und -umbauten, seine Lehrtätigkeit und Beraterfunktion für den Verein für christliche Kunst steht ein großer Teil der umfangreichen zeitgenössischen Literatur kritisch gegenüber. So etwa K. E. O.

⁶⁷ Universität Zürich (SKF 270), hg. v. GSK, Basel 1980.

⁶⁸ Ziemke, Hans-Joachim: Alte Baupläne für das Städel'sche Kunstinstitut. In: Das Städel baut an, hg. v. Klaus Gallwitz, Frankfurt 1987, S.31-48.

⁶⁹ Trog, Hans: Künstlergut, Künstlerhaus, Kunsthaus 1887-1910, Neujahrsblatt für 1911 der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1910.

⁷⁰ Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike: Das Zürcher Kunsthaus ein Museumsbau von Karl Moser, Basel 1982, S.61-71; dies. bereits früher summarisch: Zur Geschichte der Zürcher Museumsbauten, S.163. In: Kunstdenkmäler XII 1975-76, S.160-167.

⁷¹ Schomann, Heinz: Der Frankfurter Hauptbahnhof, Stuttgart 1983, S.91-94.

Fritsch, der Bluntschlis Kirche Enge (Kat.Nr.5) noch während der Bauzeit 1893 erstmals - abgesehen von ihrer Vorstellung in der SBZ ab dem 5.XII.1891 - veröffentlicht hat. In dem umfangreichen "Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues" des Semperschülers Oscar Mothes, das 1898 in Leipzig erschien, hingegen sucht man Bluntschlis Bau vergebens. Einen Überblick über die Theorie bzw. die Praxis des Kirchenbaues im 19. Jahrhundert geben die Werke von Brathe und Gurlitt, die beide 1906 erschienen sind.

Die 1976 gedruckte Dissertation von Ch. Kranz-Michaelis führt die Rathäuser des Deutschen Reiches, an deren Wettbewerben Bluntschli sich beteiligt hatte (Kat.Nr.14, 16 u. 17), im Katalog auf.⁷² Eine ausführliche, auf reicher Materialkenntnis basierende Zusammenfassung der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts wandelnden Bauaufgabe "Rathaus" bis zum ersten Weltkrieg liefert Jürgen Pauls Beitrag "Das 'Neue Rathaus' - eine Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts" in dem Sammelband "Das Rathaus im Kaiserreich".⁷³

Im Rahmen seiner Behandlung der Gemäldegalerie des "Städel" (Kat.Nr.31) liefert Martin eine kurze Beschreibung und Einordnung des Projekts von "Mylius & Bluntschli".⁷⁴

U. Krings behandelt unter den 15 von ihm monographisch vorgestellten deutschen Großstadtbahnhöfen auch den Frankfurter Hauptbahnhof (Kat.Nr.53); für uns ist die Darstellung der Planungsgeschichte sowie die vergleichende Übersicht über die eingereichten Wettbewerbsentwürfe von Bedeutung.⁷⁵

In seinem 1975 erschienenen Aufsatz "Schloßbauten der Romantik in Hessen und der Historismus" stellt Heinz Biehn "Schloß" Stumm in Raischhozza (Kat.Nr.99) ausführlich vor.⁷⁶ Er stützt sich dabei auf Erkenntnisse der damals noch ungedruckten Dissertation von Jutta Schuchard über Carl Schäfer, der den Bau begonnen hatte bevor er "Mylius & Bluntschli" übertragen wurde. Bis zum Erscheinen der Arbeit war es der Autorin jedoch möglich alte Fotos der ihr zuvor nicht bekannten Pläne

⁷² Kranz-Michaelis, Charlotte: Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1918, München 1976 (Dresden S.153f, Hamburg S.158f und München S.165); Bluntschlis grundlegendes Werk über Rathäuser (Hb.d.A. IV 7) ist der Autorin unbekannt (vgl. S.111 mit Anm.621 auf S.142 und S.176).

⁷³ Hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1982, S.29-90.

⁷⁴ Martin, Otto: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des Zweiten Kaiserreiches, Diss. Mainz 1983, S.360-362.

⁷⁵ Krings, Ulrich: Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus 2 Bde, Köln 1981, in ihrem allgemeinen Teil überarbeitet erschien diese Diss. von 1978 im Jahre 1985 nochmals unter dem Titel "Bahnhofsarchitektur" in München. Dort zum Frankfurter Hauptbahnhof S.214-260, Planungsgeschichte S.215-220, Wettbewerbsprojekte S.221-243, Entwurf "Mylius & Bluntschli" S.225, 228 u. 232.

⁷⁶ S.112f. In: Historismus und Schloßbau, hg. v. Renate Wagner-Rieger und Walter Krause, München 1975, S.103-118.

Schäfers ausfindig zu machen und so Klarheit über dessen Anteil an dem realisierten Bau zu gewinnen.⁷⁷

Über den sich im 19. Jahrhundert zu einer Hauptbauaufgabe entwickelnden Wohnhausbau informiert Brönners Werk zur historistischen Villenarchitektur. Der Autor unterscheidet zwischen malerischer und monumentaler Richtung als gegensätzliche Gestaltungsprinzipien; gemeint sind damit Neugotik und "italienische Neurenaissance" (S.119ff). Die spätere, erst gegen Ende des behandelten Zeitraums auftretende "deutsche Renaissance", die anderen Form- und Strukturgesetzen als die italienische folge (S.194), erfährt eine kurze Behandlung in der Schlußbetrachtung (S.235-239). Für den Überblick sei auf die kompakte und unter Verwendung und Hinweis auf die wichtigste Literatur abgefaßte Einleitung (bes. S.19-21) verwiesen. Sein kurzes Eingehen auf die Villen Lucius und Flinsch (S.220f; Kat.Nr.196 u. 95) bringt nichts über Merten / Mohr Hinausgehendes.

Ein Jahr später erschien Barbara Edle von Germersheims "Unternehmervillen der Kaiserzeit (1871-1914)" ohne Kenntnis von Brönners Werk. Brönner wiederum berücksichtigte diese Arbeit in der zweiten leicht überarbeiteten Auflage seines Buchs im Jahre 1994 nicht. Germersheim verwendet so gut wie ausschließlich zeitgenössische Publikationen als "Quellen". Nicht immer leicht nachvollziehbar verkürzt, dienen ihr diese und neuere Literatur - die verstärkt ab den 1970er Jahren einsetzende Diskussion wird mit der Untersuchung von Bentmann und Müller "Die Villa als Herrschaftsarchitektur", Frankfurt 1970 wieder aufgenommen - zur Untermauerung ihrer Darstellung der "Unternehmervillen ... als Zeitdokumente ... , als Verkörperung der differenzierten, jeweils eigentümlichen architektonischen Transformation der Bemühungen um die Standortbestimmung einer Minderheit" (S.362). Der an soziologischen Termini orientierte Stil, erlaubt einerseits äußerste Verknappung, andererseits verleiht er im Grunde Selbstverständlichem und einfachen Sachverhalten einen wissenschaftlichen Anstrich von unangemessener Bedeutung, der sich auch in Vorgehensbeschreibungen, Wiederholungen und Zusammenfassungen äußert. Die Handhabung dieses Stils und Vokabulars hilft ihr jedoch über Sprünge hinweg, indem er etwa thesenhaft gesetzte Prämissen als Fakten erscheinen läßt. Im Übrigen muß man dem Umgang mit den "Quellen" nach zu urteilen davon ausgehen, daß die Autorin der Annahme ist, der Zeitraum von 1871 bis 1914 sei eine homogene und statische Periode ohne Entwicklung. Eine Zusammenfassung des Forschungsstands findet sich auf S.24-34. In den 39 Nummern umfassenden Katalogteil fand ein Bau von "Mylius & Bluntschli", die Villa Cosel (Kat.Nr.100) mit den "Weisungsmerkmalen" "ostentativer Dokumentationscharakter" und "thematisch auf italienische Vorbilder zielend" Aufnahme (S.102-

⁷⁷ Schuchard, Jutta: Carl Schäfer 1844-1908. Leben und Werk des Architekten der Neugotik, München 1979, S.204f.

106). Die Ansicht, die Architekten hätten - weil sie doch beide Semperschüler waren - ihre "Renaissancevilla" aus dem Vorbild von dessen Villa Rosa entwickelt, befremdet.

Zu Parallelen und Unterschieden der deutschen, österreichischen und schweizerischen Denkmalsgeschichte finden sich Hinweise in den Beiträgen von Gerhard Kapner (S.9-17), Thomas Nipperdey (S.18f), Volker Plagemann (S.20-22) und Martin Fröhlich (S.23-26) in dem von Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann herausgegebenen Band "Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik". Einen Überblick mit zahlreichen Verweisen liefert der ebenfalls dort publizierte Beitrag von Mittig "Über Denkmalkritik" (S.283-301).

4 Städte, Stadtteile, Viertel u. ä. (Auswahl)

4.1 Frankfurt

Das 1886 vom Architekten- und Ingenieurverein herausgegebene Werk "Frankfurt a. M. und seine Bauten" listet mehrere Bauwerke des Ateliers "Mylius & Bluntschli" auf.

Weizsäcker lobt den Frankfurter Hof (Kat.Nr.67) über drei Zeilen (S.93).

Aus Bluntschlis Todesjahr stammt die für ihre Zeit bemerkenswerte Einschätzung Klars: "Das Einfamilienhaus der 70er und 80er Jahre ist gleichbedeutend mit dem vornehmen Repräsentationshaus, der Villa. An Beispielen guter Wohnungskultur und abgeklärten Geschmacks fehlt es nicht, wenngleich sich schon damals eine gewisse Neigung zur Übersteigerung der dekorativen Bauelemente bemerkbar macht. Die Namen Mylius, Bluntschli, Wallot, Sommer, v. Hoven, H. Th. Schmidt, v. Kauffmann, F. Kayßer, Neher, Gramm zählen zu den besten Architekten Frankfurts."⁷⁸

Erneutes Interesse am Wohnhausbau des Historismus kam erst wieder in Verbindung mit dem Schreck über dessen Bedrohung durch Abriß auf: 1974 erschienen "Das Frankfurter Westend" von Klaus Merten und Christoph Mohr sowie Mertens Aufsatz "Die großbürgerliche Villa im Frankfurter Westend".

Schomann hebt im Vorwort seiner Arbeit über das Bahnhofsviertel nur zwei Architekten, mit denen sich eine gründlichere Beschäftigung wegen ihrer über Frankfurt hinausgehenden Bedeutung lohne, hervor, und zwar Paul Wallot und Friedrich Bluntschli (S.8). Das Atelier "Mylius & Bluntschli" bezeichnet er als die "Kaderschmiede einer jüngeren Generation einheimischer, den Formenkanon der italienischen Hochrenaissance favorisierende(r), Baumeister" (S.38) In seinem gut bebilderten Katalog der gründerzeitlichen Gebäude der Kaiserstraße behandelt er das

⁷⁸ Klar, Emil: Die Entwicklung des Wohnungswesens, S.64. In: Das Wohnungswesen der Stadt Frankfurt a. M., hg. v. Magistrat der Stadt Frankfurt, Frankfurt 1930, S.55-91.

Bankhaus Goldschmidt (S.53; Kat.Nr.55) und den Frankfurter Hof (S.55-57; Kat.Nr.67).

4.2 Zürich

Die "Chronik der Kirchgemeinde Neumünster" (CN) widmet den gerade zwölf bzw. zehn Jahre alten Villen Bleuler (Kat.Nr.113) und Wegmann (Kat.Nr.115) je eine kurze Beschreibung (S.378-380).

Der Grund dafür, daß Zürcher Bluntschli in seinem 1943 erschienenen Aufsatz "Zürcherische Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" weder namentlich erwähnt - wie weniger bedeutende Kollegen - noch auch nur einen seiner in Zürich errichteten Bauten nennt, ist mir nicht bekannt. Auch über Bluntschlis Lehrtätigkeit verliert Zürcher kein Wort, etwa im Zusammenhang damit, daß der Architekturunterricht am Polytechnikum "die Traditionen Sempers weiter aufrecht hielt." (S.193)

In ihrem 1972 erschienen Aufsatz "Zürich, das nicht gebaut wurde" zählen Fröhlich und Steinmann die Projekte für das Tonhalleareal von 1897 und den Stadthausplatz von 1899 (Kat.Nr.37 bzw. 40) auf.

Kurz und wenig schmeichelhaft sind die beiden Nennungen in Lea Carls Abhandlung über die Züricher Architektur des Historismus. Sie erwähnt die mit Lasius erbauten "großsprecherischen Backsteinschlösser für Chemie und Physik" (S.26; Kat.Nr.23 u. 24) sowie die ihre "Aussichtslage mit monumentalem Treppenaufgang und zyklischen Stützmauern" zelebrierende Kirche Enge (S.29; Kat.Nr.5).

In den dem topographischen Inventar vorangestellten Kapiteln "Überblick" und "Siedlungsentwicklung" des 1992 erschienenen zehnten Bands des "Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850-1920" (INSA 10) wird Bluntschli eingehend in seiner Bedeutung für Zürich und als Lehrer am Polytechnikum bzw. der ETH gewürdigt.

4.3 Brüssel

Die einzige nennenswerte Behandlung eines Denkmals von Bluntschli erfuhrt das für die in Belgien verstorbenen deutschen Soldaten des Krieges von 1870/71 (Kat.Nr.148) durch Cecilia Vandervelde in ihrem 1991 in Brüssel erschienenen Werk "La necropole de Bruxelles" (S.509-511).

Veröffentlichungen von Plänen und historischen Fotos ausgeführter Bauten sind entsprechend dem schnell einsetzenden Absinken der Wertschätzung Bluntschlis am ehesten in zeitgenössischen Periodika und Tafelwerken zu finden. Die mit Abstand

größte Anzahl in jüngerer Zeit veröffentlichter Abbildungen zu seinem Werk beeinhalteten die "Arbeitsberichte der Architekturabteilung. 11 ..." von 1971 (A 11).

Quellenlage

1 Nachlaß

Der umfangreiche Nachlaß Bluntschlis gibt Einblick in die Entstehungsgeschichte der meisten Entwürfe; er wird heute an verschiedenen Stellen in Zürich aufbewahrt:

1.1 Zeichnerischer Nachlaß

Gegen Ende des Jahres 1927 erklärte sich Bluntschli auf Ansuchen der Konferenz der Abteilung für Architektur der ETH bereit, seine "wichtigern Architekturentwürfe und Skizzen, die z. Z. bei der Zentralbibliothek Zürich und der Kantonalen Bauverwaltung in Verwahr gehalten werden, der Eidgenössischen Technischen Hochschule abzutreten."⁷⁹

Es handelt sich bei dieser Schenkung um den Grundstock des heute ungefähr 1.700 Pläne umfassenden zeichnerischen Nachlasses, der nun im Archiv für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH (gta) verwahrt wird und dem außerdem auch einige Reiseskizzen Bluntschlis sowie historische Fotos von ihm errichteter Bauten und teilweise im Original verlorener Pläne angehören.

1.2 Schriftlicher Nachlaß

Die schriftliche Hinterlassenschaft gelangte ins Familienarchiv Bluntschli (FA Bl.), das sein Vater in Absprache mit ihm und seinem älteren Bruder Carl begründet hatte.⁸⁰ Gemäß einer Familien-Übereinkunft vom 23.IX.1907 sollte es "unter keinen Umständen ausserhalb die Grenzen Europas gebracht" und falls keine geeignete Persönlichkeit für das Amt des "Archivwarts" zur Verfügung stehe, der Stadtbibliothek Zürich übergeben werden.⁸¹

Dieser Bestimmung nach ging es zehn Jahre später in das Eigentum der Zentralbibliothek über und befindet sich heute in deren Handschriftenabteilung. Alfred Friedrich Bluntschli betreffend besteht es vor allem aus Korrespondenz - 1.570 an ihn gerichtete Briefe von 206 Absendern und zahlreiche von Bluntschli verfaßte Schreiben - mit 317 Beilagen, ferner Kopierbüchern, biographischen Notizen

⁷⁹ FA Bl.61 (Br. v. 6.I.1928).

⁸⁰ Bluntschli, J. C. III, S.365 und FA Bl.67 ("Familien-Uebereinkunft", 6 Ts. v. 11.X.1907).

⁸¹ Ebd., zit. Ts.5f.

und Vorlesungsmanuskripten sowie Bauunterlagen, Plänen, Gutachten, Dokumenten, Zeitungsausschnitten, Fotos u. v. m.⁸²

1.3 Skizzenbücher

62 Skizzen- und Notizbücher gelangten im Jahre 1950 als Depositum an die graphische Sammlung der ETH (G-S).

1.4 Skizzen, Abbildungen und Ausschnitte verschiedenster Art, Briefe sowie Fotos

Im Oktober 1944 verkaufte Hans Bluntschli die umfangreiche Sammlung "Werke der Baukunst und Verwandtes" - 40 Mappen, ca. 5.300 Blätter mit 68.000 Gegenständen und 126.000 Abbildungen - seines Vaters an die ETH.⁸³ Sie befindet sich jetzt in den wissenschaftshistorischen Sammlungen der Bibliothek der ETH (whS).

2 Städtische Archive der beiden wichtigsten Wirkungsstätten Bluntschlis

2.1 Frankfurt, Institut für Stadtgeschichte (Stadtarchiv)

Zusätzlich zu dem Verlust zahlreicher Gebäude - Frankfurt wurde am 18. und 22. März 1944 durch Luftangriffe in Trümmer gelegt - ist der vom Krieg verschonte Restbestand historischer - besonders historistischer - Bausubstanz durch rigorose Abbrüche bis in die 70er Jahre weiter dezimiert worden ohne je dokumentiert worden zu sein.

Die Quellenlage zur Frankfurter Architektur ist ebenfalls äußerst spärlich: alle Bauamtsakten und Risse sind 1944 im Stadtarchiv verbrannt. Frühere wissenschaftliche Bearbeitung beschränkte sich auf die Villen von Salis de Montfort und die fotografische Aufnahme vor 1870 entstandener Bauten.⁸⁴

Die wenigen für uns interessanten historischen Fotos des Instituts für Stadtgeschichte sind ausnahmslos publiziert; bei den Plänen handelt es sich um Kopien andernorts aufbewahrter Zeichnungen.

Vermutlich hat Bluntschli bei seinem Wechsel nach Zürich im Jahre 1881 die Pläne, die das Büro noch benötigte oder eventuell noch hätte brauchen können, in Frankfurt gelassen - so erklärt sich z. B. das spärliche Material zum Frankfurter Hof in seinem zeichnerischen Nachlaß. Der Verbleib des Nachlasses seines Partners Mylius ist nicht

⁸² Der Bestand des FA Bl. ist auch für das Œuvre anderer Architekten von Bedeutung; so bildet der umfangreiche Schriftwechsel mit Paul Wallot eine wichtige Quelle zum Bau des Berliner Reichstags deren ganz besondere Qualität in ihrer freundschaftlichen Offenheit liegt.

⁸³ FA Bl.49a U.I (Br. v. 13.X.1944).

⁸⁴ Etwa Merten, S.257.

bekannt; er scheint bereits wenige Jahre nach dessen Tod 1883 aufgelöst worden zu sein.⁸⁵ Hierin dürfte sich auch das unbekannte auf Mylius' Wunsch von Bluntschli angefertigte Verzeichnis der Pläne, die Bluntschli überlassen worden waren⁸⁶ und die Auflistung der bei "Mylius & Neher" verbliebenen⁸⁷ befinden, von denen Bluntschli - gegen seine sonstige Gewohnheit - keine Abschrift angefertigt oder aufbewahrt zu haben scheint. Ebenfalls unbekannt ist das Schicksal der "10 Copirbücher aus der Mylius' Bluntschli'schen Zeit", die Neher in einem Brief anlässlich der bevorstehenden Auflösung der Nachfolgefirma "Neher & Kauffmann" vom 27.XI.1896⁸⁸ anspricht. All das erschwert die Bewertung von Bluntschlis Anteil an den Arbeiten der Ära "Mylius & Bluntschli". Es ist jedenfalls festzuhalten, daß er der schöpferischere der beiden war; und wenn Mitautoren an Planungen beteiligt waren, so handelte es sich um Angestellte und nicht Mylius - und diesen kam schon wegen ihrer Position eher eine ausführende als kreative Rolle zu.

2.2 Zürich, Stadtarchiv und Baugeschichtliches Archiv

Über einen für unser Vorhaben wesentlich ergiebigeren Bestand verfügen das Stadtarchiv und das Baugeschichtliche Archiv der Stadt Zürich (BAZ), wie sich den Quellenangaben des Katalogs zu den in Zürich errichteten Bauten entnehmen läßt.

3 Sonstige Archive

Die wichtigsten der für einzelne Fragen, ein Objekt oder eine kleine Anzahl von Bauten bedeutenden Archive, in denen sich teilweise sehr umfangreiches Material befindet, sind:

das Schweizerische Bundesarchiv, Bern,
 die Graphische Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt / M.,
 das Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg (sämtliches Aktenmaterial des langjährigen Prozesses um das Rathaus⁸⁹),
 das Generallandesarchiv, Karlsruhe (GLA),

⁸⁵ Als Indiz dient u. a. die Bitte Raschdorfs an Bluntschli ihn beim Erwerb von Arbeiten aus dem Nachlaß Mylius für ein Architekturmuseum zu unterstützen und zu beraten (FA Bl.43 U.7, Br. v. 8.II.1886).

⁸⁶ FA Bl.42 U.12 (Br. v. 7.VIII.1882).

⁸⁷ FA Bl.42 U.13 (vier Br.e ab 5.XI.1883).

⁸⁸ FA Bl.42 U.17.

⁸⁹ Bestand 322-1 Rathausbaukommission mit 206 Einzelakten u. ca. 3.000 Plänen; Bestand Senat Cl.VII Lit. Fc No. 11 vol. 12 u. 12a bis e sowie Bestände verschiedener Fachverwaltungen u. die Zeitungsausschnittsammlung; zum Materialreichtum s. a. Hipp, Hermann: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg, S.182. In: Das Rathaus im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1982, S.179-230.

die Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München
 (Bay.Stabi.Hsabt.),
 das Stadtarchiv München,
 das Stadtmuseum München,
 das Stadtarchiv Neustadt / Weinstraße und
 das Archiv der reformierten Kirchgemeinde Enge, Zürich (AKE).

Weitere nicht genannte Archive bewahren auf verschiedene Arten vervielfältigtes und publiziertes Material zu Werken Bluntschlis auf.

Zum Aufbau

Wie gezeigt, ist die Literaturlage als schlecht zu bezeichnen. Bluntschli wird zwar genannt und auch hervorgehoben, eine Auseinandersetzung mit Persönlichkeit und Werk findet aber so gut wie nie statt.⁹⁰ Scheinbar eingehendere Beschäftigungen bleiben meist an der Oberfläche, weisen Verwechslungen auf und konstruieren den Fakten widersprechende Chronologien und Abhängigkeiten.

Im Gegensatz zur Literatur- ist die Quellenlage unvergleichlich günstig, wie oben bereits gezeigt.

Die vorliegende Arbeit ist vor allem gedacht als Teil einer Basis für weitere Studien zum Verständnis des späteren nicht mehr streng weltanschaulich geprägten Historismus, dessen Verdienste weniger in der Entwicklung neuer Konzeptionen als der Umsetzung von Ideen der Vorgängergeneration und deren originellen Erweiterung bezüglich Stil und Bauaufgaben zu suchen sind. Sie will daher zuerst das überaus umfangreiche Material zum Œuvre Bluntschlis ordnen und zugänglich machen und dann interpretieren und werten. Diese Zielsetzung erklärt die große Anzahl wörtlicher Zitate, die, um Verfälschungen vorzubeugen, zum Teil ausführlich gewählt wurden. Briefe und Briefkonzepte dokumentieren Projektstufen,

⁹⁰ Aufschlußreich dafür die häufig unkorrekte Wiedergabe seines Namens; so fällt etwa Schomann die fälschliche Übernahme Friedr. Albert Bluntschli von Springer, S.416 (s. o. S.17f, Anm.37) nicht auf, obwohl Bluntschli seiner Meinung nach unter "Deutschlands renomierteste Architekten" zu zählen ist (Schomann, Heinz: 111 Frankfurter Baudenkmäler, Frankfurt 1977, S. 82 u. 84 bez. des Hotels Frankfurter Hof bzw. des Hauptbahnhofs); der "Dehio" Hessen nennt ihn Bluntschelli (Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen, bearb. v. Magnus Backes, Berlin / München 1996, S.239 bez. Frankfurter Hof); Markus Kristian spricht in seinem Werk über Carl König von dem „Berliner Architekt Otto Bluntschli“ (Wien 1999, S.50, bez. Wiener Rathaus); im 1.Jb. des Collegium Helveticum wird er Blümtschli genannt (Zürich 1999, geg. S.11, bez. Semper-Denkmal) und in der vom Amt für Städtebau der Stadt Zürich 2001 herausgegebenen Publikation „Fast wie in Paris“ J. Bluntschli (S.52, bez. Kunsthaus).

Reiseeindrücke und Entscheidungsgründe unmittelbar. Ebenso authentisch tritt uns Bluntschli in rückblickend verfassten Notizen entgegen. Mit zeitlichem Abstand konnte er Zusammenhänge aufzeigen und Wertungen vornehmen. Viele dieser Aufzeichnungen tragen jedoch autobiographischen Charakter mit Topoi und der Tendenz zur Rechtfertigung. Ihr Stellenwert als Quelle ist deshalb mit Vorsicht zu taxieren obwohl Bluntschli durch das spürbare Bemühen um Sachlichkeit und objektive Selbsteinschätzung hohe Glaubwürdigkeit erreicht.

Leben und Werk Bluntschlis werden vorgestellt und bei der Erstellung des Katalogs gemachte Beobachtungen untereinander in Zusammenhang gebracht. Die Schwerpunkte der Arbeit liegen auf der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte und der Charakterisierung jedes einzelnen Projekts sowie ihrer vergleichenden Betrachtung. Das darin eingegangene zeichnerische und schriftliche Quellenmaterial wird in einer für vertretbar erachteten Auswahl präsentiert bzw. zitiert; Schreibweise, Zeichensetzung und Abkürzungen wurden beibehalten. Die bekannten noch bestehenden Bauten Bluntschlis wurden innen und außen besichtigt.

Zur Einordnung der einzelnen Objekte in größere Zusammenhänge sind in den Kapiteln II und III Hinweise gegeben. Es kann dort nicht um die ausführliche Behandlung jeder Baugattung bzw. erschöpfende architekturtheoretische Einordnung und Analyse des Werks Bluntschlis gehen. Einer gründlicheren Beschäftigung mit einzelnen "Werkgruppen" wird hierdurch - in Verbindung mit den Katalogtexten - jedoch eine Grundlage verschafft. Ihrer bedürfen künftige Überblickswerke, die sich keinem ausführlichen Quellenstudium hingeben können und nur Sekundäres verarbeiten, dringend als Basis: Das Desiderat verlässlicher Monographien gerade für die Zeit des späten Historismus offenbart der Gehalt breit angelegter Untersuchungen wie etwa der von Hammerschmidt.⁹¹ Darüber hinaus mag auch ein kleiner Beitrag dazu geleistet werden, bereits vorgenommene und sich verfestigende Einordnungen zeitgenössischer Architektenpersönlichkeiten - wie etwa die Otto Wagners rein unter modernistischen Aspekten⁹² - zu relativieren.

Manches Gebäude oder Projekt Bluntschlis verdiente monographische Behandlung. Gerade die Objekte, deren Planung sich über einen längeren Zeitraum erstreckte, bieten die Möglichkeit, die jeweils aktuellsten architektonischen Entwicklungen, Stilströmungen und Kontroversen in einem weiter gesteckten Rahmen, als es diese Arbeit erlaubt, exemplarisch nachzuvollziehen. Als Beispiele seien das Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16), die Kirche in Zürich-Enge (Kat.Nr.5) und die Universität Zürich (Kat.Nr.28) herausgegriffen, zu denen reiches, bisher nicht erschöpfend ausgewertetes Material existiert.

⁹¹ Hammerschmidt, Valentin W.: Anspruch und Ausdruck des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt / Bern / New York 1985.

⁹² Vgl. Oechslin, S.27ff.

Der Aufbau erklärt sich aus dem Vorhaben, Bluntschlis Gesamtwerk möglichst umfassend und authentisch bekannt zu machen. Seine Strukturierung erfolgte im Hinblick darauf die ungeheure Fülle des Materials und die Verschiedenartigkeit der Aufgaben mit denen sich Bluntschli befaßte möglichst übersichtlich, einheitlich aufgebaut und gewichtet vorzustellen. Individuelles Eingehen auf zweifellos interessante Gesichtspunkte mußte dieser Hauptintention untergeordnet bleiben und konnte nicht immer befriedigende Berücksichtigung finden. Das mag gelegentlich sogar das Resümieren über einzelne Aspekte erschweren - so wäre sicherlich eine Betrachtung der Villen nach Typen wünschenswert -, konnte aber im Interesse der Wahrung des Charakters der Arbeit nicht geleistet werden; ein Umstand, der vielleicht zu weiterer und tiefergehender Beschäftigung mit Teilaspekten aus Bluntschlis Œuvre ermuntert.

Das Kapitel "Leben und Werk" beschäftigt sich mit der Biographie Bluntschlis. Die Kenntnis seiner Lebensumstände, der Persönlichkeiten, mit denen er verkehrte und seines Charakters sind auch für das Verständnis des Werks von Bedeutung. Breiteren Raum nimmt auch die Darstellung seines Wirkens am Polytechnikum sowie seiner Tätigkeit als Preisrichter und die Ausübung anderer öffentlicher Aufgaben, die ihm vor allem als Inhaber des Züricher Lehrstuhls zugewachsen sein dürften, ein. Eine nähere Beschäftigung damit rechtfertigt der Umstand, daß es sich sowohl bei der Architektenausbildung als auch dem Wettbewerbswesen - s. dazu auch den Exkurs "Bluntschli und die Blütezeit des Wettbewerbswesens" - um bislang noch nicht ausreichend geschlossene Lücken der Forschung handelt.

In den Kapiteln II und III geht es um den Vergleich der einzelnen ausgeführten Werke, Projekte und theoretischen Äußerungen miteinander und Hinweise zu ihrer Einordnung in größere Zusammenhänge.

Die getrennte Betrachtung von Baukörper und -bekleidung ist bis zu letzter Konsequenz nicht möglich. Auch ist sie nur unter dem Hinweis statthaft, daß ihr nicht die Absicht zugrunde liegt den Eindruck erwecken zu wollen, Bluntschli habe beide isoliert voneinander oder gar nacheinander entwickelt. Zwar hat die Funktion - das Eingehen auf die Erfordernisse des modernen Lebens - stets Vorrang, das bedeutet jedoch nicht, daß er dem fertigen Körper eine Hülle übergeworfen oder Auftraggeberwünschen entsprechend geschneidert hätte - ähnlich wie das bereits Alberti empfiehlt: "Nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias; ultimum erit, ut ornes; cui rei et temporum et rerum occasio et facultas sese tum demum praestabit, cum id commodissime et sine ulla impeditioe poteris."⁹³ Besonders vor

⁹³ Alberti, Leon Battista: De re aedificatoria, hg. v. Orlandi / Portoghesi, Mailand 1966, S.845.

dem Hintergrund der modernen Architektur mag es verlocken Bluntschlis Vorgehen auf diese Weise zu rekonstruieren. Solch eine Betrachtung würde ihm aber nicht gerecht. Ist es heute auch schwieriger nachvollziehbar als zur Zeit ihrer Entstehung, so müssen Bluntschlis Architekturen doch als idealisierte, künstlerisch gestaltete Einheiten betrachtet werden, bei denen etwa den Fassaden die Funktion zukommt, das Wesen des Baus auszudrücken.

Kapitel II zeigt, daß Bluntschli erheblichen Anteil an der Suche nach Gebäudetypen für neue sich ab der zweiten Jahrhunderthälfte stellender Bauaufgaben (etwa modernes Rathaus) sowie der Reform in ihrer Funktion gewandelter oder erweiterter Muster (z. B. Krankenhausbau) hat. Priorität kommt dabei immer der Suche nach dem Wesentlichen, der der Aufgabenstellung entsprechenden individuellen Entwicklung von Grundriß und Raumgefüge zu, was ihn zu neuen Lösungen führt. Im Zusammenhang damit wird der Frage nach dem Einfluß Sempers und der französischen Architekturtradition auf Bluntschli nachgegangen. Danach werden Hinweise zu vergleichender Analyse und Interpretation nach Baugattungen gegeben. Die Unterkapitel behandeln die einzelnen Bauaufgaben in der auch dem Katalog zugrunde liegenden Reihenfolge.

Kapitel III bemüht sich um die Bestimmung von Bluntschlis Standort im späteren Historismus. Nach eingehender Beschäftigung mit seinem praktischen und theoretischen Ausbildungsgang, der ihn zur Neorenaissance hinleitet, ist ein Blick auf das Wettbewerbswesen sowie seine Bauherren und deren Wünsche, Bedürfnisse und Geschmack besonders im Hinblick auf den Einfluß bei der Stilwahl nötig. Nach einem Exkurs über seinen Umgang mit verschiedenen Materialien wird versucht Bluntschlis Begriff von "Renaissance" an Hand seiner theoretischen Äußerungen und Projekte zu umreißen. Dann wird der Hauptteil des Œuvres - die der Neurenaissance zuzuweisenden Werke - in Anlehnung an die Abfolge der Objekte im Katalog betrachtet. Der folgende Abschnitt "Spätwerk" befaßt sich mit Bluntschlis noch auf Prinzipien der Renaissance basierendem - jedoch moderne Strömungen berücksichtigendem - Schaffen ab den beginnenden 1890er Jahren. Da eine exakte Trennung zwischen den zuvor behandelten und hier zu betrachtenden Werken nicht in jedem Fall möglich ist, erscheinen gelegentlich auch bereits dort angesprochene Objekte nochmals.⁹⁴ Bluntschlis Spätwerk stellt keinen Bruch innerhalb seines Œuvres dar. Die nun allgemein an Bedeutung verlierende Stilfrage war für ihn immer

⁹⁴ Das Problematische des Vor- und Zurückverweisens der Architektur des letzten Jahrzehnts des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts illustriert auch die "überlappende" Einteilung mehrerer Standardwerke wie sie etwa Hitchcock - Part One: 1800-1850, Part Two: 1850-1900, Part Three: 1890-1955 - oder die Propyläen Kunstgeschichte - Band 11 (Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts) und 12 (Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940) - vornehmen.

sekundär; stärker wog der steigende Einfluß ahistorischer Stile. Unter "Gotik" werden die vergleichsweise wenigen, aber z. T. bedeutenden Arbeiten (Projekt der Florentiner Domfassade) in "Gotik" sowie Bluntschlis Äußerungen und Stellung zu diesem Stil beleuchtet. Diese beiden Abschnitte behandeln die Entwürfe in chronologischer Reihenfolge, aber nicht nach Baugattungen getrennt.

Kapitel IV liefert eine Zusammenfassung der Position Bluntschlis zwischen Semper und Moderne sowie seiner Anliegen: Zweckmäßigkeit gilt ihm als ästhetischer Wert; deshalb ist die Stilfrage sekundär und Bluntschli kein dogmatischer Renaissanceverfechter. Stil ist für ihn nichts historisch Definitives, sondern entwicklungsfähig, an moderne Bedürfnisse anpassbar, deshalb trennt Bluntschli auch nicht streng zwischen den auf "antiken Prinzipien" basierenden Stilen.

Welcher Art seine dennoch enge Beziehung zur Renaissance, das sich Verwurzeln in ihr, das seine schöpferische Kraft nicht beeinträchtigte, sondern bereicherte, war mag ein Vergleich Fritz Schumachers illustrieren: "Nun ist jedoch ein ungeheurer Unterschied dazwischen, ob man in Zitaten redet, oder ob man aus der durch Lektüre und Studium erworbenen allgemeinen Bildung heraus im gegebenen Augenblick Ansichten zum Ausdruck bringt, die zwar auch schon von irgend Jemand vorher geäußert sein mögen, die man aber aus dem ganzen Zusammenhang der inneren Persönlichkeit heraus benutzt und formuliert; niemand wird die ungeheuerliche Forderung aufstellen, dass ein guter Schriftsteller nur mit wirklich neuen, lediglich ihm selber entfloßenen Einzelansichten operiert, sondern, man wird seine Darbietungen werthen nach der Art, wie sie sich dem Gesamtzweck, den das geschriebene Werk erreichen will, einordnen".⁹⁵

Die Kenntnis von Bluntschlis Lebenswerk, seiner Bauten, der Umstände ihrer Entstehung und sein Denken über Architektur fördern unser Verständnis des späteren Historismus. Kapitel V - in dem kurze Blicke auf von Bluntschli beeinflusste Bauwerke, Kollegen und Schüler geworfen werden - verdeutlicht auch seine Bedeutung für die Anfänge verschiedener Strömungen der Moderne. Von der Bildung einer "Schule" kann jedoch nicht die Rede sein.

Nicht alle Aspekte zur Einordnung und Würdigung von Bluntschlis architektoischem Schaffen und Wirken konnten in eigenen Kapiteln Berücksichtigung finden. Auf sie wird in kurzen exkursartigen Passagen eingegangen: etwa auf sein Verhältnis zum Kunstgewerbe und seine "denkmalpflegerischen" Tätigkeiten.

⁹⁵ Die Sehnsucht nach dem "Neuen", S.630. In: DBZ XXXI,101 v. 18.XII.1897, S.629-632. Schumacher scheint hier auf Gedanken Viollet le Ducs, die dieser im Vorwort seines "Dictionnaire" niedergelegt hat, zu basieren.

Im Zusammenhang mit Bluntschlis Bedeutung als Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission und als Mitbegründer und erster Vorsitzender des am 13.II.1895 konstituierten Vereins für bildende Kunst "Künstlerhaus Zürich" wäre es reizvoll, seine Rolle als "neue Integrationsfigur im Zürcher Kunstleben ... nach Sempers Weggang"⁹⁶ zu verfolgen. Das würde den Rahmen einer dem architektonischen Werk gewidmeten Arbeit jedoch ebenso sprengen, wie ein Eingehen auf seine Äußerungen zur Malerei - z. B. Courbet -, seine persönlichen Beziehungen zu Malern, darunter Böcklin, H. und S. Corrodi, Feuerbach, Hodler, Kaulbach, Koller, Lehnbach und Lehmann sowie Bildhauern, etwa Kissling, Natter und Regl.

Der Katalog stellt die Bauten und Projekte Bluntschlis nach Bauaufgaben und chronologisch geordnet vor. Er beinhaltet die Entstehungsgeschichte und Charakterisierung der 227 Projekte. Ein vorangestelltes Verzeichnis erleichtert das Auffinden und gibt Querverweise. Die einzelnen Nummern bestehen jeweils aus mehreren tabellarischen Kategorien und einem darstellenden Teil, die die Ergebnisse aller Nachforschungen vereinen. Der Umfang der Texte richtet sich nach Bedeutung und Quellenlage des jeweiligen Objekts, er schwankt daher zwischen wenigen Zeilen und mehreren Seiten.

Der Anhang umfaßt neun tabellarische Übersichten zum Werk A. F. Bluntschlis.

⁹⁶ INSA 10, S.253.

I. LEBEN UND WERK

I.1 Familie, Kindheit, Jugend

Alfred Friedrich Bluntschli entstammte einer alten Züricher Familie. Das Bürgerrecht des Geschlechts der Bluntschli datiert von 1401, seine Ratsfähigkeit von 1429⁹⁷.

Sein Vater Johann Caspar Bluntschli (1808-1881) kehrte 1830 nach Beendigung seiner juristischen Ausbildung in Berlin, Bonn und Paris nach Zürich zurück. Dort heiratete er im folgenden Jahr Emilie (1808-1876), die Tochter des Freihauptmanns und Zuckerbäckers Jakob Vogel, die jüngere Schwester des Historienmalers Georg Ludwig Vogel. Ebenfalls 1831 wurde Bluntschli Dozent am Politischen Institut. 1833 wechselte er als Professor zur Universität, wo er zunächst Römisches, ab 1836 auch Deutsches und Schweizerisches Recht vertrat. 1837 wurde er Mitglied des "Grossen Rates", 1839 gelangte er durch den Septemberputsch in die Regierung. Sein politisches Ziel war die Vereinigung gemäßigter liberaler und konservativer Kräfte.⁹⁸ Weitere Bekanntheit erlangte J. C. Bluntschli als Verfasser des Züricher Zivilgesetzbuches und eines Entwurfs für die Bundesverfassung sowie durch seine umfangreiche publizistische Tätigkeit, die er besonders auf staats- und rechtswissenschaftlichem Gebiet entfaltete.⁹⁹

"Fritz" wurde am 29. Januar 1842 als drittes Kind im großelterlichen Haus "Zum Steinböckli" an der unteren Schipfe, dem ehemaligen Umschlagplatz zwischen See- und Flußschiffahrt am linken Limmatufer, geboren.¹⁰⁰



⁹⁷ Bluntschli, H., S.5.

⁹⁸ Bluntschli, J. C. I-III, zum beruflichen und politischen Werdegang bis 1848 bes. Bd.I, S.149-154, 190-194, 241-249 u. 354-376; Bluntschli, H., S.9 und Widmer 9, S.99f.

⁹⁹ Verzeichnis seiner Schriften in Bluntschli, J. C. III, S.514-524.

¹⁰⁰ Bluntschli, J. C. I, S.302 und Bluntschli, H., S.9; zum Geburtshaus Schipfe 45 s. Escher, Konrad u. a.: Die Stadt Zürich Teil 2 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich Bd.V, 2), Basel 1949, S.219-222 und Nussberger, Paul: Die Geschichte der Zürcher Schipfe im Laufe von sechs Jahrhunderten, Zürich 1942, S.10f, 16 u. 36.

Anfang April 1845 erklärte sein Vater als Reaktion auf die Wahl vier liberaler anstelle konservativer Politiker zu Regierungsräten seinen Rücktritt aus der Regierung. Die rasche Beendigung des Sonderbundskriegs, den er zu verhindern versucht hatte, durch den Sieg der "Radikalen" im Herbst 1847 machte die Zielsetzungen seiner "Mittelpartei" vollends zunichte. So legte er zu Beginn des Jahres 1848 auch sein Züricher Lehramt nieder, um eine Professur für Deutsches Privat- und Staatsrecht an der Universität München anzutreten.¹⁰¹ Im Gegensatz zu seinem Vater hatte Alfred Friedrich dort nicht nur anfängliche Schwierigkeiten. Der vorwiegend grammatikalische und philologische Lehrstoff des Münchner Gymnasiums scheint ihm wenig gelegen zu haben. Nachdem ihm die Versetzung versagt worden war, schickte der Vater ihn 1855 auf das protestantische St. Anna-Gymnasium in Augsburg.¹⁰² Ab dieser Zeit geben Briefe Einblick in seine Entwicklung.¹⁰³ Die ausführlichen Briefe seines Vaters¹⁰⁴ versuchen ihn mit immer größerem Erfolg behutsam einem wissenschaftlichen Beruf zu zuführen¹⁰⁵: Der gerade Sechzehnjährige begeistert sich für Geschichte und tauscht sich mit seinem Vater - auf dessen Wunsch - besonders über philologisch-geisteswissenschaftlichen Lehrstoff, etwa Homer und Vergil, aus. In diese Zeit fällt aber auch sein erstes Interesse für Architektur.¹⁰⁶ Im August 1858 verließ Bluntschli Augsburg, um das Gymnasium in München fortzusetzen, wo trotz erfolgter Versetzung eine Aufnahmeprüfung verlangt wurde, bei der er durchfiel. Es "wurde beschlossen, daß ich mich zum Eintritt ins Polytechnikum vorbereiten sollte, was dann mit Hilfe von Privatstunden und Belegen von Stunden am Münchner Polytechnikum, das aber damals keine technische Hochschule sondern eine Art Gewerbeschule war, ins Werk gesetzt wurde. Da zum Eintritt in's Zürcher Polytechnikum ein Alter von 18 Jahren verlangt war, blieben mir zu dieser Vorbereitung zwei volle Jahre, die gut hinreichten, mir die nötigen Vorkenntnisse zu beschaffen."¹⁰⁷

Bluntschlis Eltern hatten im Frühjahr 1858 einen "Bauplatz an der damaligen Garten - jetzt Kaulbach - Straße gekauft und ließen darauf ein Einfamilienhaus bauen. Dieses wurde im August 59 bezogen. Ich wohnte schon vorher mit meinem Bruder Carl, der acht Jahre älter als ich und Kadett bei der reitenden Artillerie war, zusammen in

¹⁰¹ Bluntschli, J. C. I, S.376; II, S.2, 5, 15f, 20-23 u. 76-81; Bluntschli, H., S.9f; Widmer 9, S.26 u.100 und Stadler, Peter: Das liberale Zürich, S.176-183. In: Zürich. Geschichte einer Stadt, hg. v. Robert Schneebeli, Zürich 1986, S.171-202.

¹⁰² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.1) und Bluntschli, H., S.10f.

¹⁰³ FA Bl.47 U.I.

¹⁰⁴ FA Bl.46.1 U.I.

¹⁰⁵ Etwa FA Bl.46.1 U.I (Br. v. 7.X.1857) und 47 U.I (Br. v. 15.X.1857).

¹⁰⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.2); vgl. auch sein erstes im Sommer 1856 begonnenes Skizzenbuch (G-S I).

¹⁰⁷ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.2); durch Stempel und Vermerke (etwa "vidi Foltz") in diese Zeit zu datierende Zeichnungen - besonders pflanzlich-ornamentale Studien - befinden sich auf den Rückseiten einiger Blätter im gta (etwa 11-08-12 und -18).

einem zum Platz gehörenden Gartenhaus, das hinter dem Neubau im Grünen lag. Im Garten ... hatte man einen reizvollen Blick auf die Rückseite der Ludwigs-Kirche."¹⁰⁸

I.2 Züricher Studienzeit 1860 bis 1863

Im Oktober 1860 zog Bluntschli nach Zürich, wo er "eine ganz stattliche Anzahl von Angehörigen"¹⁰⁹ hatte. Er bezog ein Zimmer in der Torgasse beim Bellevueplatz.¹¹⁰ Die Mahlzeiten nahm er im selben Haus bei dem Schreibwarenhändler und Fotografen Johannes Ganz ein, der den jungen "Polytechniker" portraitierte (Abb. S.148) und von dem auch die bekannte Aufnahme Sempers¹¹¹ aus der Zeit kurz nach 1855 stammt.

Obwohl ab 1833 entfestigt, trug die damalige Kleinstadt mit krummen Gassen, Wällen, Gräben und lediglich einer steinernen Limmatbrücke noch fast mittelalterliches Gepräge und besaß erst seit kurzem einen Bahnhof. Die zweite Voraussetzung zur Entfaltung einer breit angelegten - größtenteils spekulativen - Bautätigkeit, der Erlaß des Baugesetzes, wurde erst 1863, dem Jahr, in dem Bluntschli Zürich wieder verließ, erfüllt.

Zunächst trat er in die Ingenieurschule des Polytechnikums ein. Dem Übertritt zur Bauschule nach dem ersten Semester ging ein ausführlicher, abwägender Gedankenaustausch mit seinem Vater voraus.¹¹²

"Die Zustände an der Schule waren damals höchst primitiv und unbequem, die Lokale für Vorlesungen und Übungen in verschiedenen Quartieren zerstreut. ... Im Herbst 1860 war ein großer Zudrang von Neueintretenden, namentlich aus Norddeutschland, da eine Art Schulrevolution in Hannover von dort eine Menge von Studenten nach Zürich geführt hatte. So erwiesen sich alle Lokale nun als zu klein, worunter besonders die größeren Abteilungen, wie die Ingenieurschule, sehr litten. Für die Bauschule war vom 3ten Semester an das Stiftsgebäude an der Kirchgasse die Hauptunterkunft, zwar klein, aber bei der geringen Schülerzahl dieser Abteilung ausreichend und gemütlich."¹¹³

¹⁰⁸ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.3); s. a. Bluntschli, J. C. II, S.255 und Fotos in FA Bl.49 U.VI 7.

¹⁰⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.5).

¹¹⁰ FA Bl.47 U.II (Br. v. 16.X.1860); nachdem er im folgenden Jahr im Oetenbach gewohnt hatte, zog Bluntschli im Oktober 1862 in ein Zimmer im Haus Hintere Gasse 113, FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.4).

¹¹¹ Abgedruckt etwa in: Gottfried Semper zum 100. Todestag, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1979, S.82 (Kat.Nr.182a).

¹¹² FA Bl.46.1 U.I (Br.e v. 24. III. u. 22. IV. 1861) und 47 U.II (Br.e v. 20.III. u. 16.IV.1861).

¹¹³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.4).

Positiven Einfluß auf die Entscheidung zugunsten des Architekturstudiums hat auch Bluntschli Vetter Julius Stadler genommen¹¹⁴, der Assistent Gottfried Sempers an der Bauschule war.

Die schnell wachsende Verehrung Bluntschlis für Semper kündigt sich in einem Brief an seine Eltern vom 1.XI.1861 an, in dem er dessen Kolleg über vergleichende Baulehre mit dem Lübkes vergleicht: "Schon beim ersten Vortrag Sempers frappierte mich die Fülle tiefer Gedanken dieses Mannes; sehr schade bleibt es, daß er eine sehr mässige Vortragsweise hat. Lübke's Geschichte der antiken Kunst, also ein ganz ähnliches Thema wie das Sempers, macht einen total verschiedenen Eindruck auf mich; spielend entfliessen ihm die Worte, er weiss schön zu schildern, ist geistreich, aber die Gedankenfülle u. Tiefe Sempers vermag ich bis jetzt nicht aus seinem Vortrag herauszufinden."¹¹⁵

Als praktische Aufgaben vergab Semper gelegentlich konkrete Bauaufträge oder Programme ausgeschriebener Wettbewerbe. Das wirkte sich ebenso positiv auf die Motivation seiner Studenten aus wie die Tatsache, daß er ihnen auch Einblick in den Werdegang seiner eigenen Entwürfe gewährte und zeitweise sogar Anfänger aus dem zweiten Kurs als Hilfen zum Auszeichnen anstellte.¹¹⁶

Bluntschli's reger Briefwechsel mit seinem Vater zeigt die Begeisterung, mit der er solche Dienste versah. Er bangte um jede weitere Beschäftigung und äußerte in Verbindung damit des öfteren sein Unverständnis über die seiner Überzeugung nach zu geringe Anerkennung Sempers, die ihren Ausdruck auch in der niedrigen Zahl der diesem übertragenen Aufträge finde. Wiederholte Male bat er daher seinen Vater mehr oder weniger offen, sich für Semper zu verwenden.¹¹⁷ Jener war gegen Ende des Jahres 1861 als Professor für Staatswissenschaften nach Heidelberg berufen sowie gleichzeitig zum Mitglied der Ersten Kammer (Herrenhaus) des Großherzogtums Baden ernannt worden¹¹⁸ und verfügte nun über weitreichende Kontakte. Besonders nahe stand er dem "Minister des Großherzoglichen Hauses und der auswärtigen Angelegenheiten", Freiherrn Franz von Roggenbach, auf dessen Betreiben auch seine Berufung nach Heidelberg erfolgt war. Über ein Gespräch mit ihm schrieb er seinem Sohn am 15.II.1862: "Er ist Willens, auf eine grossartige Baute in Baden-Baden anzutragen, wenn die Spielbank aufgehoben wird An die Stelle des demoralisierenden Luxus der haute volée soll die alte Bestimmung des Bades für Kranke wieder zu Ehren gebracht werden. Inzwischen soll die Spielpacht noch Geld für die Baute abwerfen. Ich habe an Semper erinnert; und da lag der Artikel von

¹¹⁴ Vgl. Anm.112 und FA Bl.43 U.30 (Br.e v. 19.VII. u. 27.VIII.1860).

¹¹⁵ FA Bl.47 U.II.

¹¹⁶ S. 201f.

¹¹⁷ FA Bl.47 U.II.

¹¹⁸ Bluntschli, J. C. II, S.309f und III, S.3-5.

Lübke über Semper vor¹¹⁹. R[oggenbach] ging mit Freuden darauf ein. Es ist nicht unmöglich, daß Semper einen Auftrag erhält. Freilich wird es noch einige Zeit dauern, bis man mit dem Bau beginnen wird. Wer weiß, ob Du nicht hier eine erste Gelegenheit erhältst, praktisch mitzuarbeiten."¹²⁰ Am 29.V.1862 berichtete er: "Da die hiesige Regierung in der Badfrage freie Hand bekommen hat, so wird wohl aus dem Projekte, Semper zu beauftragen, etwas werden. Bis diese Frage entschieden war, liess sich nichts Weiteres machen."¹²¹

Anlässlich des Todes von Baudirektor Heinrich Hübsch äußerte Bluntschli in einem Brief an seinen Vater vom 23. April 1863 die Vermutung, Semper könne einen eventuell an ihn ergehenden Ruf nach Karlsruhe annehmen "wenn man ihm nebenbei die Garantie gibt, dass er bedeutendere Staatsbauten auszuführen bekäme. ... Hier in der Schweiz ist für Semper jedenfalls nicht der rechte Boden" und fährt dann in der - ein Jahr zuvor in ähnlicher Form bereits von seinem Vater geäußerten - Hoffnung fort: "kommt Semper nach Carlsruhe, so wird sich später wohl auch für mich ein Plätzchen da finden."¹²²

In Karlsruhe scheint man sich auch für Semper interessiert zu haben, wie aus dem zwei Tage jüngeren Nachtrag zu einem Brief J. C. Bluntschlis vom 26. April hervorgeht; den einzigen Grund für einen Wechsel Sempers sah er jedoch in der Aussicht auf größere Bauaufgaben.¹²³

Am 3.XII.1862 hatte das badische Finanzministerium einen Wettbewerb für den Bau der vereinigten großherzoglichen Sammlungen und der Hofbibliothek in Karlsruhe ausgeschrieben, dessen Unterlagen Bluntschli am 12.I.1863 anforderte.¹²⁴ Aus einem Brief vom selben Tag an den Vater geht hervor, daß er zuvor bereits von Roggenbach durch diesen gebeten hatte, Semper für die Konkurrenz zu interessieren, was aber offensichtlich nicht geschehen war: "Der erste bekannte Mensch, den ich gestern Abend traf, war Semper bei Caffè Orsini. Wir sprachen allerlei; Roggenbach scheint ihm nicht geschrieben zu haben; er wusste wenigstens noch nichts von der Concurrenzausschreibung für die Hofbibliothek. Ich will jetzt das Programm erst haben und dann ihn zu überreden suchen es zu machen, doch glaube ich nicht, dass er es thun wird."¹²⁵ Am 16.I.1863 leitete ihm der Vater die Ausschreibung und einen

¹¹⁹ Wohl Lübke, Wilhelm: Das neue Museum zu Dresden. In: Deutsches Kunstblatt IV 1855, S.29-32 u. 41f.

¹²⁰ FA Bl.46.1 U.I.

¹²¹ FA Bl.46.1 U.I.; die Pläne Sempers zu einem Kurhaus in Baden (gta 20-O182) aus dem Jahre 1866 beziehen sich auf den gleichnamigen Kurort im Aargau.

¹²² FA Bl.47 U.II.

¹²³ "Inzwischen war ich in Carlsruhe u. höre, daß die Sache mit Semper betrieben werden soll. Er hätte keinen Grund die Schule zu wechseln: im Gegentheil er würde sich täglich ärgern, das Carlsruher Gebäude fürs Polytechnikum zu sehen u. den Zürcher Pallast zu vermissen. Aber die Aussicht auf größere Bauten kann ihn dahin ziehen." FA Bl.46.1 U.I (Br. v. 28.IV.1863).

¹²⁴ GLA 237 / 8794.

¹²⁵ FA Bl.47 U.II.; das Café Orsini am Münsterhof war der Treffpunkt der "Vereinigung der deutschen Polytechniker".

Brief von Roggenbachs vom Tag zuvor nach Zürich weiter. In diesem Schreiben äußerte der Minister - inzwischen selbst Mitglied der Kommission - seinen Unmut darüber, "daß die souveräne Unfähigkeit der einschlägigen Stellen, so unverständige Forderungen gestellt hatten, daß den Concurrenten wohl die Aufgabe geblieben wäre, als Geduldspiel das Rätsel zu lösen 32 !! Fenster für ein und zweifenstrige Zimmer und unendliche Wandkästen die grade schon vorhanden sind ... zu plazieren. ... Nun habe ich erreicht, daß die Concurrenten sich gar nicht an diese künstlichen Bedürfnisse zu halten brauchen, wenn sie nur den Bedürfnissen der unterzubringenden Sammlungen und des zu ihrem Zweck u. Gebrauch nöthigen Raums und Personals genügen.

Auch an die lächerlich viereckige Form sind sie nicht mehr gebunden, sondern das Quadrat bezeichnet nur den Platz auf dem das Gebäude stehen soll".¹²⁶

In seinem Brief vom 29.I.1863 erklärte Bluntschli aus Zürich, daß er Semper das Programm gegeben habe, dieser jedoch nicht konkurrieren wolle; "überdies sind die Bedingungen ungünstig; der erste Preis muss nicht erteilt werden, was in ähnlichen Fällen gewöhnlich denn auch nicht geschehen ist, dann steht nichts näheres über das entscheidende Preisgericht und nichts über die spätere Ausführung, die also wohl dem preisgekrönten Concurrenten entzogen werden wird. Das Programm ist sehr schlecht gestellt, der Verfertiger desselben scheint schon einen Plan vor sich gehabt zu haben und hat diesen beschrieben, statt die Bedürfnisse mitzuteilen, daher sind auch die Roggenbach schon aufgefallenen lächerlichen Bedingungen erklärt. Der 3.e Curs der Bauschule arbeitet jetzt an dieser Aufgabe, wir werden aber unsere Pläne wohl nicht einschicken, schon deshalb weil die Zeit neben unsern anderen Arbeiten kaum ausreichen wird."¹²⁷

Semper hatte sich also bereit gefunden, das Preisausschreiben als Schulprojekt bearbeiten zu lassen, so daß die letzte Aufgabe, die Bluntschlis Semester vor der Diplomarbeit zu bewältigen hatte, auf dessen Initiative zurückgeht.

Inzwischen war am 20. Januar die modifizierte Ausschreibung mit der auf den 1. Juni verlängerten Eingabefrist veröffentlicht worden. Bluntschlis Vater versprach seinem Sohn am 11.II.1863 ihre Zusendung und riet ihm und seinen Mitschülern zur Teilnahme am Wettbewerb.¹²⁸

Wie zwei seiner Kurskollegen reichte Bluntschli, der erneuten Aufforderung seines Vaters folgend¹²⁹, Ende Mai 1863 seinen Entwurf mit dem Motto "Renaissance" für Karlsruhe ein (Kat.Nr.29; Abb.131-134).

¹²⁶ FA Bl.46.1 U.I.

¹²⁷ FA Bl.47 U.II.

¹²⁸ FA Bl.46.1 U.I.

¹²⁹ "Es ist doch sehr die Frage ob viel Gescheites eingeht u. wenn ihr auch Anfänger seid, so ist es doch von Interesse einen guten Anfang zu machen." FA Bl.46.1 U.I (Br. v. 26.IV.1863).

In diesen Tagen gab Semper die Aufgabe der in acht Wochen anzufertigenden Diplomarbeit bekannt: Das Projekt eines Museums für Hamburg nach der Konkurrenzausschreibung vom 15.XII.1862 (Kat.Nr.30; Abb.135-137). Er selbst hatte begonnen daran zu arbeiten, war dann aber zum Preisrichter ernannt worden.¹³⁰ Sollte Semper bereits damals - im Januar 1863 - vorgehabt haben, dieses Projekt als Diplomarbeit zu vergeben, erklärte das - neben dem ungünstigen Programm - auch seine anfänglich reservierte Haltung gegenüber Bluntschlis Vorschlag der Bearbeitung des Karlsruher Sammlungsgebäudes. Seinen Schülern kam diese Aufgabe nach der intensiven Beschäftigung mit dem Karlsruher Projekt sicher entgegen. Die beiden Museumsentwürfe Bluntschlis unterscheiden sich trotzdem völlig voneinander, was nicht nur durch die verschiedenen Vorgaben bedingt ist.¹³¹ Bluntschlis Entwurf für Karlsruhe erhielt einen der zwei dritten Preise; der zweite ging an Ernst Oskar Wunibald Pichler aus Frankfurt, ein erster wurde nicht vergeben.¹³²

Das Glückwunschtelegramm seines Vaters, der schon vor der öffentlichen Bekanntgabe durch von Roggenbach von dem Erfolg des Sohnes erfahren hatte, erreichte Bluntschli auf einer Exkursion der Bauschule in Bellinzona.¹³³ Das Dankschreiben an die Eltern vom 8.VII.1863 ist mit dem Postskriptum: "Mein Motto fürs Leben bleibt Renaissance" versehen.¹³⁴

Am 14. Juli berichtete er nach Hause: "Heute kam Semper und gratulierte mir. Es freue ihn; wie es mit der Ausführung stehe und u. s. w.: Es ist doch nicht recht, dass die Ertheilung des einen Preises von der Clausel abhängig gemacht ist, der Plan müsse wie er sei zur Ausführung kommen; d. h. mit anderen Worten, dieser Preis wird nicht ausgetheilt; denn es ist nie denkbar, dass ein Plan genau den Wünschen und Bedürfnissen entspreche. Dagegen sollte man Änderungen, die nöthig oder wünschenswerth sind, nicht durch einen Dritten vornehmen lassen, der möglicherweise gar nicht in die Ideen des Verfassers einzugehen vermag, sondern solche dem Verfasser selbst übertragen. Durch solche Correcturen wird viel verpfuscht und verkrüppelt. Ich meine dies alles natürlich nur im allgemeinen; solche Gedanken drängen sich unwillkürlich auf. Ich wollte die Carlsruher beriefen nun Semper; der Bau der Bibliothek etc. könnte in seinen Händen etwas tüchtiges werden; sonst darf man sich nicht viel versprechen. Ich würde natürlich Semper folgen. Er sagte heute auch zu mir: 'Vielleicht kriegen wir die Ausführung doch noch.' Zu viel

¹³⁰ FA Bl.47 U.II (Br.e v. 20. u. 30.V.1863) und gta Schriftwechsel Semper-Abendroth; s. a. Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967, S.189-195.

¹³¹ Unverständlich und alleine schon der Chronologie wegen unsinnig ist die 'fact' bezeichnete Behauptung Berrys (S.263f), Bluntschli habe seine Diplomarbeit als Grundlage des Entwurfs für Karlsruhe benutzt.

¹³² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.7).

¹³³ FA Bl.46.1 U.I und FA Bl. 60.

¹³⁴ FA Bl.47 U.II.

Ehre für einen Stümper u. Anfänger wie ich bin. Der Ausspruch macht mir so viel Freude als die 1.000 fl und doch weiss ich nicht was ich von beiden weniger verdient habe. ... Wenn die Carlsruher die schülerhafte Arbeit eines Polytechnikers mit einem Preis krönen, sind sie nicht begierig die Arbeiten des Meisters kennen zu lernen?"¹³⁵

Die Bauschule führte jedes Jahr in der ersten Juliwoche eine Exkursion durch. Ziel war in der Regel eine kleinere Stadt, in der ein Gebäude aufgemessen wurde. Die Ergebnisse erschienen teilweise als Drucke. Daneben wurden auf Stadlers Initiative hin auch Landschafts- und Naturskizzen angefertigt. So berichtete Bluntschli von der Exkursion des Jahres 1861, die vor allem der Aufnahme des Rathauses von Luzern gegolten hatte: "Nicht nur Architectur, sondern auch Natur wird gezeichnet, was sehr angenehm und von grossem Nutzen ist."¹³⁶ 1862 führte die Studienreise nach St. Gallen, Rorschach und Lindau. Hier stellte er fest, daß Semper "in kunstarmen Bezirken kein besonders angenehmer Begleiter" sei.¹³⁷

Nach dieser Exkursion schrieb er dann am 27. August aus Zürich: "Es sind mehrere von der Bauschule hiergeblieben und wir ziehen fast täglich mit Julius [Stadler] hinaus mit der Mappe unter dem Arm und machen Naturstudien. Später ... würde ich sehr gern einen Freund in Lugano besuchen. Julius räth mir auch sehr zu dieser Reise".¹³⁸

Vom 17. bis 29. September 1862 begab sich Bluntschli zum ersten Mal nach Italien. Alleine entdeckte er auf ausgedehnten Wanderungen das Tessin und die Lombardei.¹³⁹

Die Exkursion der Bauschule des nächsten Jahres führte ebenfalls ins Tessin. Da Semper zu dieser Zeit noch als Preisrichter in Hamburg war, lag die Leitung der Reise, deren Hauptziel das Aufmaß der Kirche San Lorenzo in Lugano war, bei dessen Assistenten Stadler.¹⁴⁰

Von kleineren alleine oder mit Studienkollegen unternommenen Exkursionen zeugen zahlreiche Skizzen. Mit die ältesten von ihnen dürften zwei aquarellierte Tuschezeichnungen spätromanischer Glasfenster aus dem Kreuzgang des Klosters Wettingen sein, die auf einem Ausflug mit Theodor Becker am 24. November 1861 entstanden.¹⁴¹

¹³⁵ FA Bl.47 U.II.

¹³⁶ FA Bl.47 U.II (Br. v. 7.VII.1861).

¹³⁷ FA Bl.47 U.II (Br. v. 20.VII.1862).

¹³⁸ FA Bl.47 U.II.

¹³⁹ Bellinzona, Locarno, Mailand, Como, Menaggio, Porlezza, Lugano, Varese, Laveno, s. FA Bl.47 U.II (Br. v. 9.X.1862) und G-S IV (ebd. auch Reiseabrechnung auf Bl.47v bis 49).

¹⁴⁰ FA Bl.47 U.II (Br. v. 8.VII.1863).

¹⁴¹ gta 11-O1-2 und -3, beschrieben und datiert im Br. v. 25.XI.1861 (FA Bl.47 U.II), vgl. a. Anm.617; zu weiteren Exkursionen mit Becker s. etwa Br. v. 20.VII.1862 (ebd.), später beide zusammen in Paris.

An freiwilligen Lehrveranstaltungen besuchte Bluntschli während des Studiums Sprachkurse in Englisch und Italienisch sowie Geschichte von 1740 - 1800 und Redeübungen.¹⁴²

Nach bestandenenem Abschlußexamen Anfang August 1863 und Erwerb des Architektendiploms verbrachte er mit seinen Eltern und beiden jüngeren Schwestern Emma und Elina einen Urlaub im Berner Oberland.¹⁴³

I.3 Florenz 1863/64

In den letzten Semestern plante Bluntschli gemeinsam mit Oskar Sommer aus Gandersheim und Joseph Bösch aus Ebnet in Toggenburg eine einjährige Studienreise nach Italien. Sommer studierte gemeinsam mit Bluntschli; Bösch hatte die Bauschule bereits absolviert und war in Sempers Privatatelier mit dem Mobiliar für das neue Polytechnikum beschäftigt. "Wir drei ... hatten große Projekte, bezüglich der Aufnahme und Veröffentlichung von Bauten der Renaissance, die uns sehr beschäftigten u. zu einem Besuch bei Jakob Burckhardt in Basel verleiteten, um seinen Rat über unser Vorhaben einzuholen. Dieser nahm uns sehr freundlich auf, widmete uns einen halben Tag u. eine halbe Nacht u. wußte uns sehr für die Ausführung unserer Absichten zu begeistern u. anzuspornen. Trotzdem wurde aus mancherlei Umständen in der Folge nicht viel aus unserem Vorhaben".¹⁴⁴

In seinem Brief vom 23.IV.1863 unterrichtete er seinen Vater darüber "im Herbst nach Florenz zu gehen und daselbst 1 Jahr lang Architectur zu studieren in dem wir Paläste messen u. zeichnen. Das Hauptmotiv ist tüchtig zeichnen zu lernen. Julius [Stadler] billigt den Plan vollkommen, nur glaubt er wir könnten damit zugleich eine neue Ausgabe der Architecture toscane in Verbindung bringen, wenn sich Lübke dazu verstände die Sache zu redigieren. Lübke scheint auch wirklich nicht abgeneigt zu sein und will sich mit Bruckmann ins Vernehmen setzen, ob dieser eine solche neue Ausgabe verlegen wolle. Ich glaube die Ausführung dieses Planes kann uns in jeder Hinsicht nur nützlich und vorteilhaft sein. Vom Hin- und Herreisen in Italien müsste natürlich von vorneherein abgesehen werden; Florenz wäre uns eine Schule wie Zürich; nur unter günstigeren Umständen. Da Du mir schon erlaubt hast, hier noch ein Jahr zu studieren, so kannst du diese Erlaubnis nur in Bezug auf den Ort umformen. Vor October könnten wir auf keinen Fall fort, da Bösch solange mit der Sternwarte zu thun hat. Bis dahin müsste ich also noch ein Diplom machen, italienisch lernen, Vorstudien machen und notwendigerweise auch noch bestehen.

¹⁴² FA Bl.47 U.II.

¹⁴³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.8) und Bluntschli, J. C. III, S.72.

¹⁴⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.6f).

Doch mit diesem Ziel vor Augen lässt sich viel ausrichten. Da das Leben in Florenz billiger ist als in Zürich, so wird das deine Casse nicht mehr angreifen, als wenn ich noch ein Jahr hier bleibe und, kömmt das Unternehmen mit Lübke zustand, wird deiner Casse noch weniger Eintrag gethan."¹⁴⁵ Nach erhaltener Zustimmung seines Vaters am 26. April, teilte er ihm am 13.V.1863 bezüglich der Publikationsabsichten mit: "Die Angelegenheit mit Lübke hat zwar noch keinen Schritt weiter gethan; doch sind wir entschlossen auf jeden Fall ein bestimmtes Werk zu übernehmen, sei es aus Auftrag Lübkes oder eines Anderen od. auch auf eigenes Risiko."¹⁴⁶ Am 30. Mai berichtete Bluntschli von einer durch erneute Konsultation Jakob Burckhardts veranlaßte Änderung des Vorhabens: "Unser Reiseprojekt fängt an bestimmtere Umrisse zu zeigen. Julius, der sich der Sache mit viel Eifer annimmt, hat an Burckhardt nach Basel geschrieben und ihn um nähere Auskunft gebeten. Dieser hat uns nun drei verschiedene Projekte vorgelegt. ... Wir haben uns ... entschieden und statt Florenz Siena auf unsere Fahne geschrieben. ... - Wenn nur schon ein Buchhändler gefunden wäre; diesen zu finden wird die unangenehmste Vorarbeit sein."¹⁴⁷ In der zweiten Juliwoche schien auch dieses Problem gelöst: "vom Buchhändler günstige Nachrichten. Er geht mit Freuden auf die Unternehmung ein; die Empfehlung Burckhardts hat gut gewirkt. Jedoch will er erst einen Theil der Arbeit sehen; was bei einem solchen Werk ganz natürlich ist."¹⁴⁸

Mitte September 1863 begaben sich Bluntschli und Sommer auf die geplante Studienreise - und zwar doch nach Florenz. Der nun durch seine Stelle als Bauführer an Sempers Sternwarte gebundene Bösch wollte nachkommen. Die beiden zogen zu Fuß über den Splügen und gelangten über Chiavenna, Bergamo, Mailand, Genua und Livorno am 25. September 1863 an ihr Ziel Florenz.¹⁴⁹ "Hier brachten wir den Herbst u. Winter zu; zuerst uns eifrig in unsere gemeinsame Arbeit vertiefend, dann aber allmählich uns dieser entfremdend, sei es, daß wir nicht recht verstanden zusammen erfolgreich zu kutschieren, sei es, daß uns neue Ziele lockten oder, daß wir fühlten, der Unternehmung eigentlich nicht recht gewachsen zu sein, weil seine Durchführung erheblich mehr Zeit beanspruchte, als wir aufwenden konnten u. uns auch von unserem eigentlichen Lebensziel, Architekten zu werden, zu viel abgelenkt hätte. Auch wirkten zur Winterzeit die Witterungsverhältnisse äußerst störend ein. In einem ungewöhnlich strengen Winter war der Arno eine Zeit lang zugefroren; unsere Wohnung mit Backsteinboden nach Norden gelegen und nur mit Kohlebecken (scaldini) dürftig heizbar und zum Zeichnen im Winter durchaus ungeeignet.

¹⁴⁵ FA Bl.47 U.II.

¹⁴⁶ FA Bl.47 U.II.

¹⁴⁷ FA Bl.47 U.II; s. a. FA Bl.60 (Aufstellung der beabsichtigten Stichtafeln).

¹⁴⁸ FA Bl.47 U.II (Br. v. 14. VII. 1863).

¹⁴⁹ FA Bl.47 U.III (Br.e v. 22.IX. u. 9.X.1863) und 50 U.V (biogr.Not., Ts.8).

So kam es, daß wir, ohne uns gegeneinander deutlich zu erklären, nach u. nach von unserem Vorhaben, der Aufnahme von Bauwerken von Florenz, abrückten und uns Anderem zuwandten. Ich war inzwischen zur Einsicht gekommen, daß ich, um Fortschritte zu machen, einer weiteren Ausbildung bedürfte u. so reifte in mir der Entschluß, diese sobald als möglich in Paris zu suchen."¹⁵⁰

Von dem anfänglichen Eifer der jungen Architekten zeugt die Tatsache, daß Bluntschli seinen Eltern bereits am 12. Oktober melden konnte, daß Sommer und er die Sagrestia Vecchia von S. Lorenzo ganz aufgemessen hätten und nun beabsichtigten, die Sakristei von S. Spirito zu zeichnen. Inzwischen stattgefundene Verhandlungen bezüglich einer Publikation mit dem Verleger führten zu keinem positiven Ergebnis: "Wir werden jetzt eine erste Lieferung stichfertig zeichnen und wenn dann Köhler nicht will, uns nach einem anderen Verleger umsehen."¹⁵¹ Zur weiteren Entmutigung der beiden trug in nicht geringem Maße auch die Einsicht bei: "das einzige zusammenhängende Werk, die 'architecture toscane'¹⁵² ist höchst ungenügend und mit einem unbegrenzten Leichtsinn bearbeitet. Wir haben sie bei uns und können mit Leichtigkeit jene Arbeit mit dem Bestehenden vergleichen. Abgesehen davon, dass die Manier, in der das Werk gestochen ist, durchaus keinen auch nur einigermaßen der Wirklichkeit entsprechenden Begriff eines Bauwerkes gibt, sind die wichtigsten Details und Maasse falsch, grundfalsch gegeben mit der Praetension richtig zu sein; das meiste scheint nicht gemessen, sondern nach Scizzen ausgearbeitet zu sein, wobei dann das fehlende hinzukomponiert wurde. Wir können nach dem Wenigen, was wir bis jetzt genauer durchstudirt haben diesem Werk schon eine ganze Reihe der gröbsten Fehler mit vollständiger Sicherheit nachweisen. Und aus diesem Werk müssen die Schulen ihre Beispiele, die Architecten ihr Studium und die Kunstgeschichten ihre Angaben und Kritiken schöpfen ! - Wir wollen verzichten ein Werk zu geben, das Toscana oder auch nur Florenz vollständig, wie man es wünschen sollte, ausbeutet, aber den Beitrag zu einem solchen Werke, den wir dem Publikum zu bieten gedenken, wollen wir so richtig u. vollständig als möglich bearbeiten."¹⁵³ Trotz dieser einsichtigen Beschränkung wurden sich die beiden der selbst auferlegten Überforderung immer bewußter. In Bluntschlis Briefen drückt sich eine gewisse Hilflosigkeit in Äußerungen wie: "Wenn nur Bösch erst da wäre !" ¹⁵⁴ vom 20. Oktober aus. Die Fortsetzung des Briefes am 27. X. überliefert, daß sie sich mit dem Gedanken trugen, nun doch einen anderen Vorschlag Burckhardts, nämlich Aufnahmen in Pienza zu machen, zu realisieren, nahmen dann aber doch bald wieder

¹⁵⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.8f).

¹⁵¹ FA Bl.47 U.III (Br. v. 15.X.1863); s. a. FA Bl.43 U.30 (Br. v. 12.X.1863).

¹⁵² Grandjean de Montigny, Auguste et Famin, Auguste: A. t., Paris 1815, Nouv. Edit. 1846.

¹⁵³ FA Bl.47 U.III (Br. v. 17.X.1863).

¹⁵⁴ FA Bl.47 U.III.

Abstand davon. Stattdessen entstanden nun kleinere Zeichnungen und Skizzen in Florenz etwa in S. Maria Novella und den Uffizien.¹⁵⁵

In einem Brief vom 19. November 1863 kündigt Bluntschli seinen Eltern an, das nächste größere Vorhaben werde "die Aufnahme der berühmten und fast möchte ich sagen berüchtigten (d. h. in Bezug auf die Architectur) laurentinisch-mediceischen Bibliothek sein." Im Anschluß daran beabsichtigten sie die Medici-Kapelle zu vermessen und "dann womöglich den Entwurf M[ichelangelo]s zur Façade von S. Lorenzo mit[zugeben] Durch diese Arbeiten werden wir allerdings von den uns von Stadler und Burckhard aufgestellten Programmen abgezogen wenigstens theilweise, gewinnen aber den Vortheil nur unedirtes zu geben, was des Buchhändlers wegen uns sehr angenehm sein muss. Wir haben somit vollauf zu thun, es ist Arbeit da noch für ganze Generationen."¹⁵⁶

Am 10. XII. berichtete Bluntschli nach Hause: "Mit unsern vorgenommenen Arbeiten ist's zur Zeit vorbei, die Kälte setzt Schranken ... Von neun bis 3 Uhr male ich in den Ufficien im Aquarell; es ist da nämlich obwohl nicht geheizt, doch einigermaßen erträglich, da die Böden mit guten Teppichen belegt sind; und jeder Zug durch gute Thüren vermieden wird; man erlangt dabei einige unglaublich nöthige Übung der Pinselführung und kann sich nebenbei die Bilder sehr genau besehen und gut studiren. - Von fünf bis sieben zeichnen wir in der Academie der schönen Künste nach lebenden Modellen; es ist eine wahre Freude die Schönheit des menschlichen Körpers genau zu studieren, das bildet das Auge für feine Verhältnisse und erleichtert das Studium der Sculptur ungemein. ... man mag stundenlang vor einem Bild stehen und es besehen, man wird es lange nicht so genau kennen und erfassen als wenn man auch nur eine Scizze malt; dasselbe zeigt sich überall wieder; eine Landschaft die man scizzirt hat wird sich dem Gedächtniss weit mehr einprägen als wenn man dies unterlassen."¹⁵⁷

Bluntschlis Schreiben vom 31.XII.1863 enthält neue Zweifel an der Fortführung der gemeinsamen Unternehmung: "um ein Hand in Hand gehen in unseren Arbeiten zu erreichen ist Bösch unentbehrlich, zwei müssen immer übereinstimmen können; käme Bösch nicht, so würde ich für unsere Unternehmung nicht gerade sehr viel mehr hoffen, denn wie sehr nachtheilig auf gemeinschaftliche Arbeiten Nichtübereinstimmung einwirkt wisst ihr so gut wie ich"¹⁵⁸.

Vom 17.II.1864 stammt die Nachricht: "ich concurrirte für die Façade zum Dom von Florenz ... ihr wisst, dass unsere Arbeiten ruhten, theils in Folge der schlechten Witterung und theils weil wir gegenseitig ohne es uns zu gestehen, fühlten, dass wir schwer könnten zusammenarbeiten. Während der Pause ... lernte ich einen

¹⁵⁵ FA Bl.47 U.III (Br.e v. 7. u. 17.XI. u. 10./11.XII.1863).

¹⁵⁶ FA Bl.47 U.III; vgl. auch gta 20-K-1863-12-08 Sommer an Semper 8.XII.1863.

¹⁵⁷ FA Bl.47 U.III.

¹⁵⁸ FA Bl.47 U.III.

Luxemburger Bildhauer, Deutsch, kennen, der einen Entwurf zu besagter Fassade macht; die Sachlage war mir kaum klar, als ich einen unwiderstehlichen Drang fühlte selbst meine Kräfte an dieser enormen Aufgabe zu versuchen, die Zeit und Verhältnisse kamen mir zu gute und nun arbeite ich mit Deutsch zusammen auf unserem Zimmer; jedoch macht jeder seinen eigenen Entwurf. ... Es ist möglicherweise eine Dummheit von mir, dass ich mich an ein Werk gewagt habe, das ohne weit grössere Vorstudien in der kurzen Zeit ... kaum ausführbar ist, dass ich eine Arbeit unternommen die vielleicht weit über meine Kräfte geht, in einem Stil in dem ich noch gar nicht zu Hause bin: in Gothik ... Bis Ende März muss die Arbeit fertig sein ... Auch Sommer arbeitet an einer Domfaçade bei einem hiesigen Architekten. Wir sprechen zwar davon im April unsere frühere Thätigkeit wieder aufzunehmen doch will ich nicht recht daran glauben."¹⁵⁹

Nach Fertigstellung des Fassadenprojekts (Kat.Nr.188; Abb.507) und der endgültigen Absage Böschs beendete Bluntschli im März 1864 seinen Aufenthalt in Florenz. "Die Loslösung von Florenz und meinem Kollegen Sommer erfolgte in aller Freundschaft; mit ihm blieb ich nach wie vor gut Freund; es trafen später in Frankfurt unsere Lebenswege wieder zusammen."¹⁶⁰ Gemeinsam mit seinem Vater, der ihn in Florenz abholte, begab sich Bluntschli zu Schiff über Livorno nach Neapel und besichtigte von dort Puzzuoli, Pompeji und Sorrent. Auf dem Heimweg nach Heidelberg besuchte er Mitte April 1864 zum ersten Mal Rom.¹⁶¹

I.4 Paris, Ecole des Beaux-Arts 1864 bis 1866

Von Heidelberg aus erkundigte sich Bluntschli zunächst nach der Möglichkeit einer Anstellung bei Semper, die dieser ihm aber nicht bieten konnte. Sodann bereitete er sich, von Semper und Stadler ermutigt und von letzterem mit Ratschlägen und Adressen versehen, auf die Reise nach Paris vor.¹⁶²

Am 11. Juni 1864 erreichte er Metz, zu dessen Kathedrale er bemerkte: "Etwas beengend ist doch das Verhältnis der Höhe zur Breite im Innern, besonders wenn man von Italien aus den weiträumigen Kirchen kommt."¹⁶³ Über Nancy und Toul, die er nur streift, gelangte Bluntschli nach Reims, wo er die Fassade der Kathedrale vom Fenster seines Hotelzimmers aus zeichnete.¹⁶⁴ Die ersten Eindrücke vom Ziel seiner Reise notierte er bereits am folgenden Tag: "Alle Sorten und Grössen rauchender

¹⁵⁹ FA Bl.47 U.III.

¹⁶⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.10); den weiterhin freundschaftlichen Kontakt belegen die äußerst offenen und saloppen Br.e Sommers an Bluntschli (FA Bl.43 U.27; s. a. ebd. 47 U.VI, Br. v. 29.XI.1871) sowie gegenseitige Besuche (etwa auf Bluntschlis Rückreise von Paris im April 1866, s. FA Bl.43 U.27, Br. v. 10.VI.1866).

¹⁶¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.10); s. a. Bluntschli, J. C. III, S.101-114.

¹⁶² FA Bl.43 U.30 (Br. v. 20.V.1864).

¹⁶³ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 14.VI.1864); vgl. u. S.341.

¹⁶⁴ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 14.VI.1864 mit genannter Skizze v. 13.VI.); s. a. u. S.341.

Kamine, Fabriken von jedweder Ausdehnung umgürten die Stadt in breiten Ringen. Lange, lange fährt man mit der Bahn durch solche Quartiere, schmutzig und schwarz von Rauch. Endlich rollt man in die Hallen des Bahnhofs ... Der Bahnhof der Ostbahn bildet den Abschluss des neuen Boulevard de Sevastopol. Durch diesen fahr ich nun in schnurgerader Linie bis an die Seine u. über dieselbe bis da wo die Rue de Racine in den Boulevard mündet ... Zu beiden Seiten sehr hohe Häuser oder besser Paläste, die jedoch zur Strassenbreite in sehr gutem Verhältniss stehen. ... Was ist die Münchner Ludwigsstrasse oder auch die Maximilianstrasse gegen diesen Boulevard; von der Architektur ganz abgesehen."¹⁶⁵

"Von den nähern Verhältnissen bezügl. meiner beabsichtigten Studien war ich nur unvollkommen unterrichtet, fand aber gleich nach meiner Ankunft Anschluß an mehrere Schweizer Fachgenossen ... Schon am 27ten trat ich in das Atelier Questel ein, in dem ich eine höchst lehrreiche und nützliche Tätigkeit während annähernd zwei Jahren finden sollte".¹⁶⁶ Das Atelier des Architekten Charles Auguste Questel in der rue Mazarine 20 bildete darüber hinaus einen Teil der Architekturabteilung der Ecole des Beaux-Arts, in die Bluntschli zu Ende des Jahres aufgenommen wurde.¹⁶⁷

"Die Architektenabteilung wird ... von einer Kommission geleitet, die aus den tüchtigsten Architekten der Stadt zusammengesetzt ist, die dieses Amt im Nebenberuf ausüben und eine Art Jury bilden, die die Programme der zu bearbeitenden Skizzen u. Entwürfe feststellt und über die Arbeiten der Studierenden urteilt.

Die eigentlichen Arbeitsstätten der Schule sind Ateliers, die nur zumteil mit der Schule örtlich zusammenhängen, zum anderteil einzelnen hervorragenden Architekten unterstehen, die ganz selbständig in gemieteten Räumen außerhalb der Schule wirken. Der Vorsteher eines solchen Ateliers, der der genannten Kommission angehört, heißt der Patron. Unser Patron war Mr. Questel ..., der nur an zwei Nachmittagen der Woche ins Atelier kam, um die Oberaufsicht geltend zu machen u. die Fortschritte ... mehr festzustellen als zu leiten. ... Im übrigen waren es mehr die älteren Schüler, die 'ancients', welche die Ausarbeitung der Entwürfe u. die Studien der 'nouveaux' beaufsichtigten u. leiteten. War der Patron der unbestrittene Chef u. Oberleiter des Ateliers, so lag die Leitung bei seiner Abwesenheit in den Händen der Studierenden selbst, die hierfür nach demokratischen Grundsätzen ziemlich streng u. zweckmäßig organisiert waren. Trat ein Neuling ins Atelier ein, so war er zunächst kein voll- oder stimmberechtigter Teilnehmer an dieser Ordnung, sondern stand ihr ziemlich recht- und machtlos gegenüber. ... Zur Aufnahme der 'nouveaux' als gleichberechtigte Genossen bedurfte es eines besonderen Aktes, der 'réception', ... wobei sich der Neuling einer Art Prüfung unterziehen u. unter Umständen auch

¹⁶⁵ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 14.VI.1864).

¹⁶⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.10f).

¹⁶⁷ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 3.XII.1864), vgl. u. S.52.

allerlei Unfug über sich ergehen lassen mußte. Bei diesem Akt war der Patron nicht anwesend.

Der Ton im Atelier war im übrigen sehr kameradschaftlich, die Jungen mußten zwar den Älteren viel helfen beim Aufzeichnen der Entwürfe u. sogen. 'Neger'-Dienste tun, was aber für sie in den meisten Fällen nur von Nutzen war u. sie in die allgemein geltenden Gebräuche einweihte¹⁶⁸ ... Eine strenge u. schonungslose Kritik aller gegen alle, besonders der Alten gegen die Jungen, wirkte höchst anregend u. fördernd ... Da es gestattet war, bis zum 30ten Jahre Schüler der école zu bleiben, waren immer einige ältere Kameraden anwesend, die auf den grand prix de Rome hinarbeiteten, ... das Ziel der Tüchtigsten, mit der Aussicht auf einen mehrjährigen Aufenthalt in der Kunstakademie der Villa Medici in Rom. ...

Die in einem Atelier Studierenden setzten sich aus drei Gruppen zusammen, den Schülern der ersten oder obern Klasse, denen der zweiten od. unteren Klasse u. aus den übrigen der Schule nicht Angehörigen. Ich gelangte bald zur Einsicht, daß es, um wirklich vorwärts zu kommen, unbedingt notwendig war, ein Schüler nicht nur des Atelier Questel, sondern auch der Ecole des beaux arts zu werden, weshalb ich bald anfang, mich auf die Aufnahmeprüfung in die zweite Klasse vorzubereiten. ... Daß ich diese Prüfung mit verhältnismäßig gutem Erfolg als dritter von 33 aufgenommen u. 187 zur Prüfung Zugelassener bestand ... sicherte ... spürbar meine Stellung in dem neuen Kreis.

Die Programme der für die Schule zu bearbeitenden Architekturprojekte wurden für jede der beiden Klassen alle zwei Monate ausgeteilt. Bei diesem Anlaß versammelten sich diejenigen Studierenden, welche vorhatten, einen Entwurf durchzuführen, an dem vorbestimmten Tag in einem Bau der Schule, der zu diesem Zweck in eine große Anzahl in sich abgeschlossenen Arbeitsplätze, die man Logen nannte, abgeteilt war. Jeder Teilnehmer erhielt sein gedrucktes Programm u. mußte anhand desselben in einer solchen Loge, die er nicht verlassen durfte, abgetrennt von den Kameraden u. allen Hilfsmitteln, am gleichen Tag eine Skizze anfertigen, die am Abend abgeliefert werden mußte und als Unterlage für die Ausarbeitung der Entwürfe zu dienen hatte, von der nur kleine Abweichungen zulässig waren. Durch diese Art der Aufgabenstellung erreichte man eine möglichst vielseitige Lösung des vorliegenden Problems, auch übte der Vorgang einen heilsamen Zwang auf den Schüler aus, zu intensiver Vertiefung, zu selbständiger Arbeit u. zu raschen Entschlüssen. Ob ein Angehöriger der Schule ein Projekt aufgrund seiner Skizze weiter bearbeiten wollte oder nicht, stund ihm völlig frei; einmal in die Schule aufgenommen, blieb er bis zu seinem 30. Jahr Elève der Ecole, solange er in jedem Jahr an einem der beschriebenen Wettbewerbe der Schule teilnahm u. mindestens einen ausgearbeiteten Entwurf zur Beurteilung eingereicht hatte.

¹⁶⁸ Bluntschli war "nègre" des Berners Stättlere (FA Bl.47 U.IV, Br. v. 26.-28.VI.1864).

Wenn an dem einen Monat ... das Programm zu einem Entwurf ausgegeben wurde, so am nächsten Monat auf gleiche Weise das Programm zu einer Tagesskizze, die auf den Abend fertig zu stellen u. abzuliefern war. ... Auf die Zeit der Ablieferung hin war im Atelier emsige Tätigkeit u. kurze Zeit hindurch Tag- u. Nachtbetrieb. ... Wenige Tage nach der Ablieferung erfolgte die Beurteilung der Entwürfe u. Skizzen durch die genannte Kommission u. hierauf die Veröffentlichung des Urteils ... gleichzeitig die öffentliche Ausstellung in einem Saal der Schule, die sehr besucht war u. bei der großen Anzahl der Entwürfe, die aus allen Ateliers herbeiflossen, mannigfachste Anregung gab. Die Beurteilung war streng und bestand, ohne nähere Begründung, in der Verteilung von sogen. Mentionen erster u. zweiter Güte an einige bessere Entwürfe für die zweite Klasse und in desgl. Medaillen für die 1. Klasse. Sie war durchaus gerecht u. sachlich, wenngleich sie zuweilen anders ausfiel als der Bewerber erwartet hatte; nach Überlegung u. Vergleich mit den einer Auszeichnung als würdig befundenen Arbeiten konnte er sich meistens die Gründe des Nichterfolges erklären u. mußte sie billigen.

Neben den eigentlichen Architektur-Wettbewerben gab es noch besondere für Stein-, Holz- u. Eisenkonstruktionen, für decorative Entwürfe u. für die zwei Vorstufen für die Auswahl der Eleven, die zum letzten Wettbewerb des Grand prix zugelassen werden sollten, an welchen aber nur Studierende französischer Nationalität teilnehmen durften."¹⁶⁹

"Ich war allmählich zur Erkenntnis gelangt, daß für meine Zwecke das Bestreben in die obere Klasse zu kommen, zu zeitraubend u. auch zwecklos wäre, da die Erreichung dieses Zieles, die erfahrungsgemäß mindestens zwei Jahre beansprucht, zwar vorteilhaft für diejenigen war, die ganz od. längere Zeit in Paris bleiben wollten, ich aber nie die Absicht hatte mehr als etwa zwei Jahre daselbst zu zubringen. Es war für mich richtiger an der Schule nur architektonische Projekte zu machen, als konstruktive. Von diesen hatte ich zwar die Steinkonstruktion¹⁷⁰ mit Erfolg bestanden u. eine Medaille davongetragen, dagegen aber mit nebenher bearbeiteten Architekturentwürfen keine Erfolge gehabt, was mich nachdenklich stimmte.

Fasse ich meine über die Ecole des beaux arts gewonnenen Eindrücke u. Erfahrungen zusammen, so muß ich gestehen, daß ich ihre Art, junge Architekten auszubilden, auch heute noch für vorbildlich halte. ... So wenig ich in meiner Erinnerung die Zürcher Schule mit Semper missen möchte, so wenig auch die an die Ecole des beaux

¹⁶⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.11-14); zum Lehrbetrieb s. a. Chafee, Richard: The teaching of architecture at the Ecole des Beaux-Arts, bes. S.82ff. In: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.61-110 u. 497-504.

¹⁷⁰ Kat.Nr.131.

arts, welche mich sehr förderte u. der ich zeitlebens zu Dank verpflichtet geblieben bin."¹⁷¹

Diese Einschätzung in den 1923 begonnenen biographischen Notizen beeinflussten natürlich auch andere positive Erinnerungen an die nun fast 60 Jahre zurückliegende Zeit in Paris. Zunächst beeindruckte ihn - wie seine Briefe an die Eltern belegen - die großzügige reiche Stadt selbst mit ihren Bauten und Sammlungen, dann fand er dort "Kollegen", die er teilweise schon aus Zürich kannte, zu denen sich zum Teil engere Bekanntschaften entwickelten und mit denen er verschiedene gemeinsame Unternehmungen durchführte. "Mehrere ältere Schweizer, die von Zeit zu Zeit im Atelier auftauchten, bildeten den Stamm, an den ich mich anlehnte, außer Tièche noch der Berner Stettler u. der ganz in Paris niedergelassene Fritz Jäger aus Brugg, sodann von jüngeren Schweizern E. Schmid von Eglisau u. Ad. Schäfer von Aarau, meine Klassengenossen von Zürich her, Emil Studer von Winterthur, mit dem ich später in Konstanz zusammen arbeitete u. Rod. Ray aus dem Waadtland, den das Geschick in der Folge nach Budapest verschlug u. einige andere, die mir weniger nahe standen. Von Deutschen erinnere ich mich an Theod. Becker, der auch von der Zürcherschule kam u. an Otto Tafel von Stuttgart. Mit den die große Mehrzahl bildenden Franzosen verstanden wir uns ganz gut, es waren fröhliche, frische u. zumteil sehr tüchtige Leute, wie besonders Pascal u. G. André, dann auch A. Leclerc, Raulin, Dillon, Coquet u. andere, an die ich gern zurückdenke. Im Sommer 1865 machte ich mit einigen Atelierkameraden einen größeren u. sehr gelungenen Ausflug nach Fontainebleau u. in die Touraine zur Besichtigung der schönen alten Schlösser u. Rathäuser an der Loire, Orleans, Blois, Chambord, Chenonceau, Azay-le-Rideau u. a. Wir wetteiferten im skizzieren, ... erfreuten uns an den phantasievollen Werken der Vorzeit u. an der schönen u. heiteren Gegend ... Eine Anzahl autographierter Blätter, die noch in meinem Besitz sind, war die Frucht dieser Excursion."¹⁷²

Auch außerhalb des Atelier hatte ich einigen Verkehr, so namentlich in dem gastlichen Haus des Schweizer Gesandten Kern, der dem Vater befreundet war und bei dem und dessen freundlicher Frau ich wiederholt eingeladen war, mit Dr. Arnold Roth aus Teufen, den Sekretär u. späteren Nachfolger Kerns in der Gesandtschaft u. mit Herrn v. Schweitzer, dem badischen Vertreter. Ferner war ich auch bei einigen Franzosen empfohlen u. in die Familie eingeführt, so bei dem berühmten Schriftsteller Laboulay u. dem Architekt Normann, doch beschränkte sich dieser Verkehr auf einige wenige Besuche u. Einladungen."¹⁷³

¹⁷¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.16); bezügl. Aufenthaltsdauer noch andere Absichten ("nicht länger als Herbst 1866") in Br. v. 3.XII.1864 und undat., wohl aus der zweiten Aprilhälfte 1865 (FA Bl.47 U.IV).

¹⁷² S. a. FA Bl.47 U.IV (Br. v. 19.VIII.1865); Zeichnungen: G-S VII, ab 27 u. VII A sowie whS, Hs 880; Lihos: gta 11-O3-23 u. -24.

¹⁷³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.17).

Daneben fand Bluntschli in Paris auch Zeit und Gelegenheit zu praktischer Tätigkeit: "Neben meinen Arbeiten im Atelier nahm ich zeitweise eine Anstellung als Zeichner an, um mich praktisch weiter zu bilden und um die Zuschüsse, die mir der Vater ... gewährte ... auf das Notwendige zu beschränken." So war er sowohl bei dem befreundeten Architekten Fr. Jäger als auch seinem Patron Questel - zunächst beim Bau einer Irrenanstalt, dann im Schloß von Versailles - tätig.¹⁷⁴ Zudem hielt er stets nach selbständig durchzuführenden Projekten Ausschau. So interessierte er sich für den am 31. März 1865 ausgeschriebenen Wettbewerb um ein evangelisches Schulhaus in Heidelberg.¹⁷⁵

Gegen Ende seines Aufenthaltes beteiligte er sich mit Freunden an zwei öffentlichen Wettbewerben; gemeinsam mit Ad. Tièche zu einer Kantonsschule in Bern¹⁷⁶ und mit Otto Tafel zu einem Rathaus für München¹⁷⁷. "Ersterer brachte einen kleinen Preis von ein paar hundert Franken, letzterer einen dritten Preis von fünfhundert Gulden. ... Was ich bei meiner Ausbildung noch als Mangel empfand, war eine praktische Tätigkeit auf Büro u. Bauplatz, die ich aber in Paris nicht so finden konnte, wie ich sie brauchte, da die dortige Konstruktionsweise von der heimatlichen zu sehr verschieden war. ...

Ich rüstete mich daher allmählich zur Abreise und verließ Paris Mitte April 1866 u. nahm meinen Heimweg über Nordfrankreich u. Belgien. ... besuchte Arras, Douay, Mons, Brüssel, Gent, Brügge, Antwerpen, Löwen, Lüttich, Aachen, Köln, Bonn u. Frankfurt u. gelangte Ende April ins Vaterhaus nach Heidelberg.

Von dieser Studienreise, auf der ich mich mit großem Genuß den vielen neuen Eindrücken hingab, zeugt noch ein Skizzenbuch, das ich damals mit viel Lust u. Eifer anfüllte."¹⁷⁸

I.5 Heidelberg 1866 bis 1870

Bereits ein Jahr bevor er Paris verließ, hatte Bluntschli die Absicht geäußert, in der Schweiz oder Deutschland eine Stelle als Bauführer antreten zu wollen.¹⁷⁹ Spätestens ab Herbst 1865 schwankte er jedoch in seinem Vorhaben und erwog, sich um eine Anstellung bei Semper in Zürich zu bewerben, obwohl er dann "vermuthlich wieder auf lange Zeit den practischen Arbeiten fern stehen"¹⁸⁰ werde. Zwischen dem 19. und 29. Oktober hat er bei ihm angefragt und erhielt zu Beginn des Jahres 1866 eine

¹⁷⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.18) und FA Bl.47 U.IV (Br.e v. April/Mai 1865 (Irrenanstalt) u. 29.XII.1865 (Versailles)).

¹⁷⁵ FA Bl.46.1 U.I (Br.e v. 16.IV., 23.IV. u. 9.V.1865) und 47 U.IV (Br.e v. 9.III., 12. u. 19.IV. u. 8.V.1865).

¹⁷⁶ S. a. FA Bl.47 U.IV (Br. v. 29.XII.1865); Kat.Nr.21.

¹⁷⁷ S. a. FA Bl.47 U.IV (Br. v. 2.III.1866); Kat.Nr.14 mit Abb.73-75.

¹⁷⁸ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.18f); vgl. G-S VIII u. IX.

¹⁷⁹ FA Bl.47 U.IV (Br. v. April/Mai 1865).

¹⁸⁰ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 19.X.1865).

abschlägige Antwort. Semper war zu dieser Zeit mit verschiedenen Planungen zu einem Festspielhaus und einem provisorischen Theater für Ludwig II. und Richard Wagner in München beschäftigt. In den Unsicherheiten und Wechselfällen, die deren gesamten Planungsverlauf begleiteten und die Projekte letztendlich auch scheitern ließen, dürfte die Hauptursache der späten und negativen Antwort Sempers zu sehen sein.¹⁸¹

Gleichzeitig war Bluntschli über seinen Vater aber auch in Kontakt zu Karlsruhe getreten, wo er Aussicht auf eine Anstellung im Amt von Baurat Berckmüller erhielt, der inzwischen mit der Ausführung des Sammlungsgebäudes in Karlsruhe, für das Bluntschli seinerzeit konkurriert hatte, beauftragt worden war.¹⁸² Dorthin jedoch zog es ihn weniger stark als zu Semper, jedenfalls bat er seinen Vater, die Unterhandlungen mit Berckmüller nicht zu beschleunigen: "es ist mir nützlicher noch eine Weile hier zu bleiben als mich in Carlsruhe fest zu setzen u. zu versauern. Von Semper habe ich keine Antwort; er hat mich vergessen. Mit dem Opernbau für München wird er vermuthlich fertig sein."¹⁸³ Obwohl ihm Berckmüller Anfang April 1866 mitteilte, daß seine Aussichten auf eine praktische Tätigkeit - Bauleitung - in Karlsruhe momentan nicht sehr vorteilhaft seien¹⁸⁴, reiste Bluntschli wenig später von Paris nach Heidelberg ab.

Sein Umzug fiel in die Zeit unmittelbar vor dem Krieg von 1866. Die Unruhe in der elterlichen Wohnung am Paradeplatz¹⁸⁵ - sein Vater kämpfte vergeblich gegen die in Süddeutschland allgemeine großdeutsche antipreußische Volksstimmung an - wirkte sich hemmend auf Bluntschli aus. Weitere Verhandlungen mit Berckmüller gerieten ins Stocken und verliefen schließlich, der politischen Verhältnisse wegen, die die Ausführung der Kunsthalle gefährdeten, im Sande. Mitten in die im Juni angestellten Überlegungen, wieder nach Paris zurückzukehren, fiel der Ausbruch des Krieges. Im Juli tat Bluntschli Dienst beim badischen Roten Kreuz.¹⁸⁶

Die lang ersehnte praktische Tätigkeit auf einer Baustelle fand er dann im Herbst 1866: Als "Bauführer" übernahm er eine zweimonatige Anstellung bei den Gebrüdern Moldenhauer zur Errichtung von ihm selbst entworfener technischer Bauten eines

¹⁸¹ S. dazu etwa Hederer, Oswald: Die Pläne von Friedrich Gärtner und Gottfried Semper für die städtebauliche Gestaltung Münchens, S.384-391. In: Fs Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hg. v. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Berlin / München 1972, S.379-392 oder Mallgrave, S.251-267.

¹⁸² FA Bl.43 U.30 (Br. v. 7.I.1866), 47 U.IV (Br. v. 2.III.1866) und 50 U.V (biogr. Not., Ts.19); s. a. Spitzbart, Elisabeth: Karl Joseph Berckmüller, Karlsruhe 1999, S.196.

¹⁸³ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 29.XII.1865); s. a. ebd. v. 29.X.1865 u. 9.II.1866.

¹⁸⁴ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 12.IV.1866).

¹⁸⁵ Augustinergasse 7 (s. Gensichen, Sigrid: Das Quartier Augustinergasse ... und das Seminarienhaus. In: Die Gebäude der Universität Heidelberg, hg. v. Peter Anselm Riedl, Berlin 1987, S.123f u. Abb.92).

¹⁸⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.19f); s. a. FA Bl.47 U.V (Br.e v. 25. u. 26.VII.1866) und 60 (Br. v. 25.VII.1866).

Nickelbergwerks in St. Blasien im Schwarzwald (Kat.Nr.130).¹⁸⁷ Den dort aufgekommenen Gedanken, nach Berlin zu gehen, verwarf Bluntschli zunächst wieder: "Wenn Gewerbefreiheit in Preussen wäre, läge die Sache anders; aber bis diese eingeführt ist, ist keine Aussicht, dort eine selbständige Stellung sich zu erringen."¹⁸⁸ Ab Oktober 1866 nahmen Pläne seines Vaters, ein Haus in Heidelberg zu erbauen, konkretere Formen an. Für das Vertrauen, das dieser in die Fähigkeiten des Sohnes setzte, spricht die Tatsache, daß er ihn mit der Planung und Ausführung seines geräumigen Wohnhauses beauftragte, das im August 1868 bezogen wurde (Kat.Nr.84; Abb.262-265). Während dieser Zeit von knapp zwei Jahren erhielt der junge Architekt "nach und nach einige kleine Bauaufträge in Heidelberg und in der nahen bayrischen Pfalz, in Neustadt a. d. Hardt, die an sich zwar von geringer Bedeutung waren, mich aber einigermaßen nützlich beschäftigten. Sie reichten nicht hin zu einem Entschluß mich ganz in Heidelberg niederzulassen, denn mein Streben und meine Sehnsucht gingen nach größern baulichen Aufgaben, die in den kleinen Verhältnissen des Landes kaum zu finden waren. Ich fing an, nach einem ergiebigeren Feld für meine spätere Tätigkeit Umschau zu halten."¹⁸⁹ Zuvor beteiligte er sich im Frühling 1867 auf Anraten seines Vaters - seit 1863 Präsident der akademischen Krankenhauskommission Heidelberg - an einem Preisausschreiben für das akademische Krankenhaus in Heidelberg. Sein Entwurf (Kat.Nr.45; Abb.177-180) erhielt einen der beiden zweiten Preise. Ein erster Preis ist nicht vergeben worden. Die Ausführung blieb der badischen Bauinspektion vorbehalten, von der Bluntschi jedoch zur Mitwirkung bei der Bearbeitung eines endgültigen Entwurfs aufgefordert wurde (Kat.Nr.46; Abb.181f). Dieser ihn nicht sehr verlockenden Aufgabe konnte er sich bald dadurch entziehen, daß die Stadt Konstanz ihn beauftragte, Pläne für das dort neu zu erbauende Krankenhaus anzufertigen (Kat.Nr.47; Abb.183-185), wobei ihm die Ausführung in Aussicht gestellt wurde. Auch auf die Erteilung dieses Auftrages dürften die politischen und freimaurerischen Aktivitäten und Verbindungen seines Vaters günstigen Einfluß ausgeübt haben: Der Vorsitz des Konstanzer Spitalverwaltungsrats lag bei dem liberalen Bürgermeister Max Stromeyer, Mitbegründer der dortigen Freimaurerloge.¹⁹⁰ Im Januar 1869 reichte Bluntschli die Pläne bei der Oberbaudirektion Karlsruhe ein. Anschließend begab er sich auf eine Orientierungsreise nach Wien und Berlin, um sich einen persönlichen Eindruck der Städte, die ihm besonders aussichtsreich für seine weitere Laufbahn erschienen, zu verschaffen. Als Fazit hielt er in seinen Lebenserinnerungen fest: "Mein Instinkt wies mich damals schließlich auf Berlin hin, das mir weniger seiner neuesten Bauten

¹⁸⁷ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.20); s. a. FA Bl.47 U.V (Br.e v. 4. u. 9.IX. u. 6.X.1866).

¹⁸⁸ FA Bl.47 U.V (Br. v. 6.X.1866).

¹⁸⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.21).

¹⁹⁰ Zang, Gert: Konstanz in der großherzoglichen Zeit Bd.I, Konstanz 1994, S.238, 301 u. 303.

wegen besser gefiel als Wien, ihm in dieser Hinsicht vielmehr sehr nachstand, sondern weil mir sein viel frischeres Leben erheblich mehr zusagte und weil die Aussicht sich gegenüber dem Bestehenden auszeichnen zu können in Berlin entschieden größer war als in Wien."¹⁹¹ In Wien besichtigte Bluntschli u. a. die Rudolf-Stiftung, eine der neuesten Leistungen des damaligen Krankenhausbaus.¹⁹² Auf dieser Reise besuchte Bluntschli ebenfalls erstmals Prag, Dresden und Leipzig¹⁹³, für dessen St. Johannesspital er unmittelbar nach seiner Rückkehr erfolglos konkurrierte (Kat.Nr.48).

Nach Genehmigung seiner Pläne für das Konstanzer Krankenhaus erhielt er Mitte Juli 1869 die Bauleitung. Mit diesem Auftrag ist der Beginn eines Architekturbüros "Bluntschli" anzusetzen. In seinen biographischen Notizen schrieb Bluntschli über diese Periode: "Ich hatte nun eigentlich zwei Wohnsitze; in Heidelberg hatte ich das Elternhaus, das mir für meine Arbeiten nicht mehr Platz genug bot, verlassen und ein paar Zimmer am Wredeplatz gemietet, in denen ich nun einen Zeichner beschäftigte und auch in Konstanz bezog ich eine Privatwohnung bei Frau Bruder an der Münsterergasse, in der sich auch Freund Studer niederließ, der die Stelle eines Bauführers am Spitalbau übernommen hatte und der mir die ganze Bauzeit hindurch treffliche Dienste leistete und mir ein guter Kamerad war und blieb."¹⁹⁴ Neben dem Bau des Krankenhauses fand Bluntschli im Sommer 1869 auch Gelegenheit zur Teilnahme an dem internationalen Preisausschreiben zu einem Rathaus in Wien. Sein Entwurf (Kat.Nr.15; Abb.76f) erhielt einen der vier zweiten Preise von 2.000 Gulden.¹⁹⁵ Diese Summe ermöglichte ihm die Finanzierung eines mehrmonatigen schon zu Beginn des Jahres beabsichtigten¹⁹⁶ Romaufenthalts im Winter 1869/70. Auf dem Hinweg traf er in Florenz den Heidelberger Juristen Professor Dr. Edgar Löning mit Frau und Tochter Lili, die ebenfalls nach Rom reisten. Neben häufigen Unternehmungen mit diesen, etwa einem Besuch der Villa Albani, widmete Bluntschli den größten Teil seiner Zeit dem Studium der Bauwerke und Sammlungen. Das Schwergewicht legte er dabei auf die Beschäftigung "mit decorativen Gegenständen".¹⁹⁷ Entgegen früheren Gewohnheiten¹⁹⁸ führte er diese Studien in der Regel alleine durch. Gemeinsam arbeitete Bluntschli in Rom lediglich einmal mit A. Leclerc, einem Bekannten aus dem Atelier Questel und Träger des Grand prix de

¹⁹¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.25); zur Einschätzung Wiens s. bes. FA Bl.47 U.V (Br. v. 19.I.1869; Bluntschli konnte sich nicht mit den dortigen politischen Verhältnissen anfreunden - im Gegensatz zu seinem Lehrer Semper gut ein Jahr später), zu der Berlins ebd. (Br. v. 6.II.1869).

¹⁹² FA Bl.47 U.V (Br. v. 19.I.1869) und G-S X, 20.

¹⁹³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.29).

¹⁹⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.22f); s. a. FA Bl.44 U.4; zu Studer - ab Herbst 1874 zusammen mit Jos. Bösch Lehrer am neugegründeten Technikum in Winterthur - s. SBZ 89,6 v. 5.II.1927, S.80.

¹⁹⁵ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.25f).

¹⁹⁶ FA Bl.47 U.V (Br. v. 18.I.1869).

¹⁹⁷ FA Bl.47 U.V (Br. v. 24.XI.1869) und G-S XII bis XV.

¹⁹⁸ S. dazu auch FA Bl.47 U.II (Br. v. 8.VII.1863).

Rome, bei Aufnahmen von Gräbern an der via latina.¹⁹⁹ Anfang Februar 1870 unternahm er einen mehrtägigen Ausflug nach Tivoli, der Bluntschli tief beeindruckte. Auf Leclercs Vermittlung hin hatte er auch Gelegenheit, sich Zeichnungen antiker Gebäude in der Académie de France zu kopieren. Außerdem verkehrte Bluntschli mit einigen der damals in Rom zahlreich weilenden deutschen Architekten und Baumeistern wie Martin Gropius aus Berlin und Baurat Diebold aus Donaueschingen, dem Architekten der Fürsten von Fürstenberg, einem Schüler von Hübsch. Von den in Rom ansässigen Malern war er über die befreundeten Elternhäuser bekannt mit Anselm Feuerbach und den aus Zürich stammenden Landschaftsmalern Salomon und Herrmann Corrodi; Freundschaften verbanden ihn mit dem Wiener Franz Leo Ruben und Ernst Schweinfurth aus Karlsruhe.²⁰⁰ Auf der Rückreise im Februar 1870 schob Bluntschli einen zehntägigen Aufenthalt in Venedig ein, das er bisher noch nicht besucht hatte.

Nach seiner Rückkehr ermöglichte ihm das reibungslose Fortschreiten des Krankenhausbaues in Konstanz im April an dem Wettbewerb zu einem Saalbau für Neustadt a. d. Haardt teilzunehmen (Kat.Nr.65) und sich unter Beteiligung seines Freundes Studer in der Nähe des Krankenhauses ein kleines Haus zu erbauen, dessen Grundstein Anfang Juni 1870 gelegt wurde (Kat.Nr.94; Abb.278-281) sowie die Bearbeitung eines Kurhausprojekts für Konstanz (Kat.Nr.49).

Im August 1870 stellte sich Bluntschli dem badischen Roten Kreuz zur Verfügung, das ihn in der Gegend von Saarbrücken und in Lothringen einsetzte.²⁰¹

Schon bald jedoch kehrte er nach Konstanz zurück, von wo er seinen Eltern schrieb: "Ich schliesse in diesen Tagen meine hiesigen Arbeiten für dieses Jahr u. habe dann einen langen bangen Winter vor mir ohne grosse Aussicht auf lohnende Arbeit. ... Mein kleines Haus harrt nun auf den Schieferdecker um als gedeckt u. im rohen vollendet dem Winter entgegensehen zu können."²⁰²

I.6 Frankfurt 1870 bis 1881

I.6.1 Übersiedlung im Dezember 1870

Im Laufe des Jahres 1868 war Bluntschli einige Male mit Carl Jonas Mylius, einem ehemaligen Studienkollegen, zusammengetroffen, wobei er ihm bei der Errichtung eines Sommerhauses für einen Frankfurter Bauherren - Dr. Scharff - im Klingental in

¹⁹⁹ FA Bl.47 U.V (Br. v. 30.XI.1869) und G-S XIII, 9 bis 14 u. 23v.

²⁰⁰ FA Bl.47 U.V (Br.e v. 5.XI.1869 bis 15.II.1870).

²⁰¹ FA Bl.47 U.V (Br. v. 16.VIII.1870) Bluntschli selbst scheint sich nie dazu geäußert zu haben, vgl. auch den Br. Studers v. 1.IX.1870 an Bluntschli: "Schon das Lesen der Schlachtberichte muß jeden fühlenden Menschen mit Ekel und Abscheu vor dem Krieg erfüllen. Wie tief u. nachhaltig müssen erst die Eindrücke auf d. Besucher solcher Gräulscenen einwirken. Ich finde es begreiflich, daß du es unterlässt, darüber etwas zu schreiben." FA Bl.44 U.4; s. a. FA Bl.60 ("Verleihung der Kriegs-Denk Münze 1872").

²⁰² FA Bl.47 U.V (Br. v. 10.X.1870); s. a. FA Bl.44 U.4 und 47 U.VI (Br. v. Herbst 1870).

Heidelberg behilflich war.²⁰³ Der 1839 in Frankfurt geborene Sohn eines wohlhabenden aus Basel stammenden Kaufmanns hatte 1856 bis 1858 am Städel bei Hessemer studiert und sein Diplom 1861 - zwei Jahre vor Bluntschli - ebenfalls bei Semper am Züricher Polytechnikum abgelegt. Anschließend arbeitete er bei dem Baseler Architekten Stählin als Bauführer und unternahm 1863 eine zweijährige Studienreise nach Italien. Im Jahre 1866 ließ er sich in Frankfurt nieder. Die beiden scheinen über Sommer in näheren Kontakt gekommen zu sein²⁰⁴; nachdem Bluntschli nach Paris gegangen war, wohnte Mylius einige Zeit bei ihm in Florenz²⁰⁵ und Bluntschli ließ sich bereits im April 1866 - noch in Paris - Mylius' Frankfurter Adresse von Stadler mitteilen.²⁰⁶ Bei ihren Treffen wegen des Heidelberger Baus reifte die von Mylius angeregte Idee näherer Zusammenarbeit in einem gemeinsamen Atelier nach Art der erfolgreichen Berliner Büros "Kyllmann & Heyden", "Ende & Böckmann" und "Kaiser & von Großheim".²⁰⁷ Die Assoziation wurde jedoch von verschiedenen Umständen immer wieder verhindert. Das größte Hindernis fiel mit dem Tod von Mylius' Vater am 11. November 1870.²⁰⁸ Dieser nämlich hatte die beabsichtigte Form der Zusammenarbeit vom kaufmännischen Standpunkt aus abgelehnt. Obwohl die Frage des Zusammenschlusses noch nicht endgültig geklärt war, zog Bluntschli bereits Anfang Dezember nach Frankfurt.²⁰⁹ Nun aber verzögerten die Kriegereignisse eine rasche Verwirklichung des Vorhabens.

Die erste Möglichkeit eines gemeinsamen Projekts bot das Preisausschreiben für den Zentralfriedhof in Wien (Kat.Nr.54; Abb.199-205), das beide als Probe einer künftigen Zusammenarbeit betrachteten. "Die Frist für die Einreichung der Pläne war überaus kurz bemessen, es blieben für die große Arbeit kaum mehr als zwei und einhalb Monate zur Verfügung. Die Ablieferung der Entwürfe war auf 1. April 1871 bestimmt. Trotz dem Mangel an geschulten Hilfskräften und gut geeigneten Arbeitsräumen - denn wir hatten noch kein gemeinsames Büro - konnten wir unsere Arbeit mit vereinten Kräften vollenden und zur rechten Zeit zur Ablieferung bringen. Als Motto für den Wettbewerbentwurf hatte Mylius auf einem alten Siegelring den Spruch gefunden: 'per angusta ad augusta', der sich uns so schön bewähren sollte. Nachdem wir etwa sieben Wochen mit einiger Ungeduld auf die Entscheidung gewartet, hatten wir die Freude eines nicht gerade häufigen Erfolges, indem uns das Preisgericht den ersten Preis zusprach, womit auch eine Aussicht mit der Ausführung betraut zu werden verbunden war. Es sollte sich freilich diese letztere noch recht

²⁰³ FA Bl.42 U.12 (Br.e v. 11.VIII. u. 27.X.1868 u. 19.V.1869); gta 11-OX (Grundriß).

²⁰⁴ Vgl. Br.e in FA Bl.42 U.12 u. 43 U.27.

²⁰⁵ FA Bl.43 U.30 (Br. v. 14.VIII.1865).

²⁰⁶ FA Bl.43 U.30 (Br. v. 4.IV.1866).

²⁰⁷ FA Bl.40 U.12 (Br. v. 9.I.1870) und 47 U.V (Br.e v. 6. u. 21.I. u. 1.II.1870).

²⁰⁸ FA Bl.42 U.12 (Br. v. 12.XI.1870).

²⁰⁹ FA Bl.49 U.V und 50 U.V (biogr.Not., Ts.29).

lange hinausziehen, zu vielen umständlichen Verhandlungen Veranlassung geben und sich schließlich nur in sehr bescheidenem und beschränktem Maß verwirklichen lassen."²¹⁰ Von Konstanz aus begab sich Bluntschli Ende Mai 1871 nach Wien, Mylius folgte einige Tage später. "Um uns in den maßgebenden Kreisen einzuführen, machten wir einige Besuche und gaben uns Mühe Verbindungen anzuknüpfen und dafür zu wirken, mit der weiteren Bearbeitung unseres Entwurfes und mit seiner Ausführung betraut zu werden. Unsere Pläne fanden allgemeinen Beifall, da sie klar und übersichtlich und in keiner Weise über mögliche Ziele hinausgehend befunden wurden. Auch die Äußerungen der Tagespresse lauteten günstig. So konnten wir, als wir nach etwa 14 tägigem Aufenthalt Wien verließen, mit guten Hoffnungen für die Zukunft und guten Aussichten auf einen günstigen Verlauf der Angelegenheit heimkehren."²¹¹ Von dem ursprünglichen Entwurf gelangte in der Folge "nicht viel mehr zur Ausführung als die Gesamtanordnung der Friedhofanlage in Bezug auf die Weganlagen, während alle jene baulichen Elemente, die diese Einteilungen erst zu künstlerischer Gestaltung u. zu voller Wirkung bringen konnten u. sollten, wie das mit besonderer Liebe bearbeitete stattliche Hauptportal, die Baugruppen der großen Leichenhäuser, sowie alle an wichtigen Punkten vorgesehenen Arkadenhallen, einfach fallen gelassen u. nur durch einige reine Nutzbauten ohne höhern architektonischen Wert ersetzt wurden."²¹²

Zur Zeit der Übersiedlung Bluntschlis hatte Frankfurt seine politische Bedeutung als Sitz des Deutschen Bundestages zwar verloren, geblieben war ihm jedoch die wirtschaftliche Mittlerrolle zwischen Nord und Süd, die die Stadt zum wichtigsten Verkehrs- und Handelszentrum im Westen Deutschlands gemacht hat. Die Zugehörigkeit zu Preußen bot zusätzliche Möglichkeiten zu weiterem Wachstum und Wohlstand. Frankfurt am Vorabend des gründerzeitlichen Baubooms hatte zwei architektonische Gesichter. Einerseits verfügte es über einen vergleichsweise großen und weitestgehend intakten mittelalterlichen Stadtkern, andererseits wurde es von klassizistischer Architektur Pariser Prägung bestimmt. Grundlage der strengen Einheitlichkeit des zweiten Gesichts war das am 11.VI.1809 erlassene Baustatut von Georg Heß. 1817 und 1819 bestätigt, in der Folge verändert und ergänzt, wurde es zum Kanon des typischen, rational bestimmten klassizistischen Wohnbaus, der bis 1884 in Kraft blieb. Seine Bestimmungen unterbanden Rückgriffe auf Barock und ältere mittelalterliche Stile: Gebäudehöhe, Geschoßzahl und Dachneigung wurden vorgegeben. In Verbindung mit dem Verbot, die Fassadenfluchtlinie zu überschreiten, Zwerchhäuser und Mansarddächer aufzuschlagen sowie der Auflage den Gesetzen

²¹⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.30).

²¹¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.30f).

²¹² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.31).

der Symmetrie zu gehorchen, bildeten der Kubus und die Zeile als am französischen Vorbild orientierter Bürgerpalast oder Wohnhausblock die Grundformen des Frankfurter klassizistischen bürgerlichen Wohnhauses. Dieses war dem Statut nach in Stein zu errichten. Durchwegs handelte es sich um helle Putzbauten mit schwach plastischer Gliederung, die besonders die Waagerechte betonte. Die Erdgeschoßzone belebte horizontale Fugung, deren Verlauf über den Fenstern von strahlenförmigem, oft die Stürze untereinander verklammerndem, abgelöst wurde. Unter der Traufe verlief ein Zahnschnittsim. Weitere Dekoration wurde als nicht unbedingt erforderlich angesehen.²¹³ Aus "Liebe zum Sonderbaren oder aus Eigensinn seinem Gebäude eine Fassade" zu geben "durch welche ein offener Mißstand entstehen oder die gemeine Straße verunzieret würde" war nicht gestattet.²¹⁴

Der Träger der "romantischen Bewegung" in Frankfurt, die Städelschule, mußte sich zunächst auf theoretisches Wirken zugunsten historisierender Bauweise beschränken. Im Bereich des öffentlichen Bauens markiert ein gemeinsames Werk der beiden Exponenten von sanktionierter Bauweise, Friedrich Heß und der Städelgruppe, Max Hessemer das Abweichen vom strengen Klassizismus und die Hinwendung zu historistischen Tendenzen: Der Um- und Erweiterungsbau des 1833 als Gemäldegalerie des Städel-Instituts eröffneten Hauses Vrints (Neue Mainzerstraße 53), dessen noch sehr flache Fassade - über Gärtner vermittelte ? - Einflüsse früher Florentinischer Renaissance aufwies. Venezianischer Renaissance verpflichtet waren die plastisch durchgebildeten Fassaden 1858 nach Plänen von Heinrich Burnitz an der Liebfrauenstraße entstandener Geschäftshäuser. Mit der Villa Keßler (Bockenheimer Landstraße 62) führte Oskar Pichler 1864 den ersten Vertreter eines neuen Villentyps in Frankfurt ein, der die strenge Symmetrie in Grund- und Aufriß zugunsten lockerer, von innen heraus entwickelter Gruppierung aufgab. Stilistisch hatte sich 1870 "die Kunstweise der Renaissance, allerdings in sehr verschiedener Vollkommenheit und in hellenischer, italienischer, seltener französischer Auffassung, allgemein eingebürgert."²¹⁵ Von einem "Aufblühen jener neuen Klassizität, die auf der Grundlage der italienischen Renaissancekunst erwuchs"²¹⁶ kann in Frankfurt aber erst nach der Errichtung verschiedener Monumentalbauten nach dem Krieg von 1870/71 gesprochen werden.

Die ersten sozialen Kontakte in Frankfurt knüpfte Bluntschli vor allem auf Empfehlungen aus Heidelberg hin bzw. über Mylius. Dieser führte ihn u. a. bei einem wöchentlich stattfindenden Kegelabend ein, an dem vor allem Kauf- und Bankleute teilnahmen, sowie in die Familien einiger seiner früheren oder beider künftiger Bauherren. So lernte Bluntschli im Hause des Genremalers Prof. Jakob Müller dessen

²¹³ S. etwa Vogt, bes. S.22, 24 u. 84 und Schomann, S.18-24.

²¹⁴ Frankfurt am Main 1886-1910, hg. v. Architekten- und Ingenieurverein, Frankfurt / M. 1910, S.23.

²¹⁵ Lieblein, S.195.

²¹⁶ Weizsäcker, S.92.

Schwiegersöhne Dr. Eugen Lucius und Wilhelm Meister kennen, für den Mylius damals gerade eine Villa errichtete.²¹⁷ Mit dem dritten Teilhaber der von ihnen gegründeten Farbwerke Hoechst, Dr. Adolf Brüning, verkehrte er ebenfalls regelmäßig. Ferner intensivierte Bluntschli den Kontakt zu seinem ehemaligen Kommilitonen Oskar Sommer mit dem er den Winter 1863/64 in Florenz verbracht hatte. Bei einem seiner Besuche im Haus des "Irrenarzts" Dr. Heinrich Hoffmann, dem Autor des "Struwelpeter", dessen Sohn Bluntschli aus Heidelberg kannte, lernte er auch den Architekten Rudolf Redtenbacher kennen.²¹⁸ Auf Vereinsabenden der Künstlergesellschaft wurde Bluntschli mit dem Historiker und Stadtarchivar Prof. Georg Ludwig Kriegk, seinem späteren Schwiegervater, bekannt, in dessen Haus er bereits in der ersten Frankfurter Zeit oft zu Gast war.²¹⁹

I.6.2 Das Büro "Mylius & Bluntschli" Juli 1871 bis März 1881

Anfang Juli 1871 unterrichtete eine Anzeige vom Zusammenschluß der Architekten zum Büro "Mylius & Bluntschli".²²⁰ "Es war dies keine eingetragene Firma kaufmännischer Art, sondern eine freie künstlerische Vereinigung zweier gleichgestellter Architekten, die sich ohne irgendwelche vertraglich festgesetzte Abmachung einzig zu dem Zweck zusammenfanden, auf gemeinsame Rechnung miteinander zu arbeiten. Die Frage, ob derartige fachliche Verbindungen grundsätzlich richtig seien oder nicht, beschäftigte uns wenig, sie kann auch wohl nicht ohne weiteres weder bejaht noch verneint werden, da es bei ihrer Beurteilung hauptsächlich darauf ankommt, wie sich die betreffenden Teilhaber persönlich zu einander verhalten, ob sie sich gegenseitig ergänzen und ob der Zweck der Vereinigung ein vorwiegend geschäftlicher oder künstlerischer sei. Wenn mir auch später ernstliche und wie mir heute scheint berechtigte Zweifel wegen der Richtigkeit dieser Assoziation aufstiegen, so ist doch sicher, daß ich mir in deren Anfang keine Bedenken in dieser Hinsicht machte, da es mir vor allem darum zu tun war, einen günstigen Boden für eine praktische Tätigkeit zu finden und damit die Gelegenheit zur Erhaltung bedeutenderer Bauaufträge."²²¹ Genau dazu erwies sich dieser Schritt Bluntschlis als äußerst vorteilhaft: Die neue Architektenfirma war, dank dem großen durch die Reparationszahlungen begünstigten baulichen Aufschwung, in kurzer Zeit

²¹⁷ Der 1870/71 entstandene Bau Savignystr. 3 (Frankfurt a. M. und seine Bauten, S.318-320 u. Luthmer, Ferdinand: Malerische Innenräume ..., Frankfurt 1888, Tf.4; zerstört, wahrscheinlich 1944), ist entgegen Merten / Mohr, S.31 u. 49 (Anm.167) und Merten, S.266f noch nicht unter Mitwirkung Bluntschlis entstanden.

²¹⁸ S. a. o. Anm.31.

²¹⁹ FA Bl.47 U.VI (Br. v. 29.XI 1871) und 50 U.V (biogr.Not., Ts.36f u. 50-52).

²²⁰ FA Bl.60.

²²¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.28).

in der Lage, eine umfassende Tätigkeit zu entfalten und namhafte Erfolge zu verzeichnen.

Zunächst richtete sie ihr Büro neben dem Eschenheimer Tor in der Hochstraße 2, einem Haus, das Mylius von seinem Vater geerbt hatte und alleine bewohnte, ein.²²² Als Zeichner wurde Moritz Reichel, ein ehemaliger Zimmermann, eingestellt.²²³

Im Jahre 1871 hatte Bluntschli noch mehrmals in Konstanz wegen der sich dem Abschluß nähernden Bauten des Krankenhauses und seiner Villa zu tun. Wie schon früher fuhr er von dort gelegentlich nach Zürich. Ein besonderer Anlaß war die Abschiedsfeier Sempers, der seine dortige Lehrtätigkeit aufgab und nach Wien übersiedelte, am 6. August 1871. Am Tag darauf erkundigte sich der eidgenössische Schulratspräsident Kappeler bei Bluntschli, ob er bereit sei Sempers Nachfolge am Polytechnikum zu übernehmen, falls ein Ruf an ihn ergehen sollte. Bluntschli bat sich Bedenkzeit aus. "Ich war an einem Schicksalspunkt meiner Laufbahn angelangt u. mußte nun wählen, ob ich diesem verlockenden Antrag folgen, ohne mich bisher an großen baulichen Aufträgen beteiligt u. meine Kräfte an solchen gemessen zu haben, oder ob ich bei der Assoziation mit Mylius, die zurzeit Aussicht auf erhebliche architektonische Tätigkeit bot, beharren sollte. Die Entscheidung war nicht leicht, ich mußte zunächst mit meinem Vater u. auch mit Mylius die Sache besprechen, immerhin fiel vom ersten Augenblick an die Ueberlegung sehr ins Gewicht, daß ich wohl noch zu jung u. zu unerfahren für das mir angetragene verantwortungsvolle Amt wäre ... Zudem empfand ich eigentlich keine Neigung zum Lehramt, dagegen eine große Lust nach baulicher Betätigung.²²⁴ Mein Vater suchte mit seinem klaren u. weiten Ueberblick ... mir die Vor- u. Nachteile einer Berufsänderung deutlich zu machen, ohne mich für oder gegen die Annahme beeinflussen zu wollen u. auch Mylius riet mir in seiner verständigen u. ruhigen Weise weder ab noch zu u. überließ mir die Entscheidung.

Mitte August hatte ich Gelegenheit, Semper in Frankfurt wieder zu sehen Er fing selbst an von meiner allfälligen Berufung zu reden u. riet mir zu deren Annahme, da er sonst für die Entwicklung der Bauschule Befürchtungen hegte u. meinte, Kappeler würde sie mehr nach der konstruktiven als nach der künstlerischen Seite hin fördern u. wohl gar die Berufung eines Gotikers beantragen wollen.

Mich erfreute u. beglückte vor allem, daß er bestätigte, was mir der Schulratspräsident schon angedeutet hatte, daß er selbst mich für seine Nachfolge empfohlen habe. Von entscheidendem Einfluß auf meine Entschließung ... war ..., daß sich die Aussichten auf eine Ausführung des Wiener Zentralfriedhofes günstiger gestalteten u. damit die Hoffnung, einen wirklich bedeutenden Bau zur Ausführung

²²² Vgl. gta 11-OX-2 (Grundriß).

²²³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.35f); s. a. FA Bl.42 U.12 (Br. v. 24.XII.1871 v. Mylius: "Reichel hat stets guten Willen, ist aber ∞ dumm.").

²²⁴ Zu dieser bereits früher mehrfach geäußerten Einstellung etwa FA Bl.47 U.II (Br. v. 16.IV.1861).

zu erhalten, näher gerückt war u. mir eine praktische Bautätigkeit in Anbetracht auf meine bisherige u. zukünftige Entwicklung in verlockenderem Licht vorschwebte, als eine auf ungenügende Vorbildung gegründete Lehrtätigkeit.

Nach reiflicher Ueberlegung konnte ich nicht anders handeln, als die höchst ehrenvolle Anfrage Kappellers mit der angedeuteten Begründung ablehnen u. habe auch in der Folge diesen Schritt nicht bereut."²²⁵

Nach der Heirat von Mylius mit Rosita Möller am 1. Juni 1872 verlegte "Mylius & Bluntschli" sein Büro zunächst ins Parterre eines Gebäudes an der Stiftstraße, zog aber bald in den ersten Stock des Hauses Eschenheimergasse 41.²²⁶ Dort befand sich das Atelier bis zur Beendigung der gemeinsamen Tätigkeit.

"Das Verhältnis zu meinem Gefährten Mylius entwickelte sich günstig, in die vorliegenden Arbeiten teilten wir uns brüderlich, so wie es der Moment gerade eingab u. kamen gut zusammen aus, obschon wir ziemlich verschiedenartig veranlagt waren. Mylius hatte erheblich bessern Sinn für die geschäftliche Seite des Berufs u. den Verkehr mit den Bauherrn als ich, doch war er meiner Meinung nach auch künstlerisch sehr begabt u. hatte gleich große Freude am architektonischen Beruf wie ich. Wenn wir trotzdem nie zu einem wirklich intimen Verhältnis kamen u. uns persönlich immer etwas fern blieben, wie aus der Tatsache, daß wir nie schmolierten, deutlich wird, so lag das nur zumteil an äußern Gründen u. war durch eine bei uns beiden angeerbte Eigenschaft großer persönlicher Zurückhaltung bedingt. Es hinderte dies nicht, daß unser Zusammenwirken ein auf gegenseitiger Hochschätzung beruhendes angenehmes u. auch ersprißliches war."²²⁷

Die Arbeiten aus der Zeit des Büros "Mylius & Bluntschli" sind anteilmäßig meist nicht eindeutig zu trennen. Es ist davon auszugehen, daß Mylius - wie von Bluntschli angedeutet - mehr kaufmännische Funktionen wahrnahm, der geschäftsgewandtere "Beschafter" und rechnende Praktiker war, Bluntschli hingegen eher der "künstlerische Leiter" des Büros²²⁸, das zeitweise bis zu neun Angestellte beschäftigte. Von den ausgeführten Bauten des Jahrzehnts nach 1870 ist nur noch ein Teil erhalten. Viele Villen und Wohnhäuser sind zerstört, ohne je dokumentiert worden zu sein. Die Bauamtsakten im Frankfurter Stadtarchiv sind 1944 alle verbrannt ohne einen Niederschlag in der Literatur gefunden zu haben. Auch die schriftlichen Quellen des Familienarchivs Bluntschli fließen für diese Periode spärlicher als für die Jahre zuvor und danach, und der Planbestand des zeichnerischen

²²⁵ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts. 33-35); s. a. FA Bl.44 U.4 (Br. v. 22.XII.1871) und 60 (Br.e bzw. Br.entwurf v. 16.VIII., 3. u. 13.XII.1871).

²²⁶ Vgl. gta 11-OX-6; vor 1920 durch einen Neubau ersetzt.

²²⁷ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts. 35); zum Verhältnis Mylius-Bluntschli vgl. a. ebd. Ts.74 (zit. unten S.74), FA Bl.47 U.VI (Br. v. 1.III.1872) und 49 U.II (Br.entwurf v. 8.VIII.1880).

²²⁸ Gleiche Einschätzung deutlich ausgedrückt etwa in einem Br. Nehers an Bluntschli (FA Bl.42 U.17 v. 22.XI.1880) sowie Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925, S.28 und Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, S.252f (Rathaus Hamburg) u. S.253 (Bahnhof Frankfurt).

Nachlasses ist, gerade was den privaten Wohnbau dieser Jahre angeht, sehr lückenhaft. Viele Pläne dürften in den Besitz der Bauherren übergegangen sein. Die große Anzahl von Wettbewerbsentwürfen, die sein Nachlaß umfaßt, legt die Vermutung nahe, Bluntschli als ihren Urheber anzusehen, da sie andernfalls bei seinem Ausscheiden im Jahre 1880 im Besitz des Büros - nun "Mylius & Neher" - verblieben wären. Am schlechtesten sind die frühesten Arbeiten überliefert. So z. B. die erfolglose Teilnahme an der Konkurrenz zu einer evangelischen Kirche in Straßburg aus der Zeit, in der das Büro mit Entwürfen zu dem ersten Wettbewerb für den Reichstag begann (Kat.Nr.3 u. 9; Abb.4f u. 40-42). Zur Besichtigung des Bauplatzes unternahmen Mylius und Bluntschli im Januar 1872 eine gemeinsame Reise nach Berlin.²²⁹ Eine weitere im Mai des gleichen Jahres zur Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe sollte einer realistischen Einschätzung der Aussichten auf eine Prämierung dienen.²³⁰ Die Erteilung eines der vier zweiten Preise bei der Reichstagskonkurrenz kam dem Ansehen der jungen Firma sehr zugute. Wohl weil man ihn schon als Nachfolger Sempers am Polytechnikum gesehen hatte, wurde Bluntschli zwischenzeitlich als Jurymitglied für den Wettbewerb um eine Schule in Zürich berufen.²³¹ Es war das erste Mal, daß er als Preisrichter an einer Konkurrenz teilnahm.

"Unsere architektonischen Arbeiten hatten sich sehr vermehrt u. zahlreiche Bauaufträge ... gaben uns neben ein paar Wettbewerben reichliche Gelegenheit zu interessanter u. nützlicher Beschäftigung, sodaß wir uns genötigt sahen, unser Büro allmählig zu vergrößern u. mehr Hilfskräfte einzustellen.

Dieser Zustand großen Betriebs, der mit dem Aufschwung der allgemeinen Geschäftslage nach dem siebziger Krieg parallel lief, dauerte bis Ende des Jahres 1876, worauf dann eine ruhigere Periode folgte."²³²

Das erste ausgeführte Projekt, mit dem die junge Firma an die Frankfurter Öffentlichkeit trat, war ein Triumphbogen (Kat.Nr.159; Abb.464). Ihr erstes größeres Gebäude, das Diakonissenhaus in Frankfurt (Kat.Nr.50; Abb.186f), mußte mit bescheidenen Mitteln erstellt werden. Wesentlich günstiger waren die Bedingungen bei der Errichtung des Bankhauses Goldschmidt an der neu entstehenden Kaiserstraße und bei dem wenig später gegenüber emporwachsenden Aktienhotel, das nach seiner Vollendung Frankfurter Hof genannt wurde (Kat.Nr.55 u. 67; Abb.206-208 u. 224-230).

Außerdem entstanden mehrere Villen für wohlhabende Privatpersonen mit reich ausgebildeten Gesellschaftsräumen. Von ihnen sind die für Wilhelm Flintsch im

²²⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.38).

²³⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.46).

²³¹ FA Bl.47 U.VI (Br. v. 29.XI.1871) und 50 U.V (biogr.Not., Ts.49f); s. a. Anhang 3.

²³² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.53).

Westend sowie für Baron Bernhard von Cosel und Karl Theodor Wecker in Offenbach als bedeutendste zu nennen (Kat.Nr.95, 100 u. 101; Abb.282f, 293-297 u. 298f). Ein weiterer größerer Bau ist das noch bestehende "Schloß" Holzhausen bei Marburg (Kat.Nr.99; Abb.287-292). Dazu kam eine Reihe kleinerer Einfamilienhäuser in Basel, Deidesheim, Frankfurt, Neustadt a. d. H. sowie eingreifende Umbauten; so der des am Main gelegenen Frankfurter Stadthauses der Freifrau Mathilde von Rothschild, mit deren Stiftung eines Mädchen-Hospitals das Büro "Mylius & Bluntschli" ebenfalls beauftragt wurde (Kat.Nr.194 u. 51; Abb.188-191).

Außer dem Wettbewerb zum Reichstag nahm das Atelier in den ersten Jahren seines Bestehens an der engeren Ausscheidung zum Neubau des Städel (Kat.Nr.31; Abb.138-145) und für die deutsche Vereinsbank teil. Dieser Entwurf, an dem Bluntschli nicht beteiligt war, erhielt den ersten Preis, wurde jedoch nicht ausgeführt.²³³

Seine Wohnung in der Leerbachstraße hatte Bluntschli im September 1872 aufgeben müssen und war ins Sachsenlager 16 gezogen, von wo aus er im Februar 1873 in die Ulmenstraße 3 zog. Dieser mehrmalige Wohnungswechsel veranlaßte ihn zu prüfen, ob es sich nicht lohne, ein eigenes kleines Haus zu erstellen. Die Pläne zu einem Doppelhaus mit je einer "Junggesellenwohnung" aus dieser Zeit blieben jedoch unrealisiert (Kat.Nr.74; Abb.248).²³⁴

Nachdem sich Bluntschli gut in Frankfurt eingelebt hatte, bewarb er sich um das Frankfurter und preußische Bürgerrecht, die ihm im Januar 1874 - dem Jahr in dem die Einwohnerzahl Frankfurts die 100.000 Marke überschritt - verliehen wurden.²³⁵ Im Herbst unternahm Bluntschli gewöhnlich - je nach Arbeitsanfall - längere oder kürzere Studienreisen. Im Jahre 1872 nach Dresden, um sich Sempers Museum genauer anzusehen, meist aber nach Italien. Über diese Reisen unterrichteten Briefe an die Eltern²³⁶ sowie zahlreiche Skizzenbücher²³⁷. Von einer im Jahre 1875 nach Florenz und Genua unternommenen Reise haben sich keine Briefe erhalten, Bluntschli geht in seinen biographischen Notizen jedoch ausführlich auf sie ein: "In Genua hatte ich das unverhoffte Glück, meinen verehrten Lehrer Semper zu treffen u. mit ihm zusammen etwa eine Woche zu verbringen. Ich saß eines Tags im Vestibül des Palastes Carrega u. skizzierte an den dortigen schönen Deckendekorationen, als Semper dazu trat u. sich nach kurzer Begrüßung gleichfalls hinsetzte u. zu zeichnen

²³³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.55).

²³⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.53); s. a. 47 U.VI (Br.e v. 17.VII. u. 15.IX.1872 u. 19.I.1873).

²³⁵ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.52f) und 60 (v. 19.I.1874).

²³⁶ FA Bl. 47 U.e VI-VIII.

²³⁷ Dresden: G-S XVI, 1 bis 12; Italien: ebd. XII bis XVII, XX bis XXIII, XXV bis XXVIIa, XXIX, XXXI, XXXIII, XXXVIII, XL, XLIII, XLIV, XLVI u. L.

anfang, was mir gewaltig imponierte, denn der Künstler war damals bereits über siebzig Jahre alt. Wir studierten dann eifrig weiter, während mehreren Tagen, nahmen auch die Mahlzeiten gemeinsam ein ... u. genossen Kunst u. Ferienluft in vollen Zügen. Dabei machte mir Semper den Vorschlag, wir sollten die geschmackvollen Genueser Gewölbedekorationen, die eine eigenartige Verbindung von Stukkaturen u. Malereien zeigen u. die ihm wie mir gleich gut gefielen u. vorbildlich schienen, aufnehmen u. gemeinsam veröffentlichen, worauf ich natürlich mit Freuden einging. Wenn auch dieses Vorhaben ... keine Durchführung fand, so lag das daran, daß sich wenige Monate nach dem Aufenthalt in Genua in meinen persönlichen Verhältnissen ein großer Umschwung vollzog, der mich bestimmte, Semper um Erlaß der eingegangenen Zusage zu bitten, den er mir gütigerweise auch gewährte."²³⁸

Am 18. Februar 1876 nämlich heiratete Bluntschli Marie Kriegk.²³⁹

Die fünfwöchige Hochzeitsreise führte das Paar über Mainz, Köln, Paris in die Provence, von da nach Marseille, an die Riviera, dann nach Genua und über Turin, Montcenis und Genf wieder nach Frankfurt. Dort bezogen sie eine Wohnung im Sachsenlager 17 im östlichen Bereich des Westends.²⁴⁰

Am 3. April verstarb Bluntschlis Mutter.

Unmittelbar danach hatte er sich auf Bitten seiner Verwandtschaft mit Plänen zur Umgestaltung und dem Entwurf einer Neubebauung des Schipfequartiers in Zürich, auf dessen Areal mehrere im Familienbesitz befindliche Gebäude standen, zu beschäftigen (Kat.Nr.183; Abb.497-499). Das Projekt wurde zwar vom Büro "Mylius & Bluntschli" bearbeitet, wegen der familiären Bindungen und seiner Ortskenntnis dürfte die Hauptarbeit jedoch auf Bluntschli geruht haben. Wohl wegen des zur gleichen Zeit aktuellen Projekts des Hamburger Rathauses, dessen Konkurrenz am 20.III.1876 ausgeschrieben worden war, schien er wenig begeistert über diesen Auftrag.²⁴¹ Trotzdem dürften während des diesbezüglichen Aufenthaltes in Zürich noch vorbereitende Besprechungen zum Umbau der Villa Wesendonck (Kat.Nr.190; Abb.509) geführt worden sein.

²³⁸ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.55f); vgl. G-S XXI u. XXII und gta 11-O102-11 RS; s. a. ebd. 20-K-1876-2-6 (Br. Bluntschlis an Semper v. 6.II.1876) und Bay.Stabi.Hsabt., Ana 340, I (Br. Sempers v. 29.XII.1875); von dieser Begegnung in Sempers bevorzugter Stadt, deren Paläste sein erstes Studienobjekt in Italien gewesen waren, berichtet sein Sohn: "Nie versäumte Semper, auch in späteren Jahren, so oft ihn der Weg nach Italien führte, sein geliebtes Genua wieder aufzusuchen, dem er so manche Anregung verdankte; noch als Siebziger fand ihn einst ein ehemaliger Schüler einsam in einem Palaste sitzen und Skizzen aufnehmen." (Semper, Hans: Gottfried Semper, Berlin 1880, S.5) In Genua kam Semper auf die Idee, Bluntschli an der Innendekoration seines zweiten Dresdner Hoftheaters zu beteiligen. Dieses Vorhaben stieß jedoch auf die Ablehnung seines Sohnes Manfred, der mit der Bauleitung betraut war und dem sich Semper schließlich beugte (Magirius, Heinrich: Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Wien / Köln / Graz 1985, S.107). Ob Bluntschli von Sempers Absicht gewußt hat, ist nicht bekannt.

²³⁹ FA Bl.60.

²⁴⁰ FA Bl.50 U.V (biogr. Not., Ts.56-58); gta 11-O26-1 (Wohnungsgrundriß mit Eintragungen der Einrichtung in Bleistift).

²⁴¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.65).

Diese Ereignisse hatten Bluntschli lange Zeit vom Atelier fern gehalten. Er "empfand nun allmählig das Bedürfnis, meinen Beruf mit erfrischten Kräften wieder aufzunehmen. Eine große neue u. anziehende Arbeit gab hierzu die beste Gelegenheit, das Ausschreiben eines allgemeinen Wettbewerbes zu einem Rathaus für Hamburg. Die Vorarbeiten hierzu beschäftigten mich in den Abendstunden auch zuhause, nahmen aber bald das ganze Atelier emsig in Anspruch. Mit Anspannung aller Kräfte erfolgte die Ausarbeitung u. das Aufzeichnen des Entwurfes, der durch einen großen Erfolg gekrönt u. mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde."²⁴² Das Projekt geht also eindeutig auf Bluntschli zurück (Kat.Nr.16; Abb.78-90); auch andere Quellen nennen ihn als Urheber dieses Entwurfs, zu dessen weiterer Ausarbeitung er bald Friedrich von Thiersch mit hinzuzog. Eduard Gildemeister führte in der Schilderung seiner Anfangszeit im Büro aus: "Als ich ... hinzukam, hatten Bluntschli und Thiersch eben den Wettbewerbsentwurf für das Hamburger Rathaus in Skizzen und Grundrissen festgelegt, und mit vereinten Kräften ging es an die Ausführung des großzügigen Entwurfs, dem das Schicksal eines glänzenden Erfolges, aber ebenso raschen Vergessenseins beschieden sein sollte. Thiersch hatte das Haupt- und Prunkstück zu bearbeiten, einen großen perspektivischen Schnitt"²⁴³ (Abb.81). Bluntschlis Autorschaft zeigt auch die Tatsache, daß sich beim Eintreffen der Nachricht vom Ausgang des Wettbewerbs am 18.X.1876 die Angestellten des Büros sowie Freunde und Kollegen zur Gratulation in seiner Wohnung einfanden, nicht etwa bei Mylius oder im gemeinsamen Atelier. Auch bezeichnete Bluntschli in seinen biographischen Notizen "die Arbeit für den Hamburger Wettbewerb als den Höhepunkt meines architektonischen Schaffens in der Frankfurter Periode".²⁴⁴ Bei ähnlichen Erwähnungen spricht er sonst vom "Atelier" oder "uns". Das Preisgericht hatte die Gesamtanordnung des Plans, den klaren Aufbau der Anlage und die künstlerische Behandlung des Innern als die beste der eingegangenen Lösungen bewertet, die Fassade jedoch als weniger gelungen angesehen. Neben dieser Beanstandung und anderen Schwierigkeiten erhoben sich aufgrund des Wettbewerbsergebnisses auch Zweifel, ob das der Konkurrenz zugrunde liegende Bauprogramm mit dem vorgegebenen engen Bauplatz überhaupt befriedigend in Einklang zu bringen sei und ob nicht von der beabsichtigten Zusammenfassung aller städtischen Verwaltungszweige in einem Bau, der gleichzeitig auch angemessene Räumlichkeiten für Senat und Bürgerschaft sowie repräsentative Festsäle umfassen sollte, Abstand zu nehmen sei. Bezüglich der sich anschließenden langwierigen Entwicklung dieser Angelegenheit - dem Verfasser des erstprämierten Entwurfs war

²⁴² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.58).

²⁴³ Nach Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925, S.29; vgl. a. Staatsarchiv der Freien- und Hansestadt Hamburg, 111-1 Senat Cl. VII Lit.Fc.N°11 vol.12c Fasc. 15 (Br. v. 4.XI.1876) und SBZ 85,19 v. 9.V.1925, S.250.

²⁴⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.59).

die Übertragung der Bauleitung in Aussicht gestellt worden - äußerte Bluntschli: "Es fehlte unsererseits weder an Mut noch an Lust, eine so lockende Aufgabe zu übernehmen u. sie nach besten Kräften zu lösen, sieht doch der strebende Architekt in der Verkörperung eines so bedeutenden monumentalen Auftrages, wie es der vorliegende war, selbstverständlich u. gewiß mit Recht ein hohes Lebensziel."²⁴⁵

Nach Kontaktaufnahme mit den Hamburger Behörden - die von Mylius Schwiegervater, einem Hamburger Kaufmann namens Möller eingeleitet wurde - erhielt das Büro "Mylius & Bluntschli" die Ermächtigung zu weiterer Bearbeitung der Fassade. Im Laufe der Jahre jedoch unterlag das preisgekrönte und in der Folge vielfach abgewandelte Projekt einem ohne Auftrag von neun Hamburger Architekten vorgelegten Entwurf, der auf einem von diesen wesentlich verkleinerten Programm basierte und nach langwieriger Überarbeitung in den Jahren 1886 bis 1897 ausgeführt wurde. Von der 1882 getroffenen Entscheidung der Rathausbaukommission zugunsten dieses Entwurfs wurde Bluntschli erst in einem Schreiben vom 16.II.1885 in Kenntnis gesetzt. Mylius war bereits 1883 verstorben.

Den im Jahre 1877 ergangenen Auftrag zum Bau der Rheinischen Creditbank in Mannheim (Kat.Nr.56; Abb.209-211) verdankte die Firma der Vermittlung von Bluntschlis Vater. Im separat zugänglichen Obergeschoß war die Rheinische Hypothekenbank untergebracht. Das Gebäude wurde im März 1880 vollendet.²⁴⁶

Aufgrund ihres erfolgreichen Abschneidens bei der Hamburger Konkurrenz erhielten Mylius und Bluntschli im August 1877 vom Rat der Stadt Leipzig den Auftrag zu einem Gutachten über den baulichen Zustand des dortigen Rathauses. Gestützt darauf wollte die Stadt Klarheit in der Frage über Erhaltung oder Abriß des Gebäudes gewinnen. Die Auseinandersetzungen darüber waren durch negative Untersuchungsergebnisse von Oberlandbaumeister K. M. Haenel aus den Jahren 1863 und 1874 genährt worden. Der im Kern mittelalterliche Bau an der Ostseite des Markts ist im Laufe seiner Geschichte wiederholte Male eingreifend verändert worden. Auch bei dem 1556 unter Leitung von H. Lotter durchgeführten Bau dürfte es sich um eine Sicherung und Modernisierung des spätgotischen Gebäudes im Sinne der Renaissance gehandelt haben. Seitdem wird das Äußere des zweigeschossigen Baus von Volutengiebeln an Schmalseiten und Zwerchhäusern geprägt. In den folgenden Jahrhunderten bestimmten ebenfalls Instandsetzungen und Umbauten seine Geschichte.

In einem Brief an seinen Vater faßte Bluntschli die in dem ausführlichen Gutachten gegebene Einschätzung vom Zustand des Rathauses zusammen: "Wir rathen zu einem vollständigen Neubau aber mit Beibehaltung der alten Motive, also der hohen Dächer, grossen Giebel, dem mittleren Thurm u. s. w. u. glauben indem wir einen

²⁴⁵ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.60).

²⁴⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.65f).

möglichsten Anschluss an das Bestehende empfehlen am besten den berechtigten Wünschen der Bürgerschaft gerecht zu werden, die am alten hängt. Im Ganzen herrscht aber noch grosse Unklarheit über Ausdehnung u. Ausnutzung des Neubaus u. haben wir deshalb vorgeschlagen uns zu beauftragen eine Scizze auszuarbeiten, die zunächst deutlich machen soll, was alles in den Bau hineinzubringen sei u. wie sich das Terrain auf zweckmässige Weise verwerthen lassen kann; erst auf Grund einer solchen Vorarbeit wäre dann ein genaues Bauprogramm festzustellen u. eventuell, wenn unser Vorschlag nicht genügend erscheint, eine Concurrrenz auszuschreiben. Der Vorschlag fand den Beifall der dortigen Commission, die uns aber nicht beauftragen kann ohne dazu von den Stadtverordneten ermächtigt zu sein; wir sind also der weitem Beschlüsse von dort gewärtig u. werden einstweilen ein Gutachten ausarbeiten. - Die Aufgabe ist übrigens sehr interessant u. ganz von der Hamburger verschieden, viel bescheidenere Verhältnisse, einfache Architektur, Ausnutzung des Erdgeschosses zu Verkaufsläden etc. sind hier von Nöthen."²⁴⁷ Am 9.XI.1877 erhielten Mylius und Bluntschli die Nachricht aus Leipzig, "dass in Folge einer Eingabe des dortigen Architekten-Vereins die Frage der Bewilligung eines Credits für die Rathhaus-Scizze von der Tagesordnung der Stadtverordneten Versammlung abgesetzt worden u. dass die Angelegenheit nun in unberechenbare Bahnen gelenkt sei. Dass die dortigen Architekten eine Concurrrenz wollen ist an sich ja ganz begreiflich u. wollten wir dieser auch gar nicht vorgreifen, sondern nur die auf alle Fälle nothwendige Vorarbeit machen; nun scheint es auch daraus also nichts zu werden."²⁴⁸ Das 1881 vorgelegte Projekt des städtischen Bauamtsleiters Hugo Licht zu einem Neubau des Rathauses wies die von "Mylius & Bluntschli" empfohlene Wiederaufnahme der charakteristischen Motive des Altbaus auf. Im Herbst 1877 begann ein zweiter Abschnitt in Bluntschlis Frankfurter Tätigkeit, der von schwächerer beruflicher Auslastung als die Jahre ab 1871 gekennzeichnet war. Die dem Börsenkrach von 1873 folgende Krise hatte sich nicht in dem Maße auf "Mylius & Bluntschli" ausgewirkt wie auf andere junge Betriebe. Der nach dem Krieg durch private Spekulation angeheizte Wohnhausbau war jedoch ab 1875 nahezu zum Erliegen gekommen. Am 9.XI.1877 schrieb Bluntschli an seinen Vater: "Der Zustand auf dem Bureau ist nun recht trostlos; wir haben nichts od. nur ganz unbedeutende Sachen noch zu thun u. werden unsere jungen Leute zum grossen Theil entlassen müssen."²⁴⁹ Im gleichen Jahre wurde er zum Stadtverordneten gewählt. Er selbst fühlte sich zu diesem Amt ungeeignet und scheint eher "hineingerutscht" zu sein, als sich aktiv darum bemüht zu haben: "Jedenfalls aber geschah es nicht auf meinen eigenen Wunsch oder Antrieb, denn ich habe zeit meines Lebens nie eine

²⁴⁷ FA Bl.47 U.VII (Br. v. 20.VIII.1877); s. a. Magirius, Heinrich: Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen, Berlin 1991², S.285-289, bes. S. 288.

²⁴⁸ FA Bl.47 U.VII (Br. v. 9.XI.1877).

²⁴⁹ FA Bl.47 U.VII; s. a. ebd. Br.e v. 14.V. u. 31.X.1877 u. 23.I.1879 und 50 U.V (biogr.Not., Ts.53).

Neigung verspürt, mich öffentlich auf politischem Gebiet zu betätigen, noch mir jemals die Befähigung zugetraut, auf diesem Gebiet etwas nützliches zu leisten, denn dazu fehlten mir wichtige Eigenschaften, wie namentlich die, daß mir zu wenig Kampfnatur gegeben war.

So brachten mir die paar Jahre, die ich notgedrungen im Amt bleiben mußte, wenig Befriedigung u. manchen Verdruß. Das Getriebe der Parteien war mir innerlich zuwider, ich sah darin zuviel Unaufrichtigkeit, auch Verbohrtheit u. Streberei, die mich abstießen. Kurz, die ganze Atmosphäre des Betriebs war mir beklemmend u. meinem Wesen fremd. So empfand ich es als eine große Erleichterung, als ich mich der Bürde wieder frei u. ledig machen konnte."²⁵⁰

Ebenfalls ins Jahr 1877 fiel die Geburt des ersten Sohnes Hans, ein Jahr später wurde die Tochter Tilli geboren. Wenn es der seit der Geburt der Tochter und dem im gleichen Jahre erfolgten Tod ihres Vaters, Prof. G. L. Kriegk, angegriffene Gesundheitszustand seiner Frau Marie zuließ, hielten Bluntschli einmal in der Woche "offenes Haus". Zu diesen Abenden fanden sich auch Mitarbeiter des Ateliers ein, wobei Friedrich v. Thiersch und Hermann Ritter die Gesellschaft gelegentlich mit Gesang, Klavier- und Lautenspiel unterhielten.²⁵¹

Im Spätherbst 1878 unternahmen Bluntschli und seine Frau eine längere Erholungsreise nach Venedig. Vor ihrer Rückkehr Anfang Dezember verbrachten sie eine Woche in Florenz.²⁵²

1879 zog die Familie Bluntschli in eine geräumigere Wohnung in der Mainzer Landstraße 78, die sie bis zu ihrem Wegzug von Frankfurt bewohnte.²⁵³

In Frankfurt erhielt das Büro in den späteren 1870er Jahren Bauaufträge von der expandierenden Baufirma Phil. Holzmann & Co. zu Mietshäusern an der Beethovenstraße (Kat.Nr.69 u. 76; Abb.232 u. 252f) und zu einem größeren Baublock mit Geschäften und Wohnungen in der Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214 u. 216f). In den gleichen Jahren entstanden drei Entwürfe zu Wohnhäusern für die 1860 als AG gegründete Gemeinützige Baugesellschaft. 1879 lieferte "Mylius & Bluntschli" die Pläne zu einer Brücke aus Zement der Firma Dyckerhoff für die Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung und bauten das Innere der Empirevilla Gonthard an der Bockenheimer Landstraße um (Kat.Nr.132 u. 191; Abb.424f). Das Jahr 1880 brachte einen bedeutenden Bauauftrag, das Schloß für den Prinzen Löwenstein in Langenzell (Kat.Nr.112; Abb.323-326), das erst nach Bluntschlis Ausscheiden vollendet wurde. Beim gleichzeitig begonnenen Umbau der Villa Lucius war

²⁵⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.62f); s. a. ebd. 60; die Behauptung Schomanns (S.38), Bluntschli habe im Zusammenhang mit der Errichtung des 1875 vollendeten Bankhauses Goldschmidt (Kat.Nr.55) von seinem Amt profitiert, entbehrt schon der Chronologie wegen jeglicher Grundlage.

²⁵¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.63f).

²⁵² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.69-72); zu Venedig s. a. G-S XXIII.

²⁵³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.58); gta 11-O106-1 (Wohnungsgrundriß mit Eintragungen der Einrichtung in Bleistift).

Bluntschli noch an der Gestaltung der Fassade beteiligt (Kat.Nr.196). Der Innenausbau erfolgte durch seine Nachfolger.

An der Patent- und Musterschutzausstellung des Jahres 1881 - mit zweijähriger Vorbereitung eine der gestalterisch aufwendigsten Ausstellungen, die je in Frankfurt ausgerichtet wurden - beteiligten sich fast alle namhaften Frankfurter Architekten; "Mylius & Bluntschli" lieferten die Entwürfe zu einer dort errichteten Weinstube, einem Herrenzimmer und einem Treppengeländer (Kat.Nr.68, 221 u. 222; Abb.231 u. 541).

Außer den genannten und einigen weniger bedeutenden Aufträgen nahm das Atelier in dieser Periode an vier größeren öffentlichen Wettbewerben teil: Bei der Konkurrenz zum Kollegengebäude der Universität Straßburg im Jahre 1878 erhielt "Mylius & Bluntschli" einen der vier zweiten Preise (Kat.Nr.22; Abb.96-98).

Erfolglos blieb die Teilnahme an dem Wettbewerb zu Fassaden für das Rathaus von Glasgow und der Konkurrenz für das neue Gewandhaus in Leipzig (Kat.Nr.192 bzw. 42; Abb.510 u. 171), die beide im März 1880 - die Rheinische Creditbank in Mannheim war gerade vollendet - ausgeschrieben worden waren. Am letztgenannten Projekt hatte Bluntschli wenig Anteil. Der Wettbewerb für den Frankfurter "Zentralbahnhof" (Kat.Nr.53; Abb.193-198) brachte dem Büro einen der vier zweiten Preise.

In seinen letzten Frankfurter Jahren entwickelte sich die Freundschaft zwischen Bluntschli und dem wenig älteren Paul Wallot, der damals von seinem späteren Ruhm noch weit entfernt war. Es "knüpfte sich zwischen uns, da wir ähnliche architektonische Bestrebungen u. Neigungen hatten, allmählich ein Band der Freundschaft, das sich im Lauf der Jahre, auch nach meinem Abschied von Frankfurt, immer mehr festigte u. bis zu seinem Tode im Jahr 1912 ungetrübt fort dauerte u. das mir für den Rest meines Lebens eine köstliche Erinnerung an den edlen Menschen u. hervorragenden Künstler sein und bleiben wird."²⁵⁴

Im Mai 1880 erhielt Bluntschli eine Anfrage von Professor Josef Durm, ob er nicht geneigt wäre, einen Lehrstuhl am Karlsruher Polytechnikum zu übernehmen. Da ihm die Bedingungen jedoch nicht vorteilhaft genug erschienen, lehnte er dankend ab.²⁵⁵ Der Gedanke an die Übernahme einer Professur lag ihm nun aber nicht mehr so fern wie noch zehn Jahre zuvor, zumal er mit der Entwicklung der Verhältnisse in Frankfurt nicht mehr zufrieden war: "Die hauptsächliche Ursache hievon lag wohl darin, daß sich die Aussichten auf eine künstlerisch bedeutendere Bautätigkeit, trotz unsern wiederholten Erfolgen in öffentlichen Wettbewerben nicht so entwickeln u. gestalten wollten, wie ich es gewünscht hätte. Die uns gestellten Bauaufgaben

²⁵⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.72f); vgl. a. FA Bl.45.1 U.e I-VII, 45.2 und 45.3; Wallot war auch der Pate von Bluntschlis zweitem 1896 geborenen Sohn Walter Paul Arnold.

²⁵⁵ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.73f) und 60 (Anfrage v. 19.V.1880).

bewegten sich fast ausschließlich in den verhältnismäßig engen Bahnen des Privathausbaues u. konnten die Sehnsucht nach größeren Aufträgen monumentalen Charakters nicht stillen.

Diese befanden sich aber so fest in den Händen der staatlichen u. städtischen Baubeamten, daß nach dieser Richtung keine od. wenige Aenderung zu erhoffen war. Dazu kam, daß die Beziehungen zu meinem Kollegen Mylius sich zwar nicht getrübt, aber doch weniger innig gestaltet hatten u. etwas kühler geworden waren, was wohl mit seiner Heirat zusammenhing, die ihn, wie auch sein vom Vater ererbtes ansehnliches Vermögen, locken mochte, sich in gesellschaftlicher Beziehung mehr nach den finanziell best situierten Kreisen der Stadt zu orientieren, was von selbst eine Annäherung an mich u. meine Frau ausschloß.²⁵⁶

So begrüßte Bluntschli eine erneute Anfrage des Schulratspräsidenten Kappeler bezüglich einer Berufung an die Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich.²⁵⁷ Eine Vorbesprechung fand am Rande der Feiern des 25-jährigen Bestehens der Polytechnischen Schule Ende Juli 1880 statt.²⁵⁸ Bluntschli sollte besonders wegen der beabsichtigten Reorganisation der Bauschule für Zürich gewonnen werden, was er als besondere Herausforderung begriff. "Ich setzte dann sofort meinen Kollegen Mylius, der gerade in der Sommerfrische in St. Moritz im Engadin weilte, in Kenntnis von den Verhandlungen und schrieb auch meinem Vater darüber. Mylius nahm die Sache am Anfang nicht sehr ernst,²⁵⁹ mein Vater aber setzte mir in einem Brief ... die in Erwägung zu ziehenden Vorteile u. Nachteile deutlich auseinander u. sprach sich eher für die Annahme einer Professur aus, die geeignet sei, meine weitere Entwicklung zu fördern.²⁶⁰

Auch mit meinen früheren Lehrern an der Bauschule, meinem Vetter Prof. Julius Stadler u. Prof. Georg Lasius, in deren Gebiet u. Stellung ich einzugreifen einige Scheu trug, wechselte ich Briefe²⁶¹, um von ihnen zu erfahren, wie sie meine Berufung aufnehmen würden u. erhielt von ihnen aufmunternde Antworten. Nachdem ich meine im Auftrag vom Präsidenten Kappeler ausgearbeiteten Anschauungen u. Anträge zu den an der Bauschule vorzunehmenden Aenderungen nebst einem neuen Stundenplan gegen Ende November eingereicht hatte u. die zu besetzende Professur zuvor wie üblich öffentlich ausgeschrieben war, erfolgte meine Ernennung zum Professor der Baukunst durch den schweizerischen Bundesrat am 4. Febr. 1881. Der Amtsantritt war auf 1. April 81 festgesetzt.²⁶²

²⁵⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.74); zum Verhältnis zu Mylius s. a. oben Anm.227.

²⁵⁷ FA Bl.47 U.VIII (Br. v. 24.VI.1880).

²⁵⁸ FA Bl.47 U.VIII (Br. v. 4.VIII.1880).

²⁵⁹ FA Bl.42 U.12 (Br.e v. 14. u. 19.VIII.1880); s. a. FA Bl.49 U.II (Konzept des Br.s an Mylius v. 8.VIII.1880).

²⁶⁰ FA Bl.46.1 U.IV (Br. v. 5.VIII.1880).

²⁶¹ FA Bl.49 U.II (Konzept v. 23.IX.1880) und 60 (v. 19., 22. u. 23.VIII.1880).

²⁶² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.75); s. a. Eisenbahn XIV,7 v. 12.II.1881, S.42.

Die Auflösung der Architektenfirma "Mylius & Bluntschli" wurde ebenfalls zum 1. April 1881 vereinbart. "Die noch in Ausführung begriffenen Arbeiten verteilten wir; ich übernahm allein die Weiterführung des Heyl'schen Baues in Worms, Mylius den Schlossbau Langenzell, den Umbau für Dr. Lucius u. einige andere noch unvollendete weniger bedeutende Bauten."²⁶³ Kurz nach Bluntschlis Weggang trat auf seine Veranlassung²⁶⁴ der ab 1873 bei "Mylius & Bluntschli" angestellte Ludwig Neher an seine Stelle und führte mit Mylius die Firma "Mylius & Neher" bis zu dessen Tod (27.IV.1883). Danach assoziierte er sich bis zum 1.XII.1896 mit Aage von Kauffmann, der ein Jahr nach ihm in das Atelier eingetreten war.²⁶⁵ Der Frankfurter Architekten- und Ingenieurverein sowie die Frankfurter Künstlergesellschaft veranstalteten zu Bluntschlis Ehren am 11.IV.1881 ein Abschiedsfest mit über 100 Gästen im großen Speisesaal des Frankfurter Hofes.²⁶⁶ Stellvertretend verweist dieses Hauptwerk Bluntschlis auf die enorme bauliche Entwicklung, die Frankfurt in den zehn Jahren seiner dortigen Tätigkeit in technischer und künstlerischer Hinsicht genommen hat und die er innovativ mitgestaltet hat. Das "Grand Hôtel" in exponierter Lage am spektakulärsten Straßendurchbruch der Innenstadt, der 1872 bis 1878 trassierten und bebauten Kaiserstraße, wird seiner modernen Aufgabe in jeder Hinsicht gerecht. Das auf der Grundlage repräsentativer italienischer und französischer Hochrenaissance gestaltete Bauwerk, das den Typ des Barockschlosses aufgreift, galt über viele Jahre hinweg als vorbildlich in Technik und Komfort.

I.7 Zürich 1881 bis 1930

I.7.1 Übersiedlung im April 1881

"Mit besten Vorsätzen u. frischem Mut fuhr ich am Ostermontag Abend 1881 allein von Frankfurt ab, ... um meine Professur in Zürich mit dem Sommersemester anzutreten u. quartierte mich vorläufig im Hotel National ein. Mein erster Eindruck von der Schule war ... eine gewisse Enttäuschung. ... Auch anderes war wenig aufmunternd, das Wetter vielfach unfreundlich u. das mir bestimmte Zimmer im Polytechnikum, das bisher Prof. Gladbach innegehabt hatte, noch im Erneuerungsstadium u. im Anstreichen begriffen, sodaß es an einem eigenen Raum, in dem ich mich sofort hätte heimisch machen können, gebrach. Dazu kam mir die

²⁶³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.78); s. a. ebd. 60 ("Entwurf zu einem Übereinkommen ..." v. 18.I.1881 u. Zirkular) und 42 U.12 (Abrechnung v. 12.I.1882).

²⁶⁴ FA Bl.42 U.17 (Br. v. 22.XI.1880); s. a. S.363f.

²⁶⁵ Zum Ende des Ateliers s. etwa FA Bl.43 U.12 (Br. v. Ritter an Bluntschli vom 26.XI.1896).

²⁶⁶ FA Bl.47 U.VIII (Br. v. "Charfreitag früh"), 50 U.V (biogr.Not., Ts.79f) und 60 (Gedicht v. Carl Blecken).

jeder Form bare Einführung od. richtiger gesagt Nichteinführung in mein Amt etwas gar zu trocken u. prosaisch vor.

Diese ersten Eindrücke ... schwanden aber sehr bald, nachdem die Mißstände gehoben, das Wetter sich erhellt u. der ordnungsmäßige Zustand im Unterricht hergestellt war u. sehr bald fühlte ich mich in meinem bescheidenen Zimmer im Polytechnikum u. in meiner neuen Umgebung sehr behaglich u. widmete mich mit Lust u. Eifer meinen neuen Aufgaben.

Für mein erstes Semester hatte ich mir erwirkt, daß ich kein Kolleg zu lesen brauchte, da mir die Zeit, ein solches vorzubereiten, fehlte; ich hatte nur Uebungen im Entwerfen zu leiten, wozu ich keinerlei Vorbereitungen bedurfte u. das mir keinerlei Schwierigkeiten bot. Auf diese Weise konnte ich mich ganz allmählich in die mir bisher ungewohnte Lehrtätigkeit einarbeiten, Schule u. Schüler kennen lernen u. den richtigen Anschluß an die Studierenden ohne große Mühe gewinnen."²⁶⁷

Ende Mai erhielt Bluntschli einen kurzen Urlaub, um den Umzug durchzuführen. Von einer Wohnung mit eigener Haushaltung wurde zunächst abgesehen. Die Familie mietete sich bis Oktober 1881 in Bocken oberhalb Horgen am Zürichsee ein. Im Nebenhaus des ehemaligen Landsitzes einer Züricher Patrizierfamilie entstand das Manuskript von Bluntschlis erster Vorlesung über die Baukunst der Renaissance, die er im Wintersemester 1881/82 hielt. Zur Vorbereitung unternahm er in den Herbstferien eine Reise in Städte zwischen Florenz und Rom, u. a. Foligno, Assisi, Spoleto, Perugia, Orvieto, Siena, die ihm zum Teil noch unbekannt waren.²⁶⁸

Anfang Oktober zog Bluntschli mit seiner Familie in die Hälfte eines kleinen um 1876 von dem spekulativ veranlagten Semperschüler Heinrich Ernst erbauten Doppelhauses am Parkring in Enge. "Wir fanden da in ruhiger u. guter Lage mit damals hübscher u. freier Aussicht auf einer Seite nach der Stadt u. dem See, auf der anderen in den großen u. schönen Park des Bodmerschen Freudenbergs ein angenehmes Unterkommen, in dem wir bis zum Bezug eines eigenen Hauses im Jahr 1886 wohnen blieben."²⁶⁹

Bluntschlis Züricher Studienjahre waren in die Zeit des Umbruchs zwischen spätem Klassizismus (Zeugheer starb 1866), gotisierendem Bauen (etwa J. J. Breitingen oder G. A. Wegmann) und den ersten bedeutenden nachklassizistischen Schöpfungen gefallen. Die Errichtung von Sempers am Palastbau der Veroneser Hochrenaissance orientierten Polytechnikum, das - als erster bedeutender städtebaulicher Akzent des 19. Jahrhunderts - das damalige Stadtbild beherrschte, hatte er "hautnah" miterlebt.²⁷⁰

²⁶⁷ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.81f).

²⁶⁸ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.82f) und G-S XXVI u. XXVI a.

²⁶⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.84); gta 11-O87-1 (Wohnungsgrundriß mit Eintragungen der Einrichtung in Bleistift); s. a. INSA 10, S.379 s. v. Parkring Nr.n 23-25, 27-29, 39-41, 43-45 u. 47-49.

²⁷⁰ S. etwa den Brief an seine Eltern vom 2.V.1862 (FA Bl.47 U.II) über den Brand des Rohbaus: "Alles half löschen und pumpen, vor allem natürlich die Polytechniker. Als ich gestern durch den

Einer der Hauptinitiatoren dieser Einrichtung war der Großunternehmer, Bankier und Staatsmann Alfred Escher. Er hatte zunächst auch den Vorsitz des 1859 gebildeten städtischen Baukollegiums inne und blieb nach seinem knapp zwei Jahre später erfolgten Rücktritt weiterhin die treibende Kraft bei der Errichtung neuer Gebäude und zukunftsweisender Bebauungspläne, die das Gremium unter der Leitung des Stadtgenieurs Arnold Bürkli vorlegte.²⁷¹ Die erste großstädtische Lösung des Kollegiums war die durch das Baugesetz von 1863 ermöglichte Anlage der Bahnhofstrasse über dem mittelalterlichen Stadtgraben ab 1864. Diese größte Unternehmung im Rahmen der Bemühungen, bessere Verkehrswege zwischen Bahnhof, Altstadt (Paradeplatz / Fraumünster) und dem rechten Ufer des Sees (Stadelhofen) herzustellen, wurde im folgenden Jahre begonnen und war um die Mitte der 1880er Jahre abgeschlossen. Von Semper und Breiting 1867 vorgelegte Bebauungspläne mit Alleen (sog. "Correctionen") wurden verworfen. Im gleichen Jahr unterstrich eine Choleraepidemie die Forderung nach Sanierung der alten Quartiere. Bis zur Schanzenschleifung ab 1833 war Zürich auf die Limmat hin orientiert. Die stadtnahen Ufer des Sees trugen ländlichen Charakter mit sumpfigen Wiesen, einzelnen Landsitzen, aber auch Lagerplätzen und kleinen Fabriken. 1839 erfolgte die Anlage des ersten Seehafens beim heutigen Bellevueplatz. 1863 legte der Regierungsrat des Kantons neue Uferlinien für den unteren See fest, die die Projektierung einer Stadelhofen mit Enge verbindenden Quaistraße und einer Bahntrasse ermöglichte. Der heftige Widerstand gegen die von Kaspar Welti geplante Linienführung der rechtsufrigen Bahn durch Zürich, Riesbach und Enge sowie die Förderung der Planungen zu Quaianlagen - von denen die favorisierte des Stadtgenieurs Arnold Bürkli 1878 abstimmungsreif überarbeitet vorlag - unterstreicht die Hinwendung der Stadt zum See.²⁷²

Nachdem Semper 1871 nach Wien berufen worden war, dominierte zunächst eine üppigere Neurenaissance, wie sie etwa die Ecole des Beaux-Arts vertrat, in Zürich. Das opulenteste Beispiel stellt die 1873 bis 1876 von Eschers "Hofarchitekt" Jakob Friedrich Wanner - dem Erbauer des Hauptbahnhofs - errichtete Hauptsitz der Schweizerischen Kreditanstalt dar, ein Palast in teilweise bereits neubarocker Formensprache. Die Plazierung dieses Gebäudes, es erhebt sich an der Nordseite des sich zu einem Tramknotenpunkt entwickelnden Paradeplatz, und die Entscheidung, die neue Börse auf dem Baugarten zu errichten, gaben die Entwicklung der

Bau strich, freute ich mich, Euch Nachricht über den raschen Fortschritt des Gebäudes geben zu können; welch traurige Bothschaft melde ich Euch statt dessen heute!"

²⁷¹ Zur städtebaulichen Entwicklung Zürichs der folgenden Jahre und der Bedeutung des Baukollegiums s. Pestalozzi, S.: Die bauliche Entwicklung der Stadt Zürich hinsichtlich Tiefbauten und Quartieranlagen von 1855 bis 1893. In: Poly II, S.97-128; die verschiedenen Beiträge des Heftes "Zürich als Wirtschaftsmetropole im 19. Jahrhundert" UKD 42,2 1991, S.141ff (bes. Maggi, Pietro: Städtebau der Liberalen in Zürich zwischen 1860 und 1890, ebd., S.208-215) und INSA 10, S.249-256.

²⁷² Über den 1874 erfolgten Wettbewerb zum Seequai s. DBZ VIII 1874, S.24, 56, 163 u. 375f.

linksufrigen Altstadt zur City vor. In diesem Zusammenhang ist auch Bluntschlis Projekt zur Schipfe vom Mai 1876 zu sehen (Kat.Nr.183, Abb.497-499). Ab dem gleichen Jahr erhielt die Neurenaissance Semper'scher Prägung durch die Berufung seiner Schüler Arnold Geiser und Otto Weber zum Stadtbaumeister bzw. Stadtbauinspektor auf lange Zeit wieder gesicherten Einfluß auf die Architektur Zürichs.²⁷³

Während das besonders durch Zuwanderung stark ansteigende Bedürfnis nach Wohnraum²⁷⁴ weniger bemittelter Schichten durch Wohnblocks vor allem im Norden der Stadt befriedigt wurde, suchte sich das Bürgertum angenehmere Wohnlagen östlich der Altstadt und in Enge. Bereits am 30.VIII.1863 hatte Enge die Ortsmitte dem zwei Monate zuvor vom Kanton erlassenen Baugesetz für städtische Gebiete unterstellt. Die schnell fortschreitende Bebauung zwang 1876 zur Ausdehnung dieses Gesetzes auf die ganze Gemeinde, die ihren ländlichen Charakter immer mehr verlor. Ein modernes Straßennetz wurde angelegt. Ebenfalls gleichzeitig mit Zürich war Enge in den 1860er Jahren vor die Aufgabe des Aufbaus einer modernen Wasserversorgung gestellt; die seit 1856 bestehende Gasbeleuchtung wurde ab 1864 durch eine eigene Gasfabrik übernommen. 1874 erstellte man ein neues Schulhaus. Trotz ihrer seit 1841 belegten positiven Einstellung zum Eisenbahnbau mußte Enge bis 1875 auf einen eigenen Anschluß an die Nordostbahn warten.²⁷⁵ In dieser Gemeinde - ab 1893 Stadtquartier - verbrachte Bluntschli ab 1881 37 Jahre seines Lebens; hier entfaltete er nach wenigen Jahren umfangreiche den vornehmen Villenort prägende Bautätigkeit.

I.7.2 Tätigkeit als entwerfender und ausführender Architekt

Am 21. Oktober 1881 verstarb Bluntschlis Vater an einem Schlaganfall. Dieser gravierende Einschnitt im persönlichen Leben Bluntschlis markiert auch die Hauptzäsur in der schriftlichen Überlieferung zu seinem Leben und Werk: Er bedeutet nicht nur das Ende des offenen und informativen Briefwechsels zwischen Vater und Sohn, sondern Bluntschli setzt mit dem Tod seines Vaters auch den Schlußpunkt unter seine biographischen Notizen. Über die folgenden Jahre verfaßte er lediglich Bemerkungen über einige "Bauten der Zürcher Periode"²⁷⁶ und ein knapp 29-seitiges Typoskript mit der Überschrift "Mißerfolge der Zürcher Periode". Verstanden wissen unter "diesem Titel, der allerdings nicht ganz buchstäblich aufzufassen ist, da es sich nicht ausschließlich um Mißerfolge dabei handelt, will ich

²⁷³ Geiser: Verwaltungsgebäude; Weber: Physiologie; aber auch Müller: Börse.

²⁷⁴ Die Einwohnerzahl Zürichs stieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jährlich um 2.000. 1890 wurde die "100.000-Marke", die Schwelle zur Großstadt, überschritten.

²⁷⁵ Etwa Guyer, Paul: Die Geschichte der Enge, Zürich 1980, S.128-139.

²⁷⁶ FA Bl.50 U.IV.

alle von mir in meiner Zürcher Periode verfaßten größeren architektonischen Entwürfe, insofern sie nicht zu Bauaufträgen an mich führten, namhaft machen u. dasjenige darüber aufzeichnen, was mir zum Verständnis dieser Arbeiten u. deren Schicksal dienlich erscheint."²⁷⁷

In den nächsten Jahren beschäftigten Bluntschli neben seiner Lehrtätigkeit vor allem Bauvorhaben außerhalb Zürichs:

"Der erste Bau von größerer Bedeutung, den ich nach der Trennung von Mylius zu bearbeiten u. zu leiten hatte u. der mich die ersten Jahre meiner Niederlassung in Zürich neben meiner Lehrtätigkeit lebhaft in Anspruch nahm, war das ...

Familienhaus für den damaligen Geheimrat Cornelius Heyl in Worms a / Rhein, das in den Jahren 1881 - 84 erbaut ist. ... Der Bauherr zeigte ein eingehendes u. in seltenem Maß verständnisvolles Interesse an der Entwicklung u. den Fortschritten des Baues, das sich bis auf die Auswahl des Steinmaterials für die Ausführung u. auf die Ausbildung architektonischen Einzelheiten dekorativen Charakters erstreckte u. das Zusammenarbeiten mit ihm zu einem nicht ganz leichten aber im ganzen sehr erfreulichen u. angenehmen gestaltete, umsomehr, als er den Anteil seines Architekten an dem entstehenden Werk nicht gering einschätzte u. dem auch Ausdruck zu geben wußte, was hinwiederum dessen Lust an der Arbeit vermehrte u. seinen Ehrgeiz wirksam anspornte"²⁷⁸ (Kat.Nr.111; Abb.313-322).

Am 30.I.1882 wurde Bluntschli als einer der Preisträger der Konkurrenz von 1871 zur Teilnahme am erneut ausgeschriebenen Wettbewerb um den Bau des Deutschen Reichstags in Berlin aufgefordert. Zur Ausarbeitung seines Entwurfs (Kat.Nr.10; Abb.43-54) stellte er zwei seiner früheren Schüler - Karl Moser und J. R. Roth - als Zeichner an, die er später noch des öfteren beschäftigte.²⁷⁹ Im Gegensatz zu Bluntschli verfügten die meisten Konkurrenten über große Büros. So wird beispielsweise über das Atelier des gleichzeitig ebenfalls als Professor in München tätigen Friedrich von Thiersch berichtet, er habe "eine Anzahl Assistenten und Schüler(n) zur Ausführung der zeichnerischen Details beisammen, und namentlich in den letzten Tagen vor dem Wettbewerb wurde fabelhaft gearbeitet." Gegen Ende wurde in Thieschs Atelier mit fünf Hilfskräften auch nachts gearbeitet, wobei man sich nur zwei Stunden Schlaf gegönnt haben soll. Am letzten Tag arbeiteten zehn Personen gleichzeitig an der Vollendung des Entwurfs.²⁸⁰

Bluntschlis Einsendung mit dem Motto "Dem einigen Deutschland" wurde wie neun weitere Entwürfe angekauft. Die beiden ersten Preise gingen an seine Freunde Paul Wallot und Friedrich von Thiersch.

²⁷⁷ FA Bl.50 U.III, zit. Ts.1.

²⁷⁸ FA Bl.50 U.IV (Ts.8f).

²⁷⁹ FA Bl.50 U.III (Ts.21).

²⁸⁰ Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925, S.80 (Zitat aus einem Brief Moriz Schröters).

Sein erstes Gebäude in Zürich führte Bluntschli mit seinem Kollegen Georg Lاسius, dem Professor für Baukonstruktion und Architekturzeichnen, aus. Es handelt sich um die von 1884 bis Herbst 1886 im Auftrag des Departements des Innern ausgeführten chemischen Laboratorien des Polytechnikums (Kat.Nr.23; Abb.99-106). Der schlichte Neurenaissancebau in Sichtbackstein wurde heftig angegriffen, was die Architekten unter Hinweis auf den hohen Stand der Ausstattung und deren Zweckmäßigkeit, die sich auch im Äußeren auszudrücken habe, zurückwiesen. Ebenfalls ins Jahr 1884 fällt der Baubeginn der ersten Villa Bluntschlis auf Züricher Boden, die er für den Vizepräsident des schweizerischen Schulrats, Oberst H. Bleuler in Riesbach - damals noch eine selbständige Gemeinde - schuf (Kat.Nr.113; Abb.327-348). Der unsymmetrische Baukörper aus geschlossenen und geöffneten Elementen ist ebenfalls in Sichtbackstein ausgeführt. In obersten Geschoß sind Sgraffiti angebracht, wie sie auch der wenig später entstandene Entwurf des Gebäudes der Mannheimer Versicherungsgesellschaft (Kat.Nr.57; Abb.212f) - ein Bau in Anlehnung an palazzi der florentiner Frührenaissance - aufwies.

Besonders nahe gingen Bluntschli "vier Fälle, die Bauentwürfe von größerer Bedeutung u. von monumentalen Charakter betrafen, deren Ausführung sich zu meinem großen Bedauern nicht durch mich verwirklichen sollte, trotzdem ich mir mit allen viel Mühe gegeben u. viel Arbeit aufgewendet Diese vier Bauentwürfe brachten neben manchen Freuden u. teilweisen Erfolgen viel Aufregungen u. Enttäuschungen für mich mit sich ... es sind dies: das Parlamentshaus in Bern u. die drei Zürcher Bauten: Tonhalle, Kunsthaus u. Universität. ... von denen das erste weitaus das bedeutendste ist".²⁸¹

Der Wettbewerb für ein neues Verwaltungs- und Parlamentsgebäude wurde 1885 unter schweizer und in der Schweiz niedergelassenen Architekten ausgeschrieben; Bluntschli erhielt für seinen Entwurf (Kat.Nr.11; Abb.55-63) den ersten Preis, der zweite ging an Hans Wilhelm Auer. "Die gestellte Aufgabe faßte die genannten zwei Bauwerke in sich, wobei es sich zunächst nur um Ausführung eines derselben, des Verwaltungsgebäudes handelte; man wollte sich aber vorsichtshalber für das Parlamentsgebäude den nötigen Platz sichern, wenn es später zu dessen Errichtung käme u. schrieb deshalb den Wettbewerb für beide Bauten gleichzeitig aus. Für den Entwurf erschwerend war der Umstand, daß ein Zusammenhang der Neubauten mit dem bestehenden Bundespalast gesucht werden mußte, dessen mehr eigenartige als erfreuliche Architektur die Aufgabe zu einer recht schwierigen u. schwer befriedigend zu lösenden machte. Der Bedeutung nach lag das Hauptgewicht des Problems selbstverständlich auf dem Parlamentshaus, doch war für die Behörde im Augenblick der Verwaltungsbau ... das wichtigere. Der zur Verfügung stehende Bauplatz war wegen seiner konvexen u. unregelmäßigen Form nach der Stadt- u.

²⁸¹ FA Bl.50 U.III (Ts.1f).

Eingangsseite zu nicht sehr günstig für eine schöne u. einfache Gestaltung, auch war dessen Längenausdehnung etwas beschränkt, was mich veranlaßte, meinen Entwurf für den Verwaltungsbau nicht in der gleichen Länge wie der bestehende Bundespalast zu entwerfen, sondern ihm eine verkürzte u. mehr in die Tiefe gehende Form mit 2 innern Höfen zu geben, in der Absicht, hiedurch dem Parlamentshaus, das den dominierenden Mittelbau der ganzen Gebäudegruppe bilden mußte, genügende Ausdehnung geben u. es durch breite Zwischenräume von den Verwaltungsgebäuden wirksam trennen zu können. Die zwischen den Bauten freibleibenden Lücken sollten mit Säulenhallen, die die notwendige Verbindung der drei Gebäude im ersten Stock ermöglichten, im übrigen aber von der Stadtseite her freie Blicke in die schöne Landschaft gewährten, bestellt werden.

Um meine Urheberchaft an dem Entwurf nicht vorzeitig bekannt werden zu lassen ... bearbeitete [ich] ihn soweit möglich eigenhändig u. in meiner Wohnung, sandte ihn auch nicht durch die Post nach Bern, sondern ließ ihn dort durch sichere Hand abgeben, sodaß ... meine Anonymität vollkommen gewahrt blieb und das Preisgericht nicht ahnte wer der Verfasser meines Entwurfes sei. ... Ich konnte mit dem Ergebnis zufrieden sein, denn nicht nur wurde mir der erste Preis zugesprochen u. die Preissumme gegenüber dem 2. Preis, den H. Auer erhielt, mit Fr. 3500 gegen Fr. 2500 erheblich abgestuft, sondern im Bericht der Jury ausdrücklich erwähnt, daß ein Entwurf gewonnen sei, dessen absoluter Wert eine Ausführung erhoffen lasse u. daß in keinem andern Entwurf des Wettbewerbes das Programm sowohl nach den praktischen als den aesthetischen Anforderungen besser erfüllt sei.

Nun hätte man wohl annehmen können, daß die so deutlich zum Ausdruck gekommene Ueberlegenheit meines Entwurfes gegenüber denen meiner Mitbewerber seinem Verfasser ohne weiteres die Uebertragung der Ausführung gesichert hätte. Dem war aber nicht so.

In der Ausschreibung hatte sich das Departement bezüglich der Ausführung des Entwurfes wie üblich freie Hand vorbehalten, was ihm formell zweifellos das Recht gab, diese nach eigenem Ermessen zu vergeben. Es zeigt aber doch eine gewisse Mißachtung nicht nur vor dem Urteil des von ihm bestellten Preisgerichtes, sondern namentlich auch vor dem moralischen Anrecht, das sich ein Architekt, der so deutlich als Erstprämierter erklärt wurde, durch den Urteilspruch erworben hatte, wenn sich die Behörde nicht veranlaßt sah, mit diesem in betreff der Ausführung in Unterhandlungen einzutreten, sondern, ohne ... ihm auch nur eine Mitteilung zukommen zu lassen ihn überging u. dem Verfasser des mit dem zweiten Preis ausgezeichneten Entwurfs die Ausführung des Verwaltungsgebäudes übertrug. Es war einer der schlimmsten Momente in meiner architektonischen Laufbahn, als ich diese Tatsache bei einem Besuch im Bundeshaus in Bern durch den damaligen Adjunkten der Baudirektion, Herrn Flückinger, erfuhr u. durch diese unerwartete

Mitteilung in eine wohl begreifliche, nicht geringe Aufregung versetzt wurde. ... Zu meinem Trost erhielt ich vom damaligen Departementschef die mündliche Erklärung, daß die Uebertragung der Ausführung des Verwaltungsgebäudes diejenige des Parlamentshauses nicht präjudiziere, daß es sich zunächst nur um die Vergebung des ersteren Baues handle u. daß bezüglich des Parlamentshauses, dessen Erstellung noch in weiter Ferne stünde, sich das Departement volle Freiheit vorbehalten habe.

Durch diese Mitteilungen veranlaßt, reichte ich dem Departement des Innern in Bern im Oktober 1885 einen ausführlichen Bericht ein, in dem ich meine Anschauungen über die Behandlung von öffentlichen architektonischen Konkurrenzen möglichst klar u. deutlich zur Kenntnis der Behörde brachte u. darauf hinwies, daß das Ziel eines Architekten bei einem solchen Wettbewerb weniger im Erlangen eines Preises als in dem eines Bauauftrages bestehe u. daß sich ein Architekt durch eine Prämierung ein gewisses Anrecht erwerbe, diese zu erhalten u. wies auf Beispiele hin, die zeigten, daß andere Staaten ein solches Anrecht als berechtigt anerkennen. ... Auf die in betreff des Verwaltungsbaues getroffene Entscheidung konnte meine Eingabe freilich keinen Einfluß mehr haben, sie ist aber ... doch nicht ganz unbeachtet geblieben u. vielleicht bei späteren Wettbewerben einigen meiner Kollegen, wie beispielsweise dem Architekten G. Gull anlässlich des Wettbewerbes zur Post Luzern zugut gekommen. Mir hat sie wohl einige Aussicht erwirkt, bei dem kommenden Parlamentsbau nochmals angefragt zu werden. ... Es vergingen dann annähernd sechs Jahre, bis der Bau des Parlamentshauses selbst in Frage kam u. dessen Ausführung in Fluß geriet. Inzwischen hatte Auer infolge des ihm gewordenen Auftrags den Verwaltungsbau auf der Grundlage seines Wettbewerbsentwurfes vollendet u. den Bau in einer Art florentinischer Frührenaissance zur Ausführung gebracht.

Zur Erlangung eines endgültigen Entwurfes für das Parlamentshaus beschloß die Behörde die Ausschreibung eines engern Wettbewerbes zwischen Auer u. mir. Für ... meinen früheren Entwurf war der Umstand nachteilig, daß der von Auer erstellte Neubau den für das Parlamentshaus freibleibenden Bauplatz beengt hatte u. zwar von circa 104 m Längenausdehnung ... auf nur etwa 78 m, was für die Komposition des Parlamentshauses von großer Bedeutung war u. eine vollständige Umarbeitung meines frühern Entwurfes bedingte u. mich veranlaßte, den Neubau mehr in die Höhe als in die Breite zu entwickeln, um ihm seine dominierende Bedeutung den Flügelbauten gegenüber zu belassen. [Kat.Nr.12; Abb.64-72]

...

Gegen Ende Mai 1891 wurden die neuen Entwürfe von Auer u. mir in Bern eingereicht u. von einer Jury von zwei namhaften Architekten des Landes, einigen baukundigen Mitgliedern der Räte u. zwei Baubeamten begutachtet, denen zwei auswärtige Kollegen von unbestrittener Autorität beigesellt waren, der Architekt des

Berliner Reichstagsbaues Paul Wallot u. der bekannte Lyoner Architekt Gaspard André.

Das von dieser Jury verfaßte Gutachten ... war mit bürokratischer Klugheit abgefaßt, um der Behörde auch jetzt wieder freie Hand für die Architektenwahl zu lassen u. wich einer klaren sachlichen Entscheidung eigentlich aus. Es stellte fest, daß keines der beiden Projekte völlig befriedige, daß es aber nicht zweifelhaft sei, daß sowohl Auer als ich durchaus befähigt seien, die vorliegende Aufgabe zur vollen Zufriedenheit zu lösen. Es war das, was die Baudirektion, die in der Jury reichlich vertreten war, offenbar wünschte. Die Urteile der auswärtigen Experten wurden nur soweit berücksichtigt, als sie für mich ungünstig waren".²⁸²

Im September 1885 hatte Bluntschli eine kleine 1861 erbaute Villa an der Stockgasse - heute Brunastrasse - in Enge erworben, die er unmittelbar danach erweiterte. Bei der Aufstockung drei Jahre später erhielt sie einen auf Bluntschlis Geburtshaus "Zum Steinböckli" (Abb. S.38) anspielenden Windenaufbau (Kat.Nr. 201; Abb.518f). Ab 1886 errichtete er am Abhang oberhalb seines Anwesens die sog. "Park-Villa" im Stil der "deutschen Renaissance" (Kat.Nr.114; Abb.349-366). Zur selben Zeit erweiterte er für den gleichen Bauherren K. F. A. Rieter die ebenfalls aus rotem Backsteinmauerwerk aufgeführte Villa Schönberg (Kat.Nr.202; Abb.520-522); außen gotisierend nach Art eines englischen Landsitzes, innen reich in "deutscher Renaissance" ausgestattet.

Bereits im März 1885 hatte das Departement des Innern Bluntschli um eine Skizze zu einem neuen eidgenössischen Physikbau in Zürich gebeten. Auf erneute Anfrage sagte er im Februar 1886 unter den Bedingungen zu, daß ein eventueller Bauauftrag nur an ihn und Lasius als die Architekten des Chemiegebäudes ergehen könne, und daß darin kein Äquivalent für die Ausführung des Berner Parlaments- und Verwaltungsgebäudes gesehen werde. Dies wurde ihm zugesichert und der Bau am 1.VII.1886 übertragen. Bluntschli entwarf eine Dreiflügelanlage in Neurenaissance, die über dem Sockel in Sichtbackstein aufgeführt war, die seitlichen Trakte überragten den mittleren Flügel um ein Geschoß (Kat.Nr.24; Abb.107-109 u. 463). Ab Herbst 1886 befaßte er sich mit der Planung einer Villa für den Industriellen F. Wegmann in Hottingen (Kat.Nr.115; Abb.367-397). Der lange Planungsprozeß scheint - ähnlich wie seinerzeit beim "Heylshof" - auf den zum Barocken und Rokokohaften tendierenden Geschmack des Bauherren zurückzuführen zu sein, auf den Bluntschli "zähmend" einzuwirken versuchte. Dem monumentalen gelblichgrauen Bau mit dem halbrund vortretendem Zentrum einer kolossalen Säulenhalle und einer Kuppel mit Laterne kommt noch heute eine dominierende Stellung in der Ansicht des rechten Seeufers zu.

²⁸² FA Bl.50 U.III (Ts.2-7).

Zu dem Projekt, das ihn viele Jahre beschäftigte und ihm besonders am Herzen lag - der reformierten Kirche in Enge (Kat.Nr.5; Abb.6-32) -, notierte Bluntschli: "Im Jahr 1887 war von der Kirchenpflege eine kleine Kommission bestellt worden, die der Architekt Adolf Brunner-Staub präsierte u. der noch der Gemeindeingenieur Unmuth u. ich angehörten. Sie hatte sich mit der technischen Seite der Platzfrage zu beschäftigen. Es waren drei Plätze in der engern Wahl, im alten Friedhof ..., auf dem Platz des sogen. Felsenkellers u. auf der Bürgliterrasse

Von diesen Plätzen war der letztgenannte ohne Zweifel der schönste u. für [die] Aufstellung einer Kirche weitaus geeignetste, der auch ... schließlich gewählt u. mit vieler Mühe erstritten wurde

Auf Anregung von verschiedenen Mitgliedern der Kirchengemeinde arbeitete ich einen Vorentwurf zur Kirche aus u. zeigte durch Skizzen, wie er sich den drei in der Wahl stehenden Plätzen anpassen ließe u. wies ihn im Dezember 1888 ... vor

Inwieweit dieser Entwurf damals Anklang fand, ist mir nicht erinnerlich; sicher ist dagegen, daß ihn die Behörde nicht aufnahm, sondern beschloß, zur Erlangung eines passenden Entwurfes einen allgemeinen Wettbewerb auszuschreiben.

An diesem beteiligte ich mich nicht

Als das Ergebnis desselben unbefriedigend ausfiel u. keiner der preisgekrönten Entwürfe eine Mehrheit in der Kirchenpflege fand, griff diese [auf] meinen obengenannten Entwurf zurück u. beauftragte mich im April 1891 mit der Aufstellung eines neuen, dem Wettbewerbsprogramm vom Oktober 1890 entsprechenden Entwurfes.

In der Zwischenzeit hatten sich offenbar einige meinem frühern Entwurf günstige u. mir wohlwollende Persönlichkeiten für eine solche Lösung bemüht, von denen ich wohl dem jüngern der Kollegen Gustav Gull am meisten für diese Wendung zu danken habe. Ich selbst habe keine diesbezügliche persönliche Schritte unternommen, da ich hiezu kein Geschick hatte

Der Auftrag der Kirchenbaukommission setzte mit Berücksichtigung meiner Vorschläge einige wegleitende Bestimmungen fest u. entschied verschiedene Fragen, die der Wettbewerb aufgeworfen hatte ... die Wahl des Renaissancestils für die architektonische Gestaltung wurde mir zugestanden. Am 17. Juli konnte ich meinen ... Entwurf ... einreichen und schon am 16. August erhielt ich ... eine Depesche, die mir die Annahme des Entwurfs durch die Kirchengemeinde meldete. ... Mit den eigentlichen Bauarbeiten konnte am 2. März 1892 begonnen werden u. am 14. Mai erfolgte die feierliche Grundsteinlegung Mit der formellen obern Leitung des Kirchenbaues war die Kirchenbaukommission betraut, die von Herrn Regierungsrat Naegeli mit Umsicht u. Wohlwollen präsiert wurde u. im übrigen aus Mitgliedern bestand, die von der Kirchengemeinde gewählt waren u. die sich meist mit mehr Eifer als Sachverständnis der ihr gestellten Aufgabe widmeten Da ich verpflichtet war,

den Sitzungen der Kommission mit beratender Stimme beizuwohnen, waren diese Sitzungen für mich eine gewisse Geduldsprobe, die ich von meinen früheren Bauten her nicht gewohnt war, da ich es in der Regel nur mit einem Bauherrn u. etwa noch seiner Frau zu tun hatte. Doch wickelte sich der Betrieb ... ohne ernstliche Störungen ab, da es den meisten Teilnehmern nicht an dem nötigen Verständnis für die Aufgaben u. die Stellung des Architekten fehlte u. auch nicht am guten Willen ... Der Kirchenbau Enge war für mich von besonderer Bedeutung, weil er mir in meinem Leben eigentlich die einzige Gelegenheit gab, ein größeres Werk von öffentlichem u. zugleich monumentalem Charakter, ganz selbständig d. h. ohne einen mir gleichgestellten Mitarbeiter, zur Ausführung zu bringen, während meine übrigen Entwürfe dieser Art, u. ihre Zahl ist ziemlich bedeutend, zu meinem Bedauern Entwürfe blieben ...

Nachdem die Bauarbeiten ... vergeben waren, wuchs der Bau ... rasch in die Höhe u. war im Verlauf eines Jahres schon soweit gediehen, daß der Hauptkörper im Rohbau der Vollendung entgegenging, als ein ... heftiger Sturmwind am 17. Mai 1893 das beinahe fertige Gerüst des Turmes zum Einsturz brachte, doch ließ sich der ... Schaden verhältnismäßig bald überwinden ..., sodaß der vollendete Bau am Sonntag, den 24. Juni 1894 von der Gemeinde in Besitz genommen u. durch eine kirchliche Feier unter großer Beteiligung der Bevölkerung eingeweiht werden konnte."²⁸³

Zwischen April und Juli 1890 beteiligte sich Bluntschli an der Konkurrenz zu einer städtischen Mädchenschule am Hirschengraben (Kat.Nr.25; Abb.110f).

Verwunderlich ist, daß sein Entwurf bereits im ersten Durchgang ausschied, obwohl die Beurteilung keine größeren oder gar unabänderlichen Mängel beanstandet.²⁸⁴

Am 4.IX.1881 - fünf Monate nach Bluntschlis Ankunft in Zürich - war die Abstimmung über die Quaianlagen nach dem bereinigten Konkurrenzprojekt des Stadtgenieurs Arnold Bürkli von 1874 erfolgt. Indem sich die Mehrheit der Zürcher Bürger sowie die Gemeinden Riesbach und Enge einstimmig für dessen Realisierung ausgesprochen hatte, wurde eine Neuorientierung der Stadt von der Limmat zum See hin festgelegt.²⁸⁵ Bluntschli wurde im September 1881 in die fünfköpfige "Experten-Commission" zur Beurteilung der Projekte der "Quaibrücke", einer neuen 120 Meter langen Brücke über die Limmat gewählt.²⁸⁶ Die im folgenden Jahr beginnenden Arbeiten waren bereits 1887 vollendet. Zahlreiche Projekte befaßten sich nun mit der architektonischen Gestaltung der Ansicht Zürichs über den See auf dem neu gewonnenen und befestigten Gelände.²⁸⁷ Bestandteil der 'skyline' sollte neben einem Theater und "Zinshausbauten" auch eine neue Tonhalle sein. Zur Findung einer

²⁸³ FA Bl.50 U.IV (Ts.3-7).

²⁸⁴ SBZ XVI,13 v. 27.IX.1890, S.81-83.

²⁸⁵ Eisenbahn XV,11 v. 10.IX.1881, S.61; s. a. ebd. XIV.

²⁸⁶ Eisenbahn XV,14 v. 1.X.1881, S.84.

²⁸⁷ Vgl. die betr. Jg.e der SBZ (bes. XV,7 v. 15.II.1890, S.41f).

Lösung und des bestmöglichen Bauplatzes für dieses Vorhaben wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, dessen Jury Bluntschli angehörte. "Es stunden hauptsächlich zwei Bauplätze in Frage, der eine anstelle der alten Tonhalle am rechten Ufer u. der schöne Platz am Alpenquai Die Meinungen darüber waren sehr geteilt, der Quaibautendirektor Dr. Bertschinger focht mit Eifer für den Alpenquaiplatz, die musikalischen Kreise mit Musikdirektor Dr. Hegar an der Spitze kämpften dagegen, da er ihnen zu entlegen vorkam u. sie den Weg über die zugige Brücke scheuten. Der Wettbewerb erwies ... den Platz am Alpenquai als den architektonisch geeigneteren. Eine unmittelbar folgende Ausführung ... kam ... nicht in Betracht, da vorerst ziemlich schwierige u. mehrjährige Vorarbeiten zu leisten waren für die Organisation einer neuen Tonhallegesellschaft u. zur Beschaffung der nötigen Finanzen. Erst gegen Ende 1891 war die Angelegenheit soweit gediehen, daß vom Vorstand der neuen Tonhalle-Gesellschaft ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben werden konnte, der auf die Sieger der früheren Konkurrenz u. einige andere Architekten aus Zürich beschränkt war u. zu dessen Beurteilung ein Preisgericht amtete, dem als Architekten die Herren André, Bluntschli, Chatelain, Helmer u. Pestalozzi angehörten. Es richtete am 8. März 1892 drei Preise aus, den ersten an Bruno Schmitz, in Berlin, den zweiten an Richard Kuder aus Zürich in Strassburg u. den dritten an Prof. Georg Frentzen in Aachen.

Der Vorstand der neuen Tonhalle-Gesellschaft ... übertrug kurz entschlossen die Ausführung ... an die Wiener Architektenfirma Fellner u. Helmer. Für diesen Beschluß waren ... nicht architektonische Gründe maßgebend, sondern praktisch geschäftliche.

Die genannte Architektenfirma, deren Teilhaber der Preisrichter Helmer war, hatte sich bei dem kürzlich von ihr ausgeführten Stadttheater die Anerkennung u. den Dank der Theateraktiengesellschaft, die ebenfalls von Herrn Koch-Vlierboom präsiert war, erworben durch die gewandte u. fixe Ausführung dieses Baues in kürzester Zeit u. verdankte diese Leistung die zwar nicht überraschende aber sachlich nicht berechnete Bevorzugung.

In den Kreisen der Zürcher Architektenschaft u. darüber hinaus entstand durch diese wiederholte Uebertragung der Bauleitung eines bedeutenden öffentlichen Bauwerks der Stadt an einen auswärtigen Architekten eine gewisse Erregung, die den Zürcher Ingenieur- u. Architektenverein bewog, dagegen Stellung zu nehmen u. den Vorstand der neuen Tonhallegesellschaft durch eine Eingabe aufzufordern: 'die Ausarbeitung des definitiven Bauprojektes, sowie die Bauleitung für die neue Tonhalle einer zürcherischen Architektenfirma zu übertragen'. Er anbot sich auch, Vorschläge für hiezu geeignete Architekten zu unterbreiten.

Das Ergebnis ... war, daß der Vorstand der neuen Tonhallegesellschaft, ohne indessen den bereits an Fellner u. Helmer erteilten Auftrag rückgängig zu machen, beschloß,

neben dieser Firma u. im Wettbewerb mit ihr einen Zürcher Architekten aufzufordern, in kürzester Frist neue Skizzen einzureichen, die der Akademie des Bauwesens in Berlin, welche Stelle die Herren Fellner u. Helmer ihr hierfür vorgeschlagen hatten, als unparteiischen Sachverständigen zur Begutachtung überwiesen werden sollten u. wählte zu diesem Zweck, ohne die Vorschläge des Ingen. u. Architektenvereins abzuwarten, mich, von dem er wußte, daß ich auf der Liste stehen würde.

Da mich die Aufgabe anzog u. ich mich meinen Kollegen gegenüber hiezu verpflichtet fühlte, folgte ich diesem nicht ganz freiwilligen aber ehrenvollen Ruf ... Die Ausarbeitung der neuen sehr mäßig honorierten Skizze, die aus sämtlichen Grundrissen, einer Fassade u. zwei Durchschnitten ... bestand, mußte bis 26. Mai erfolgen, ich hatte daher nur einen Monat für sie zur Verfügung, doch konnte ich sie mit einem eingehenden Bericht rechtzeitig abliefern u. noch eine perspektivische Ansicht der Komposition vom See aus beifügen.

Bei meinem Entwurf [Kat.Nr.43; Abb.172-175] hatte ich mich stark von dem Wunsche des Vorstandes beeinflussen u. leiten lassen, die Baukosten nach Möglichkeit zu drücken - diese ... Aengstlichkeit sollte mir zum Verhängnis werden. Die Akademie des Bauwesens erstattete am 13. Juli 92 ihr ... Gutachten über die beiden ... Arbeiten, kritisierte sie in vielen Punkten u. gelangte am Schluß zu dem Gesamturteil, daß sie keines der Projekte `so gleichmäßig bedeutend sie beide seien', zur Ausführung empfehlen möchte u. daß für beide eine Umarbeitung unter Berücksichtigung der von ihr gegebenen Kritik unerlässlich sei. Sie deutete die Möglichkeit an, daß beide Verfasser in nochmaligen Skizzen zeigen sollten, wie die gerügten Mängel zu beseitigen wären u. schloß ihr Gutachten mit dem Hinweis daraufhin ab, daß die Forderungen des Programms nicht im richtigen Verhältnis zu den gebotenen Geldmitteln zu stehen schienen.

Auf die Anregung einer nochmaligen Umarbeitung der Entwürfe ... ging der Ausschuß der neuen Tonhalle-gesellschaft, dem meine Dazwischenkunft überhaupt unerwünscht war ... nicht ein, sondern entschied sich am 4. Oktober 1892 für die Herren Helmer u. Fellner. Damit war aber die Angelegenheit noch nicht abgeschlossen, vielmehr knüpfte sich eine imgrund unerquickliche Polemik in den Zeitungen an ... u. stachelte die öffentliche Meinung lebhaft zu meinen oder richtiger gesagt eines heimischen Architekten Gunsten auf. ... Ich ließ mich durch meine Freunde bestimmen, ohne formellen Auftrag meine Skizze unter Berücksichtigung der von der Akademie des Bauwesens gerügten Mängel nochmals umzuarbeiten u. sie Ende Okt. 1892 ... einzuhändigen, was mir zwar persönlich die Gewißheit u. Genugtuung gab, zeigen zu können, daß u. wie diese Verbesserungen sehr wohl möglich seien, im übrigen aber bei den gegebenen Umständen u. Widerständen eine vergebliche Mühe bleiben mußte. ...

Da ich mich in meiner Stellung u. inmitten dieses immer aussichtsloser werdenden Kampfes einigermaßen unbehaglich fühlte u. es mir durchaus widerstrebte, mich jemanden aufzudrängen oder aufdrängen zu lassen, beschloß ich mich zurückzuziehen ..., was mir dann wieder die Unzufriedenheit meiner Freunde eintrug."²⁸⁸

Während Genf, Basel und Bern längst (1863, 1872 bzw. 1879) Kunstmuseen hatten, fehlte es in Zürich sogar an befriedigenden Möglichkeiten, zeitweise Ausstellungen durchzuführen.²⁸⁹ 1891 setzte sich Bluntschli im Zusammenhang mit den vergeblichen Bemühungen um die Erhaltung des "Kaufhauses" dafür ein, in dessen Obergeschoß ein Ausstellungslokal einzurichten (Kat.Nr.204; Abb.526f). Für die neu gegründete Gesellschaft Künstlerhaus errichtete er 1895 ein provisorisches ursprünglich nur für die Dauer von viereinhalb Jahren vorgesehenes Ausstellungsgebäude an der Talstrasse (Kat.Nr.32; Abb.146f). 1896 schloß sich das Künstlerhaus mit der 1803 gegründeten Künstlergesellschaft, aus der es im Jahr zuvor hervorgegangen war und der ihr 1886 zuletzt umgebautes "Künstlertütli" zu klein geworden war, zur Zürcher Kunstgesellschaft zusammen, um gemeinsam ein modernes Museum zu errichten.

Bluntschlis zahlreiche zwischen 1895 und 1899 entstandene Entwürfe zu diesem "Kunsthause" für Zürich haben mit dem bestehenden Kunsthause seines Schülers Karl Moser am Heimplatz nur in sofern zu tun, als sie Vorarbeiten zur Aufstellung des letztendlichen Bauprogramms darstellen. Sie beziehen sich zudem auf andere damals in Erwägung gezogene Bauplätze.

"Meine erste Skizze datiert noch aus dem Ende des Jahres 1895 u. war für den schön gelegenen Platz zwischen der Langseite des neuen Stadttheaters u. dem Utoquai mit Front gegen den See projektiert, der jetzt vom Café Esplanade eingenommen ist. Das Bauprogramm war ein bescheidenes. Es galt, die Sammlungsräume des Künstlertütli mit Vergrößerung derselben, soweit sie auf dem räumlich etwas beschränkten Platz möglich war, aufzunehmen u. dazu geeignete Räume für einen wechselnde Ausstellung moderner Kunstwerke zu schaffen".²⁹⁰ Das Projekt (Kat.Nr.33; Abb.148f) scheiterte hauptsächlich an der Unmöglichkeit einer späteren Erweiterung. Als größerer Bauplatz kamen nun verschiedene Stellen auf dem Gelände der alten

²⁸⁸ FA Bl.50 U.III (Ts.9-13); noch bei der Vorstellung des Neubaus bemerkte die SBZ: "Durch den ... freiwilligen Rücktritt des Herrn Professor Bluntschli, der, wie wir ausdrücklich hervorheben wollen, auf Vorschlag des hiesigen Ingenieur- und Architekten-Vereins gewählt wurde, blieb die Wiener Firma Fellner & Helmer als Siegerin auf dem Kampfplatz. Dieser Ausgang war durchaus im Sinne der massgebenden Mitglieder des Tonhalle-Vorstandes und wenn ihre Taktik darauf gerichtet war, nach und nach jeden anderen Bewerber wegzudrängen, so hat dieselbe einen vollkommenen Erfolg errungen." (SBZ XXVI,24 v. 14.XII.1895, S.160).

²⁸⁹ Zum Ausstellungswesen in der Schweiz s. Gloor, Lukas: Die "permanenten Ausstellungen" und der Kunsthandel in der Schweiz im 19. Jahrhundert. In: ZAK 43, 1986, S.387-390.

²⁹⁰ FA Bl.50 U.III (Ts.14).

Tonhalle - nördlich des vorher erwogenen Platzes - ins Gespräch, für die Bluntschli zwischen November 1895 und März 1897 drei verschiedene Entwürfe (Kat.Nr.34-36; Abb.150-155) anfertigte. Im März 1897 legte Stadtbaumeister Gull eine eigene Skizze nach erweitertem Bauprogramm vor, das auch eine andere Ausnutzung des restlichen Areals mit Wohn- und Geschäftshäusern vorsah. "Die Gull'sche Skizze fand die Zustimmung des Vorstandes u. hatte auch manches für sich, wie namentlich eine gute Gesamtwirkung vom See her, während sie, wie meine erste Skizze an dem Uebelstand litt, eine Vergrößerungsfähigkeit des Museums auszuschließen. Im Einverständnis mit dem Vorstand u. Kollegen Gull übernahm ich es im Frühjahr 1897, die Skizze weiter zu bearbeiten Eine große Schwierigkeit, die einer Verwirklichung dieser an sich reizvollen Idee entgegenstand, war die, daß sie eigentlich nur durch eine gleichzeitige Ueberbauung des ganzen großen Platzes mit Kunsthaus u. Geschäftshäusern, die eine in sich eng verankerte Komposition bildeten, durchgeführt werden konnte, was aber kaum anders als durch eine einheitliche Leitung der ganzen Unternehmung möglich war, wozu die junge Kunstgesellschaft natürlich nicht das geeignete Organ darstellte, eine andere Gesellschaft aber ... hierzu nicht zustand kam"²⁹¹ (Kat.Nr.37; Abb.156-158).

Nun wurde ein Teil der Stadthausanlagen zwischen See- und Börsenstrasse als Bauplatz ins Auge gefaßt. Für diese isolierte Lage fertigte Bluntschli im Januar 1898 eine Skizze an (Kat.Nr.38; Abb.159-163); er schätzte sie "als die gelungenste aller meiner Entwürfe für das neue Kunsthaus ein. Sie besaß nach dem See zu einen wirkungsvollen u. nicht alltäglichen Mittelbau mit einem runden Giebel, eine Flachkuppel über dem Treppenhaus u. einer vorgelegten großen Freitreppenanlage. Dieses Motiv fand aber zu meinem Bedauern nicht den Beifall der maßgebenden Herren des Vorstandes, die sich wohl mehr als eigentlich nötig gewesen wäre, von meinem Kollegen Gull hatten beeinflussen lassen u. die stattdessen einen Mittelbau mit dem Loggiamotiv oder mit einer großen Säulen-Halle verlangten. Dies bedingte eine nochmalige Umarbeitung [Kat.Nr.39; Abb.164-167] Die neueste Bearbeitung vom April 1899 [Kat.Nr.40; Abb.168f] fand die Zustimmung meiner Auftraggeber und diente als Grundlage für eine Vereinbarung zwischen der Kunstgesellschaft u. den städtischen Behörden, die den Bauplatz stellen u. einen Teil der Baukosten übernehmen sollten. ... Ich glaubte mich am Ziel langjähriger Wünsche u. Mühen u. sah eine schöne u. dankbare monumentale Aufgabe vor mir.

Es war aber noch eine Klippe zu überwinden Das betraf die Zustimmung des Volkes zu den von der Stadt zu leistenden Zuwendungen an den Neubau. Die Volksabstimmung vom 30. April 1899 brachte die überraschende u. niederschmetternde Kunde, daß unsere Bevölkerung den städtischen Antrag mit großem Mehr ablehnte. Dies hatte eine von den Häuserbesitzern an der Börsenstraße

²⁹¹ FA Bl.50 U.III (Ts.15f).

betriebene Opposition ... fertig gebracht. Hätten diese für ihre Aussicht auf den See besorgten Herren vorhersehen können, daß ihnen später die Nationalbank²⁹², die etwa doppelt so viel Aussicht als das Kunsthaus verdeckt, vor die Nase gesetzt werde, so würde[n] sie vermutlich die Hand aus dem Spiel gelassen u. die Angelegenheit für mich eine andere Wendung genommen haben. ... Als mich geraume Zeit nachher der befreundete Maler Rudolf Koller, der Mitglied des Vorstandes der Kunstgesellschaft u. ein eifriger Förderer für einen würdigen Neubau war, aufsuchte, um mich zu neuen Skizzen für das Kunsthaus in dem inzwischen der Kunstgesellschaft als Legat vermachten Landolt'schen Garten zu gewinnen, konnte ich mich nicht mehr entschließen, noch einmal an die Arbeit für das Kunsthaus zu gehen ... , was ich auch in der Folge nicht bereut habe. Es trat dann Freund Albert Müller an meine Stelle, dessen Erfahrungen in der Sache auch keine ungetrübten sein sollten."²⁹³

Nachdem feststand, daß das Kunsthaus am Heimplatz entstehen sollte, entwarf Bluntschli im Auftrag des Stadtrats einen Bebauungsplan mit Wohn- und Geschäftshäusern, wahlweise einem Kaufhaus und öffentlichen Gebäude für das Tonhalleareal, den er zu Beginn des Jahres 1906 vorlegte (Kat.Nr.71; Abb.235-246). Weitere städtebauliche Projekte für Zürich hatte er 1876 bereits zur Schipfe und 1897 zum Oetenbachareal erarbeitet; 1911 und 1913 folgten Vorschläge für den Zähringerdurchbruch, 1918 zur Situation des alten und neuen Bahnhofs in Enge und 1923 (?) zu dessen Anbindung an die Innenstadt (Kat.Nr.183-187; Abb.497-506). Mit einer ebenfalls städtebaulichen Aufgabe, "wie sie in solchem Umfang in unserem Jahrhundert noch kaum gestellt worden ist"²⁹⁴, dem Wettbewerb für die Staats-Universität von Kalifornien in Berkeley bei San Francisco (Kat.Nr.26; Abb.112-117), befaßte sich Bluntschli 1898 und 1899. "Die Anregung zur Beteiligung erhielt ich in einer Sitzung des Zürcher Ingenieur- u. Architektenvereins, der ich zufällig beiwohnte u. in welcher der damalige Vorsitzende Stadtbaumeister Geiser von der erfolgten einzigartigen Preisausschreibung berichtete Das Unternehmen hatte einen großzügigen Anstrich, es beruhte auf der Stiftung einer mit irdischen Gütern reich gesegneten Dame, Frau Phoebe A. Hearst aus San Francisco, die einem von ihr gewählten Komitee die erforderlichen erheblichen Mittel zur Erlangung eines Bauplanes für ein den höchsten Anforderungen der Baukunst genügendes Erziehungsheim zur Verfügung gestellt hatte".²⁹⁵ Die Durchführung des Wettbewerbs erfolgte in zwei Stufen. Zunächst waren nur drei Blätter verlangt. Aus den über 100 Einsendungen wurden im Oktober 1898 elf Entwürfe ausgewählt, deren Verfasser zum zweiten Wettbewerb zugelassen wurden. Unter ihnen war auch Bluntschli. Alle "erhielten die Berechtigung zu einer erstklassigen Reise ... nach San Francisco zur

²⁹² Ab 1919 von den Gebr. Pfister als neoklassizistischer Kubus erbaut.

²⁹³ FA Bl.50 U.III (Ts.16-18).

²⁹⁴ SBZ XXXII,15 v. 8.X.1898, S.116.

²⁹⁵ FA Bl.50 U.III (Ts.22).

Besichtigung u. zum Studium des Bauplatzes, eine Bestimmung, die an sich verlockend genug zu einer Beteiligung an dem Ausschreiben war."²⁹⁶

Von dieser Reise berichtet Bluntschli in Briefen an seine Frau sowie in Vorträgen am 22.II. und 8.III.1899 im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein und in einer Artikelserie der SBZ.²⁹⁷ Gemeinsam mit dem Architekten Leonhard Friedrich und einem Herrn Kaufmann, beide aus Basel, schiffte sich Bluntschli am 1.XI.1898 von Bremerhaven nach New York ein. Von dort aus besuchten sie Washington und begaben sich dann über Boston, die Niagarafälle, Chicago und Milwaukee nach Seattle, wo Bluntschli seinen Schwager Dr. Georg Max Kriegk besuchte. Über Portland gelangte er schließlich an das Ziel seiner Reise San Francisco. Den Rückweg nahm er über Salt Lake City, Denver, St. Louis, New York, Genua und erreichte am 15.I.1899 wieder Zürich. Sogleich begab er sich an die weitere Entwicklung des Entwurfs, der bei der Beurteilung Anfang September 1899 jedoch nicht unter die fünf prämierten gelangte.

An der am 1. April 1898 schließenden Konkurrenz um die Universität Bern nahm Bluntschli ohne Erfolg teil (Kat.Nr.27; Abb.118f). Ebenfalls nicht prämiert wurde sein Entwurf beim zweiten Wettbewerb um das Rathaus für Dresden im Jahre 1903 (Kat.Nr.17; Abb.91f).

Sehr getroffen haben ihn die Ereignisse um den Bau der Universität Zürich (Kat.Nr.28; Abb.120-130), "der mir zum eigentlich empfindlichsten Mißgeschick in meiner architektonischen Laufbahn erwuchs, schon weil es sich in meinen spätern Lebensjahren abspielte, dann aber auch wegen der im hohen Grade unerquicklichen Nebenerscheinungen u. Erlebnisse, die den Fall begleiteten

Im Februar 1906 wurde ich vom Regierungsrat bzw. der kantonalen Baudirektion aufgefordert, Skizzen für die Neubauten der Universität auszuarbeiten Die Bauplatzfrage war noch in der Schwebe, die Bauprogramme für die einzelnen Bauten noch unbestimmt".²⁹⁸ Erste Skizzen entstanden in engem Kontakt mit der Baudirektion von der Bluntschli den definitiven Bauauftrag erwartete. Da rief der Regierungsrat eine sechsköpfige Prüfungskommission ins Leben, die alle zuvor teilweise mühsam getroffenen Vereinbarungen wieder in Frage stellte. Ihr gehörte auch G. Gull an: "Es ging aber doch einigermaßen über das unter Kollegen erlaubte Maß hinaus, wenn Freund Gull in einer der Sitzungen mit einer eigenen Skizze hervorrückte, die er mir nicht etwa vorher gezeigt hatte u. diese temperamentvoll als eine bessere Lösung anpries u. sie der Kommission u. mir zur weiteren Bearbeitung empfahl. Er verfolgte damit gewiß nicht selbstsüchtige Zwecke, noch wollte er mich

²⁹⁶ FA Bl.50 U.III (Ts.23).

²⁹⁷ FA Bl.54 U.I (Br.e an Frau); FA Bl.54 U.IV (Vortrag "U.S.A.", 51 Ms.) und SBZ XXXVIII 1901, S.23-27, 35-39, 45-49, 113-117, 123, 125-127, 134f, 195-197, 203-205, 236-239 u. 258-260; s. a. G-S XLII a und Seattle Post-Intelligencer v. 4.XII.1898, S.8 (Interview mit Bluntschli).

²⁹⁸ FA Bl.50 U.III (Ts.18).

... mit Bewußtsein verdrängen, aber tatsächlich konnte sein Vorgehen zu nichts anderem führen.

Im Gegensatz zu meinem Entwurf war der seinige ein unsymmetrischer Gruppenbau, der als Idee eines gewissen Reizes nicht entbehrte Das Ergebnis war zunächst das, daß ich um eine Umarbeitung meines Entwurfes, unter tunlichster Berücksichtigung der geäußerten Wünsche, beauftragt wurde.

Die Gull'sche Skizze u. meine beruhten auf zwei grundverschiedenen Ansichten, die sich nicht vereinigen ließen. Mir sagte die unsymmetrische Lösung wenig zu ... u. vermochte ich auch ihre Ueberlegenheit der meinigen gegenüber nicht anzuerkennen. Ich konnte daher bei meiner neuen Arbeit nicht anders vorgehen, als meine Grundidee beibehalten u. nur diejenigen Aenderungen vornehmen, die mir wirkliche Verbesserungen zu sein schienen.

Ende Juni 1907 legte ich die neue Arbeit vor. Die Meinungen in der Kommission waren geteilt u. die vorausgesehene Folge dieser Nichtübereinstimmeng der Meinungen blieb dann auch nicht aus, indem der Regierungsrat beschloß, den auch von außen geäußerten Wünschen nach einem öffentlichen Wettbewerb nachzugeben u. ein auf Schweizer Fachgenossen beschränktes Preisausschreiben zu erlassen."²⁹⁹

So war Bluntschli der Auftrag entzogen; wieder einmal hatten seine Bemühungen nur als Vorarbeit zur Aufstellung eines Wettbewerbsprogramms gedient.³⁰⁰

Im November 1911 begann Bluntschli - kurz vor Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres - mit der Arbeit an seinem letzten ausgeführten Bauprojekt, der Innenraumneugestaltung des Neumünsters (Kat.Nr.209; Abb.531-537). Außer den Entwürfen zu mehreren ausgeführten Brunnen sowie Denkmälern und Grabsteinen, die häufig Persönlichkeiten, denen er eng verbunden war, ehrent, befaßte sich Bluntschli bis zu Beginn der 20er Jahre neben städtebaulichen Vorhaben mit der Umgestaltung der Turmfassade des Neumünsters und dem Bau eines Kirchgemeindehauses für die Gemeinde Enge (Kat.Nr.210 u. 6; Abb.538-540 u. 33-35). Das letzte gesichert realisierte Vorhaben war der Ende Mai 1918 entworfene Grabstein für Anna Bavier (Kat.Nr.179; Abb.494), die Schwiegermutter seines Sohnes Hans.

Im gleichen Jahr mußte die Familie Bluntschli ihre über 30 Jahre bewohnte Villa in Enge aufgeben, da das Grundstück in der Trasse des Tunnels der verlegten linksufrigen Zürichseebahn lag und an die SBB abgetreten werden mußte.³⁰¹

Nach dem Umzug in die Klosbachstrasse 153 in Hottingen entstanden nur noch die Entwürfe eines Grabsteins für E. Bavier und den eigenen sowie durch den Bau eines

²⁹⁹ FA Bl.50 U.III (Ts.20).

³⁰⁰ Vgl. a. FA Bl.61 (Br.konzepte an Baudirektion des Kantons Zürich v. 29.VI. u. 29.VII.1907).

³⁰¹ FA Bl.61 (Prot. d. eidgenössischen Schätzungskommission v. 21.II.1916, 31 Ms.).

neuen und die Nutzung des Geländes des alten Bahnhofs veranlasste Überlegungen zum Quartier Enge (Kat.Nr.180f u. 186f; Abb.495f u. 505f).

Die Ursache der Diskrepanz zwischen dem Umfang und der Qualität seines Lebenswerks - speziell den Projekten zu öffentlichen Bauten - und der im Vergleich dazu geringen Anzahl ausgeführter Entwürfe sieht Bluntschli wohl zu Recht auch in seiner nicht vom architektonischen Schaffen abzutrennenden Persönlichkeit: "Wenn es mir leider nicht vergönnt war, mich auf dem Gebiete der monumentalen Baukunst mit mehreren größern Werken auszuzeichnen, als ich vielleicht nach den mir verliehenen Talenten u. nach meinem Dafürhalten wohl gekonnt hätte, so glaube ich, daß die Ursache hievon nur zumteil in äußern Umständen ... liegt, zumteil aber in angeboren persönlichen Eigenschaften, die dem einen die Fähigkeit verleihen sich durchzusetzen, sei es mit Kopf od. mit den Ellenbogen, dem andern aber solche Eigenschaften versagen. Damit muß man sich, so gut es geht, eben abfinden."³⁰² Ein Hilfsmittel sich damit abzufinden, dürfte die im Mai 1923 begonnene Abfassung seiner Lebenserinnerungen³⁰³ gewesen sein, in denen Bluntschli auch seine nicht verwirklichten Projekte ausführlich behandelt und auf seine zahlreichen Mißgeschicke eingeht. Er verfaßte diese bis ins Jahr 1881 Rechenschaft ablegenden Aufzeichnungen als sein auf historischer Grundlage basierendes Bauen nicht mehr gefragt war und viele auch jüngere Kollegen, die seine "Richtung Renaissance" vertreten hatten, bereits nicht mehr am Leben waren oder moderne Architektur schufen, die sich von einem Bauboom begünstigt durchzusetzen begann. Neben der Ablehnung von Tradition in baukünstlerischen Fragen trat - verstärkt durch Inflation und um 1930 einsetzende Rezession - ein Wandel in der Gewichtung von Bauaufgaben und Städtebau ein, wie etwa das Beispiel der im Todesjahr Bluntschlis im Züricher Kunstgewerbemuseum gezeigten Ausstellung "Die Wohnung für das Existenzminimum" illustriert.

I.7.3 Wirken am Polytechnikum

Am 4. Februar 1881 wurde Bluntschli zum Professor der Baukunst ans Eidgenössische Polytechnikum berufen. Er hätte bereits im Jahre 1871 Nachfolger Sempers werden können,³⁰⁴ lehnte jedoch mit der Begründung ab, daß er "weit mehr Anlage habe die Architektur practisch zu betreiben, weit mehr Neigung zu bauen als bauen zu lehren; da sich mir ... - seit meiner Association mit Mylius - mannigfache Gelegenheit u. Aussicht bietet diese auf Bauausführungen gerichtete Neigungen in

³⁰² FA Bl.50 U.III (Ts.28f).

³⁰³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not.), s. a. S. 108, 256 u. 332.

³⁰⁴ S. o., S.64f; s. a. S.74 (Karlsruhe 1880); bereits während des Studiums hatte Bluntschli seinem Vater gegenüber geäußert, er verspüre wenig Neigung fürs Lehrfach.

erfreulicher und erspriesslicher Weise zu befriedigen, könnte ich mich nicht entschliessen diese Thätigkeiten aufzugeben um mich in eine neue Stellung zu begeben, von der ich nicht mit Sicherheit sagen kann, dass sie mir u. dass ich ihr genügen würde.

Ferner bin ich wohl auch zu jung für eine solche Stellung; die Architektur bedarf mehr als manches andre Fach eines erfahrenen und in sich fertigen Vertreters; ich weiss von der Schule her noch zu gut was eine Autorität für einen günstigen u. nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung junger Architekten ausübt. - Wenn ich ganz aufrichtig sein soll darf ich Ihnen einen weiteren Grund nicht verhehlen, der mein Verhältniss zu Jul. Stadler betrifft. Ich möchte keine Stelle in der mir J. St. nicht mindestens ebenbürtig zur Seite steht u. zwar deshalb weil ich ihm nächst Semper am meisten verdanke."³⁰⁵

Auf eine erneute Anfrage des Schulratspräsidenten Kappeler im Sommer 1880 hin, wendete sich Bluntschli zunächst direkt an die potentiellen Kollegen Professor Lasius und seinen Vetter Stadler: "Du weisst dass diese Frage schon vor 8 Jahren einmal an mich ergieng u. dass ich damals ablehnte Heute liegt nun die Sache für mich wesentlich anders: eine grosse u. angestrengte praktische Thätigkeit liegt hinter mir, der jetzige Zustand ist ziemlich unerquicklich, wir haben zwar reichliche Arbeit ..., aber die Aussicht auf Arbeiten, die mir so recht zusagten ... ist sehr gering Ich habe sonach nicht übel Lust nach Zürich zu kommen, möchte mich aber zuvor vergewissern, wie Du u. Lasius darüber denkt, ob es Euch angenehm wäre mich als Kollegen zu erhalten od. ob es namentlich Dir vielleicht nicht zusagte Deinen ehemaligen Schüler neben Dir in Stellung zu sehen. Welcher Art diese Stellung sein würde weiss ich zur Zeit noch nicht genau" ³⁰⁶

Sowohl Lasius als auch Stadler reagierten positiv und stellten in ihren Antwortschreiben bereits ausführlich ihre Vorstellungen von einer Änderung des Lehrplans dar.³⁰⁷

Nach einer weiteren Besprechung mit Kappeler am 2. Oktober und der Beendigung seines Wettbewerbsentwurfs zum Frankfurter Hauptbahnhof sagte Bluntschli am 22. November 1880 zu.³⁰⁸

Am 1. April 1881 nahm er seine Lehrtätigkeit als Professor am eidgenössischen Polytechnikum auf.

Am Beginn seines Wirkens stand die Mitarbeit an der überfälligen Neuorientierung und -organisation des Lehrplans; u. a. bedingt durch die Übernahme früherer Aufgaben durch die Gründung eines Technikums in Winterthur. So wurde bereits seit

³⁰⁵ FA Bl.60 (Br.konzept v. 3.XII.1871; Passage bezüglich Stadler nach Gedankenstrich gestrichen).

³⁰⁶ FA Bl.60 (Br. v. 19.VIII.1880); vgl. a. o. S.74f.

³⁰⁷ FA Bl.60 (Br.e v. 22. bzw. 23.VIII.1880).

³⁰⁸ FA Bl.60; zur Berufung allgem. s. FA Bl.47 U.VIII (Br. v. 24.VI.1880) und 60 (Mappe "Berufung nach Zürich") sowie Eisenbahn XIV,7 v. 12.II.1881, S.42 und DBZ XV,14 v. 16.II.1881, S.84.

längerem zwecks Hebung des Niveaus mehr Praxis und der Wegfall des Vorkurses gefordert.³⁰⁹ Seine diesbezüglichen Vorstellungen hatte Bluntschli dem Schulratspräsidenten mit seiner Zusage vom 22.XI.1880 bereits übermittelt. Diese Ausführungen lassen - neben der Abstimmung auf die Ideen von Lasius und Stadler - starke Anlehnung an Sempers Lehrmethode³¹⁰ und den Ausbildungsgang der Pariser Ecole des Beaux-Arts erkennen, den Bluntschli in seinen 1923 begonnenen biographischen Notizen als "auch heute noch für vorbildlich"³¹¹ bezeichnet. In seiner Berufung sah er die Möglichkeit einer Weiterentwicklung der Bauschule "nach der mehr künstlerischen Seite Die Hebung der Schule in dieser Richtung ist hauptsächlich dadurch zu erreichen ...

1. ... dass die Übungen im Zeichensaal ... vermehrt u. ... möglichst zusammenhängend d. i. von Vorträgen nicht unterbrochen werden.

2. Es ist in jeder Woche ein von Vorträgen vollkommen freier Tag für alle Curse zu schaffen, der zu Componierübungen, Tagesscizzen, Besichtigung von Bauten u. s. w. zu verwenden ist. ... Es ist hierbei hauptsächlich Werth auf die Tagesscizzen als ein Hauptbildungsmittel f. Architekten zu legen.

3. Es ist ein 7tes Semester zu schaffen, das von Vorträgen frei bleibt, vornehmlich zu Componirübungen zu benutzen ist u. in dem die Diplomarbeit zu fertigen wäre.

4. Das Landschaftszeichnen u. Modelliren ist wann immer thunlich obligatorisch zu machen, letzteres kann gut in die Abendstunden verlegt werden.- Zum Unterricht im Landschaftszeichnen wird sich eine Zuziehung von Prof. Stadler³¹² empfehlen.

Ferner werden sich folgende Änderungen als nothwendig erweisen.

1. Der Constructionsunterricht ist in eine Hand (Prof. Lasius) zu legen u. von dem Constructionsunterricht f. Ingenieure zu trennen. ... An den Constructionsübungen sollte der Prof. f. Baumechanik beteiligt werden.

2. Der Unterricht in darstellender Geometrie ist auf das erste Semester zu beschränken, dann sollen durch drei Semester als Anwendungen folgen: Steinschnitt, Schattenlehre u. Perspective. Vielleicht könnte Prof. Lasius den Unterricht der Anwendungen übernehmen. ...

3. Trennung des Unterrichts über Strassen- und Wasserbau, der mit den Forstleuten gemeinsam gehört wird von diesen in der Weise, dass etwa Prof. Pestalozzi den Unterricht f. d. Forstleute erteile, Prof. Tetmayer den aber betr. f. d. Architekten."³¹³

³⁰⁹ S. etwa Eisenbahn IX,16 v. 19.X.1878, S.110-112, XI,15 v. 18.X.1879, S.91-93, XII,8 v. 21.II.1880, S.43 u. XIV,1 v. 1.I.1881, S.1f; DBZ XV,55 v. 9.VII.1881, S.319f sowie Poly I, S.337-341; zu noch früheren Versuchen einer Verbesserung des Lehrplans durch Stadler s. FA Bl.43 U.30 (etwa Br. v. 10.VIII.1865).

³¹⁰ S. Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik am department of practical art. In: WIK, S.83-86; s. a. S.199-202.

³¹¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.16); s. a. S.51-53 und 207-211.

³¹² Dieser trat wenig später an die Stelle des bisherigen Lehrers für Landschaftszeichnen, Prof. Holzhalb, der krankheitshalber zurückgetreten war (Poly I, S.341).

³¹³ FA Bl.60 (Br.konzept v. 22.XI.1880).

Im selben Schreiben teilte Bluntschli Kappeler mit, daß er aufgrund dieser Änderungsvorschläge bereits einen Stundenplan für das Wintersemester aufgestellt habe und bat um die Zusendung eines des letzten Sommersemesters, um beide aufeinander abstimmen zu können. Am 19. Dezember sandte er den seinen gewünschten Änderungen am Lehrplan entsprechenden Entwurf nach Zürich.³¹⁴ Nach Aufhebung des Vorkurses (Bundesgesetz v. 23.VI.1881), Reduzierung der Vorlesungen und der so ermöglichten Einrichtung enger an der Praxis orientierter Übungen sowie der Einführung eines siebten Semesters gab jedoch noch die Beibehaltung gewisser Fächer wie darstellender Geometrie, Differential- und Integralrechnung, Baumechanik und Ingenieurkunde weiterhin Anlaß zu Kritik an der Bauschule, wie sie auch der Herausgeber der SBZ A. Waldner - Mitglied des Gründungskommitees der GeP - formulierte: "Nachdem die Reorganisation an Hand genommen, war Jedermann zu der Hoffnung berechtigt, dass gerade an dieser Abtheilung in *wirklich fundamentaler Weise* vorgegangen und dieselbe auf einen durchaus neuen Boden gestellt werde. Zu dieser Hoffnung war man um so eher autorisirt, als es gelungen war, in Herrn Professor Bluntschli eine vorzügliche Lehrkraft zu gewinnen Statt diese Abtheilung in freier Weise zu gestalten, ist über dieselbe noch immer die alte Schablone, welche für die Ingenieurschule und die mechanische Abtheilung ja berechtigt sein mag, gelegt worden. Nach unserer Ansicht, und wir stehen wohl nicht allein da, sollte Alles darauf hinzielen, aus dieser Abtheilung eine höhere Kunstschule zu machen. Den Bedürfnissen des gewöhnlichen Bauhandwerks genügt vollkommen das Technikum, mit dem wir uns nicht in Concurrenz setzen wollen. Die Architectur-Abtheilung des Polytechnikums soll künstlerisch beanlagte Naturen zu Meistern im Baufach, zu wirklichen Künstlern heranbilden und ihnen die Möglichkeit bieten, ihre Studien abzuschliessen. Nun ist es aber eine bekannte Thatsache, dass nur selten in demselben Individuum wirkliches Talent für die bildenden Künste und Sinn und Geschmack für die exacten Wissenschaften vereinigt sind. So sehr wir bei dem Ingenieur und dem Maschinentechniker gründliches mathematisches Wissen schätzen, so wenig sehen wir die Nothwendigkeit desselben beim Architecten und Künstler ein." Bestätigt sieht Waldner sich durch die "bedenkliche Entvölkerung dieser Abtheilung".³¹⁵

³¹⁴ FA Bl.60 (Br.konzept v. 19.XII.1880); vgl. Lasius' Reaktion darauf: FA Bl.49 U.II (Br. v. 28.II.1881).

³¹⁵ SBZ IV,17 v. 25.X.1884, S.106-108 (zur "Entvölkerung" s. Poly I, S.367); schärfer noch Alexander Koch: "Statt dass man ... in allererster Linie das Zeichnen beibringt, wird die schönste und längste Zeit mit mathematischen Spielereien verplämpert ... Heute hat sich dies etwas gebessertAber immer noch bleibt ... eine mathematische Marotte, so lange andere viel wichtiger und unentbehrlichere Fächer darunter Schaden leiden. Die Bauschule am eidgenössischen Polytechnikum ist von jeher in einer traurig unkünstlerischen Weise angelegt gewesen, so dass die tüchtigsten Lehrkräfte nicht vermocht haben etwas Ordentliches zu Stande zu bringen. Hält man Umschau unter den Schülern, die sie herangebildet hat, so sind vielleicht drei oder vier derselben etwas halbwegs Ordentliches geworden und können etwas ... , weil sie es anderwärts gelernt haben. ... Nichts gibt sie [Bauschule] ihm [Schüler] mit als eine Masse

Wegen dieser "schon seit längerer Zeit da und dort zum Ausdruck gekommenen Stimmung, dass unsere Bauschule den an sie zu stellenden Anforderungen nicht ganz entspreche, andererseits der in letzter Zeit über denselben Gegenstand erfolgten öffentlichen, theilweise scharfen Kritik" setzte das Zentralkomitee des SIA eine fünfköpfige Kommission "zur Prüfung der Verhältnisse an der Bauschule des eidg. Polytechnikums" unter Leitung von Stadtbaumeister A. Geiser ein. Diese ging mit der Ansicht der "Fachlehrer der Anstalt ... durchaus einig, dass unsere Bauschule vornehmlich eine technische Schule sein soll. Allerdings mit möglichster Betonung der künstlerischen Richtung, sowol im Gebiete der Architectur als des Kunstgewerbes.

Wenn auch dieser Standpunkt unter der Leitung des unvergesslichen Meisters Semper voll und ganz vertreten wurde, so sind doch nach und nach Anforderungen an das Lehrprogramm der Schule herangetreten, die Berücksichtigung finden mussten, wenn anders die Schule nicht der Einseitigkeit geziehen werden wollte. So haben im Lehrprogramm beispielsweise Aufnahme gefunden ein Colleg über Heizung und Ventilation und in neuester Zeit ein solches über statische Berechnungen mit Anwendung auf Beispiele auf dem Gebiete der Baucinstructionen. ... Eine Errungenschaft von nicht zu unterschätzendem Werthe ist die Anfügung eines 7. Semesters. Wenn man bedenkt, wie der Schüler im ersten und zweiten Jahreskurs durch den Besuch einer Reihe von Collegien an der eigentlichen und hauptsächlichsten Berufsarbeit, dem Zeichnen und Componiren, gehindert wird, so ist auch leicht erklärlich, dass dann im dritten Jahreskurs, in welchem die Zeit noch durch die Vorbereitungen zur Diplomprüfung stark in Anspruch genommen wird, weder das Componiren, noch das eigentliche künstlerische Zeichnen in hinreichender Weise geübt werden konnte.

Allerdings kommen die Schüler in dieser Richtung auch vielfach ungenügend vorbereitet an die Schule, diesfalls sollten sowol hinsichtlich des Freihandzeichnens als des technischen Zeichnens grössere Anforderungen an den Eintritt in die Schule gestellt werden, als dies bis anhin der Fall war.

Im Zusammenhang hiemit steht der Wunsch, dass auch dem Figurenzeichnen und Modelliren mehr Aufmerksamkeit als bisher geschenkt werde. ... Mit Befriedigung entnimmt man ferner dem Programm, dass die Skizzirübungen als obligatorisches Fach in den Lehrplan aufgenommen worden sind." Es handelt sich im großen und

mathematischer Allotria, mit der er, wenn er dieselbe nicht schon im letzten Kurs verschwitz hat, nichts anzufangen weiss, sowie eine ziemlich ungenügende Kenntniss und Bewegungsfreiheit in der monumentalen Architectur und nunmehr auch in der Construction; alles andere ist mehr denn mangelhaft. Wäre jemals für die Erlangung des Diploms die Bedingung des Ausweises verbunden gewesen, dass der Aspirant ein nur halbwegs ordentliches Ornament oder eine nur einigermaßen anständige Figur müsse zeichnen oder gar componiren können, von Modelliren oder Malen nicht zu reden, so hätte wol kaum je ein Diplom für einen Architecten ausgegeben werden können. ... Das Land bedarf einer Anstalt, die in sich selbst abgeschlossen und nicht als Vorstufe für eine auswärts zu besuchende Schule angelegt ist." ebd., S.108f.

ganzen um Forderungen und Neuerungen Bluntschlis, teilweise von Lasius und Stadler angeregt und mitgetragen, weshalb es nicht verwundert, daß der Bericht fortfährt: "Wenn wir uns noch im Allgemeinen ein Wort über die Leistungsfähigkeit der Bauschule nach unsern in letzten Jahren gemachten Beobachtungen erlauben, so geschieht es, um in erster Linie unsere Befriedigung über die Leistungen der Schüler seit dem Eintritte Bluntschli's an die Stelle Semper's auszusprechen. Entschieden weisen die Arbeiten der Schüler im Gebiete der Composition ganz tüchtige Leistungen auf. Aber auch die andern Zweige des Lehrprogrammes, Construction, Ornamentik, Landschaftszeichnen etc., haben ihre tüchtige Vertretung im gegenwärtig vorhandenen Lehrpersonal.

Man darf nach Alle dem wol sagen, dass wenn einmal die im Wurfe liegenden, organisatorischen Aenderungen durchweg vollzogen sind, weder im Lehrplan, noch im Lehrkörper irgend ein Grund gesucht oder gefunden werden kann, welcher den schwachen Besuch unserer Bauschule irgenwie zu erklären im Stande wäre."³¹⁶

Am 26. Juli 1890 veröffentlichte die SBZ einen Artikel über den Aufschwung der Bauschule mit der ergänzenden Bemerkung "dass in den letzten Jahren an der genannten Abtheilung des eidg. Polytechnikums die wesentlichsten, der auch von uns gerügten Uebelstände beseitigt worden sind."³¹⁷

Der entscheidende Schritt der Entwicklung von der "eidgenössischen polytechnischen Schule" zur "eidgenössischen technischen Hochschule" - die Umbenennung konnte erst 1911 durchgesetzt werden³¹⁸ - wurde in einer Konferenz der Professorenschaft am 27.VI.1903 getan. Der daraufhin abgefaßte 26-seitige Bericht enthält umfangreiche Anträge zur Änderung der Studienordnung und wurde dem Schulrat im Januar 1904 vorgelegt. Besonders ausführlich werden die Frage der Studienfreiheit - freie Fächerwahl bereits ab Studienanfang, freiwillige Repetitorien - , des Prüfungswesens und der Kompetenzverhältnisse des Lehrkörpers behandelt. Da für den Wert und Erfolg einer Hochschule die Qualität der Lehrer entscheidender als das Lernsystem sei, beantragt die Lehrerschaft ein Mitspracherecht bei Berufungen. Am 29.III.1904 gesteht das Departement des Innern die Studienfreiheit einstimmig zu, die Mitwirkung des Lehrkörpers bei der Besetzung von Lehrstellen wird auf das Recht der Antragstellung beschränkt zugestanden.³¹⁹

In Bluntschlis Wirkungszeit am Polytechnikum fielen das 25-jährige Jubiläum der GeP (1895) und das 50-jährige Bestehen der Lehranstalt (1905). Anlässlich dieses Festes wurde ihm am 29. Juli 1905 der Ehrendoktor der Universität Zürich

³¹⁶ SBZ VI,25 v. 19.XII.1885, S.150-152; s. a. ebd. 12 v. 19.IX.1885, S.71.

³¹⁷ SBZ XVI,4 v. 26.VII.1890, S.23f.

³¹⁸ Etwa SBZ LVI,24 v. 10., S.330f, 27 v. 31.XII.1910, S.370 u. LVIII,1 v. 1.VII.1911, S.10.

³¹⁹ SBZ XLIII,2 v. 9., S.27, 3 v. 16., S.36-39, 4 v. 23., S.49, 5 v. 30.I., S.56-59, 6 v. 6., S.71-76, 8 v. 20.II., S.96-99, 19 v. 7.V., S.229f, 25 v. 18.VI.1904, S.297-299 u. XLV,7 v. 18.II.1905, S.87f.

verliehen.³²⁰ Zu den Feierlichkeiten leistete er durch den gemeinsam mit Gull entworfenen Schmuck der Fassade des Polytechnikums (Kat.Nr.226; Abb.545f) sowie das Kapitel über neuere Kirchenbauten Zürichs in der Festschrift³²¹ seinen Beitrag.

Im Jahre 1908 durchlief der "Aussonderungsvertrag" zwischen dem eidgenössischem Polytechnikum und der kantonalen Universität alle nötigen Instanzen und erlangte am 9. Juni Rechtskraft durch Bundesbeschluß.³²² Neben dieser die baulichen Eigentumsverhältnisse neu ordnenden Maßnahme erhielt die Schule am 21.IX.1908 ein neues Reglement.³²³

In seiner ersten Vorlesung, die er ab November 1881 hielt, befaßte sich Bluntschli mit Renaissance. Er wiederholte sie bis 1913 mehrmals. Über deutsche Renaissance las er zuerst im Sommersemester 1882, zuletzt 1914. Kirchen behandelte Bluntschli öfter zwischen Oktober 1888 und 1914, französische Renaissance zwischen dem Wintersemester 1901/02 und 1915 und italienische Renaissance ab Oktober 1904 bis 1914.³²⁴

Die von Bluntschli geleiteten Exkursionen führten in der Regel nach Italien oder Südfrankreich.³²⁵

Im Laufe seiner praktischen Tätigkeit hatte sich Bluntschli mit fast allen Bauaufgaben befaßt. So weist auch die Liste der von ihm vergebenen Diplomarbeiten ein breiteres Spektrum als sein Vorlesungsangebot auf. Es umfaßt so unterschiedlich umfangreiche Aufgaben wie die Entwürfe einer Friedhofskapelle und einer Universität.³²⁶ Nach Möglichkeit griff er aktuelle Wettbewerbe oder Projekte auf,³²⁷ die er zum Teil selbst gerade bearbeitete,³²⁸ wie das bereits sein Lehrer und Vorgänger im Amt Semper gepflegt hatte.³²⁹

Nachdem seine Professur 1901 und 1911 jeweils um zehn Jahre verlängert worden war, reichte Bluntschli im Alter von 72 Jahren und nach 33-jähriger Dienstzeit am 26. März 1914 sein Gesuch auf Versetzung in den Ruhestand ein, dem am 22. Mai zum 30. September entsprochen wurde. Er erhielt jedoch für das Studienjahr 1914/15 einen Lehrauftrag für Architektur, Kompositionsübungen und dekorative Entwürfe.³³⁰

³²⁰ FA Bl.61; gta (Urkunde); s. a. SBZ XLVI,6 v. 5.VIII.1905, S.72.

³²¹ Die neueren Kirchenbauten. In: Poly II, S.273-287.

³²² SBZ LI,10 v. 7., S.129f, 12 v. 21.III., S.156, 18 v. 2.V., S.237 u. 24 v. 13.VI.1908, S.314.

³²³ SBZ LI,26 v. 27.VI.1908, S.339, LII,14 v. 3., S.176-183 u. 15 v. 10.X.1908, S.199f.

³²⁴ FA Bl.63 U.I bis V (Vorlesungsmanuskripte).

³²⁵ Etwa FA Bl.63 U.VI u. SBZ XLV,24 v. 17.VI.1905, S.303.

³²⁶ FA Bl.61; s. Anhang 7.

³²⁷ Bahnhof Straßburg 1888, Kirche Zürich Aussersihl 1895 (später auch in Jury), Rathaus Duisburg 1896, Friedenspalast Haag 1906 oder Justizpalast Lausanne 1913.

³²⁸ Protestantische Kirche Zürich Enge 1889, städtisches Museum 1894 und Universität Bern 1898.

³²⁹ S. o. S.44.

³³⁰ FA Bl.61; vgl. die unterschiedlichen Reaktionen in SBZ LXIII,21 v. 23.V.1914, S.313 und Die Schweizerische Baukunst VI, Juni 1914, S.256.

Während dieser langjährigen Tätigkeit auf dem Hauptlehrstuhl war Bluntschli in einen Kreis gleichgesinnter Kollegen eingebunden, die wie er für eine kontinuierliche Vermittlung der Ideen ihres Lehrers Semper sorgten: Der ehemalige Assistent Sempers, Bluntschlis Vetter Julius Stadler - Professor für Stillehre und Ornamentzeichnen, ab 1882 auch für Landschaftszeichnen - unterrichtete bis 1892; Georg Lasius, der seine Stelle 1863 in Bluntschlis letztem Studienjahr angetreten hatte und von 1867 bis 1923 Baukonstruktion und Architekturzeichnen lehrte, sowie Benjamin Recordon, der von 1890 bis 1916 das Fach Baukonstruktionslehre vertrat. Im Jahre 1900 wurde der "planende Stadtbaumeister" Gustav Gull als Professor für Baukunst (Stillehre, Kompositionsübungen etc.) berufen. Er hatte sein Studium 1879 beendet und ist einer der wenigen Architekten von Bedeutung, die das Polytechnikum in den Jahren zwischen dem Weggang Sempers und dem Antritt Bluntschlis hervorgebracht hat. Zu dem konservativen Ruf, welcher der Lehranstalt am Beginn des neuen Jahrhunderts anhaftete, dürfte er nicht weniger beigetragen haben als seine älteren Kollegen.³³¹

I.8 Beratende Tätigkeiten und Ämter

Neben seiner Architekten- und Lehrtätigkeit nahm Bluntschli stets am öffentlichen Kunstleben teil. So war er - besonders nach 1881- ein vielfach zu Rate gezogener Experte bei Konkurrenzen. Er wirkte bis 1915 als Juror bei 60 Wettbewerben in der Schweiz - darunter den bedeutendsten dieser Zeit - und in Frankfurt / M. mit.³³² Bluntschli war Mitglied mehrerer Vereine.³³³ Er war Mitbegründer des Frankfurter Architekten- und Ingenieurvereins³³⁴; in Zürich engagierte er sich in den Architektenvereinen Architectura und dem ZIA, zu dessen Vizepräsident er 1905 gewählt wurde und der ihn am 8.XI.1905 ins Zentralkomitee des SIA entsandte. Auf dessen konstituierender Sitzung wurde er zum Vizepräsidenten gewählt und bis zu seinem Rücktritt im Jahre 1913 wiederholt bestätigt. Die Übernahme des Vorsizes lehnte er 1911 ab.³³⁵ Außerdem gehörte er bis 1922 dem Baukollegium der Stadt Zürich an. Verbunden mit diesen Mitgliedschaften war die Teilnahme an zahlreichen zu speziellen Problemen und Fragen gebildeten Kommissionen und Ausschüssen.

³³¹ Vgl. a. A 11, S.106f u. A 12, S.8 u. 10.

³³² S. Anhang 3; die Berufung ins Preisgericht eines 1888 ausgeschriebenen Wettbewerbs für eine Kirche in Erlenbach / Kt. Zürich lehnte er ab (Gubler, Hans Martin: Der Kirchenneubau in Erlenbach, S.189f. In: UKD XXIV, 1973, S.189-202).

³³³ S. Anhang 9.

³³⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.59).

³³⁵ Vgl. SBZ XLVI,22 v. 25.XI., S.273 [Wahl ins ZK], 25 v. 16.XII.1905, S.310 [Wahl Vize] u. LXII,4 v. 26.VII.1913 [erneut Vize].

Ehrenmitgliedschaften verliehen ihm u. a. die Architectura im Jahre 1882, der SIA 1913 und die GeP im Jahre 1914.

Aber auch Kunst- und Kunstgewerbevereinen gehörte Bluntschli an; so war er Mitinitiator des 1877 gegründeten Mittelrheinischen Kunstgewerbevereins, Mitglied der Zürcher Künstlergesellschaft und der erste Vorsitzende der Vereinigung Künstlerhaus. Diese war am 13.II.1895 als Reaktion auf die verweigerte Zulassung des Bildes "Die Braut von Korinth" des Münchners Gabriel von Max zur Weihnachtsausstellung 1894 der Zürcher Künstlergesellschaft ins Leben gerufen worden und überflügelte diese schnell an Mitgliedern. Die erste Ausstellung des von Bluntschli, dem Redakteur der NZZ Albert Fleiner, Gustav Gull, dem Besitzer des Gemäldes, dem deutschen Seidenfabrikanten und Sammler Gustav Henneberg, Richard Kißling und Rudolf Koller getragenen Vereins zeigte u. a. das umstrittene Bild, vier neue Arbeiten Böcklins sowie Werke von Grützner, Kißling, Koller, Piglhein und von Stuck. Die Gründer des Künstlerhauses blieben Mitglieder der Künstlergesellschaft; es ging ihnen darum, neben lokaler und nationaler auch ausländische Kunst zu zeigen und so bald als möglich ein Ausstellungsgebäude zu erhalten. Schon am 15. Juli 1895 war ein provisorisches Künstlerhaus, zu dem Bluntschli die Pläne geliefert hatte, vollendet (Kat.Nr.32, Abb.146f). Die Vereinigung der beiden Gesellschaften zur Zürcher Kunstgesellschaft bereits im Mai 1896 erfolgte besonders im Hinblick auf die Errichtung eines Kunsthauses, die von einem Verein alleine nicht zu realisieren gewesen wäre.³³⁶

Von den öffentlichen Gremien, denen Bluntschli angehörte, ist neben der erwähnten langjährigen Tätigkeit im Baukollegium der Stadt Zürich besonders die Mitgliedschaft in der Eidgenössischen Kunstkommission hervorzuheben. Auf letztere muß wegen seiner Kritik ihr gegenüber, seiner wiederholten Ablehnung einer Berufung und der so erreichten Einwirkung auf ihre Struktur sowie seinem späteren Mitwirken in der Organisation, sogar als deren Vorsitzender, näher eingegangen werden:

Die elfköpfige "Schweizerische Kunstcommission" wurde aufgrund des Bundesbeschlusses "betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst, vom 22. December 1887" ins Leben gerufen. Zu ihrer Besetzung wurde den schweizerischen Vereinen und Gesellschaften mit der Zielsetzung von Pflege und Förderung der schweizerischen Kunst Gelegenheit gegeben, Vorschläge

³³⁶ S. etwa Gloor, Lukas: Das Gästebuch der Galerie Henneberg in Zürich, S.105f. In: Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900, hg. v. SIK, Zürich 1986, S.104-117; Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike: Das Zürcher Kunsthaus ein Museumsbau von Karl Moser, Basel / Boston / Stuttgart 1982, S.27; Trog, Hans: Künstlergut, Künstlerhaus, Kunsthaus 1887 bis 1910, Zürich 1910, S.9-22; Zurlinden, S[amuel]: Hundert Jahre, Bilder aus der Geschichte der Stadt Zürich ... Bd.II, Zürich 1915, S.284f; vgl. a. Bay.Stabi.Hsabt. Ana 340 I u. III; s. a. o. S.88f.

einzureichen.³³⁷ Unter den fünf Vorschlägen der Delegiertenversammlung des SIA vom 6.V.1888 befindet sich auch der Name Bluntschli.³³⁸ Am 1.VI.1888 erging die Anfrage des Bundesrats an ihn, ob er geneigt sei, eine Wahl anzunehmen, was er mit Hinweis auf seine mehr praktisch gelagerten Fähigkeiten und Arbeitsbelastung ablehnte.³³⁹ So wurde zunächst überhaupt kein Architekt in die Kommission berufen.³⁴⁰ Am 25.XI.1890 erfolgte eine erneute Anfrage vom Departement des Innern an Bluntschli, woraufhin er seine Bedenken und Vorbehalte am 29. dieses Monats ausführlich darstellt. Es widerstrebe ihm, in eine Kommission einzutreten, in der seine "Anschauungen keinen Boden finden würden und in der ich mich in aussichtslosem Widerspruch abmühen müsste; ich bin hiezu weder nach Neigung noch nach Fähigkeit geeignet. ... Dass der Beschluss der hohen Räte die Kunstpflege in der Schweiz zu fördern und eine jährliche Summe dafür in den Haushalt einzusetzen ... nur mit grösster Freude zu begrüssen war, brauche ich wohl kaum zu sagen. ... Dagegen habe ich entschiedene Zweifel ob die hochsinnig bewilligten Mittel auch in der richtigen Weise verwendet werden, ob dieselben wirklich der Kunst zu gute kommen; ... Namentlich halte ich die Art des Bilderkaufes ... nicht für geeignet die Kunst zu fördern. Diese Käufe kommen wohl einigen Künstlern zu gut, nicht aber der Kunst. Der Staat sollte, ... wenn er seine Kunstpflege in der Anschaffung von Bildern sieht, nur das allerbeste, unbedingt mustergültige kaufen und wenn er dies nicht haben kann seine Mittel zusammen halten und erst verbrauchen, wenn er findet was seiner würdig ist. Ich glaube nun nicht, dass dieser Standpunkt bisher massgebend war und kann mir nicht vorstellen wie er es bei der Zusammensetzung der Behörde und den nach allen Richtungen hin genommenen Rücksichten in Zukunft sein werde. ... noch wichtiger ist ein zweites Bedenken. Die Förderung der Kunst so wie sie bisher betrieben wurde gipfelt im Wesentlichen auf einer Unterstützung der Ölmalerei auf Leinwand und entspricht so der vielfach verbreiteten Meinung, dass unter Kunst Ölmalerei zu verstehen sei. Ich kann mich nun für diese Auffassung nicht erwärmen und kann mir eine Kunstpflege durch den Staat nur so vorstellen, dass der Staat Bauwerke öffentlicher Bestimmung in würdigster Weise ausführt, und solche Bauwerke, neue oder bestehende, mit Werken der Malerei und Bildhauerei schmückt und dass er dies mit den besten Kräften tut, die er haben kann. Hier liegt ein weites und dankbares Feld für seine Tätigkeit, ... die dem ganzen Volk etwas bietet, allen die Kunst näher bringt u. in hohem Grade erzieherisch wirken würde. Will man auf diesem Gebiete aber etwas leisten, so muss man mit den gegebenen Mitteln sehr haushalten, und darf seine Kräfte nicht zersplittern auch nur mit dem Ankauf eines Kunstwerkes, das nicht ganz zweifellos

³³⁷ SBZ XI,17 v. 28.III.1888, S.113f.

³³⁸ SBZ XI,19 v. 12.V.1888, S.125.

³³⁹ FA Bl.53 (Kopb.I, S.201f) und 60 (Anfrage v. 1.VI.1888).

³⁴⁰ SBZ XII,3 v. 21.VII.1888, S.20.

gut ist. Ob meine Bestrebungen möglich sind? Ob sie in der heutigen Kunstkommission Anhänger finden werden? Ich möchte es bezweifeln, nachdem es selbst einem Künstler ersten Ranges, Böcklin, nicht gelingen konnte seinen Anschauungen Geltung zu verschaffen. Indem ich ... alles Weitere Ihrem Ermessen überlasse ..."³⁴¹ Auf ein erneutes Anschreiben aus Bern vom 16. Dezember 1890 legte Bluntschli am 27. nochmals in aller Ausführlichkeit seinen fundamental ablehnenden Standpunkt dar: "Es ist durch die nunmehr angenommene Organisation einerseits vieles fest bestimmt, zum Theil sogar durch Gesetz, wie die in der Regel zweijährige Kunstaussstellung, der Ankauf von Werken der nationalen Kunst; oder durch Verordnung wie die Konkurrenzen bei Gelegenheit der nationalen Ausstellung, sowie die öffentliche Ausschreibung zur Erlangung von Kunstwerken Dadurch, dass die Kunstaussstellung in erster Linie steht und die bewilligten Mittel vorzugsweise zum Ankauf mobiler Kunstwerke verwendet werden, ist der Weg, den ich in meinem Schreiben vom 29ten November als den allein nutzbringenden bezeichnet habe, nämlich der monumentaler Ausführung und Ausschmückung öffentlicher Bauwerke, so gut wie ausgeschlossen. Es ist neben den alle zwei Jahre sich wiederholenden Ankäufen von Gemälden u. einigen plastischen Werken nicht möglich mit den gegebenen Mitteln noch wirklich Nennenswerthes auf dem von mir bezeichneten Gebiete zu leisten. Meiner Ansicht nach müsste man die Kunstaussstellung ... in weit grösseren Zeitzwischenräumen abhalten Ferner ist durch die Verordnung vom 5. Mz 1889 die Gewährung eines Bundesbeitrages an die Erstellung öffentlicher monumentaler Kunstwerke (worin selbstverständlich Werke monumentaler Malerei als Frescobilder u. ähnliches in diesen Ausdruck einzubegrifen sind, gegenüber dem französischen Text der Verordnung, der diese Werke auszuschliessen scheint) an Bedingungen geknüpft, die mir nicht geeignet scheinen den Erwerb wirklicher Kunstwerke sicherzustellen. Ich halte eine für alle Fälle vorgeschriebene öffentliche Ausschreibung zum Wettbewerb keineswegs für das einzig mögliche oder richtige Vorgehen, vielmehr dürfte die directe Bestellung an bekannte hervorragende Künstler ... mehr Aussicht auf einen wirklichen Erfolg bieten. Die directe Bestellung ist aber ... nicht beabsichtigt. ... Hervorragende Meister werden sich an diesen Preisausschreiben nur ausnahmsweise beteiligen So kann es kommen, dass wir einen der bedeutendsten Künstler des Jahrhunderts besitzen und statt ihm bedeutende seiner würdige Aufträge zuzuweisen ihn wegen Mangel an solchen Aufträgen zwingen sich im Ausland ein Absatzgebiet zu suchen und dass wir statt dessen eine Reihe von Talenten zweiten und dritten Ranges gross ziehen.

Das bisher Gesagte wird genügen um zu zeigen, dass ich mir nicht vorstellen kann, wie an Hand der gegebenen Organisation die Kunst erheblich gefördert werden könne; ... ich halte dafür, dass nur grundsätzliche Änderungen der Beschlüsse und

³⁴¹ FA Bl.53 (Kopb.II, S.29-33).

Verordnungen zu einem Ziel führen können. ... Unter solchen Umständen glaube ich nach reiflicher Überlegung nicht anders handeln zu können als die mir angetragene Wahl abzulehnen."³⁴² Durch diese Kritik veranlaßt, sind in den darauffolgenden Wochen Änderungen an Organisation und Zielsetzung vorgenommen worden, worauf Bluntschli eine erneute Bitte um Annahme der Wahl in die Kunstkommission vom 17. Februar 1891 bereits am 20. positiv beantwortet hat.³⁴³ Im Februar 1897 - inzwischen Präsident - bat er wegen der Ausarbeitung der Entwürfe des Kunstmuseums für Zürich um seine Entlassung aus der Kommission, wurde aber umgestimmt³⁴⁴ und schied erst im Februar 1903 - immer noch Präsident - aus.³⁴⁵ Als Angehöriger der Schweizerischen Kunstkommission und - teilweise dadurch begünstigte oder sogar bedingte - Jurymitgliedschaften konnte Bluntschli über 12 Jahre entscheidenden Einfluß auf zu realisierende Bauvorhaben sowie auf die offiziell geförderte Produktion anderer Kunstgattungen ausüben. Zwei der frühesten Beschlüsse der Kunstkommission betrafen Wettbewerbe zur Ausschmückung des Polytechnikums: einen zur Gestaltung der Aula und einen weiteren für die seinerzeit von Semper am Mittelrisalit der Hauptfassade vorgesehenen, jedoch nicht ausgeführten sitzenden weiblichen Allegorien.³⁴⁶

Zumindest verwiesen sei auf Bluntschlis Mitwirkung bei den Entscheidungen um Denkmäler nationalen Charakters, so das Tell-Denkmal in Altdorf (1892) oder das Denkmal der hundertjährigen Zugehörigkeit des Tessin zur Eidgenossenschaft in Bellinzona (1903).³⁴⁷

Die von Bluntschli bei der "Erstellung öffentlicher monumentaler Kunstwerke" bevorzugte direkte Auftragsvergabe an einen Künstler setzte er nach dem unbefriedigenden Ergebnis der Konkurrenz um die Ausschmückung des am 25.VI.1898 eröffneten Schweizerischen Landesmuseums in Zürich durch. Hier dürfe seine Stimme als Präsident der Schweizerischen Kunstkommission und des Preisgerichts mehr Gewicht als die der übrigen Jurymitglieder - unter denen sich auch der Architekt des Gebäudes G. Gull befand - besessen haben. Die Ausschmückung des Zentrums des historisierenden Komplexes, der Waffenhalle, mit einem Freskenzyklus wurde dem seit einigen Jahren seinen Realismus mit dem zur Überwindung des Historismus angetretenen Jugendstil verbindenden Ferdinand Hodler anvertraut, "in dem Sinne, dass von Herrn Hodler ein neuer Entwurf in Ausführungsgrösse angefertigt werde, der zur Begutachtung dem Preisgerichte, das für die Beurteilung der Entwürfe für das Landesmuseum gebildet ist, vorgelegt

³⁴² FA Bl.53 (Kopb.II, S.36-41).

³⁴³ FA Bl.53 (Kopb.II, S.48); s. a. FA Bl.60 U."Kunst-Kommission".

³⁴⁴ FA Bl.53 (Kopb.II, S.161f); s. a. FA Bl.40 U.4a (Schreiben Auers v. 11.II.1897).

³⁴⁵ SBZ XLI,8 v. 21.II.1903, S.90f.

³⁴⁶ DBZ XXVI,80 v. 5.X.1892, S.491; vgl. a. Anhang 3 und Schriftwechsel Bluntschli – Manfred Semper von 1891f (gta 21-K).

³⁴⁷ Vgl. Anhang 3.

werde. Ueber die nähern Bestimmungen kann erst nach Rücksprache mit Herrn Hodler eine Vorlage gemacht werden."³⁴⁸ Die Ausführung von Mosaiken unter den Fenstern der Nordfassade der Waffenhalle ging an Hans Sandreuter, der am 1.VI.1901 nach Vollendung von zwei der sieben Felder verstarb. Aus einem erneuten zum 1.I.1903 ausgeschriebenen Wettbewerb gingen Johann Bossard, Werner Büchly und Augusto Giacometti als gleichbewertete Sieger hervor; wobei die Wahl des letzteren - wie schon seinerzeit die Hodlers - Anlaß zu öffentlicher Kritik gab.³⁴⁹ Die drei sollten eine engere Konkurrenz austragen, zu der es jedoch nicht kam.³⁵⁰

Auf das Gutachten über den baulichen Zustand des Leipziger Rathauses, das "Mylius & Bluntschli" im Herbst 1877 erstellt hatten, ist bereits eingegangen worden.³⁵¹ 1902 setzte sich Bluntschli näher mit dem Schicksal des Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses, dem von Jugend an sein Interesse galt,³⁵² auseinander. Mittlerweile hatte sich das Bauwerk zum Kristallisationspunkt der denkmalpflegerischen Grundsatzdiskussion um Wiederherstellung oder Substanzerhaltung entwickelt.

1881 hatte das Großherzoglich Badische Finanzministerium eine "genaue geometrische Aufnahme aller Schloßgebäude und eine eingehende Beschreibung des baulichen Zustandes derselben" veranlaßt, die von 1883 bis 1891 erfolgte und einer 1891 einberufenen Konferenz zur Entscheidung darüber, "welche Maßnahmen zur Erhaltung des Heidelberger Schlosses zu ergreifen seien" als Grundlage dienten. Diese sprach sich für die Konservierung des Bestands aus, "eine vollständige oder theilweise Wiederherstellung des Schlosses [komme] nicht in Betracht". Trotzdem wurde ab 1893 das am wenigsten zerstörte Bauwerk der Anlage, der Friedrichsbau (ab 1601), unter Leitung von Carl Schäfer einer "Restauration" unterzogen. Hatte man sich einmal über den 1891 gefaßten Beschluß hinweggesetzt, stellte sich in der Folge dann die Frage der Wiederherstellung anderer Teile des Komplexes. Schäfer empfahl in einem Gutachten die "vorzunehmenden Restaurierungsarbeiten ... auf die Bauten zu beschränken (!), die die eigentliche Schloßanlage ausmachen

³⁴⁸ SBZ XXIX,10 v. 6.III.1897, S.69.

³⁴⁹ Die Kritik an Hodler wurde besonders von Museumsdirektor Heinrich Angst getragen, der den Wettbewerb 1896 angeregt hatte (etwa Durrer, Robert: Heinrich Angst, Glarus 1948, S.211-239); zu Hodler s. FA Bl.53 (Kopb.II, S.163, zu NZZ v. 24.II.1897) und 54 U.II (Br.e v. 13. u. 20.XI.1898); zu Giacometti s. SBZ XLI,8 v. 21.II.1903, S.89; vgl. a. Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod, Zürich 1973, S.115-123 u. 131f.

³⁵⁰ SBZ XXIX,5 v. 30.I., S.35, 10 v. 6.III., S.69f, XXX,7 v. 14.VIII.1897, S.53, XXXIX,18 v. 3.V.1902, S.199, XLI, 2 v. 10., S.24, 3 v. 17.I., S.35f, 6 v. 7., S.66-69, 7 v. 14., S.78f, 8 v. 21.II., S.88f u. 21 v. 23.V.1903, S.240f und Poeschel, Erwin: Die Entwürfe Augusto Giacomettis für die Mosaiken im Hof des Schweizerischen Landesmuseums. In: ZAK 23, 1963/64, S.226-230.

³⁵¹ S.70f.

³⁵² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.24) sowie S.110 mit Anm.382 u. S.211. Auf der Exkursion an die Loire im Jahre 1865 notiert er:"ich musste oft an Heidelberg denken und vergleichen was die Franzosen verwenden um ihre Bauten dem Verfall zu entreissen und wie man in Deutschland die wenigen ausgezeichneten Reste die uns bleiben, behandelt." FA Bl.49 U.V (Br. v. 19.VIII.1865).

Sämtliche Bauten seien thunlichst in der Gestalt wiederherzustellen, die sie zur Zeit ihrer Erbauung oder unmittelbar vor der Zerstörung im Jahre 1689 gehabt haben."³⁵³

Zunächst wollte sich Schäfer dem Gläsernen Saalbau zuwenden. Dann beabsichtigte er, den in seiner ursprünglichen Erscheinung nicht eindeutig überlieferten Ottheinrichsbau (ab 1556), von dem nur noch Umfassungsmauern und einige Innenwände erhalten waren, um einen die gesamte Fassade einnehmenden Zwillingsgiebel bereichert - und so wesentlich großvolumiger als die bestehende Ruine - "wiederherzustellen".

Zur Frage, ob der Ottheinrichsbau in seinem ruinösen Zustande dauernd zu erhalten sei, wurde 1901 eine neue Kommission gebildet, in der sich die Ansicht, daß eine Erhaltung bei Anwendung geeigneter Mittel möglich sei, der Überzeugung, das sei nicht möglich, gegenüber sah und die so zu keinem Ergebnis gelangt war.

Mit derselben Problematik beschäftigte sich daher am 17./18. April 1902 erneut eine aus zehn Bausachverständigen zusammengesetzte Versammlung, zu der auch Bluntschli geladen war. Diese war sich einig, daß die in den beiden oberen Geschossen frei aufragende Hoffassade einer Sicherung und des Schutzes vor weiterer Verwitterung bedürfe. Forderungen nach einer Bedachung und innerem Ausbau kamen Schäfers Intentionen entgegen. Dagegen schlug der Geh. Oberbaurat Eggert die Verstärkung der Innenwände und Giebelmauern mittels Eisenbeton vor.³⁵⁴ Ein Vorschlag, der auch Bluntschli sympathisch sein mußte, hatte er doch Befürchtungen bezüglich der Belastbarkeit der Mauern im Falle der Aufschlagung eines Daches geäußert.³⁵⁵ In ausgearbeiteter Form eingereicht³⁵⁶ wurde Eggerts Projekt nach Prüfung durch die Großherzogliche Oberdirektion des Wasser- und Straßenbaues³⁵⁷ von den ehemaligen Leitern des Schloßbaubüros J. Koch und F. Seitz³⁵⁸ begutachtet und danach Obergutachten von Baudirektor a. D. Meckel³⁵⁹ sowie Prof. Ratzel³⁶⁰ und Bluntschli³⁶¹ als Koreferenten angefordert. Alle kamen zu dem Schluß, daß das Projekt Eggerts nicht geeignet sei, die dauernde Erhaltung des Ottheinrichsbaus in gegenwärtiger Gestalt zu gewährleisten. Wobei die Tendenz zur

³⁵³ Die Verhandlungen der Heidelberger Schloßbau-Konferenz vom 15. Oktober 1901, hg. v. Großherzoglich Badischen Finanzministerium, Karlsruhe 1902, Zit.e auf S.7, 8 u. 11f; zur "Frage der Wiederherstellung anderer Schloßtheile", ebd. S.10ff.

³⁵⁴ Die Verhandlungen der zweiten Heidelberger Schloßbau-Konferenz vom 17./18. April 1902, hg. v. Großherzoglichen Badischen Finanzministerium, Karlsruhe 1902, S.15f; s. a. CB XXXV,87 v. 28.X.1903, S.495.

³⁵⁵ "Professor Bluntschli möchte auch den Façadenmauern, so wie sie jetzt sind, nicht zumuthen, das Dach oder auch nur einen Theil des Daches zu tragen.", ebd., S.22.

³⁵⁶ FA Bl.62 U.I (Beilage zum Protokoll der 64. öffentlichen Sitzung der zweiten Kammer vom 30. April 1904, S.4; abgedruckt ebd., S.9-21).

³⁵⁷ Ebd., S.29f.

³⁵⁸ Ebd., S.31-36.

³⁵⁹ Ebd., S.22-24.

³⁶⁰ Referat über die Gutachten, ebd., S.27f bzw. Abschrift.

³⁶¹ Ebd., S.25f.

Unterstützung von Schäfers Intentionen einer Denkmalerneuerung - außer bei Bluntschli - allgemein spürbar ist und von Meckel ganz deutlich ausgesprochen wird: "Die Nachwelt wird uns wenig Dank dafür wissen, wenn wir ihr mit viel Kostenaufwand eine Ruine erhalten, welche durch die stets fortschreitenden Verwitterungen immer mehr zum Schattenbild des einstigen Kunstwerkes wird. Die Mitwelt aber wird die Ruine bald vergessen haben, wenn sie an ihrer Stelle die Vollendung des schönen Bauwerkes erschaut. Wenn aber infolge der Gegenströmungen diese Vollendung nicht verwirklicht werden sollte, wenn der Otto-Heinrichsbau auch fernerhin als Ruine sein Dasein fristen muß, dann kann der Versteifungsvorschlag des Geh. Oberbaurat Eggert, *aus ästhetischen Gründen*, gerade im Hinblick auf die ungeschmälerte Erhaltung, den ungeschmälerten Anblick der Ruine *erst recht nicht zur Annahme empfohlen werden*, da er jeden künstlerischen Gedanken, jede Angliederung an die Formen der Ruine vermissen läßt."³⁶²

Bluntschli, dessen Ausführungen man das Bedauern über die technische Unmöglichkeit des Projekts anmerkt - seine schlichte Konstruktion "gibt mir zu ästhetischen Bedenken keinen Anlaß" - bemerkte resümierend "dass die Façade des Otto-Heinrichbaues als Ruine auf die Dauer nicht erhalten werden kann Jede Aenderung an dem gegenwärtigen Zustand wird ihrer Schönheit mehr oder weniger Eintrag tun, berechtigte Kritik erwecken und Niemanden voll befriedigen können."³⁶³

Im großen und ganzen zeigt Bluntschlis Standpunkt - natürlich immer vor dem Hintergrund des technisch Machbaren - Nähe zu Dehios Begründung konservierender Bestandssicherung aus wissenschaftlichen - historisches Dokument - und ästhetischen - stimmungsvolles Ensemble - Gründen.³⁶⁴ So weist er auf die Möglichkeit eines nicht auf den historischen Mauern sondern einer eigenen Konstruktion ruhenden Schutzdachs hin: "Aber es seien andere Konstruktionen denkbar, bei denen diese Mauern überhaupt nichts zu tragen haben"³⁶⁵ und spricht sich aus ästhetischen Gründen gegen einen Schutz vor Verwitterung durch Verputz aus: "Bei diesem Anlass glaube ich noch darauf aufmerksam machen zu dürfen, dass die Eggert'sche Konstruktion einen weniger schädigenden Einfluß auf das Aussehen und die malerische Wirkung der Ruine haben würde, als der von der Kommission vom 17./18. April 1902 in Aussicht genommene Verputz aller Mauern, der von allen Bewunderern der Ruine als eine höchst störende und das Gefühl verletzende Aenderung des bestehenden Zustandes empfunden werden müßte."³⁶⁶

³⁶² Ebd., S.24.

³⁶³ Ebd., S.26 bzw. "Gutachten ...", Ts.5f.

³⁶⁴ Dehio, Georg: Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden ?, Straßburg 1901 auch in: D., G.: Kunsthistorische Aufsätze, München / Berlin 1914, S.250ff.

³⁶⁵ Die Verhandlungen der zweiten Heidelberger Schloßbau-Konferenz vom 17./18. April 1902, hg. v. Großherzoglich Badischen Finanzministerium, Karlsruhe 1902, S.22.

³⁶⁶ FA Bl. 62 U.I, Ts.5 bzw. Beilage zum Protokoll der 64. öffentlichen Sitzung der zweiten Kammer vom 30. April 1904, S.26 (Gutachten vom 10.XI.1903).

Die Ministerialkommission beschloß am 17.XII.1903 ihr Obergutachten dahingehend abzugeben, "daß sie die Ausführung des Eggertschen Projektes nicht befürworten könne ... weil seine Verwirklichung so tiefe Eingriffe in den Bestand ... notwendig mache ... aber hauptsächlich deshalb, weil das Projekt ... die ... Gefahren, die dem Bau durch die nach wie vor unablässig wirksamen Einflüsse der Witterung bereitet werden, nicht abzuwenden vermöge. Das einzige Mittel zur dauernden Erhaltung des Baues sei die Aufbringung eines Daches, verbunden mit dem inneren Ausbau."³⁶⁷ Die Verhinderung einer hypothetischen "Wiederherstellung" und seine Sicherung als Ruine verdankt der Ottheinrichbau der Uneinigkeit von Ministerium, Kammer und örtlichen Behörden.

1923 begann Bluntschli in Form biographischer Notizen Rechenschaft über sein Lebenswerk abzulegen.³⁶⁸ Im selben Jahr setzte er sich auf die Bitte seines Schülers Enea Tallone mit seiner ganzen Autorität für dessen Entwurf zum Neubau des Palazzo civico in Bellinzona unter teilweiser Schonung der historischen Substanz eines Vorgängerbaus aus dem 16. Jahrhundert ein.³⁶⁹

Gelegentlich hat Bluntschli sich auch als Organisator von Ausstellungen und als Vermittler von Kunst und kunstgewerblichen Erzeugnissen betätigt. So war er etwa 1875 an der Vorbereitung einer Ausstellung historischen Kunstgewerbes in Frankfurt beteiligt.³⁷⁰ Im Herbst 1883 entlieh er aus seinem Besitz Feuerbachs "Orpheus und Euridike" zur Eröffnung der permanenten Ausstellung des Straßburger Kunstvereins (die Gemäldesammlung war bei der Belagerung von 1870 verbrannt), der am 17. Februar desselben Jahres als Gegenpol zur Société des amis des arts gegründet worden war und mit dessen Geschäftsführer Prof. Brentano er bekannt war.³⁷¹ 1892 vermittelte er der Dresdner Semper-Ausstellung Exponate aus dem Bestand des Züricher "Semper-Museums".³⁷²

Mit mehreren seiner Entwürfe - besonders zu Wettbewerben - war er auf verschiedenen Ausstellungen vertreten.³⁷³

³⁶⁷ Ebd., S.6f. Die Erdgeschoßräume wurden 1955-57 überdacht und 1986 grundlegend umgebaut.

³⁶⁸ FA Bl.50 U.V (biogr.Not.), s. a. S.93.

³⁶⁹ S. u. S.141, 331f u. 367.

³⁷⁰ Etwa FA Bl.44 U.4 (Br. v. 20.VIII.1875) und Kat.Nr.197.

³⁷¹ Vgl. Kat.Nr.87; FA Bl.40.14 (Br.e v. 13.IX. u. 1.X.1883); Bay.Stabi.Hsabt. ANA 340, I (Br.e v. 18. u. 21.XI.1883) und Brentano, Lujo: Elsässer Erinnerungen, Berlin 1917, S.67-84 (Bluntschli genannt auf S.70). Die Literatur zum Bild zusammenfassend Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach, München 1991, S.292-295 (Straßburg 1883 fehlt in Liste der Ausstellungen). Zum Verkauf eines Bechers an das Schweizerische Landesmuseum s. FA Bl.43 U.22a (Br. v. 10.III.1922).

³⁷² DBZ XXVI,77 v. 24.IX.1892, S.473.

³⁷³ S. Anhang 8.

Bluntschli trat auch - z. T. durch seine Ämter bedingt - als Spender hervor: Zu dem von ihm entworfenen Denkmal seines Lehrers und Vorgängers Semper im Polytechnikum (Kat.Nr.152; Abb.455) spendete er die außergewöhnlich hohe Summe von 200 Franken.³⁷⁴ Die Figuren des Kanzelkorbs der Kirche Enge (Kat.Nr.5; Abb.20) sind ein Geschenk von Architekt und Bildhauer an die Gemeinde.³⁷⁵ Das Honorar für seine Skizzen zur Zentralbibliothek (Kat.Nr.28; Abb.128-130) - 6.534 Franken - verwandte er als Spende zu dem ab 1915 von Hermann Fietz errichteten Neubau.³⁷⁶ Wohl im Zusammenhang mit seinem Umzug steht die Überlassung von Fachliteratur an den SIA.³⁷⁷ 1922 unterstützte er eine Publikation über seinen im Jahr zuvor verstorbenen Freund Friedrich von Thiersch.³⁷⁸

I.9 Publizistische Tätigkeiten³⁷⁹

Erste publizistische Vorhaben Bluntschlis reichen an das Ende seiner Züricher Studienzeit zurück. Damals beabsichtigte er mit zwei Studienkollegen die Aufnahme und Veröffentlichung von Florentiner Bauten der Renaissance. Zur Konkretisierung dieses ambitionierten Projekts reisten sie zunächst nach Basel, um sich von Jakob Burckhardt, der bis Frühjahr 1858 Professor der Kunstgeschichte am Züricher Polytechnikum gewesen war, beraten zu lassen; darauf baten sie den damaligen Inhaber dieses Lehrstuhls, Wilhelm Lübke, die Arbeit zu redigieren. Das anspruchsvolle Vorhaben wurde Anfang 1864 aufgegeben.³⁸⁰

Die ersten Veröffentlichungen Bluntschlis fielen dann wesentlich bescheidener aus. Es handelt sich um Lithographien von Zeichnungen, die im Sommer 1865 auf einer Exkursion in die Touraine entstanden.³⁸¹

Dem Heidelberger Schloß widmete Bluntschli "manchen Tag, durchstöberte die Ruinen u. skizzierte viel. Einige jener Blätter sind in der Publikation des 'Intime Clubs' veröffentlicht, einer Sammlung von Autographen, die meine frühern Pariser Kameraden herausgaben. Damals griff die Idee bei mir und einigen gleichgesinnten Freunden wie Sommer u. Tafel Platz, den Spuren dieses neu entdeckten Stiles nachzugehen u. einen Kreis von Fachgenossen für eine Publikation zu gewinnen; ein

³⁷⁴ SBZ V,24 v. 13.VI.1885, S.154.

³⁷⁵ AKE, III B 6, Ms.268f u. 314 v. 7.VII. bzw. 8.XII.1894.

³⁷⁶ FA Bl.61 (29.VII.1907).

³⁷⁷ Sitzung des Zentralkomitees des SIA v. 6.VII.1915: "Das Ehrenmitglied Prof. Dr. Bluntschli ... hat dem Verein ... eine Anzahl Zeitschriften und Bücher angeboten, was ... mit grossem Danke angenommen wird." SBZ LXVI,3 v. 17.VII.1915, S.38.

³⁷⁸ Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925; FA Bl.43 U.12 (Br.e v. 25.III./3.IV., 23.IV. u. 11./12.IX.1922).

³⁷⁹ Die bibliographischen Nachweise der veröffentlichten Schriften sind dem Verzeichnis der Publikationen Bluntschlis im Anhang zu entnehmen.

³⁸⁰ S. o. S.46ff.

³⁸¹ S. o. S.54 u. Anm.172.

Vorhaben das uns lange beschäftigte, sich aber im Lauf der Zeit ebenso wenig als durchführbar erwies, wie das ähnliche Florentiner Unternehmen".³⁸²

Im Oktober 1869 verbrachte Bluntschli zweimal mehrere Tage auf Schloß Heiligenberg (Kreis Überlingen), wo er für eine "voraussichtliche Renaissancepublikation einiges aufgenommen" hat.³⁸³

Auf einer Italienreise traf er 1875 in Genua durch Zufall Semper, der ihn auf die Idee brachte, gemeinsam Genueser Deckendekorationen zu veröffentlichen; ein Vorhaben, das ebenfalls unrealisiert blieb.³⁸⁴

1877 äußerten sich Mylius und Bluntschli kritisch zur Praxis des Wettbewerbswesens in Deutschland.³⁸⁵

1881 veröffentlichte das Atelier "Mylius & Bluntschli" seinen Entwurf zum Preisausschreiben für Fassaden des Rathauses in Glasgow mit Erläuterung des Wettbewerbs, seiner Anforderungen und Bedingungen.

Im Jahre 1884 erschien der Bericht über Möbel und Hausgeräte der im Vorjahr in Zürich abgehaltenen Schweizerischen Landesausstellung. Die 26 Druckseiten starke Abhandlung belegt Bluntschlis Kenntnis von Geschichte und Technik des Kunstgewerbes, seine Kompetenz im Bereich von Innenausstattung sowie die enge Verbundenheit mit den Ideen Sempers.

Mit Lasius faßte er 1887 Aufsätze über die von ihnen errichteten Chemie- und Physikgebäude des Polytechnikums ab.

Im gleichen Jahr erschien die wichtigste Publikation Bluntschlis, seine Abhandlung über Rathäuser als siebter Halbband des vierten Teils des Hb.d.A. Sie kann als erste Bestandsaufnahme gewertet werden, die großen Einfluß auf weitere Planungen ausgeübt hat.³⁸⁶

Ein Jahr später äußerte er sich ausführlich in der Kontroverse, ob bei der bevorstehenden Realisierung des eidgenössischen Verwaltungsgebäudes in Bern genügend Platz für den später daneben zu errichtenden Parlamentsbau - auf dessen Ausführung er sich berechtigte Hoffnungen machte - verbleibe. Die Frage, ob es danach noch möglich sei, "ein *allen* Anforderungen an practische Brauchbarkeit und künstlerische Wirkung entsprechendes Parlamentsgebäude zu errichten", verneint er mit ausführlicher Begündung.

1889 erschien eine mit Lasius und dem Chemiker Lunge verfaßte Publikation über die chemischen Laboratorien des Polytechnikums.

³⁸² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.24); s. a. ebd. 43 U.27 (Br.e v. 24.V. u. 10.VI.1866, 4. u. 5.VII.1867, 19.XII.1868 u. 4.I., 12.III. u. 5.V.1869) und 43 U.30 (Br. v. 20.IX.1868); s. a. u. S.211.

³⁸³ FA Bl.47 U.V (Br.e v. 16. u. 24.X.1869); s. a. FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.25) und G-S XI, 22v.

³⁸⁴ S. o. S.68 u. Anm.238.

³⁸⁵ S. u. S.219.

³⁸⁶ Vorbereitungen dazu ab 1882, s. etwa FA Bl.42 U.12 (Br. v. 7.VII.1882); s. a. Stubenvoll, Willi: Das Frankfurter Rathaus, S.449 Anm.13. In: Das Rathaus im Kaiserreich, S.415-451.

In seiner Rezension von Camillo Sittes "Städtebau" empfahl Bluntschli eine Schrift, deren Inhalte und Zielsetzungen sich weitgehend mit seinen Überzeugungen deckten "auf's Beste unseren Behörden und beteiligten Kreisen" und erinnert als Hinweis auf deren Aktualität an die "Schwierigkeiten und Mühen [die] es verursachte, für unser Zwinglidenkmal [Kat.Nr.150; Abb.451-453] einen auch nur einigermaßen brauchbaren Platz zu finden."

1890 tadelte er die Verkehrsführung vor dem Berner Nationalmuseum.

1896 schrieb Bluntschli einen Nekrolog auf Gaspard André, mit dem er seit den Tagen im Atelier Questel befreundet war und mit dem er wiederholt als Preisrichter zusammengearbeitet hatte.

Am 16.II.1901 erschien seine an der Gedächtnisfeier der Zürcher Kunst-Gesellschaft gehaltene Rede auf Arnold Böcklin, die Wallot als das "beste, was ich bisher über diesen originellsten u. grössten aller neueren Maler gelesen habe" bezeichnet, "keine Spur von Phrase, keine schwülstige Verhimmelung ... aus dem Herzen kommende Worte."³⁸⁷

Im gleichen Jahr wurden seine Vorträge "Reiseeindrücke aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika" in der SBZ gedruckt.

Mit dem Aufsatz "Aus Gottfried Sempers Tätigkeit in Zürich" griff er auf seinen anlässlich des hundertsten Geburtstags seines verehrten Lehrers am 6. Januar 1904 im ZIA gehaltenen Festvortrag "Über Semper und seine Richtung" zurück.

Die Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Polytechnikums beinhaltet einen Beitrag Bluntschlis über die neueren Kirchenbauten Zürichs.

1912 stellte er den von ihm in dem Bemühen um mehr Einheitlichkeit und Stimmung erneuerten Innenraum des Neumünsters vor.

Einen weiteren Nachruf verfaßte Bluntschli 1913 auf seinen Freund Albert Müller, ebenfalls Semperschüler, wie Bluntschli Vorstandsmitglied der Zürcher Kunstgesellschaft und von 1879 bis 1897 Direktor des Gewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule Zürich, der mit ihm gemeinsam verschiedenen Kommissionen angehört und in mehreren Jurys geamtet hatte.

Seinen ehemaligen Kollegen Georg Lasius ehrte Bluntschli im Jahre 1925 anlässlich seines 90. Geburtstags in der NZZ.

Stellvertretend für verschiedene Publikationen, deren Autoren Bluntschli mit Rat und Tat unterstützte, sei der Beitrag Manfred Sempers in der Kontroverse um den Anteil seines Vaters bzw. Hasenauers an deren Wiener Bauten, die im Jahre 1894 als Reaktion auf Nekrologe des letzteren wieder aufgeflammt war, in Form von

³⁸⁷ FA Bl.45.1 U.I (Br. v. 4.III.1901).

Belieferung mit Material³⁸⁸ sowie das Werk Hermann Thierschs über seinen Onkel Friedrich von Thiersch, dessen Erscheinen Bluntschli finanziell unterstützt hat³⁸⁹, genannt.

I.10 Persönlichkeit

Im Alter von 88 Jahren verstarb Alfred Friedrich Bluntschli nach kurzer Krankheit am 27. Juli 1930. Seine Urne wurde auf dem Friedhof Sihlfeld unter der gleichen Tanne versenkt, um die bereits die Gräber von Gottfried Keller, Rudolf Koller und Richard Kißling angelegt waren. Der im Leben freundschaftlich verbundene Dichter, Maler, Bildhauer und Architekt kamen sich so in ihrer letzten Ruhestätte wieder nahe. Bluntschlis Bedeutung als "Integrationsfigur im Zürcher Kunstleben ... nach Sempers Weggang"³⁹⁰ könnte keinen besseren bleibenden Ausdruck finden.

Bluntschli erscheint in seinen eigenen Äußerungen, wie in Urteilen anderer, als Persönlichkeit von hoher Bildung sowohl auf kulturellem wie technischem Gebiet, als Mensch von korrektem, auf Ausgleich bedachtem Wesen ohne größeren Geschäftssinn und politische Ambitionen. Der zurückhaltende und versöhnliche Zug seines zivilisierten, sich - trotz der von dem Gros seiner Auftraggeber vertretenen entgegengesetzten Zeitströmung - weiter an humanistischen Idealen orientierenden Charakters, scheint oft mit dazu beigetragen zu haben, ihn zu übergehen³⁹¹ und um den verdienten Erfolg seiner Arbeit zu bringen³⁹².

³⁸⁸ Semper, Manfred: Hasenauer und Semper. Eine Erwiderung und Richtigstellung. In: Österreichische Allgemeine Bauzeitung 59 1894, Nr.8-12, S.57-63, 73-82 u. 85-96 (Zitat aus Br. Bluntschlis - fälschlich Bluntschly - S.96); FA Bl.43 U.24 (18.I.1894, 20.I. u. 11.VIII.1895) u. gta 21-K-1894-01-21-02. Sempers jüngerer Sohn Hans scheint in der Biographie seines Vaters in einigen Passagen ebenfalls auf Angaben Bluntschlis zurückzugreifen (Semper, Hans: Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens, Berlin 1880, etwa S.5).

³⁸⁹ Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925; FA Bl.43 U.12 (Br.e v. 25.III./3.IV., 23.IV. u. 11./12.IX.1922).

³⁹⁰ INSA 10, S.253.

³⁹¹ So wird er etwa von Jakob Burckhardt in seinen an Max Alioth gerichteten Briefen entweder vergessen oder verwechselt (Briefe an einen Architekten, München 1912, S.51 Frankfurt vom 4.IX.1877: "Im hiesigen 'Hôtel Francfort' ... , dem Kolossalbau des Mylius, herrscht dagegen die italienische Renaissance bis an die Grenzen des Glaubhaften; denken sie sich ein Gebäude reichsten Stils en fer à cheval und vor dem Garten herum gegen die Strasse oder Platz eine als Kreissegment vortretende durchsichtige Halle. Das hat Mylius 'gederft', wie die Frankfurter sagen." bzw. ebd. S.267 Basel vom 12.XI.1888: "Wo lebt jetzt der Architekt Sommer ... ? Ich kannte ihn von früher her Wie früh aber sind die beiden anderen gestorben, die als junge Leute auf der Reise nach Italien bei mir vorgesprochen hatten: Lucae, der Erbauer des Theaters, und Mylius, der das Hôtel de Francfort baute". Dazu, daß Bluntschli zumindest größeren Anteil als Mylius am Entwurf des Frankfurter Hofes hat, s. Kat.Nr.67), und die Aufzählung der ältesten Mitglieder der GeP - ab 1914 war Bluntschli Ehrenmitglied - in der NZZ vom Anfang Oktober 1925 führt ihn schlichtweg nicht auf (vgl. dazu SBZ 86,15 v. 10.X.1925, S.190).

³⁹² Vgl. hierzu auch die oben - S.93 - zitierte Selbsteinschätzung in FA Bl.50 U.III (Ts.28f).

Einige schlaglichtartige Bemerkungen mögen zur Vervollständigung des Bildes von Bluntschli als Menschen beitragen:

In seinem ersten Semester - Ende 1860 - hatte er sich entschlossen, einer neu gegründeten Studentenverbindung, der "Teutonia", deren Mitglieder mehrheitlich aus Norddeutschland stammten, anzuschließen, zog sich im Verlauf seines Studiums jedoch allmählich zurück. 1864 wechselten die meisten ihrer Mitglieder nach Karlsruhe und konstituierten die Verbindung unter dem Namen "Frisia" neu. Als sich diese Ende der 1880er Jahre in ein Corps umzuwandeln beschloß, löste Bluntschli die noch bestehenden Beziehungen.³⁹³

Seinen wenig ausgeprägten Geschäftssinn illustrieren das Unternehmen der Errichtung eines Landhauses in Konstanz (Kat.Nr.94; Abb.278-281) sowie seine Stellung bei "Mylius & Bluntschli". Politischen Ehrgeiz besaß er nicht, so bekleidete er sein Amt als Stadtverordneter in den drei letzten Jahren seiner Frankfurter Zeit nur ungern.³⁹⁴ Ein Freund großer Festveranstaltungen war er ebenfalls nicht, hingegen fühlte er sich wohl in kleineren privaten Gesellschaften, wie er sie etwa in Frankfurt mit seinen Angestellten und im Umkreis des Architekten- und Ingenieurvereins sowie der Künstlergesellschaft pflegte³⁹⁵ und wie sie die Zürcher Dienstagsgesellschaft - später Freitagsgesellschaft³⁹⁶ -, ein Künstlerkreis um Rudolf Koller, ausrichtete. Dieser "Keimzelle" des "Künstlerhaus"³⁹⁷ gehörten neben dem Ehepaar Bluntschli auch Arnold Böcklin, Gustav Gull, Gottfried Keller, Richard Kibling, Albert Müller und Joseph Regl mit ihren Frauen an.

Bluntschlis Beliebtheit belegen Bemerkungen wie die Fritschs am Schluß seiner Besprechung der Entwürfe Auers und Bluntschlis zum eidgenössischen Parlaments- und Verwaltungsgebäude in Bern, die durchaus hätten unterbleiben können: "Dem trefflichen Künstler, den wir mit Bedauern aus Deutschland, dem Felde seiner ersten glänzenden Wirksamkeit, haben scheiden sehen, wäre damit eine treffliche Gelegenheit geboten, sich in seinem Stammlande durch einen seiner würdigen Monumental-Bau ein Denkmal zu setzen und seinen Namen demjenigen seines Lehrers und Amtsvorgängers Gottfried Semper anzureihen. Wir wünschen ihm von Herzen Glück dazu!"³⁹⁸

³⁹³ FA Bl.46 U.I (Br. v. 9.XII.1860) u. 47 U.II (Br.e v. 30.XI., Mitte Dezember u. 23.XII.1860) sowie Bluntschli, H., S.25-28.

³⁹⁴ S. o. S.72.

³⁹⁵ S. o. S.72.

³⁹⁶ Im Gegensatz zur 1787 entstandenen Samstags- bzw. Donnerstagsgesellschaft, dem Vorläufer der Zürcher Künstlergesellschaft.

³⁹⁷ S. o. S.101f.

³⁹⁸ DBZ XIX,55 v. 11.VII.1885, S.330.

Hinweise auf die Wertschätzung seiner Urteilskraft und zugleich seines zurückhaltenden Wesens finden sich in Formulierungen der Protokolle des ZIA wie beispielsweise: "Nach Aufforderung durch den Vorsitzenden äussert sich auch Herr Professor Bluntschli ...".³⁹⁹ Bezüglich seines Ausscheidens aus dem Dienst 1914 würdigt ihn die SBZ als Mann von "gründlicher Bildung und vornehmen Charaktereigenschaften".⁴⁰⁰ In der Bestätigung der Ablehnung der Wiederwahl in Baukollegium und Kommission zur ästhetischen Begutachtung von Bauprojekten dankt ihm der Stadtrat Zürich u. a. mit folgenden Worten: "Während vieler Jahre haben Sie in uneigennütziger Weise und mit versöhnlichem Wesen der Stadt Ihre reichen Kenntnisse und Erfahrungen zur Verfügung gestellt".⁴⁰¹

Bei der Feier seines 70. Geburtstags im Kreise der Familie und näherer Freunde, fast ausschließlich frühere Schüler und Mitarbeiter, darunter Gustav Gull und Friedrich von Thiersch unter der Regie des "Festleiters" Max Häfeli und des "Präsidenten der Veranstaltung" Karl Moser, sprach Otto Pflighard über den Lehrer Bluntschli, der den Schülern "zuerst so ernst und zurückhaltend erschien", sie ihn aber "bei näherem Verkehr, namentlich bei den gemeinsamen Ausflügen und Skizzierübungen kennen und schätzen lernten Namentlich zog sie sein entgegenkommendes, vornehmes Wesen an, das sich stets auch im fernen Verkehr gleich blieb und ihm die besondere Hochschätzung der Kollegen auch später erhalten hat." Besonders feierte er "den Menschen Bluntschli, der, wenn ihm auch Widerspruch nicht erspart blieb ... doch stets mit Ruhe und rücksichtsvoll seinen Standpunkt vertreten hat und dabei auch andere Anschauungen gelten zu lassen gewohnt ist."⁴⁰²

Und in seinem Nachruf schrieb er: "Jeder fühlte vom ersten Augenblick an, welch feiner, vornehmer Gesinnung der Lehrer sei. Alles Hässliche war ihm fremd; lieber erduldet er ein Unrecht, als sich in einen Kampf einzulassen. ... Schwere Enttäuschungen hat er so erlebt; er hat sie geduldig getragen. Seine Stärke ist an ihnen gewachsen und in seinem grossen Familien- und Freundeskreis ist er mehr und mehr als ein Weiser verehrt worden. ... Wie als Mensch, so war er auch in seiner Kunst edel ausgeglichen."⁴⁰³

³⁹⁹ SBZ XV,7 v. 15.II.1890, S.41.

⁴⁰⁰ SBZ LXIII,21 v. 23.V.1914, S.313.

⁴⁰¹ FA Bl.61 (Schreiben v. April 1922).

⁴⁰² SBZ LIX,5 v. 3.II.1912, S.65; vgl. a. gta 33-K-1911 u. -1912.

⁴⁰³ SBZ 96,7 v. 16.VIII.1930, S.86. Bereits in ihrer kurzen Mitteilung von seinem Tode charakterisierte die SBZ Bluntschli als: "feingebildeten, kultivierten Architekten und langjährigen, von seinen Schülern hochgeschätzten Lehrer der Baukunst.", ebd., 96,5 v. 2.VIII.1930, S.62. Ähnlich Lehmann in: NZZ 1518 v. 4.VIII.1930; s. a. Gull in: NZZ 1488 v. 30.VIII.1930.

Bluntschli's Sohn urteilte, "daß die Abgeklärtheit seines nach innen gekehrten Wesens ihm keineswegs als Erbteil zugefallen war, vielmehr die reife Frucht eines beharrlichen Strebens und eines vielfach unbewußten Feilens an sich selbst vorstellt", daß er "feststellen konnte, durch wie viel Enttäuschungen, Ungemach und schmerzliche Verkennung sein Lebensweg hindurchgeführt hat und wie er es dennoch verstand, sein Geschick in innere Bereicherung umzuformen".⁴⁰⁴



⁴⁰⁴ Bluntschli, H., S.7.

Der akribisch penibel planende Architekt fand vor allem Erfüllung in seinem Beruf. Nur wenn er gerade keinen Bauauftrag oder kein Projekt in Arbeit hatte, konnte der geduldige Mensch unzufrieden werden. So antwortete ihm - auf einen bereits in gesetzterem Alter geschriebenen Brief - sein immer beschäftigter und zudem kränklicher Freund Paul Wallot auf die ihm eigene liebenswürdig ironische Weise: "Lieber Bluntschli, Du haderst mit dem Schicksal, weil Du augenblicklich nichts zu bauen hast u. das ist nicht recht von Dir. Die Loose der Sterblichen fallen wie die ewigen Götter bestimmen u. wir Armen halten still u. trösten uns - wenn wir weise sind - so gut wir es vermögen."⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ FA Bl.45.1 U.I (Br. v. 18.I.1905).

II. TYPOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR LÖSUNG ALTER UND NEUER BAUAUFGABEN

An der Suche nach Gebäudetypen für neue sich besonders ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellender Bauaufgaben wie auch an der Reform in ihrer Funktion gewandelter oder erweiterter Lösungen hatte Bluntschli erheblichen Anteil. Zeugnis davon legen der reiche Bestand seines umfangreichen zeichnerischen Nachlasses und verschiedene theoretische Äußerungen sowie zeitgenössische Reaktionen ab. Seine Stärke war es, moderne Organisationsformen - nicht nur Grundrisse, auch Wasser- und Abwassersysteme, Zentralheizungen, sanitäre Einrichtungen und Beleuchtung - den einzelnen Bauaufgaben angemessen miteinander zu Architektur zu verbinden. Blieb eine große Anzahl seiner Wettbewerbsentwürfe auch unrealisiert, so fanden sogar schon einige seiner frühen Projekte Niederschlag in den letztendlich ausgeführten Plänen, wie beim Sammlungsgebäude in Karlsruhe, mit dem der Typ der Magazinbibliothek in Deutschland eingeführt wird (Kat.Nr.29; Abb.132), oder dem Münchner Rathaus (Kat.Nr.14; Abb.73-75); auch stellen einige seiner Entwürfe Schritte des allgemeinen Entwicklungsgangs zur Lösung einer bestimmten Bauaufgabe dar, wie etwa die Übernahme des Pavillonsystems in den Krankenhausbau Deutschlands durch seine Pläne zum Heidelberger Krankenhaus (Kat.Nr.45 u. 46; Abb.178f u. 181).

Verbreitung fanden Bluntschlis Ideen auch durch die in der Regel veranstalteten Ausstellungen der zu einem Wettbewerb eingegangenen Projekte sowie deren Veröffentlichung und Besprechung in Fachorganen. Nicht zu unterschätzen - wenn auch weniger konkret und meßbar nachvollziehbar - ist der Einfluß, den Bluntschli nach seiner Berufung auf den Lehrstuhl Sempers im Jahre 1881 als Preisrichter, Gutachter und nicht zuletzt Lehrer auf die Architektur besonders der Schweiz genommen haben dürfte.

Bluntschli griff selten auf bereits gefundene Lösungen zurück, in der Regel entwickelte er zu jeder sich ihm stellenden Aufgabe eigene Ideen und Neuschöpfungen. Priorität hatte immer die Lösung der Bauaufgabe, nicht der Stil. Sinn und Zweck eines Gebäudes fanden ihren klaren graphischen Ausdruck im Grundriß. Er bildete in Bluntschlis Schaffen stets die Grundlage des weiteren Vorgehens, die bereits ein mehr oder weniger deutliches Bild des Ganzen vermittelte. Bluntschlis Grundrißlösungen und Entwürfe zur inneren Anlage öffentlicher Bauten wurden in Urteilsbegründungen und Kritiken fast immer hoch gelobt.

Auf die Entwicklung von Grundriß und Raumgefüge hatte bereits die Ausbildung bei Semper großen Wert gelegt.⁴⁰⁶ An der Ecole des Beaux-Arts wurde ihr Entwurf in Verbindung mit dem Außenbau für die komplexesten Bauaufgaben der Gegenwart gefordert⁴⁰⁷; Gruppierung und Inszenierung galten als Bewertungsmaßstab der concours.

⁴⁰⁶ Über Sempers Vorlesung über Bautypen unterrichtet ein zweiseitiges Ms. Bluntschli (FA Bl.61, undat.). Zu Sempers Auffassung der Architektur als Raumkunst s. Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851 und Stil I, § 60 mit dem Untertitel "Das ursprünglichste auf den Begriff Raum fassende formelle Princip in der Baukunst unabhängig von der Konstruktion. ...", S.227-231 sowie Prinzhorn, Hans: Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen, Stuttgart 1909, S.18f u. 55; Fröhlich, Martin: Hommage au grand maître. In: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte, hg. v. Katharina Medici-Mall, Basel / Boston / Stuttgart 1985, S.134-147 und Berry, S.230 u. 233f; Fröhlich, Martin: Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer, Diss. ETH Zürich 1974 war mir leider nicht zugänglich.

⁴⁰⁷ "a favorite Beaux-Arts theme was the correspondence of a building's exterior to its internal organization." The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.7f; "*Composition* was the French academic system's term for what is considered the essential act of architectural design. What *composition* signified was not so much the design of ornament or of facades, but of whole buildings, conceived as three-dimensional entities and seen together in plan, section, and elevation. But this was a very particular use of the word, which only became general during the last half of the nineteenth century. As the concept of architectural composition coalesced, so the word emerged as distinct from two more specific terms denoting 'planning': *distribution* and *disposition*. Thus Léonce Reynaud could write in his *Traité d'architecture* of 1850-57: 'An apartment, for example, is well *distribué* if all the rooms which compose it are placed in the order most favorable for the uses for which they are to serve, ... but it may be at the same time badly *disposé* if one has not taken every possible advantage of the site, if one or several rooms do not have the forms and dimensions needed, if the walls and openings are so made as to complicate execution instead of simplifying it, and if, finally, the *composition* of the interior does not manifest itself on the exterior by means of a satisfactory configuration.'... At the same time that composition gained architectural significance, a new term became prominent in the vocabulary of the professors of the Ecole: *parti*. Georges Gromort wrote: 'In the genesis of a plan, the choice of the *parti* is of greater importance - especially at the outset - than what I shall call *composition pure*. This latter is mostly a matter of the adjustment of the elements, while the *parti* plays the role of inspiration in musical composition and applies principally to the layout and relative importance given to the elements. ... The role of *composition pure* is to link together, to make effective, to unite into a whole. It is primarily the agent of connection. It will create, in order to lead one to the various parts - to these rooms, to these libraries, to these auditoria - a whole network of vestibules, of staircases, of covered or open courts, or corridors, all of which we designate by the word *circulations*. ... It is more or less graceful articulation of this network which to a great extent determines the building's appearance.' That is, composition has to do with the presentation of architectural ideas, but not with the generation of these architectural ideas themselves. These ideas, furthermore, are *partis*, choices Being seen as choices, these generative ideas were not taught at the Ecole itself, but a range of theories and convictions was available to the students in the ateliers. ... 'Beaux-Arts' denotes not a style, but rather a technique." "When applied to architectural composition, *parti* designated the conceptual disposition of parts decided upon by the designer at the outset: whether a fountain be freestanding or against a wall; whether a tomb be an aedicula containing a statue or a closed architectural mass; whether a theater foyer have a main staircase at the center or two at the sides. The *parti* pertained to the architect, the *marche* to his design. Thus the Section d'Architecture could note, on the one hand, the 'originality' of a competitor's *parti* and, on the other, the 'grandeur' and 'simplicity' of his project's *marche*. Beaux-Arts composition at the outset was concerned with masses rather than detailing, with those masses as containers of space, and with those spaces as experienced when walked through. A Beaux-Arts building was designed from the inside out." van Zanten, David: Architectural composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier, S.112-115 u. 185. In: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.111-324 u. 505-509; s. a. Stier 1868, bes. S.105; anders Scharabi, S.22f u. 77f.

Bereits über sein erstes Wettbewerbsprojekt, das Sammlungsgebäude für Karlsruhe (Kat.Nr.29; Abb.131-134) - im Alter von 20 Jahren entworfen - urteilte die Jury: "Die allgemeine Disposition des Plans ist einfach und klar in würdiger, der schönen Aufgabe entsprechender Weise angeordnet Die Wirkung der Treppe ist großartig."⁴⁰⁸ Dem 1866 gemeinsam mit Tafel verfertigten Entwurf zum Münchner Rathaus (Kat.Nr.14; Abb.73-75) bescheinigt das Preisgericht den besten Grundriß der innerhalb des vorgegeben finanziellen Rahmens verbliebenen Einsendungen. Die "Architektur des Innern, namentlich der Haupttreppe und der Säle, zeigt ... so viel würdevolles und schönes"⁴⁰⁹. Im Konzept seines Gutachens über Bluntschlis Projekt zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.76f) charakterisiert Semper dessen Distribution als "klar übersichtlich und verständig"⁴¹⁰. Nach Fritsch gehört der Grundriß des Entwurfs von "Mylius & Bluntschi" zum ersten Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.9; Abb.40-42) "zu den korrektesten, welche die Konkurrenz aufzuweisen hat; künstlerische Phantasie und das Streben nach einer für den praktischen Gebrauch geeigneten und aus diesem abgeleiteten Lösung stehen überall in wohlthuender Harmonie."⁴¹¹ Oder anlässlich der Besprechung der Konkurrenzentwürfe zum Kollegienhaus für die deutsche Universität in Straßburg (Kat.Nr.22; Abb.96-98): "Dass es einem Grundrisse von M.& B. im allgemeinen an Klarheit und Zweckmässigkeit nicht fehlt, darf bei dem Rufe, den sich die verdiente Künstlerfirma gerade auf diesem Felde erworben hat, als selbstverständlich erscheinen Das bestechendste Moment der Arbeit ist unzweifelhaft die architektonische Erscheinung des grossen Hofes, die dem Inneren des Gebäudes ein eigenartiges Gepräge verleiht und der an Macht der Wirkung kein anderer der prämiirten Entwürfe ähnliches entgegen zu setzen hat."⁴¹²

In den Jahren nach 1871 drängten besonders Gebäude öffentlichen Charakters in größere, der Gefahr der Unübersichtlichkeit ausgesetzte, Dimensionen. Als Träger idealer Prinzipien sollten sie ihre durch Betonung der Kanten klar begrenzten Baumassen ruhig gelagert, geschlossen und in achsialer Anordnung präsentieren. Die Mitte - oft durch Risalitbildung zusätzlich aufgewertet - diente als Symmetrieachse gleichmäßig verteilter Massen. Der Grundriß wurde normalerweise aus einem möglichst rationell unterteilten Rechteck entwickelt. Zeittypisch läßt sich bei Bluntschlis Entwürfen die starke Neigung zu zentraler Organisation feststellen. Das

⁴⁰⁸ GLA Abt.237 / Nr.8794 ("Beurtheilung ...", Ms. unpag.).

⁴⁰⁹ FA Bl.60 ("Gutachten des Schiedsgerichtes ... 19. April 1866", Ms.10-12), entspricht Stadtarchiv München Hochbauamt 397/II, 399/I u. 399/II.

⁴¹⁰ gta 20-(0193 U).

⁴¹¹ DBZ VI,26 v. 27.VI.1872, S.209.

⁴¹² DBZ XII,98 v. 7.XII.1878, S.498; vgl. a. Rombergs Zeitschrift 39 1879, Sp.26f u. Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Hannover XXV 1879, Sp.147f.

Bauwerk erhält eine betonte Mitte, der meist öffentliche Funktion - Vestibül, Treppenhaus, Innenhof und Empfangsraum - zukommt.

Der "leitende Baustil" umfangreicher Bauaufgaben ist für Bluntschli die "italienische Renaissance mit Benutzung antirömischer Motive". Sie eigne sich "wie kein anderer ... für die Ausführung in grossen Verhältnissen", zudem lasse kein anderer Stil "das Aneinanderreihen verschieden grosser Räume in so zweckmässiger Weise zu u. ermöglicht eine sich steigernde Raumwirkung, indem er gestattet, den einzelnen Theilen nach Bedürfnis eine verschieden grosse Höhe zu geben ohne den innern Zusammenhang derselben aufzuheben."⁴¹³ Bluntschli begründet die Wahl des Stils also mit dem Umfang und - indirekt dem monumentalen Charakter⁴¹⁴ - der Bauaufgabe. Wurde für öffentliche Gebäude "italienische Renaissance" verlangt oder unausgesprochen vorausgesetzt - was häufig der Fall war - implizierte das wiederum einen symmetrischen Aufbau.

Allseitige Symmetrie galt Bluntschli nicht in jedem Falle als höchstes Ziel im "Monumentalbau"; eine Überzeugung, die ihn in Übereinstimmung mit den jeweils modernen ästhetischen Anschauungen ausweist: So setzte er sich in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre im Zusammenhang mit der Planung des Hamburger Rathauses (Kat.Nr.16; Abb.78-90) für die Beachtung des "Gesetzes der Richtung" in Verbindung mit der Verwendung der französischen und deutschen Renaissance entlehnter Elemente ein. Deren freiere Kombinationsmöglichkeiten erlauben günstigere Anpassung an den Baukomplex als die strenge italienische Renaissance - handelt es sich bei dem Rathaus doch um eine äußerst differenziert organisierte Anlage und nicht um einen palazzo.⁴¹⁵ In seinem Projekt zum eidgenössischen Parlaments- und Verwaltungsgebäude von 1885 (Kat.Nr.11) wendet er sich unter Berücksichtigung der beengten Situation und der vorgegeben Integration des Bundes Rathauses gegen eine symmetrische Lösung und schlägt eine ausponderierte Baugruppe vor (Abb.55f).⁴¹⁶ Etwa zur gleichen Zeit hatte Redtenbacher geäußert: "Unter einem höheren Gesichtspunkt, der die Symmetrie mit inbegriff, übertrifft das

⁴¹³ gta o. Sign. "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ...", Konzept 15 Ms., zit. Ms.2. Die Passage erinnert an Sempers Wertschätzung kaiserzeitlicher Architektur als besonders flexibel und ihrer "Art Raumespoesie die sich ausdrückt durch das Zusammenstellen vieler architektonisch geordneter und geschmückter Raumesinheiten zu einer einzigen Gesamtwirkung nach vorher berechnetem Plane", Stil I, S.481; s. a. u. S.256f.

⁴¹⁴ Zur zeitgenössischen Verbindung der Begriffe "öffentlich" und "monumental" s. etwa Herzig, W.: Die angewandte oder praktische Ästhetik oder die Theorie der dekorativen Architektur, Leipzig 1873, S.9f.

⁴¹⁵ Zum "Gesetz der Richtung" s. u. S.139f; zum Stil S.272f.

Abweichungen von Symmetrie "im Kleinen" legitimiert Bluntschli historisch, etwa: "Die ungleichen Fensterpfeiler stören mich nicht. Auch die florentinischen Paläste weisen solche auf." Protokoll der VI. Sitzung der Baukommission für die Hochschulbauten ... 5. Juli 1907 ... Zürich, S.4 (BAZ; gta u. FA Bl.61).

⁴¹⁶ S. u. S.134.

Gleichgewicht diese an Wohlgefälligkeit."⁴¹⁷ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts darf die starre Symmetrie zugunsten der Ausgewogenheit der Massen als überwunden angesehen werden. So setzt August Choisy ein "malerisches" Prinzip gegen die Vorstellungen der Ecole des Beaux-Arts, das sich auf den Landschaftsgarten bezieht: "Chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage ou les masses seules se pondèrent."⁴¹⁸ Im gleichen Jahre wendet sich Camillo Sitte gegen auf dem Gebiet des Städtebaus weiterhin verbreitete "geschraubte Regelmässigkeit, zwecklose Symmetrie und Einförmigkeit moderner Anlagen. Beim modernen Villenstyl gibt man sich längst schon einer gewissen Ungebundenheit hin, auch bei Schlossbauten hält man dies für erspriesslich; warum führen gerade beim Städtebau Reisschiene und Zirkel ein so starres Regiment?"⁴¹⁹ Und auch Bluntschli spricht sich 1916 und 1923 gegen das Vorhaben der SBB aus, den unregelmäßigen in der Achse der von ihm errichteten Kirche Enge (Kat.Nr.5) gelegenen Platz auf Kosten der Verkehrsführung "würdig u. monumental", d. h. in erster Linie symmetrisch zu gestalten. Die Anlage komme ohnehin nicht zur Wirkung, eine monumentale symmetrische Gestaltung sei "dann berechtigter, wenn eine Strasse in der Kirchenachse folgen u. einen weiteren Standpunkt für die Betrachtung ermöglichen würde." Bluntschli schlägt hingegen eine S-förmige Führung der den achsialen Zuweg kreuzenden Grütlistrasse vor.⁴²⁰

Wohnhäuser gestaltete Bluntschli sowohl symmetrisch als auch malerisch gruppiert; stets stellt die Raumanlage eine möglichst individuelle architektonische Reaktion auf die Bedürfnisse und den Charakter des Bauherren dar. Die Entwicklung dieser Privatbauten erfolgt in weitaus stärkerem Maße als die der Monumentalbauten von innen nach außen: durch Addition verschiedener Räume und nicht durch Aufteilung einer von Außenmauern oder Grundstücksgrenzen vorgegebenen Grundfläche. Die einzelnen Teile eines so komponierten Gebildes können aus dessen Körper vor- und

⁴¹⁷ Redtenbacher, Rudolph: Die Architektonik der modernen Baukunst. Ein Hilfsbuch bei der Bearbeitung architektonischer Aufgaben, Berlin 1883, S.VIII.

⁴¹⁸ Choisy, August: Histoire de l'architecture Bd.I, Paris 1899 bzw. Genf / Paris 1982, S.419.

⁴¹⁹ Zit. nach 1901³, S.59. Der zitierten Stelle schließt sich ein Exkurs über Symmetrie - die nach Vitruv aus "proportio, quae graece *analogia* dicitur" hervorgehe - und die Entstehung des modernen Symmetriebegriffs an. Auf einen von Sittes Kritikern - Otto Wagner - soll hier hingewiesen sein, da er - wie Bluntschli von Semper ausgehend - den Standpunkt vertritt, Symmetrie sei unerlässlich (etwa Wagner, Otto: Die Baukunst unserer Zeit, Wien 1914).

⁴²⁰ FA Bl.52 U.I (Begutachtung der Vorlage der SBB ... 9 Ms. u. zwei Planbeilagen; zit. Ms.4). Es sei daran erinnert, daß bereits um 1830 einmal eine Abkehr vom klassizistischen Symmetrieprinzip vollzogen worden war (dazu Döhmer, S.59ff). Auch Schinkel wendet sich in der um diese Zeit entstandenen vierten Bearbeitung seines architektonischen Lehrbuchs im Gegensatz zu dessen erster, 25 Jahre zurückliegenden Fassung, gegen eine leere Symmetrie und stellt fest: "Die Symmetrie ist ohne Zweifel durch die Faulheit und durch die Eitelkeit entstanden." (Das Architektonische Lehrbuch, hg. v. Goerd Peschken, Berlin 1979, S.119) In unserem Zusammenhang ist aber auch auf die differenzierenden und anthropologisch begründenden Ausführungen Sempers hinzuweisen; hierzu u. S.139 mit Anm.483.

zurücktreten; segmentbogig oder polygonal ausgreifen. Der Gebäudeumriß ist oft bewegt und strebt nicht mehr blockhafte Geschlossenheit an; statt dessen werden unterschiedliche Baukörper zu Gruppen zusammengestellt und gegeneinander ausbalanciert.

Fassadengestaltung betrachtete Bluntschli nicht als eigenständig entwickelten und dann applizierten dekorativen Selbstzweck. Die Gliederung der Fassade übernimmt verknüpfende und ordnende Funktionen, weshalb er sie möglichst in Abhängigkeit von der inneren Organisation des Gebäudes entwickelte. So bieten sich an der Hauptfassade die Zugänge betonende und an den Seiten serielle Motive an. Die vorrangige Behandlung des Grundrisses handelte Bluntschli gelegentlich Tadel seiner Zeitgenossen ein.⁴²¹ Mit dieser Gewichtung - der Priorität von Festlegung des Baukörpers und architektonischem Raum - erfüllte er bereits seit Beginn seines Schaffens eine gegen Ende des 19. Jahrhunderts von der Reformbewegung ausgehende Forderung.⁴²² Hier fanden möglicherweise auch Eindrücke von Eisenglas-Konstruktionen, die Bluntschli in Paris empfangen hatte, ihren Niederschlag, sind sie doch eher vom Innenraum her erfahrbar als vom Äußeren.⁴²³

II.1 Kirchen

Mit dem Kirchenbau, einer auch zu Bluntschlis Schaffenszeit noch hauptsächlichlichen Bauaufgabe - entstanden doch bei jeder Stadterweiterung neue Pfarreien, die nach eigenen Kirchen verlangten, und auf dem Land kleinere Vorgänger ersetzende Neubauten -, befaßte er sich - überschaut man das umfangreiche OEuvre - im Vergleich zu anderen Architekten recht wenig.

Sein erster Entwurf (Kat.Nr.1; Abb.1), noch in der Züricher Studienzeit entstanden, lehnt sich eng an die prominenten unter Einfluß der Gegenreformation ab den 1560er Jahren entstandenen italienischen Bauten an. 1864 beteiligte sich Bluntschli am zweiten Wettbewerb um die Fassade des Florentiner Doms (Kat.Nr.188; Abb.507). Sein Entwurf folgt der 1847 erhobenen Forderung seines Landsmannes J. G. Müller: "Die Faßade des Domes von Florenz muß und darf in ihren Grundzügen aus nichts Anderem bestehen als aus drei großartigen Portalen, die den Eingang bilden; aus drei Rosetten, welche die drei Kirchenschiffe ihrer Länge nach erleuchten; aus vier starken Pfeilern, welche dieselben trennen, und aus drei Giebeln, welche dieselben

⁴²¹ S. etwa Anm. 408 und 412.

⁴²² S. etwa Nerdinger, Winfried: Vom barocken Planriß zur Axonometrie - Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland, S.15. In: Die Architekturzeichnung, Ausstellungskatalog DAM, München 1986, S.8-18; Oechslin, S.129f; Schmitz, S.16; weitere Literaturangaben bei Petsch, S.243 Anm.152; vgl. a. unten S.348.

⁴²³ Ähnlich die Äußerung Louis-Auguste Boileaus bezüglich seines Warenhauses Au Bon Marché in Paris, bei einer solchen Konstruktion solle: "envisager non plus les pleins de l'édifice, mais bien le vide qu'il enveloppe" (zit. über Mignot, S.208); s. a. unten S.232-234.

schließen. ... Von tiefem Sinne ist ... das Gesetz, daß die Zwischenräume der Portalsäulen geziert sein sollen mit den Statuen frommer Menschen, heiligen Vorbildern des Christen. Nirgends konnten sie eine so sinnreiche Stelle erhalten, als an den Pfeilern des Portals, die sich gegen die Oeffnung der Thür in majestätischer Bewegung zum nischenartigen Dache wölben."⁴²⁴ Die im Oktober 1865 an der Ecole des Beaux-Arts gestellte Aufgabe, eine Schloßkapelle (Kat.Nr.2; Abb.2f) zu entwerfen, erkennt er als realitätsfern. Er verwertet dieses Projekt jedoch 1871 nochmals in seinem Wettbewerbsentwurf für eine protestantische Kirche in Straßburg (Kat.Nr.3). Juroren dieser, obwohl schwach beschickten, für Bluntschli doch erfolglosen, Konkurrenz waren u. a. Questel und Semper. Ein erster für diesen Wettbewerb angefertigter Entwurf (Abb.4f) zeigt eine dreischiffige Hallenkirche. Unbekannt ist auch die ebenfalls nicht prämierte Einsendung von "Mylius & Bluntschli" zum Wettbewerb für die Peterskirche in Leipzig von 1877 (Kat.Nr.4). Da hier ein Zentralbau gefordert wurde, ist diese Lücke besonders schmerzlich hinsichtlich eines Vergleichs mit Sempers Plänen zu sakralen Zentralbauten sowie Bluntschlis Entwürfen zur Kirche Enge (Kat.Nr.5).

Da die Bibel, die einzige vom Protestantismus anerkannte Überlieferung des Wortes Gottes, keinen Aufschluß über den Bau von Kirchen gibt, wurden brauchbare hergebrachte Formen bei der Errichtung protestantischer Kirchen in der Regel nicht aufgegeben.⁴²⁵ Eine liturgische Grundsätze erlassende Einrichtung - entsprechend der Ritenkongregation der römisch-katholischen Kirche - besteht protestantischerseits nicht. Mit dem sog. "Eisenacher Regulativ"⁴²⁶ von 1861 war ein auf Anregung der Kirchenregierung von Theologen und Architekten - Geh. Oberbaurat Fr. A. Stüler, Baurat C. W. Hase und Oberbaurat Chr. Fr. von Leins - geschaffenes Gesetz für Reformierte und Lutheraner geplant, um die Zielvorstellungen des Kirchenbaus im Sinne der Reformation zu korrigieren. Es bildete eine auf Ausgleich zwischen den unterschiedlichen evangelischen Konfessionen bedachte Grundlage, deren Richtlinien zwar durchweg angenommen wurden, dann aber eher den Charakter von Orientierungshilfen erhielten und daher unterschiedliche Berücksichtigung fanden. In der Schweiz näherte man sich den Bestrebungen der Eisenacher Bewegung weitgehend an.⁴²⁷

⁴²⁴ Müller, Johann Georg: Ueber die einstige Vollendung des florentiner Domes, S.199 u. 202. In: Allgemeine Bauzeitung XII 1847, S.179-213.

⁴²⁵ Ältere Literatur zusammenfassend Bratke, S.1-72; zum Verhältnis des evangelischen zum katholischen Kirchenbau und zu evangelischer Bautradition ebd., bes. S.81 u. 93.

⁴²⁶ Zum Eisenacher Regulativ, der Eisenacher Bewegung und Gegenströmungen s. Seng, S.262-418; Wortlaut der Thesen mit Angabe der Abänderungen ebd. S.275-278.

⁴²⁷ Etwa Seng, S.XIV u. 723.

Im Gegensatz zu Deutschland hatte der Kirchenbau hier ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht ganz mit dem Anwachsen der städtischen Bevölkerung Schritt halten können und gelangte erst ab den 1880er Jahren zu größerer Entfaltung.

1887 erstellte Bluntschli ein Gutachten über Größe und Stellung einer neuen reformierten Kirche in seinem Wohnort Enge für fünf verschiedene Standorte. Im Zusammenhang damit verfaßte er im Jahr darauf seinen "Erläuterungsbericht zur Skizze zu einer Kirche von 1.100 Sitzplätzen ..." (Kat.Nr.5).

In den Jahren seiner Planungen zur Kirche für Enge pendelten die Überlegungen zum protestantischen Kirchenbau in der Schweiz, wo es vor allem um Bauten für reformierte Gemeinden ging, weniger zwischen den Polen Kultbau und Verkündigungsstätte als zwischen Predigtraum und Versammlungssaal.⁴²⁸ Die Fragen des Baues zeitgemäßer protestantischer Kirchen scheinen hier - trotz der stark ansteigenden Anzahl von Neubauten - allgemein geringeres Interesse erregt zu haben als in Deutschland⁴²⁹, wo sich im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts eine umfangreiche Literatur der Diskussion dieser Problematik annahm.⁴³⁰ - Zu spät, um von Bluntschli berücksichtigt werden zu können; genauso wie der 1894 von der Vereinigung Berliner Architekten veranstaltete Erste Kongreß für den Kirchenbau des Protestantismus, der einen Austausch der verschiedenen Ansichten und Verständigung über die Hauptfragen herbeizuführen versuchte. Eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse veröffentlichte die SBZ einen Tag vor der Weihe der Kirche in Enge.⁴³¹ Das aus Anlaß des Kongresses von K. E. O. Fritsch herausgegebene umfangreiche Werk "Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart" mit deutlicher Tendenz gegen das "Eisenacher Regulativ" stellt auch Bluntschlis Bau kurz vor.⁴³²

Daß Bluntschli die aktuelle Diskussion in den Jahren zwischen den zwei Projekten - 1888 bis 1891 - aufmerksam verfolgt hat, zeigen die grundlegenden Unterschiede seiner beiden Entwürfe. Der jüngere stellt eine bereits in Bluntschlis "Erläuterungsbericht" zum ersten Entwurf verbal vorformulierte entschieden

⁴²⁸ Vgl. etwa Gurlitt, S.310f.

⁴²⁹ So begründet etwa das Protokoll der Generalversammlung der XXXVI. Jahresversammlung des SIA vom 22.IX.1895 die Absage einer Einladung zum Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus in Berlin mit dem Satz: "Die Frage ist z. Z. in unserem Lande in keiner Richtung aktuell" (Punkt 6, SBZ XXVI,15 v. 12.X.1895, S.98). Die DBZ hingegen stellt u. a. auch auf die Berliner Veranstaltung rückblickend fest: "Die Eisenacher Regulative über die Einrichtung und Ausstattung evangelischer Kirchen und ihr Einfluss auf die Fortentwicklung des protestantischen Kirchenbaues haben bekanntlich in den letzten Jahren die deutschen Architekten lebhaft beschäftigt." Ebd. XXX,51 v. 24.VI.1896, S.327. Zu Kongressverlauf und begleitender Ausstellung von Entwürfen protestantischer Kirchen, s. DBZ XXVIII 1894, S.289-291, 293-296, 306-308, 313-316 bzw. 355-357 und 373f.

⁴³⁰ S. etwa Gurlitt, S.302f u. 565-568; Brathe sowie Seng, S.316ff.

⁴³¹ XXIII,25 v. 23.VI.1894, S.161-163.

⁴³² S.487f.

"protestantischere" Lösung dar. Das Projekt von 1888 (Abb.6-8) weist noch Nähe zu einigen der 16 im "Eisenacher Regulativ" aufgestellten Grundsätze auf, und zwar bezüglich der Ausbildung des Chors, der Aufstellung des Altars darin, der Kanzel seitlich davor sowie der Anordnung der Emporen und der Orgel über dem Haupteingang. Der zweite Entwurf hingegen ist bereits von dem im gleichen Jahr - 1891 - erarbeiteten "Wiesbadener Programm" bzw. dieses vorbereitendem Gedankengut beeinflusst. Mit diesem Programm versuchten der Wiesbadener Pfarrer E. Veesenmayer und der Architekt Johannes Otzen, die Tradition der funktionalen Predigtkirche wiederzubeleben, was zu verschiedenen Entwürfen eines an mittelalterlichen und barocken Vorbildern orientierten Zentralbaus führte wobei auch die im 17. und 18. Jahrhundert beliebte gestaffelte Reihung von Altar, Kanzel und Orgel auf der Mittelachse Anwendung fand.⁴³³ Auch die Jury des Wettbewerbs von 1890/91 an dem Bluntschli sich nicht beteiligt hatte, hat sich zwischen der Ausschreibung im Oktober 1890 und der Beurteilung der Entwürfe am 26.II.1891 offensichtlich mit diesen Ideen befaßt: Ihrer Meinung nach soll eine protestantische Kirche den Charakter eines einheitlichen Versammlungshauses der Gemeinde tragen, und nicht der katholischen Idee eines Hauses Gottes mit betontem Chor und als Opferstätte ausgezeichnetem Altar folgen. Der Bedeutung der Predigt entsprechend habe die Kanzel hinter dem Altar zu stehen "und mit der im Angesicht der Gemeinde anzuordnenden Orgel- und Sängerbühne organisch verbunden" zu sein⁴³⁴. Grundlegende Übereinstimmungen bestehen auch mit dem ebenfalls 1891 aufgestellten Programm zum Bau einer reformierten Kirche in Osnabrück, das Bezug auf die Entwürfe Otzens nimmt. Anstatt des Chores wird hier eine "Ausnischung" für die Orgel gefordert. Davor solle die Kanzel zu stehen kommen und vor dieser ein freistehender Tisch, "der durch beiderseitiges Heranrücken anderer Tische für die Zwecke der Abendmahlfeier auf 5m Länge muss verlängert werden können", und auf dem das Taufbecken seinen Platz finden kann, daneben Ehrenplätze.⁴³⁵ Die von Bluntschli gewählte Lösung, den Taufstein unter Verzicht auf einen ständig installierten Altar vor der Kanzel aufzustellen, geht auf die Programmforderung, Altar und Taufstein sollten von überall sichtbar sein, in Verbindung mit seinem Streben nach achsialem Aufbau zurück. Sonst war es üblich, die Taufe an dem in der Nähe des Kircheneingangs oder in einem Nebenraum plazierten Taufstein vorzunehmen oder sich mit einem Becken und einer Kanne auf dem Altartisch zu

⁴³³ Bahns, Jörn: Johannes Otzen 1839-1911, München 1971, S.38-45. Kombination von Kanzel, Altar und Orgel wohl erstmals in der Schloßkapelle Schmalkaden.

⁴³⁴ Zit. aus Punkt 4 des Wiesbadener Programms (zit. etwa in Seng, S.323); gleichlautend Sitzungsprotokoll des Preisgerichts v. 26.II.1891 sub 2 in AKE, II B 6a 1 (Bericht des Preisgerichtes an die Kirchenbaucommission, Ms.4f); mit geringfügigen Abweichungen publiziert in SBZ XVII,16 v. 18.IV.1891, S.97f u. 100; s. a. SBZ XVIII,23 v. 5.XII.1891, S.141.

⁴³⁵ DBZ XXV,57 v. 18.VII.1891, S.348; Gurlitt, Cornelius: Der Wettbewerb für Entwürfe zu einer evangelisch-reformierten Kirche in Osnabrück. In: DBZ XXVI,7 v. 23.I.1892, S.37-39 u. Tf. geg. S.44; Fritsch 1893, S.298f u. Brathe, S.35-38.

behelfen. Bluntschlis Lösung, zur Abendmahlsfeier einen Tisch über den Taufstein zu schieben, ist in der Schweiz nicht unbekannt,⁴³⁶ sie begegnet auch in Holland.⁴³⁷

Da Bluntschlis Bericht von 1888 nicht auf ein vorgegebenes Bauprogramm hin entstanden ist, konnte er - im Rahmen der protestantischen Liturgie - die Möglichkeit nutzen, mehr eigene Gedanken einzubringen als das Erläuterungen streng reglementierter Projekte ermöglichen. Demnach sind ihm zwei Gesichtspunkte für den Bau wesentlich: "Einmal muß die Kirche ihrer praktischen Bestimmung vollständig genügen und sodann muß sie sich nach außen als ein durchaus vornehmer und monumentaler Bau über ihre Umgebung erheben, so daß schon von Weitem ihre Bestimmung jedermann erkenntlich wird.

Was den ersten Punkt anlangt so kommt für den vorliegenden Fall in Betracht, daß die wichtigste Kultushandlung in einer protestantischen Kirche die Predigt ist, es muß also zunächst gesorgt werden, daß hierfür die baulichen Bedingungen voll und ganz erfüllt werden. Da die Predigt von der Gemeinde sitzend angehört wird, so müssen die Sitzplätze so angeordnet sein, daß womöglich von jedem Sitzplatze aus der Geistliche gesehen und gehört werden kann. Es verbietet sich aus diesem Grund eine Anlage mit schweren Pfeilern oder Säulen die sich zwischen die Sitzenden und den Geistlichen drängen und ist es geboten einen möglichst freien Raum zu schaffen der ungehinderten Blick nach der Kanzel gewährt; ferner empfiehlt sich ... eine möglichst zentrale Anordnung der Sitzplätze, damit alle möglichst nahe an der Kanzel liegen, während Bauten mit langem Schiff unzweckmäßig wären. Für die Akustik ist es sodann wichtig, daß die Höhenausdehnung nicht zu groß werde, sondern in angemessenen Gränzen bleibe, da für eine Kirche von dieser Größe Emporen sich wohl kaum entbehren lassen, so sollen diese doch nicht zu viel Platz in Anspruch nehmen. Es sollen ... möglichst viele der Sitzplätze im Schiff der Kirche sich befinden. Die Emporen sollen nicht zu hoch über dem Fußboden liegen, nur die große Orgeltribüne, die für musikalische Aufführungen vorzusehen ist kann höher gelegt werden." Ferner dürfe "eine protestantische Kirche nicht im Halbdunkel liegen," sondern müsse hell sein.⁴³⁸

Der Grundriß der beschriebenen Kirche folgt im Chorbereich dem 1862 als Studienarbeit bei Semper angefertigten Projekt einer offensichtlich katholischen Kirche (Kat.Nr.1; Abb.1) bzw. dem unrealisierten Entwurf des Lehrers zu einer ebenfalls katholischen Kirche für Winterthur aus demselben Jahr. Sempers Wettbewerbsentwurf zu einem Neubau der evangelisch-lutherischen Nikolaikirche in Hamburg von 1844 weist die hier vorgeschlagenen segmentbogig vorgewölbten

⁴³⁶ S. etwa SBZ XIV,19 v. 9.XI.1889, S.115.

⁴³⁷ Vgl. etwa Brathe, S.94 u. 103.

⁴³⁸ gta 11-O53 Doc., Ms.4f u. 7f; vgl. auch Bluntschlis Vortrag über das Ergebnis der Konkurrenz zur Kirche im Linsebühl zu St. Gallen, deren Jury er angehört hatte und den er am 3.IV.1895 im ZIA gehalten hat (SBZ XXVI,7 v. 17.VIII.1895, S.48).

Querhäuser mit sich ihrem Verlauf annähernden Emporen auf. Diese sind nach Semper, wie die ebenfalls von Bluntschli vorgesehene "Abstumpfung der scharfen Ecken, die an der Vierung entstehen, durch die Aufgabe bedungen. Der Hauptraum wird dadurch vergrößert und der Aufblick von den Kreuzesarmen auf die Altarkirche und die Kanzel ermöglicht" außerdem werde so die Akustik verbessert.⁴³⁹ Der Empfehlung Sempers folgend,⁴⁴⁰ schlug Bluntschli sie an einer der abgefasten Kanten der Vierung vor. Im Gegensatz zu Semper öffnet Bluntschli den Abendmahlsraum seines kürzeren Chors weiter zum Predigtraum, zieht auch das Schiff durch die annähernd halbrunde Empore stärker an das Zentrum und nähert sich so mehr als Sempers Entwurf von 1844 dem Ideal eines Zentralbaus an. Er plant ja für eine reformierte und nicht eine katholische oder evangelisch-lutherische Gemeinde wie Semper. Wie dieser in seinem Entwurf für Hamburg beläßt Bluntschli jedoch den Altar im Chor und den Taufstein in dessen Apsis. Die Abwertung des Chors führt zu einer Verkleinerung und Öffnung zum Kirchenraum, nicht zu einer völligen Aufgabe, wie in der Regel bei den in der Schweiz verbreiteten "Querkirchen".⁴⁴¹ Jedes der drei früheren Projekte - die beiden Projekte Sempers und Bluntschlis Studienarbeit - unterstreicht seinen Charakter als respektive seine Tendenz zum Zentralbau durch eine Kuppel über hohem Tambour. Ihre Position als Mitte aber wird von keinem dieser Entwürfe so kraftvoll betont wie das Bluntschlis Skizzen von 1888 tun. Emporen und Stirnseiten der Querhäuser nehmen die Kreisform des Zentrums konzentrisch auf, die weiter entfernte Empore über dem Haupteingang und die Apsis nähern sich ihrem Umriß an. Alles wird auf die Kuppel hin zusammengezogen. Die Idee der Zentralanlage wird so in ihrer Dynamik durch die oblonge Disposition des Gebäudes sogar unterstrichen.

In seiner ab Oktober 1888 gehaltenen Vorlesung über Kirchen behandelte Bluntschli übrigens vorrangig Zentralbauten und Kirchen mit zentraler Tendenz. Hierbei nahmen oberitalienische Beispiele der Renaissance den breitesten Raum ein. Bei der Behandlung von St. Peter in Rom legte er großes Gewicht auf die Vorprojekte mit dem Grundriß "griechisches Kreuz als Idealform".⁴⁴²

Mit dem Entwurf von 1891, den Bluntschli dann tatsächlich ausführen konnte, schafft er einen stärker zentralisierten Bau (Abb.9ff). Die Kirche zeigt den - wohl seit Beginn

⁴³⁹ Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.454. In: Semper KS, S.443-467; s. a. Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau, ebd. S.468-473. Die Idee der "Segmentemporen an zwei Seiten" soll Semper Mothes nach in Anlehnung an die 385 im Rohbau vollendete Kirche S. Lorenzo maggiore in Mailand gestaltet haben (ebd. S.171f); zur Suche Sempers nach dem "Urtyp" westlicher Kirchen durch das Studium "centralized solutions" s. Mallgrave, S.145.

⁴⁴⁰ Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.455. In: Semper KS, S.443-467.

⁴⁴¹ S. etwa Germann, Georg: Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, Zürich 1963, S.107-144; als Beispiel sei auf die ansonsten in der Raumtendenz verwandte Pfarrkirche von Embrach (Kt. Zürich), 1779/80 von David Vogel errichtet, verwiesen (s. ebd. S.124f u. Fietz, Hermann: Die Bezirke Bülach, Dielsdorf, Hinwil, Horgen und Meilen (Kunstdenkmäler des Kantons Zürich II), Basel 1943, S.41-44).

⁴⁴² FA Bl.63 U.III, 20 Ms. (zit. Ms.13); s. a. S.260 mit Anm.839.

der Überlegungen angestrebten - Grundriß eines griechischen Kreuzes in fast reiner Form. Bei dem darüber errichteten Zentralraum mit Emporen handelt es sich um die erste Lösung dieser Art auf Züricher Boden. Bemerkenswert ist, daß der bei dem Wettbewerb von 1890/91, bei dem kein erster Preis erteilt wurde, mit einem der beiden zweiten Preise ausgezeichnete Entwurf "Hören und Sehen" von W. H. Martin einen ähnlichen Raum zwischen Fassadenturm und polygonaler Sakristei aufweist; seine Disposition jedoch folgt dem "Eisenacher Regulativ".⁴⁴³

Dieses Raumschema hatte Semper bereits 1845 in der auf seinen Entwurf für Hamburg folgenden Auseinandersetzung als Idee einer Predigtkirche propagiert: "Die aus der Durchkreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes entstehende weite Vierung mit abgestumpften Eckpfeilern bildet den Kern derselben. An diese schließen sich rechts und links die weiten Kreuzesflügel ergänzend an. Sie sind ... mit Emporkirchen versehen. Das Hauptschiff ist seiner ganzen Länge nach in seiner vertikalen Abmessung in zwei Teile geteilt. Der obere Teil (die Empore) enthält viel Platz für Andächtige, den Sängerchor und die Orgel."⁴⁴⁴ 1847 empfahl auch Eisenlohr diese Grundrißform in seinen "Gedanken über den evangelischen Kirchenbau". Im Frühjahr 1863 - also zu der Zeit als Bluntschli an seinem Diplom arbeitete - hatte sich Semper mit Entwürfen zu einem Orgelprospekt für die reformierte Kirche in Thalwil

⁴⁴³ "Ihm fehlt nun allerdings gerade die richtige Plazierung von Kanzel und Orgel. Hinter der am rechten Eckpfeiler der Vierung angebrachten Kanzel dehnt sich ein 13 Meter breiter und 8 Meter langer Chor, in welchem sich ein riesiger Altartisch befindet. In der Höhe der Rückwand über dem Dach der an den Chor angebauten Sakristei ist ein Fenster durchgebrochen. Der Chor ist unnötig, das Licht würde die Zuhörer blenden. Dennoch mangelt diesem Grundriss nur wenig, um ganz zu befriedigen. Er bildet ein gleicharmiges Kreuz, dessen Hauptraum die Vierung ausmacht, die Emporen sind nicht übermässig gross, die Hauptzahl der Sitze ist um die Kanzel gruppiert. Fügt man Sakristei und Orgel in den Chor und plaziert die Kanzel davor, lässt man die Emporen noch etwas mehr zurücktreten, so ist ein trefflicher Grundriss gewonnen. Allerdings führt dies dann dazu, dass der Turm, der sein Gegenstück verliert, sofern die Sakristei in die Kirche einbezogen wird, anders plaziert werden muss, d. h. dass die äussere Form der Kirche geändert wird." Ganz, [Julius]: Der Grundriss des evangelisch-reformirten Kirchenbaues mit besonderer Berücksichtigung der für ... Enge eingereichten Pläne, S.226-228. In: Theologische Zeitschrift aus der Schweiz VIII, 1891, S.185-190 u. 213-228; ähnlich Bericht des Preisgerichtes an die Kirchenbaucommission, Ms.8f (AKE, II B 6a 1; publiziert in SBZ XVII, 16 v. 18.IV.1891, S.98); Abb. in Ganz, S.227 und SBZ XVII, 11 v. 14.III., Tf. zu S.66 u. 12 v. 21.III.1891, S.74f. Ein Entwurf des ehemaligen Dresdner Stadtbaukommissars Heinrich Hermann Bothen (1814-1878), der sich 1864 in Zürich Aussersihl niedergelassen hatte, weist abgesehen von einer Apsis ähnliche Proportionen auf. Seine 1873 entstandenen Zeichnungen, die mit keinem konkreten Projekt in Verbindung gebracht werden können, soll Bluntschli 1891 eingesehen haben (BAZ Vermerk Pietro Maggi v. 29.V.1992, Ts.2, 5 u. 6; Pläne ebd.). Einen Hinweis geschweige denn Beleg für einen Kontakt zwischen Bothen bzw. dessen Nachlaßverwalter und Bluntschli gibt es nicht. Zu einem überkuppelten Zentralbau mit annähernd kreuzförmigem Grundriß brauchte sich Bluntschli jedenfalls nicht inspirieren zu lassen. Unwahrscheinlich ist auch, daß er sich durch die drei großen Radfenster zu seinen Rundfenstern hat anregen lassen müssen. Ein wenig wahrscheinlicher ist die Möglichkeit einer Einsicht Bluntschlis in Bothens Pläne ganz zu Beginn der Überlegungen zum Standort der Kirche im Sommer 1887.

⁴⁴⁴ Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.454. In: Semper KS, S.443-467; s. a. Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau ebd., S.468-473 ("Wir verwerfen so ziemlich alles, was eben das Langhaus erforderlich macht" S.469); vgl. a. Sempers Entwurf zu einer Synagoge für Paris von 1850 von dessen Grundrißidee noch der Entwurf für Winterthur zehrt.

am Zürichsee befaßt. Er vermochte jedoch nicht die von ihm bevorzugte Lösung der Aufstellung vor der Gemeinde in Kombination mit der Kanzel gegen die Überzeugung von Gemeinde und Orgelbauer, eine Plazierung auf der rückwärtigen Empore vorzunehmen, durchzusetzen.⁴⁴⁵ Sempers Entwurf zur St. Nikolai-Kirche mit seiner hohen Vierungskuppel - als Turm"ersatz" - wie auch der eines gleichseitigen oktagonalen Kuppelbaues von Ludwig Lange zu demselben Wettbewerb, stehen am Beginn des ab der Mitte des Jahrhunderts zu beobachtenden Phänomens einer zunehmenden Tendenz zu überkuppelten Zentralbauten unabhängig von Konfession und Baustil.⁴⁴⁶ Kuppel über Zentralbau stand für "monumental" schlechthin und galt deshalb auch als angemessen für Bauten mit Denkmalcharakter.⁴⁴⁷ Stülers "Frührenaissance-Entwürfe" zum Berliner Dom von 1851 und 1858 waren Bluntschli bekannt; die spätere Auseinandersetzung - vom Wettbewerb im Jahre 1867 über Raschdorffs Entwürfe des von der Römischen S. Agnese in Agone beeinflussten neubarocken Kolossalbaues von 1885 - und die Ausführung 1893-1905 hatte er mit Interesse verfolgt.⁴⁴⁸

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzte sich dieser Bautyp dann besonders bei evangelischen Pfarrkirchen in Deutschland durch.⁴⁴⁹

⁴⁴⁵ Fröhlich 1974, S.93 mit Verweis, Abb. ebd. S.145. Mit diesem Entwurf, dessen Disposition knapp 30 Jahre später vom Wiesbadener Programm propagiert wird (s. o. S.125 mit Anm.434) und bei Bluntschlis Kirche Enge Anwendung findet, griff Semper auf altes reformiertes Gedankengut zurück, wie es beispielsweise die 100 Jahre zuvor von F. J. Stengel errichtete Ludwigskirche in Saarbrücken verkörpert. Bluntschli seinerseits empfiehlt in einem mit Albert Müller am 20. August 1897 erstellten Gutachten über die Positionierung einer neuen Orgel in Thalwil Sempers nunmehr bald 35 Jahre alten Entwurf zur Ausführung (Thalwil, Archiv der ev.-ref. Kirchgemeinde II B 6a 6 No.20).

⁴⁴⁶ Genannt seien die Bluntschli mit Sicherheit bekannten Bauten Szent István Basilika in Budapest, 1851 von József Hild begonnen und 1905 von Miklós Ybl vollendet (klassizistisch u. Neurenaissance); St. Augustin in Paris 1860-67 von Victor Baltard über zur Kuppel hin divergierendem Grundriß; St. Maria vom Siege (Kirche im Fünfhaus) in Wien, 1867-1875 nach Plänen von Fr. Schmidt (neugotisch); Sacré Coeur, Paris, ab 1874 von Paul Abadie sowie zumindest die publizierten Entwürfe zur Leipziger St. Petri Kirche an deren Wettbewerb, dessen Programm einen Zentralbau forderte, er 1878 teilgenommen hatte (Kat.Nr.4). S. a. Gurlitt, S.299-302 u. 422f; Johannes Merz: "1864 ... war Centralbau Ideal" (zit. über Seng, S.415f).

⁴⁴⁷ Beispielsweise Joh. G. Müllers Entwurf zu einem Schweizer Nationaldenkmal, s. hierzu Ninfa, Ursula: Johann Georg Müller 1822-1849, St. Gallen 1993, S.149-156 mit Verweisen.

⁴⁴⁸ S. Schumann, Carl-Wolfgang: Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert, Berlin 1980, bes. S.141-160; zur Kontroverse um den Berliner Dom s. a. Börsch-Suphan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870, München 1977, S.46; speziell zur Kuppel Ponten, Josef: Architektur, die nicht gebaut wurde, Stuttgart / Berlin / Leipzig 1925, S.104-106 und Klingenburg, Karl-Heinz: Zur Kuppelgestalt am Berliner Dombauprojekt im 19. Jahrhundert. In: Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, hg. v. Karl-Heinz Klingenburg Leipzig 1985, S.183-202 u. 264f; Bluntschli sah sich die Entwürfe des Wettbewerbs von 1867 persönlich an (etwa FA Bl.42 U.12 (Br. v. 4.II.1869); Semper gehörte der Jury von 1867-1869 an). Es sei auch auf die Bluntschli mit Sicherheit bekannte Schrift Oskar Sommers Der Dombau zu Berlin und der protestantische Kirchenbau überhaupt, Braunschweig 1890 verwiesen.

⁴⁴⁹ S. etwa SBZ XXVIII,23 v. 5.XII.1896, S.161 oder Gurlitt, S.396; als Beispiele seien herausgegriffen die Empfehlung bei der Konkurrenz um die evangelische Garnisonskirche in Straßburg 1889, die Lukaskirche in München von Albert Schmidt 1893-1896, der ab 1894 entstandene Entwurf der Mainzer Christuskirche von Eduard Kreyßig und der nicht realisierte aber

Bluntschli - der sich mit seinem Entwurf also auf der Höhe der Zeit befand - wollte denn auch der äußeren Erscheinung wegen keinesfalls auf die Tambourkuppel, obwohl einer der bedeutendsten finanziellen Posten, verzichten.⁴⁵⁰ Auf diesen Ordnungspunkt hin staffelt sich der Bau beginnend mit den Vordächern der Nebeneingänge in den Gebäudeecken. Der Turm bleibt - wie schon 1888 beabsichtigt - in die hintere rechte Ecke des Gebäudes eingebunden.

Die von Bluntschli angestrebte flache Dachneigung⁴⁵¹ und die weitgespannten Gewölbe ermöglichten ihm die Konstruktion des Dachstuhls aus Eisen und die Verwendung von Rabitzputz für die Tonnen.⁴⁵²

Ab November 1911 gestaltete Bluntschli den Innenraum des 1839 vollendeten Neumünsters in Zürich neu, wobei er eine farbige in Felder aufgeteilte Fassung anlegen ließ (Kat.Nr.209; Abb.531-537). Im Zusammenhang mit der Außenrenovierung von 1915 fertigte er Entwürfe zur Umgestaltung der Fassade einschließlich eines neuen Turmaufbaus (Kat.Nr.210; Abb.538-540). Sein beabsichtigter Abschluß durch ein Kuppeldach erinnert an Sempers mit positiven Begriffen belegte Einstellung gegenüber außen sichtbaren Turmgewölben.⁴⁵³ Jurys zu Konkurrenzen für Kirchenbauten beider großer Konfessionen gehörte Bluntschli in den Jahren 1882, 1887, 1889 (zweimal), 1894, 1897 (zweimal), 1900, 1901 (zweimal), 1903, 1906 (zweimal) und 1914 an. Über Entwürfe zu einer Kirche im Linsebühl zu St. Gallen, deren Preisgericht er im Jahr zuvor angehört hatte, referierte Bluntschli am 3.IV.1895 im ZIA. Der grundsätzliche Teil dieses Vortrags basiert auf seinen theoretischen Äußerungen zur Kirche Enge⁴⁵⁴. Gutachten über Kirchen bzw. Baupläne fertigte er 1894, 1896 und 1897 an. Als Diplomarbeit stellte er 1889, 1895, 1904 und 1908 jeweils den Entwurf einer protestantischen Kirche zur Aufgabe; die beiden ersten Male konkret zu Züricher Bauten und zwar 1889 für Enge und 1895 für Aussersihl. Den Entwurf einer Friedhofskapelle vergab er 1887, 1910 und 1915 als Diplomarbeit. Seine Vorlesung über Kirchenbau hielt Bluntschli mindestens elf mal.⁴⁵⁵

ebenfalls mit einem ersten Preis prämierte Entwurf von Otzen (Bahns, Jörn: Johannes Otzen 1839-1911, München 1971, S.150f).

⁴⁵⁰ Etwa AKE 6a1 ("Kirche für Enge Erläuterungsbericht" v. 15.VII.1891, Ms.15).

⁴⁵¹ Vgl. hierzu Sempers Stil II, S.215f.

⁴⁵² Zu deren Aufkommen im Kirchenbau s. Gurlitt, S.62 u. 438-441.

⁴⁵³ "Es ließe sich, als Seitenstück zu der poetischen Lobrede auf die Spitztürme und den gotischen Pfeilerbau ... manches zu Gunsten der Turmkuppel deuten. In ihr konnte man das Sinnbild der Harmonie des Weltalls, der Vereinigung der Gegensätze des Fleisches und des Geistes in Christo, des Endzieles und Ideales, wonach wir unsere innere Welt zu bilden haben, erkennen." Ueber den Bau evangelischer Kirchen, Anm. auf S.466. In: KS S.442-467.

⁴⁵⁴ Publiziert in: SBZ XXVI,7 v. 17.VIII.1895, S.48.

⁴⁵⁵ FA Bl.63 U.III, Ms.1.

1893 erstellte Bluntschli ein Gutachten über den Entwurf Ludwig Levys, eines ehemaligen Angestellten von "Mylius & Bluntschli" und nun Professor in Karlsruhe, zu einer Synagoge in Straßburg.

II.2 Kirchgemeindehaus

"Das Charakteristikum der Bauaufgabe eines 'Kirchgemeindehauses' ist ihre Vieldeutigkeit, und die Unklarheit selbst der Bauherrschaft darüber, was eigentlich alles in einem solchen Hause vorsichgehen soll Besonders der grosse Saal ist ein nur negativ zu definierendes Lokal: er ist als Saal einer *Kirch*-Gemeinde natürlich nicht bloss ein beliebiges Vergnügungsort, er wird also eine gewisse Würde besitzen müssen, andererseits ist er aber auch kein Betsaal."⁴⁵⁶ So leiteten die Bluntschlischüler "Pfleghard & Häfeli" die Vorstellung des von ihnen aufgrund des gewonnenen Wettbewerbs von 1921 errichteten Kirchgemeindehauses in Enge ein. Völlig verschieden von ihrem symmetrischen neoklassizistischen Gebäude auf ebenem Terrain ist Bluntschlis Projekt zu diesem Bau aus dem Jahre 1916 (Kat.Nr.6; Abb.33-35). Als Standort war damals noch ein anderer, stark abfallender Bauplatz vorgesehen. Das Gemeindehaus sollte aus zwei rechtwinklig einander zugeordneten Baukörpern am Hang unterhalb der Bürglistrasse bestehen. Welch geringen Einfluß die topographische Situation und unterschiedlichen Anforderungen an solche Gebäude um 1920 - im Vergleich zum neoklassizistischen Streben nach streng durchgehaltener Symmetrie - in der Regel auf deren Planung hatte, zeigt die Tatsache, daß von den 54 Wettbewerbsprojekten für ein Kirchgemeindehaus in Zürich Wipkingen aus dem Jahre 1923 nur der erstprämierte Entwurf von K. Egender die Terrainverhältnisse, ähnlich denen, mit denen sich Bluntschli auseinander zu setzen hatte, berücksichtigt und wie dessen Projekt jeder Raumgruppe ihren eigenen Baukörper zuweist.⁴⁵⁷

II.3 Pfarrhäuser

Das protestantische Pfarrhaus trägt den Charakter eines Einfamilienhauses. Die Amtswohnung mit in der Regel im Erdgeschoß untergebrachten Diensträumen muß im Gegensatz zum katholischen Pfarrhaus auch den Anforderungen einer Familie Rechnung tragen. Bluntschli entwarf zwei Pfarrhäuser für die Kirchgemeinde Enge (Kat.Nr.7 u. 8; Abb.36-39). Wie seine Villen sind sie von innen heraus entwickelt

⁴⁵⁶ "Pfleghard & Häfeli": Das Kirchgemeindehaus Enge in Zürich, S.4. In: SBZ 87,1 v. 2.I.1926, S.4-7.

⁴⁵⁷ SBZ 82,2 v. 14., S.24-29, 3 v. 21., S.36-39 u. 4 v. 28.VII.1923, S.44-49 (bei unverändertem Bauprogramm zeigten alle fünf Entwürfe der ein Jahr später ausgerichteten engeren Konkurrenz unsymmetrisch gruppierte Anlagen, SBZ 84,5 v. 2.VIII.1924, S.64).

und weisen unterschiedliche, der jeweiligen Funktion entsprechend gestaltete Fassaden auf. 1913 gehörte er der Jury für das Pfarrhaus Neumünster, ebenfalls Zürich an.

II.4 Parlamente

Parlamentsgebäude dienen den bei Ausübung der obersten Staatsgewalt mitwirkenden Volksvertretungen. Es handelt sich also um eine recht junge Bauaufgabe, deren Hauptvertreter ab dem dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstanden. Die bevorzugt in freier Lage als monumentale Bauten errichteten Komplexe zeigen vielgliedrigen, der politischen Entwicklung des parlamentarischen Lebens angepaßten baulichen Organismus. Im einzelnen sei auf die verschiedenen Bauprogramme, im allgemeinen auf die entsprechenden Passagen im Handbuch der Architektur⁴⁵⁸ verwiesen.

Der Typ eines Parlaments für eine Kammer unterscheidet sich wesentlich von demjenigen für zwei Körperschaften: Der erste hat einen Mittelpunkt - den Plenarsaal -, der andere zwei Brennpunkte - die beiden Sitzungssäle. Ihr Grundriß ist häufig dem antiken Theater entlehnt, kann aber auch rechteckig sein. Die Verteilung der übrigen Räumlichkeiten richtet sich nach ihrer Beziehung dazu. Als betontes architektonisches Zentrum bevorzugen beide Typen eine Wandelhalle.

Außer nach dem genannten sowie Verwaltungs- und Nebenräumen stellen die Raumprogramme für Parlamente in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Forderungen, die uns heute für derartige Gebäude von untergeordneter Bedeutung oder gar fremd scheinen. So behandelt etwa das Bauprogramm des Reichstagswettbewerbs von 1871/72 die Dienstwohnungen noch vor dem Sitzungssaal.

Bluntschli arbeitete im Laufe seines Schaffens an vier Parlamentsentwürfen, je zwei für den Bau des Deutschen Reichstags in Berlin - also einen Bau für eine Kammer - und des Schweizerischen Bundeshauses in Bern - also mit Sälen für Nationalrat und Ständerat - (Kat.Nr.9 u. 10 bzw. 11 u. 12):

Das Projekt zum Deutschen Reichstag von 1872 (Kat.Nr.9; Abb.40-42) wurde mit einem zweiten Preis prämiert; es entstand zu Beginn der Zusammenarbeit mit Mylius, geht jedoch auf Bluntschli zurück und folgt dem Typ mit halbrund vortretendem Plenarsaal.

Bluntschlis Entwurf zum zweiten Reichstagswettbewerb im Jahre 1882 (Kat.Nr.10; Abb.43-54) wurde angekauft. Den Anforderungen des ersten Wettbewerbs gegenüber hatte das Bauprogramm gravierende Änderungen erfahren. Gemäß der Aufwertung des Plenarsaals nimmt dieser in Bluntschlis Entwurf das Zentrum der um vier

⁴⁵⁸ Hb.d.A. IV,7, S.410f.

Innenhöfe gruppierten Anlage ein. Bundesratssaal und Kaiserloge besetzen die Mittelrisalite der beiden Hauptfassaden. Vier mächtige Pavillons betonen die Kanten des Komplexes, den die vierseitige Kuppel des Sitzungssaals dominiert. Im allgemeinen wurde "die zweckmässige Anordnung des Grundrisses" und die "architektonische Durchbildung des Gebäudes ... in ernsten, würdigen Renaissanceformen", das "überall vortreffliche Verhältnisse" zeige, in der Fachpresse gelobt.⁴⁵⁹ Selbst nach Eggert sind "die Anordnungen des Grundrisses von tadelloser Klarheit".⁴⁶⁰

In dem Erläuterungsbericht seines Entwurfs nennt Bluntschli dem 1871 gegenüber geänderten Programm folgend "den Sitzungssaal als den bedeutendsten Raum des Baues und den Raum, zu dem alle übrigen mehr oder weniger in Beziehung stehen, um den sich alle übrigen mehr oder weniger gruppieren müssen" und der Außen- und Innenbau zu bestimmen habe. "Der zweite für die Disposition hauptsächlich maßgebende Faktor ist die Anordnung der Eingänge."⁴⁶¹ In seiner Besprechung der Entwürfe bemerkt Hermann Eggert: "Bluntschli ... [hat] die Erholungsräume symmetrisch zur Längsaxe des Gebäudes [verteilt]. Er gewinnt dadurch ... ein ... Gleichgewicht der Grundrissanordnung, wenn auch auf Kosten einer unerwünschten weiteren Auseinanderlegung von Lese- und Restaurationssälen. In musterhafter Weise ist in diesem Plane der Zugang der Abgeordneten entwickelt: das Vestibül, eine stattliche, gerade Treppe, dann ein Vorsaal mit den Garderoben, das langgestreckte Foyer und der Sitzungssaal. Und auch in dem weiteren Verlaufe sind die Anordnungen des Grundrisses von tadelloser Klarheit. Umsomehr tritt der Umstand störend hervor, dass der südliche Theil des Gebäudes ungleich mehr und wichtigere Räume aufzunehmen hat, als der nördliche, und dass also dem Plane in dieser Hauptrichtung das erforderliche Ebenmass fehlt. Die Architektur ist in diesem Entwürfe in der bekannten Weise des Meisters in strengen Renaissanceformen durchgeführt, wobei sich ein etwas starker Wechsel im Massstabe der architektonischen Elemente bemerkbar macht. Ueber dem quadratischen Sitzungssaale baut sich eine vierseitige Kuppel auf, welche von Eckthürmen eingefasst und mit Säulenumgängen versehen ist, und dem Sitzungssaale durch die Rückwände jener Hallen direktes hohes Seitenlicht zuführt."⁴⁶²

Für seinen Entwurf zum Berner Bundeshaus (Kat.Nr.11; Abb.55-63) erhielt Bluntschli 1885 den ersten Preis. Er hatte sich entschlossen "das Parlamentsgebäude, als Mittelpunkt einer grossen Anlage auszubilden u. als solche monumental u.

⁴⁵⁹ Hier zit.: Wochenblatt für Architekten und Ingenieure VI,70 v. 1.IX.1882, S.367.

⁴⁶⁰ CB II,29 v. 22.VII.1882, S.263.

⁴⁶¹ gta o.Sign. 6 S., zit. S.1.

⁴⁶² CB II,29 v. 22.VII.1882, S.262f; bezüglich Bluntschlis Begründung der Ausrichtung monumentaler Gebäude nach Semper (Stil I, S.XXIV u. XXXIIIf) s. S.120 mit Anm.415 u. S.139f.

charakteristisch zu gestalten. Der Zweck dem dieser Mittelbau dienen soll, eignet sich zudem besonders zu einer selbstständigen, würdevollen und vornehmen Ausbildung ... an die sich auf der einen Seite das bestehende Bundesrathhaus, auf der anderen Seite das neue Verwaltungsgebäude anlehnt. Alle drei Bauten sind im ersten Stock mit bedeckten Gallerien verbunden. Der Stellung der Gebäude zu einander entsprechend ist die Architektur des Verwaltungsgebäudes der des Bundesrathhauses soweit thunlich angepasst so dass wenigstens der Hauptcharakterzug zu treffen versucht worden, wenngleich ein etwas anderer Stil vorgeschlagen wird."⁴⁶³ Der Entwurf sah das Verwaltungsgebäude als nicht identisches Gegenstück zum Bundesrathhaus vor. Bluntschli läßt strenge Symmetrie bei "Monumentalbauten" also nicht nur zugunsten des "Gesetzes der Richtung" außer Acht,⁴⁶⁴ sondern auch unter der Voraussetzung ungünstiger Gegebenheiten, wenn es der Betonung des "Hauptbaus" zugute kommt - im konkreten Falle einem beengten Bauplatz und der Auflage einen bestehenden Bau in die Gebäudegruppe zu integrieren: "Für eine streng symmetrische Anlage ist kein zwingender Grund vorhanden".⁴⁶⁵ Bluntschli wahrt jedoch das Massengleichgewicht, das Ebenmaß.⁴⁶⁶ Der an zweiter Stelle prämierte Entwurf von Hans Auer schlägt eine völlig symmetrische Anlage durch Verdoppelung des bestehenden Baus vor, wodurch die drei Gebäude bis auf elf Meter aneinander gerückt werden müßten. Die gegenüber dem Bundesrathaus geringe Masse des Parlaments sollte nach Bluntschli durch eine dem halbrund nach Süden vortretenden Nationalratsaal vorgelegte kolossale Säulenhalle aufgewertet werden.⁴⁶⁷ Die Jury bemerkte zu Bluntschlis Entwurf zusammenfassend, es sei unschwer zu erkennen, daß die "Vorzüge der Grundrissgestaltung ... von keiner andern ... übertroffen, von wenigen annähernd erreicht wurden ... Mit einer günstigen und monumentalen Raumentwicklung des Innern paaren sich die bedeutsamsten Motive für die Gestaltung des Aussenbaues, ohne dass gewaltsame Mittel zur Erreichung dieses Zweckes herbeigezogen worden wären. Die äussere Architektur des Nationalrathssaals nach Süden trägt ein wahrhaft klassisches Gepräge und vermittelt die beiden Nebengebäude zu einer Gesamtanlage, welche dieses Project in die erste Linie gestellt hat."⁴⁶⁸

Der übersichtliche Grundriß zeigt eine klare Abfolge der Haupträumlichkeiten: im Risalit zum Platz Vestibül bzw. im Obergeschoß Ständeratssaal und zur Aar

⁴⁶³ FA Bl.60 ("Begleitender Text zum Entwurf ...", Ms.3).

⁴⁶⁴ Projekt zum zweiten Reichstagswettbewerb und Erläuterungen zum älteren Entwurf des Hamburger Rathauses; vgl. Anm.462.

⁴⁶⁵ SBZ XI,19 v. 12.V.1888, S.125.

⁴⁶⁶ Zu diesen Begriffen s. Semper Stil I, S.XXVif.

⁴⁶⁷ Zu dem Motiv des vortretenden Halbzylinders bei älteren schweizerischen Parlaments- und Rathausentwürfen s. INSA 2, S.384f; s. a. Bilfinger, Monique und Fröhlich, Martin: Die Form der Demokratie. Zum Wandel der Formen schweizerischer Parlamentsgebäude. In: Kunst + Architektur 49/3,4 1998, S.77-85 mit neuerer Literatur.

⁴⁶⁸ FA Bl. 60 ("Beurtheilung ...", S.7).

Nationalratsaal, beide mit je zwei seitlich anliegenden Vorzimmern. Das dazwischen querverlaufende Treppenhaus, das zu den Verbindungsgalerien vermittelt, stellt eine komprimierte Fassung von Bluntschlis Entwurf zum ersten Reichstag (Kat.Nr.9; Abb.41) dar, in dem die beiden Innenhöfe mit der dazwischen gelegenen Auffahrt für den kaiserlichen Hof zu Verkehrsknoten zusammengefaßt worden sind.

Der querrrechteckige Körper des Verwaltungsgebäudes tritt an den Längsseiten mit je einem schwachen Seitenrisalit vor und ist zu seiten des zentralen Treppenhauses mit je einem quadratischen Lichthof versehen.

Nachdem das Verwaltungsgebäude nach Auers Plänen als völlig identisches Gegenstück des bestehenden Bundesrathauses erbaut worden war, wurden er und Bluntschli im Jahre 1891 erneut nach einem teilweise geänderten Bauprogramm zur Einreichung von Plänen für das Bundeshaus aufgefordert. Bluntschli versuchte nun (Kat.Nr.12; Abb.64-72), das neue Parlamentsgebäude in seiner formalen Ausbildung dem alten Bundesrathaus anzupassen, zumal der verbliebene Raum zwischen den gegebenen Bauten auf nur 78 Meter beschränkt worden war "und daher alle drei Gebäude so nahe aufeinander rücken, daß sie sozusagen ein Ganzes bilden."⁴⁶⁹ Um es aber als den bedeutensten der drei Bauten hervorzuheben, schob Bluntschli das Parlament bis an den Rand der Terrasse vor und gestaltete es als "reich gegliederten und stark in die Höhe strebenden Baukörper" im "Gegensatz zu den langgestreckten und waagrecht abschließenden Bundesrathäusern"⁴⁷⁰. Im Süden wie Norden ist die - in Bluntschlis Entwurf von 1885 vielfach vermißte - Kuppel über der Treppenhalle das Hauptmotiv der Fassaden. In der Hauptachse unter dem Sitzungssaal des Ständerats gelangt man zur großen Haupttreppe, die mit zwei Kehren in den ersten Stock führt. Der Grundgedanke der Disposition ist derselbe wie der des früheren Entwurfs. Größere Änderungen erfuhr die nun als Wandelhalle aufgefaßte Treppenhalle. Sie bildet das von einer Glaskuppel und zwei seitlichen Thermenfenstern ausgezeichnete Zentrum. Durch die Idee eines zentralen Kuppelraums rückt dieses Projekt in die Nähe des sog. "Kapitoltyps", vertreten etwa durch die ungefähr gleichzeitig entstandenen Reichsrathhäuser von Wien - jedoch ohne Kuppel -, 1874 bis 1883 von Theophil Hansen errichtet, und Budapest von Emerich Steindl aus den Jahren 1885 bis 1903. Bei beiden, ebenfalls zur Aufnahme von zwei Kammern bestimmten, Parlamenten sind die beiden Sitzungssäle zu seiten der Mittelhalle einander symmetrisch zugeordnet. Die querachsiale Disposition ihrer Anlagen verweist auf die Herkunft des Kapitolschemas aus dem Schloßbau, während sich die auf der Längsachse hintereinander gesetzte Anordnung von Bluntschlis Entwurf aus seiner Planung von 1885 herleitet. Realisiert wurde das Projekt Auers.

⁴⁶⁹ Bern, Schweizerisches Bundesarchiv, E19 Eidg. Bauten u. öffentl. Werke 1848-1922, Archivnr.52, Parlamentsgebäude 1891-1902 ("Erläuterungsbericht ... Bluntschli", Ts.1).

⁴⁷⁰ Ebd.

II.5 Rathäuser

Das Rathaus stellt eine der älteren Bauaufgaben dar. Es steht für politische Repräsentation und Organisation eines Gemeinwesens.

Ebenso wie für Parlamente erachtete man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch für Rathäuser Räumlichkeiten als notwendig, die sowohl zuvor als auch ein halbes Jahrhundert später als dieser Bauaufgabe nicht oder zumindest nicht in diesem Maße zugehörig angesehen worden sind: neben verschiedenen Ämtern, Ratskeller, große und kleine repräsentative Festsäle, Ladenlokale - im Falle des Wiener Rathauses gar eine Kapelle und ein städtisches Museum. Es galt daher, neue Raumordnungen und funktionsgerechte Grundrisse zu entwickeln, für die es keine historischen Vorbilder gab. Als hilfreiche Vorarbeit vieler Entwürfe darf jedoch das Amsterdamer Rathaus von Jacob van Campen, das 1648 begonnen wurde, gelten. Die Neubestimmung der Bauaufgabe wurde durch Wachstum und wirtschaftliches Erstarren der Kommunen, politische Emanzipation und zunehmende Verwaltungsfunktionen bestimmt. Die Vereinigung aller mit Regierung und Verwaltung zusammenhängenden Institutionen unter einem Dach stellte nicht nur eine Zentralisierung der institutionellen Macht in praktischer, sondern auch symbolischer Hinsicht dar. Daher vollziehen sich Entstehung und Entwicklung des neuen Rathauses nicht nur im Hinblick auf seine Funktion als Verwaltungsgebäude sondern in nicht geringem Maße unter dem Gesichtspunkt der Schaffung monumentaler Architektur zum Zwecke der Manifestation politischer Selbstdarstellung des wiedererstarren bürgerlichen Selbstbewußtseins. Typologische wie formengeschichtliche Entwicklung wurden von der Suche nach einem spezifischen Ausdruck des Bürgerlichen sowohl in Abgrenzung als auch Annäherung an höfische Formen bestimmt.

Bluntschli kam schon früh und auf verschiedene Weise in Berührung mit dem Rathausbau; zunächst während seines Studiums in Form von Bauaufnahmen⁴⁷¹ und als Mitarbeiter in Sempers Büro⁴⁷². Dieser hatte sich bereits mit einer der ersten großen Rathausplanungen, der für Hamburg, befaßt. Bei diesem Projekt begann sich das Problem eines für die verschiedensten Funktionen erforderlichen Raumprogramms und dessen architektonischer Umsetzung in eine typologische und baukünstlerische Form abzuzeichnen, mit dessen Lösung sich Bluntschli im Laufe seines Schaffens wiederholt intensiv beschäftigen sollte; er verfaßte nämlich fünf Entwürfe zu Rathäusern, davon vier zu den bedeutenden Wettbewerben für München, Wien, Hamburg und Dresden (Kat.Nr.14 bis 17). Sein an der Ecole des Beaux-Arts

⁴⁷¹ Luzern, s. FA Bl.47 U.II (Br. v. 7.VII.1861); vgl. S.45 u. 200.

⁴⁷² Glarus, s. FA Bl.47 U.II (Br.e v. 2. u. 20.V. sowie 20.VII.1862); s. a. unten S.201f und Berry, S.261 Anm.85.

entstandenes Rathausprojekt vom März 1865 ist weder erhalten noch existiert eine Beschreibung (Kat.Nr.13). Darüber hinaus erstellte Bluntschli Gutachten, hielt Vorlesungen und vergab Diplomarbeiten über Rathäuser und schrieb den Beitrag "Stadt- und Rathhäuser" für das Handbuch der Architektur.⁴⁷³

Bluntschlis Beschäftigung mit der Bauaufgabe "Neues Rathaus" erstreckt sich also über die gesamte Dauer seiner Aktualität: Die Wettbewerbe um das Münchner und das Wiener Rathaus hatten "fast noch eine neue Bauaufgabe" zum Gegenstand. Das im Vergleich zu früheren Rathäusern gewaltig erweiterte Raumprogramm forderte bislang unbekannt Dimensionen. Angesichts des nun erhobenen Bedeutungsanspruchs wurde "aus der quantitativen auch eine qualitative Aufgabe, für die sich die Fragen nach der adäquaten künstlerischen Form völlig neu stellten ... weswegen man zu dem damals in Deutschland noch nicht sehr üblichen Mittel des Architektenwettbewerbs griff. ... in den ... 'Preisbewerbungen' für die Rathausprojekte von München und Wien, sowie dem zweiten Hamburger Wettbewerb und dem sich anschließenden langwierigen Entscheidungsprozeß bis zum ausgeführten Projekt von 1884, sind die entscheidenden Auseinandersetzungen über das Raumprogramm, über den baukünstlerischen Anspruch, über Typus und Stil geführt worden."⁴⁷⁴

In ihrer Beurteilung des 1866 gemeinsam mit Otto Tafel ausgearbeiteten Entwurfs für den Wettbewerb um das Münchner Rathaus (Kat.Nr.14; Abb.73-75) hebt die Jury hervor, daß dieser mit dem dritten Preis prämierte Plan - ein erster wurde nicht vergeben - die am meisten gelungene Grundrißeinteilung aller sich innerhalb des vorgegebenen finanziellen Rahmens bewegenden Lösungen aufweise. Er diene deshalb als Grundlage des von Stadtbauingenieur Zenetti neu ausgearbeiteten und im Mai 1866 angenommenen Grundrisses.

Einen zweiten Preis erhielt Bluntschli für seinen Wettbewerbsentwurf von 1869 zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.76f). Im Gegensatz zu München erlaubte ihm der ins Auge gefaßte Bauplatz hier einen streng symmetrischen Aufbau der Anlage. Ähnlich verhält es sich mit dem Entwurf zum Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16; Abb.78-90), bei dessen Wettbewerb "Mylius & Bluntschli" 1876 den ersten Preis erhielten und der bis 1879 mehrfache Abänderungen erfuhr, bevor er 1881 zugunsten des "Baumeister-Entwurfs" neun Hamburger Architekten aufgegeben wurde. Als Urheber des Plans ist Bluntschli anzusehen. Die ursprüngliche Disposition - besonders die des Grundrisses - kommt bei Eingehen auf die besondere Konstellation des Hamburger Staatsgefüges der des Entwurfs zum ersten Reichstagswettbewerb nahe. Sie wurde von der Jury mit folgenden Worten gelobt: "Die Gesamt-Anordnung ... erfüllt nach Zweckmäßigkeit und Schönheit so sehr die Forderungen

⁴⁷³ Vgl. Anhang 2, 7 u. 6; s. a. Kat.Nr.184 u. 185; Bluntschlis Interesse an historischen Rathäusern belegen seine Skizzenbücher der Jahre 1866 bis 1907 (G-S VIII, IX, XXX, XXXIV, XLII, XLIV, XLVII u. LIII).

⁴⁷⁴ Paul, S.34.

des Programms, dass zugleich in Hinsicht auf den lichtvollen, leicht zu erkennenden Organismus der ganzen Anlage, der Grundriss sowie die künstlerische Behandlung aller Innenräume nach ihrer charakteristischen Abstufung die gelungenste Lösung unter allen Plänen der Concurrenz zeigen."⁴⁷⁵ Später sollte dem großen Festsaal in der Fassadenmitte - an Venezianische palazzi erinnernd - ein Balkon vorgelegt werden. Im Sommer 1877 erstellten "Mylius & Bluntschli" ein Gutachten über den Zustand des Leipziger Rathauses, in dem sie zu einem Neubau mit Beibehaltung der alten Motive rieten.

1880 beteiligte sich die Firma an einer Konkurrenz zu Plänen für die Fassaden des im Grundriß vorgegebenen Rathausneubaus für Glasgow (Kat.Nr.192; Abb.510). Besondere Mühe verursachte hierbei die Ecklage der town hall, die Disposition der seitlichen Hofzufahrten und der unregelmäßig projektierte Innenhof. Die einzelnen Funktionen des Gebäudes versuchten "Mylius & Bluntschli" durch große Fassadenmotive zum Ausdruck zu bringen.

1891 beriet Bluntschli J. G. Poppe bei der Dekoration des Bremer Rathaussaals. 1896 gehörte er dem Preisgericht über Entwürfe zu Erweiterungs- und Umbauten des Baseler Rathauses an; 1899 verfasste er in derselben Angelegenheit ein Gutachten über den Plan von "Vischer & Fueter", 1907 eines über das Rathaus von St. Gallen und ein Schul- und Gemeindehaus in Attingen / Uri. Als Diplomarbeiten vergab Bluntschli Rathäuser in den Jahren 1884, 1896 und 1905.⁴⁷⁶

Seine Vorstellungen vom modernen Rathaus einer Großstadt legte Bluntschli in einer "Gegenäußerung über das Gutachten des Herrn Baudirector Zimmermann in Hamburg betr. das abgeänderte Rathausproject von Mylius und Bluntschli" vom 15. Mai 1879⁴⁷⁷ nieder. Danach "muß die äußere Erscheinung eines Rathhauses, wenn sie für dieses charakteristisch sein soll, das innere Wesen des Baues gleichsam verkörpern und liegt somit die Aufgabe ... darin: einen monumentalen Ausdruck für das vornehmste staatliche und städtische Gebäude zu finden, einen Ausdruck der zugleich den inneren Organismus widerspiegelt, im Äußeren schon auf die verschiedenartige Bestimmung des Innern hinweist. Es sind aber in diesem Falle hauptsächlich drei Factoren für den Typus des Rathhauses von bestimmender Bedeutung und müssen im Aeußeren zur Geltung kommen nämlich: die Festlocalitäten, die das Hauptmotiv für den staatlichen und öffentlichen Charakter abzugeben geeignet sind, sodann die beiden Rathsääle für Senat und Bürgerschaft, die als Haupträume der treibenden staatlichen und städtischen Kräfte besonders

⁴⁷⁵ Die prämiirten Entwürfe der Hamburger Rathaus-Concurrenz 1876 ... Gutachten der Commission, Hamburg 1877, S.12.

⁴⁷⁶ Vgl. Anhang 3, 2 u. 7.

⁴⁷⁷ Staatsarchiv der Freien- und Hansestadt Hamburg Senatsakten 111-1 Contenta specialia Cl.VII Lit.Fc.N°11 vol.12, Anl. zu 43, 83 Ms.

hervorgehoben werden müssen und drittens die Räume für die verschiedenartigen Zwecke der städtischen Verwaltung, deren Erscheinung naturgemäß mehr untergeordneter Art werden muß. Daß somit die Festräume als Hauptausdruck in das Centrum der Anlage, in die Mitte der Hauptfaçade gehören ist außer Frage"⁴⁷⁸ Des weiteren hält er die "Rücksicht auf Silhouette als im Wesen des Monumentalbaues und namentlich in dem der deutschen Renaissance liegend für ... begründet und nöthig, denn nicht allein der nackten Nothwendigkeit gilt es bei einem Monumentalbau zu genügen, auch das scheinbar Ueberflüssige ist berechtigt, wenn es zur Hebung der Totalwirkung beiträgt."⁴⁷⁹ Symmetrie - eines der Hauptgesetze der Architektur - sei besonders im Monumentalbau anzuwenden, sie sei: "aber nicht das einzig maaßgebende ... hier tritt noch ein anderes Grundgesetz in Frage ... das Gesetz der Richtung Am deutlichsten wird ein Verständniß ... durch einen abschweifenden Blick in das Reich der Natur, aus der ja schließlich doch alle Fundamentalgesetze in die Kunst übertragen worden sind und die das Gesetz in der vielfachsten Anwendung zeigt: Betrachten wir z. B. ... ein Pferd, so zeigt dieses die Gesetze der Symmetrie in seiner Vorder- und Rückansicht, ebenso deutlich aber in seiner Seitenansicht das Gesetz der Richtung; es bildet die Seite den Uebergang und Zusammenhang zwischen dem Vorn und Hinten, indem in ihr beide deutlich charakterisiert sind. Nun wird wohl Niemand von dem Pferde verlangen, daß es auf allen Seiten symmetrisch sein soll; es ist aber ebenso unbillig diese Anforderung an einen Monumentalbau zu stellen, denn seit die Architektur als Kunst auftritt, findet das Gesetz der Richtung auch hier die vielfachste Anwendung."⁴⁸⁰ Bluntschli bezieht sich hier auf die Grundbedingungen der Ästhetik nach Vitruv, die den drei Achsen der räumlichen Dimensionen Symmetrie, Proportionalität und Richtung entsprechen. Nach Semper entstammen und folgen diese "Autoritäten" bzw. "Schönheitsmomente"⁴⁸¹ den Gesetzen der Natur⁴⁸² und haben daher Bedeutung "für den Menschen und für Gebilde der Kunst, die hierin nach seinem Vorbilde entstanden sind, z. B. für die meisten Monumente der Baukunst".⁴⁸³ Bluntschli beruft sich besonders auf das dritte Prinzip, die der Richtungsautorität folgende lineare

⁴⁷⁸ Ebd., Ms.48f; vgl. a. Hb.d.A. IV,7, S.65-68.

⁴⁷⁹ Ebd., Ms.54f.

⁴⁸⁰ Ebd., Ms.67-69; vgl. dazu oben S.119-122.

⁴⁸¹ Stil I, S.XXXVII-XLIII bzw. 214.

⁴⁸² Ebd., S.XXIII.

⁴⁸³ Es "ergeben sich ... drei Achsen der Gestaltung, welche den drei Ausdehnungen des Raumes entsprechen. Insofern sich nun, in Beziehung auf diese drei Schönheitsachsen, die Vielheit der Form einheitlich zu ordnen hat, treten folgende drei räumlichen Eigenschaften des Schönen hervor: 1. *Symmetrie* (makrokosmische Einheit). 2. *Proportionalität* (mikrokosmische Einheit). 3. *Richtung* (Bewegungseinheit)." Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol, Zürich 1945², S.28 bzw. KS, S.304-343, zit. S.328f; s. a. Stil I, S.XXIV. Deutung dieses Schemas nach einem auf das Individuum bezogenen Ansatz bei Schumann: "Der Mensch als Bürger, der gebildet und tätig seine Welt begreift, sieht sich im Mittelpunkt des Kosmos und will sein bewegtes Abbild als Ordnungsprinzip in seiner gebauten Umwelt wiederfinden." (S.104).

Symmetrie, auf deren Vorbilder in der Natur Semper wie folgt hinweist: "Es gibt keine thierische Form höherer Entwicklung, die nach irgend einer der drei Haupttaxen der räumlichen Ausdehnung durchschnitten oder auf sie projicirt vollkommen regelmässig erschiene"⁴⁸⁴ und "Selbst in der monumentalen Baukunst beherrscht mitunter das ... direktionelle Prinzip die anderen Bedingungen der schönen und geschlossenen Form."⁴⁸⁵

Das Ideal der Vereinigung aller städtischen Einrichtungen in einem monumentalen Rathaus galt trotz des weiter angestiegenen Raumbedarfs noch bis nach 1900. Das letzte Beispiel dafür ist die 1903 veranstaltete zweite Konkurrenz um das Rathaus in Dresden. Bluntschli beteiligte sich hier zum letzten Mal an einem Wettbewerb zu einem Rathaus. Sein Entwurf (Kat.Nr.17; Abb.91f) erhielt keine Auszeichnung. Getreu seinen Grundsätzen zeigt es eine Überbauung des unregelmäßigen Bauplatzes mit einer auf Symmetrieachsen bezogenen Anlage. "Es ist versucht, die für das Rathaus charakteristischen Haupträume, die Ratssäle und den grossen Festsaal in eine Gruppe an der Hauptseite zusammen zu fassen, und diese Baugruppe architektonisch besonders auszubilden und hervorzuheben; im Uebrigen aber eine Einteilung zu schaffen, die möglichst übersichtlich und klar sei, und die eine einheitliche Gesamterscheinung des Baues gewährleistet."⁴⁸⁶ Die Anregung der Beleuchtung zwischen Büros verlaufender Korridore mittels Oberlichtbändern hatte er auf seiner Amerikareise erhalten.⁴⁸⁷ Bei dem Dresdner Projekt handelt es sich um Bluntschlis einzigen Rathausentwurf mit Turm. Er erinnert an den der Kirche Enge (Kat.Nr.5). Bemerkenswert ist seine Stellung in der Mitte der Hofseite des Hauptflügels. Die Plazierung eines Rathausturms im Hof hatte Hugo Licht bereits beim Hamburger Wettbewerb vorgeschlagen und in Leipzig (1897-1905) verwirklicht. Dem Zeugnis des Jurymitglieds Paul Wallot nach fand man den Grundriß "vortrefflich", den wohlabgewogenen Bau aber "zu fern liegend, dem Architecturcharakter Dresdens"⁴⁸⁸. Mit der Ausführung wurde Karl Roth betraut, dessen Grundriß als unzweckmässig getadelt worden war. - Ein Indiz dafür, daß es bei der Bewertung des Projekts gar nicht in erster Linie auf die Bewältigung organisatorischer baulich-räumlicher Probleme ankam. Vielmehr standen "künstlerische" Gesichtspunkte im Vordergrund, die ein bis zwei Jahrzehnte zuvor noch zweitrangig waren und deren Lösung man damals durch Abänderungen eines als sinnvoll disponiert eingeschätzten Entwurfs zu erzielen versucht hätte, und nicht umgekehrt.

⁴⁸⁴ Stil I, S.XXXII.

⁴⁸⁵ Ebd., S.XLIII.

⁴⁸⁶ gta o. Sign., Erläuterungsbericht mit dem Motto "ZWECK u. FORM" (!) 6 Ts., Zit. Ts.1.

⁴⁸⁷ FA Bl.54 U.IV ("U.S.A." Ms.33) bzw. SBZ XXXVIII 1901, S.126 u. 260.

⁴⁸⁸ FA Bl.45.1 U.I (Br. v. 28.VIII.1903).

Für Bluntschli ist klare Organisation stets das oberste Kriterium. So lobt er bei der Verteidigung des Entwurfs seines Schülers E. Tallone zum historisierenden Umbau des Palazzo comunale in Bellinzona - obwohl das Projekt seiner "romantischen Stilisierung" und nicht des Grundrisses wegen angegriffen worden war - zuerst und ausdrücklich dessen Anlage.⁴⁸⁹

Kritik an den von den Stadtbauämtern ausgearbeiteten Raumprogrammen mit ihrer nicht mehr zeitgemäßen und schwer überschaubaren Vereinigung vielfältigster Funktionen unter einem Dach wurde vereinzelt bereits vor 1880 laut. So machte etwa die DBZ bezüglich der "Frage des Hamburger Rathaus-Baues" darauf aufmerksam, daß "der Grundriss des Mylius-Bluntschli'schen Entwurfes - so einstimmiges Lob er auch allseits erfahren hat - doch keineswegs als ein *absolut vorzüglicher* anerkannt worden ist, sondern nur als eine der besten Lösungen, *welche auf Grund des vorliegenden Konkurrenz-Programmes relativ möglich waren*. Gerade die Mängel dieses Grundrisses ... welche der Sachverständige leicht als unvermeidliche Konsequenzen des Programms, nicht aber als Mängel der trefflichen Architekten erkennen konnte, waren Veranlassung, dass man von architektonischer Seite prinzipielle Bedenken gegen jenes Programm erhob".⁴⁹⁰ Und so forderte denn der 1879 ins Leben gerufene "Rathausbaumeisterbund" die Aufstellung eines reduzierten Bauprogramms für das Hamburger Rathaus. Gut 20 Jahre später konnte sich eine erfolglose Eingabe des Dresdener Architekten-Vereins vor Bekanntgabe des zweiten Rathauswettbewerbs schon auf bestehende Beispiele - etwa Berlin - beziehen, wenn sie feststellt, daß es: "gerathen sein dürfte, die Amtsräume der mehr untergeordneten Verwaltungszweige besser in anderen Gebäuden unterzubringen."⁴⁹¹ Man wollte also nicht die repräsentativen Räumlichkeiten, den dem Raumprogramm des fürstlichen Schloßbaus entlehnten Kern, sondern die mit administrativ-behördlichen Funktionen auslagern.

Die Zeitspanne von fast 40 Jahren, in der Bluntschli sich an Rathauswettbewerben beteiligt hatte (1866-1903), fällt zusammen mit der Lebensdauer der Bauaufgabe "neues großes Rathaus". Zwar war er bei jedem der vier Projekte an die Programmvorgaben, die drei mehrfach umrissenen Funktionen in einem Gebäude zu vereinigen, gebunden; er stellt diese immer komplizierter werdende

⁴⁸⁹ "Was mir ... vor allem gefällt, ist die Grösse der Auffassung mit welcher Tallone die wirklich schwierigen u. winkeligen Verhältnisse des Bauplatzes zu meistern u. Ordnung in das Chaos zu bringen versteht. Seine Grundrisse schaffen klare, übersichtliche u. brauchbare Räumlichkeiten u. gute Verbindungen im ganzen Haus. Der äussere Aufbau ist in gleichem Geist gebildet" FA Bl.52 U.VI (Konzept v. 19.XII.1923); vgl. a. S.331f.

⁴⁹⁰ DBZ XII,33 v. 24.IV.1878, S.165f; Zit. S.166.

⁴⁹¹ DBZ XXXVI,10 v. 1.II.1902, S.62; s. a. Högg, E.: Moderne Rathäuser. In: AR XX,3 1904, S.17-21.

Kombinationsaufgabe aber auch sonst nie in Frage, sondern betrachtet die Organisation einer solchen Anlage als Herausforderung und Aufgabe der modernen Architektur. Jedenfalls stellt er in seinem Beitrag zum Handbuch der Architektur aus dem Jahre 1887 das für Hamburg ausgearbeitete Programm, "das alle die Elemente enthält, aus denen sich ein den heutigen Anforderungen entsprechender Neubau dieser Art zusammensetzt" sowie seine Lösung als mustergültig dar. Die zweite erweiterte Auflage aus dem Jahre 1900 übernimmt die betreffenden Passagen so gut wie unverändert.⁴⁹² Der Tendenz zur Dezentralisierung hat er sich nicht angeschlossen.

II.6 Justiz- und Verwaltungsgebäude

Mit den Bauaufgaben Strafanstalt sowie Gerichtsgebäude hat sich Bluntschli nur während seines Studiums mit je einem eigenen Entwurf in Zürich bzw. Paris befaßt. Die erhaltene Grundrißskizze des Gefängnisses (Kat.Nr.18; Abb.93) zeigt "panoptische Bauart": die Übergangsstufe des um einen Innenhof gelegten Gebäudes zu einer über regelmäßig strahlenförmigem Grundriß errichteten Anlage. Die Zellentrakte stoßen an das die Mitte bildende Gebäude, der "Central-Aufsicht", an. Dazwischen entstanden von zwei Seiten einsehbar Höfe. Dieses Muster wurde in England entwickelt und durch das 1825 fertiggestellte Gefängnis in Genf auf dem Kontinent eingeführt. Gleichzeitig mit Bluntschlis Skizze entstanden die seiner Idee ähnelnden Strafanstalten in Basel und Lenzburg, die 1864 ihrer Bestimmung übergeben worden sind. Wie Bluntschli setzt der Planer - Baumeister Robert Moser aus Baden, Vater des 1882 bei Bluntschli diplomierten Karl Moser - die Arbeitsräume ans Ende der Zellenflügel und legt diesen Spazierhöfe für Einzelhäftlinge in "panoptischer" Anordnung vor.⁴⁹³

Gerichtsgebäude zählen zu den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts. Der Grundriß des Entwurfs von 1864 (Kat.Nr.19) kann eine gewisse Nähe zu Sempers Winterthurer Stadthaus nicht verleugnen.

Ins Jahr 1883 fallen Überlegungen zum Umbau des Berner Inselspitals zu einem eidgenössischen Verwaltungsgebäude (Kat.Nr.198; Abb.511).

Um dem Parlament Raum zu verschaffen, entschloß sich Bluntschli, bei seinem Wettbewerbsentwurf um das eidgenössische Parlament in Verbindung mit Verwaltungsgebäude, letzteres im Verhältnis zu dem als entsprechenden Seitenflügel einer beabsichtigten Gesamtanlage vorgegebenen Bundesrathaus, gedrängter zu

⁴⁹² Hb.d.A. IV,7, S.65-68; Zit. S.65 bzw. 1900², S.102-106, Zit. S.103 (gleicher Wortlaut).

⁴⁹³ S. etwa Hafner, Karl: Hundert Jahre panoptischer Bauart für schweizerische Strafanstalten. In: SBZ 86,15 v. 10.X.1925, S.185-187 u. Mignot, S.213-224; vgl. auch Sempers Lösung der ähnlichen Aufgabe "Irrenanstalt für zweihundert Kranke beiderlei Geschlechts" bei Gau von 1829/30, abgebildet bei Fröhlich, Martin: Gottfried Semper, Zürich / München 1991, S.45.

proportionieren. Der symmetrische Bau lagert sich daher um zwei von Fluren umzogene Innenhöfe, die das Treppenhaus voneinander trennt (Kat.Nr.11; Abb.55f u. 60).

Bluntschlis Bebauungsplan für das Areal der alten Züricher Tonhalle aus dem Jahre 1905/06 sieht außer Wohn- und Geschäftshäusern entweder ein Kaufhaus oder ein öffentliches Gebäude nicht näher bestimmter - jedoch zweifellos repräsentativer und festlicher - Funktion vor (Kat.Nr.71; Abb.238f u. 243).

Als Preisrichter amte Bluntschli 1908 bei dem Wettbewerb um den Bau der Nationalbank und eines eidgenössischen Verwaltungsgebäudes am Bundesplatz in Bern und 1910 bei dem um ein Bank- und Staatsgebäude für Herisau / Appenzell. Als Diplomarbeiten vergab er folgende Projekte zu Justiz- und Verwaltungsbauten: 1885 und 1899 ein Gerichtsgebäude, 1902 ein kantonales Regierungsgebäude, 1906 den "Friedenspalast Haag" und 1913 einen Justizpalast für Lausanne.⁴⁹⁴

Jurys für Postgebäude - eine der wenigen neuen Bauaufgaben an denen er sich selbst nie versucht hat - gehörte Bluntschli zweimal und zwar 1885 für einen Bau in Luzern und 1891 für Zürich an.⁴⁹⁵

II.7 Haupt- und Institutsgebäude von Hochschulen, Akademie und Schulen

Bildung ist einer der Leitbegriffe des 19. Jahrhunderts. Ihre Vermittlung wurde nach Überwindung der Reaktion fast ausschließlich vom Staat wahrgenommen.

Bildungseinrichtungen sind also in der Regel Staatsbauten.

Einen historischen Schulhaustyp, der den Anforderungen des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts hätte genügen können, gab es nicht. Beim Entwurf größerer Neubauten lehnte man sich oft an die Organisationsformen barocker Schlösser oder Kasernen an.

Bereits einige Jahrzehnte vor den Schulhäusern hatten sich viele der Gebäude, die Universitäten beherbergten - sie waren in der Regel nicht als solche erbaut worden - als unzureichend erwiesen. Um ihren Auftrag - Lehre und Forschung - erfüllen zu können, sind als wichtigste Räumlichkeiten Hörsäle, Seminar- bzw. Übungsräume, Sammlungen sowie Bibliothek mit Lesesaal notwendig. Die besonders durch den Aufschwung der naturwissenschaftlichen und technischen Wissenschaften bedingte große Zahl verschiedenartiger Räumlichkeiten machte es in der Regel jedoch unmöglich, diese alle in einem gemeinsamen Gebäude zu vereinen. Das führte zu einer Aufteilung der Aufgaben auf ein Kollegienhaus und verschiedene Institutsgebäude. Im Hauptbau wurden die Fest- und Repräsentationssäle, die Verwaltung, Universitätsbibliothek, Turn- und Fechtsäle sowie die nicht

⁴⁹⁴ Vgl. Anhang 3 u. 7.

⁴⁹⁵ S. Anhang 3.

naturwissenschaftlichen Fakultäten mit ihren Seminarräumen, -bibliotheken und -sammlungen zusammengefaßt. Es handelt sich um symmetrische Anlagen, die sich in der Regel um einen oder zwei Innenhöfe gruppieren und durch weite Hallen mit aufwendigen Treppen und großzügige Gänge verbunden werden. Die naturwissenschaftlich-technischen Fächer erhielten eigene Gebäude mit Laboratorien und Sammlungen. Bei Kollegiengebäuden wie auch Instituten war es üblich, Wohnungen sowohl für Lehrpersonal als auch sonstige Bedienstete vorzusehen.

Bluntschlis erste Auseinandersetzung mit Schulbauten fällt ins Jahr 1865. Während seiner Zeit in Paris wurde er von seinem Vater wiederholt gebeten, für eine evangelische Schule zu konkurrieren,⁴⁹⁶ deren Bau gegenüber des zwei Jahre später von ihm errichteten elterlichen Wohnhauses vorgesehen war. Er beteiligte sich jedoch nicht an dem Wettbewerb. Vorüberlegungen dazu flossen aber möglicherweise in das Projekt der Kantonsschule Bern, das er Ende 1865 mit Ad. Tièche bearbeitete, ein. Dieser mit dem dritten Preis prämierte Entwurf ist unbekannt (Kat.Nr.21).

1871 war Bluntschli Jurymitglied bei dem Wettbewerb um ein Schulhaus in Zürich und 1879 für eines der jüdischen Gemeinde Frankfurt.⁴⁹⁷

Das Atelier "Mylius & Bluntschli" fertigte 1873 einen Konkurrenzentwurf zum Frankfurter "Städel" (Kat.Nr.31), einer Kunstakademie mit Museum in zwei getrennten Gebäuden an. Der der Lehre und Ausübung aller bildenden Künste dienende Schulbau (Abb.143-145) mit den drei Abteilungen gemeinsamem Aktsaal, Hörsaal und Bibliothek zeigt in seinem Grundriß Nähe zum 1871/72 ebenfalls bei "Mylius & Bluntschli" entstandenen Projekt zum Berliner Reichstag (Kat.Nr.9; Abb.40f), erinnert aber auch an das Gebäude der Pariser Ecole des Beaux-Arts. Der Wettbewerbsentwurf des Büros "Mylius & Bluntschli" zum Kollegiengebäude der Universität Straßburg von 1878 erhielt einen der vier zweiten Preise (Kat.Nr.22; Abb.96-98). Von den 101 eingegangenen Projekten war der Entwurf "Mylius & Bluntschli" - neben dem ebenfalls mit einem zweiten Preis prämierten Sommers - der einzige, der sich mit nur einem Innenhof für den reich gegliederten Bau begnügte. Dieser im Hauptkörper zwischen Vestibül und darübergelegener Aula im Mittelrisalit und Auditorium maximum hinter der Haupttreppe, erinnert - besonders in der Variante des Blattes gta 11-O33-10 - ebenfalls an die Disposition des Projekts zum ersten Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.9; Abb.41).

Nach dem Vorbild der Universitäten hatte auch das eidgenössische Polytechnikum die Lehr- und Forschungsanstalten der naturwissenschaftlichen Fächer aus dem Hauptbau ausgelagert.

⁴⁹⁶ S. o. S.55 mit Anm.175.

⁴⁹⁷ S. Anhang 3.

Der Auftrag zu einem Bau, der das ab 1859 von Semper errichtete Chemiegebäude ersetzen sollte (Kat.Nr.23; Abb.99-106), wurde Bluntschli und Lasius im Jahre 1884 ohne Ausschreibung einer Konkurrenz übertragen. Auf der Basis eines von den Chemikern V. Meyer und G. Lunge aufgestellten Programms entstand nach kurzer Vorbereitung - u. a. der Besichtigung der 1872/73 entstandenen Straßburger Laboratorien⁴⁹⁸ - in zwei Jahren ein zweckmäßiges durch Materialwechsel und dezente Anspielungen auf klassische Bildung charakterisiertes modernes Forschungs- und Lehrgebäude. Der im wesentlichen über H-förmigem Grundriß errichtete Bau beherbergte nicht nur die technische und analytische Chemie, sondern auch die Institute für Samenkontrolle und Düngersanalyse sowie die eidgenössische Probieranstalt. Noch 1923 wurde er als "heute noch unübertroffen und ... als Vorbild für viele andere Bauten dieser Art" bezeichnet.⁴⁹⁹

Kurz vor seiner Vollendung bekamen Bluntschli und Lasius den Auftrag zum eidgenössischen Physikgebäude (Kat.Nr.24; Abb.107-109), einer ab den 1860er Jahren aufkommenden, also wesentlich jüngeren Bauaufgabe, als die des chemischen Lehr- und Forschungsinstituts, mit dessen Entwicklung man sich seit dem 1828 von J. Liebig an der Universität von Gießen eingerichteten befaßte. Auch dieser 1890 vollendete Bau fand allgemeines Lob, so bemerkte beispielsweise Kleinwächter: "Die Vertheilung der Räume ist eine äusserst glückliche und lässt erkennen, dass sich die Architekten in den Betrieb einer solchen Anstalt ganz hineinzudenken gewusst haben. ... Die äussere Erscheinung ... ist einfach ... vornehm und wirkungsvoll"⁵⁰⁰. Ein Novum stellten die unterirdischen Laboratorien für Arbeiten bei konstanter Temperatur dar, die unter einer dem E-förmigen Gebäude vorgelegten Terrasse eingerichtet waren.⁵⁰¹ Von Eggerts Straßburger Physikinstitut, das Bluntschli sich angesehen hat und von dem sich ein Plan in seinem Nachlaß befindet⁵⁰², hat er nichts wesentliches übernommen.

Ebenfalls im Jahre 1890 beteiligte sich Bluntschli erfolglos an dem Wettbewerb um ein Schulhaus am Hirschengraben in Zürich (Kat.Nr.25, Abb.110f). Sein Entwurf sah eine streng symmetrische Dreiflügelanlage mit hangparallelem Haupttrakt vor. Um eine bei der so nach Südwesten ausgerichteten Disposition möglichst optimale Beleuchtung der Klassenräume zu erreichen, wollte Bluntschli die Korridore hinter die stadtseitige Fassade des Hauptflügels bzw. an die Nordwestseite der rechtwinklig anschließenden Trakte legen, wie er das bereits bei seinem Wettbewerbsentwurf für

⁴⁹⁸ FA Bl.50 U.IV u. G-S Skizzenbuch ohne Signatur; übliches (etwa CB II,17 v. 29.IV.1882, S.142) und sinnvolles Vorgehen.

⁴⁹⁹ Nekrolog Lunge. In: SBZ 81,3 v. 20.I.1923, S.31f; s. a. SBZ 96,18 v. 1.XI.1930, S.244.

⁵⁰⁰ CB IX,15 v. 13.IV.1889, S.136.

⁵⁰¹ Etwa Eggert, Hermann u. a.: Hochschulen, zugehörige und verwandte wissenschaftliche Institute (Hb.d.A. IV 6,2a), Stuttgart 1905², S.196f u. 228f.

⁵⁰² gta 11-O130.

das akademische Krankenhaus Heidelberg im Jahre 1866/67 (Kat.Nr.45, Abb.178) projektiert hatte.

1898 nahm er an der Konkurrenz zur Universität von Kalifornien teil (Kat.Nr.26; Abb.112-117). Die Vorstellung seines Entwurfs leitet die SBZ folgendermaßen ein: "Selten hat wohl ein internationaler Wettbewerb in gleich hohem Masse das Interesse der Architektenschaft aller Länder erregt, wie derjenige für die Neubauten der kalifornischen Staatsuniversität in Berkeley bei San Francisco. Die Eigenart der Aufgabe, der ungewöhnlich grosse Umfang und die hervorragend schöne Lage der geplanten Anlage machen dies begreiflich."⁵⁰³ Auch Bluntschli war von dem Bauplatz und dem Programm begeistert: "ich glaube dass es keine Übertreibung ist wenn ich sage, dass auf der Welt wohl kaum irgendwo ein gleich schön gelegener Platz für eine Universität vorhanden ist. Ich kenne eine grössere Anzahl von Universitäten in vielen Ländern u. weiss keine, die auch nur annähernd gleich günstig u. schön gelegen ist. Als einen Hauptvorteil des Platzes halte ich seine stille vom Getriebe der Grosstadt entfernte Lage, die zum ruhigen Studium sich vorzüglich eignet. Ferner die reine u. gute Luft und den freien Blick von vielen Punkten hinaus in die weite Ferne, Umstände, die alle anregend auf den menschlichen Geist wirken müssen. ... Immerhin halte ich dafür, dass es ... möglich sein sollte, den Bauplatz so zu gestalten, dass auf ihm eine Universität auf Grund des guten Bauprogrammes in bezug auf Grossartigkeit der Anlage nicht ihres gleichen hat."⁵⁰⁴

Das etwa gleichzeitig bearbeitete Projekt der Universität Bern - Bluntschli stellte diese Aufgabe 1898 auch als Diplomarbeit - umfaßte lediglich ein Gebäude, einen dreiflügligen Bau mit nach hinten vortretendem Hörsaal in der Mitte (Kat.Nr.27; Abb.118f). Bluntschli griff hier das Grundrißschema des Züricher Polytechnikums auf und bereicherte es durch ein großzügiges Treppenhaus - ähnlich dem für Straßburg von 1878 (Kat.Nr.22; Abb.96 u. 98) - vor dem segmentbogig aus dem Gebäude tretendem Hörsaal.

1905 war Bluntschli Jurymitglied bei dem Wettbewerb um ein Schulhaus für Zürich Oberstrass.

Aufgefordert - letztendlich jedoch ebenfalls ohne Erfolg - beschäftigte er sich 1906 und 1907 mit den Projekten für die Universität Zürich: dem Kollegiengebäude, zwei Institutsbauten sowie der Zentralbibliothek (Kat.Nr.28; Abb.120-130) in städtebaulich exponierter Hanglage auf einer Geländeterrasse nordöstlich der Altstadt. Für das Kollegiengebäude verzichtete er mit Rücksicht auf das benachbarte Polytechnikum auf ein Mittelmotiv der Westfassade. Er legte die Aula deshalb in die Mitte des Gebäudekomplexes zwischen zwei Innenhöfe, kann so aber auch auf beiden Seiten Fenster vorsehen (Abb.120-123). Die Neigung der über den Ausgleich des

⁵⁰³ SBZ XXXIV,18 v. 4.XI.1899, S.169.

⁵⁰⁴ FA Bl.54 U.III (Br.konzept v. 28.I.1899); s. a. S.191f u. 279-281.

Niveaus von Westen nach Osten herstellenden Abstufungen gespannten Kellerdecke wäre von dem ansteigenden Boden des großen Hörsaals aufgenommen worden. Das Gebäude des Hygienischen Instituts (Abb.126f) sollte Bakteriologie, Pharmakologie und Gerichtsmedizin sowie Sammlungen und eine Hauswartwohnung aufnehmen. In der Mitte der Rückseite wäre der segmentbogig schließende Hörsaal, von zwei Flügeln flankiert, vorgetreten.

Für das ebenfalls symmetrisch disponierte zoologische Institut konnte Bluntschli kaum auf Vorbilder zurückgreifen. Noch kurz zuvor - 1905 - findet sich im Handbuch der Architektur die Passage: "Gesamtanordnung und Planbildung der zoologischen Institute ist noch in der Entwicklung begriffen. Nur für einige dieser Anstalten sind seither selbständige Neubauten errichtet worden ... und es dürfte auch in Zukunft ... nur ein geringes Maß von Einheitlichkeit zu erkennen sein, da die Sonderanschauungen der betreffenden Direktoren ziemlich weit auseinandergehen".⁵⁰⁵

Für die Zentralbibliothek (Abb.122f u. 128-130) schlug Bluntschli zwei Alternativprojekte vor, die sie als Nutzbau - jedoch von monumentaler Wirkung - charakterisieren.

Das abgewandelte Projekt umfaßt nur noch Kollegiengebäude und zoologisches Institut auf dem zu etwa Dreiviertel geneigten Gelände südlich des Polytechnikums (Abb.124f). Das symmetrische Kollegienhaus enthält die üblichen Haupträume. Das ihm nun nördlich untergeordnet anliegende zoologische Institut mit Innenhof unter Glasdach bezieht sich mit seiner Nordfassade auf die Hauptansicht des Polytechnikums.⁵⁰⁶

Gutachten über Schulprojekte erstellte Bluntschli 1907 für Attinghausen, 1908 Bürglen und 1913 Altdorf (alle Kanton Uri).⁵⁰⁷

II.8 Kunstmuseen und Kunstaustellungsgebäude

Das Museum im heutigen Sinne als ein Gebäude zur Aufbewahrung und Präsentation öffentlicher Sammlungen verschiedenen Charakters entwickelte sich ab dem 18. Jahrhundert. Kunstmuseen beschränkten sich ab dem frühen 19. Jahrhundert auf die damals zur "hohen Kunst" gezählten Bereiche, wozu im wesentlichen Skulpturen des klassischen Altertums, gotische Tafelbilder und Gemälde der Renaissance gerechnet wurden. Die je eigene - unverrückbar geplante - Einordnung der Exponate in den architektonischen Zusammenhang des repräsentativen Gebäudes, führte zu den verschiedenartigsten Lösungen, die die Ausbildung eines Gebäudetyps "Museum"

⁵⁰⁵ Eggert, Hermann u. a.: Hochschulen, zugehörige und verwandte wissenschaftliche Institute (Hb.d.A.IV 6, 2a), Stuttgart 1905², S.433.

⁵⁰⁶ BAZ Eb 1 entspricht FA Bl.62 U.III bzw. gta o. Sign. ("Skizze vom 7. Juni 1907", Bl.6).

⁵⁰⁷ S. Anhang 2.

verhinderten. Gemeinsam ist ihnen die Absicht, die Räume künstlerisch als würdevolle Rahmen der Exponate zu gestalten und auch am Außenbau auf die Bedeutung des hier sicher - Rustika - Verwahrten zu verweisen. Um 1870 stieg die Anzahl der Planungen stark an, sodaß sich "das Museum" zu einer gängigen monumentalen Bauaufgabe entwickelte, deren Ausführung in den Residenzen der Staat und in den Städten die Bürgerschaft übernahm. Im Zuge der Entwicklung zu einer Einrichtung, die der Sammlung, Erhaltung und Ausstellung der Bestände sowie einer wissenschaftlichen Grundsätzen folgenden Vermittlung dient, konnte Kritik an der bisherigen Form des Museums nicht ausbleiben. Die Deutung des Ganzen "als Kunstwerk für Kunstwerke", "als Denkmal der Kunstgeschichte"⁵⁰⁸ verlor ihre Bedeutung; der Denkmalcharakter zerfiel mit der Aufgabe der Einheit von Exponaten, Gebäude und bildnerischem Schmuck. In den Vordergrund trat nun die Funktion als Ausstellungsgebäude. Dazu aber konnte das "alte Museum" nicht mehr als Vorbild dienen. An seine Stelle trat der mit Galerien und Ausstellungspavillons verwandte Typ des Kunstaustellungsgebäudes. Auch es behielt monumentalen Charakter, der durch Standortwahl und Inszenierung - etwa über dem Ufer eines Gewässers (z. B. Kat.Nr.31 u. 33) oder vorgelagerte Platzanlagen (z. B. Kat.Nr.29) - in der Wirkung seiner symmetrischen Baumassen gesteigert werden sollte. Weil Museen nun als "unentbehrliche Anstalten im Staat und Gemeinwesen, sowohl zu Zwecken der Belehrung und allgemeinen Bildung des Volkes, als zur Förderung ernsten Studiums des Gelehrten und Künstlers" definiert wurden, erschien der Beitrag Heinrich Wagners über Museen im Hb.d.A. auch in dem Halb-Band "Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst".⁵⁰⁹



⁵⁰⁸ Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967, S.196.

⁵⁰⁹ Hb.d.A. IV 6, 4, Stuttgart 1883, zit. S.173.

Mit dem Entwerfen von Museen hat sich Bluntschli intensiv gegen Ende seines Studiums bei Semper auseinandergesetzt; nochmals im Jahre 1873 und dann erst wieder ab 1895. Zu Beginn des Jahres 1863 stellte Semper auf Bluntschlis Anregung hin die Konkurrenzausschreibung für ein Gebäude der Vereinigten Großherzoglichen Sammlungen in Karlsruhe als Schulprojekt. Die Schwierigkeit lag darin, verschiedene Sammlungen und eine Bibliothek in einer Dreiflügelanlage sinnvoll zu verbinden. Bluntschli teilt die Trakte längsachsal und gewinnt so zwei parallele Enfiladen, deren Räume in jedem der drei Geschosse verschiedene Aufteilung zeigen. Er reichte seine - besonders bezüglich der Bewältigung technischer Probleme, wie der Beleuchtung, hervorragende - Lösung auch als Wettbewerbsprojekt ein und erhielt einen von zwei dritten Preisen (Kat.Nr.29; Abb.131-134). Leider ist seine Erläuterung des Entwurfs verloren. Der durch Oberbaurat Berckmüller realisierte Bau lehnt sich an Bluntschlis Projekt an. Von ihm übernimmt er u. a. die Aufteilung der Bibliothek in Lesesaal und Magazinräume; eine bis dahin in Deutschland unbekannte Lösung, die erstmals in den 1850er Jahren bei den Erweiterungsbauten des British Museum in London und der Bibliothèque Nationale in Paris Anwendung fand.

Als Diplomarbeit vergab Semper wenig später das Projekt eines Museums für Hamburg nach der Wettbewerbsausschreibung vom Dezember 1862 (Kat.Nr.30; Abb.135-137). Bluntschli wählte hier den dreireihigen Grundrißtyp mit Eingang in der Mitte der Langseite und zentralem das Gebäude nach allen Richtungen erschließenden "Entréezimmer", wie ihn auch Semper in Dresden angewendet hatte.⁵¹⁰

Im Jahre 1873 richtete "Mylius & Bluntschli" eine Konkurrenz gegen Oskar Sommer um Galerie und Schule des Städel'schen Kunstinstituts, einer in ihrer Verbindung von Sammlung und Akademie den Ideen Sempers nahestehenden Stiftung, in Frankfurt aus (Kat.Nr.31; Abb.138-142). Zur Charakteristik ihres Entwurfs zum "Galerie-Bau" schreiben die Verfasser: "In der Mitte der Hauptfronte liegt durch eine Freitreppe zugänglich der Haupteingang Durch diesen ... sind alle dem Publikum zur Besichtigung offen stehenden Sammlungen; als Sculptursäle, Gemälde[gallerie], Bibliothek und Kupferstichkabinet erreichbar." Durch "möglichst einfache und concentrische Lage der Zugänge wird dem Publikum ermöglicht sich ohne Schwierigkeit in dem Gebäude zurecht zu finden und andererseits der Verwaltung die Controlle über Ein- und Ausgang nach Kräften erleichtert."⁵¹¹ Ähnliche Bemerkungen dürften bereits in Bluntschlis Erläuterungen zu seinem Wettbewerbsentwurf für den Karlsruher Bau und seine Diplomarbeit gestanden haben; jedenfalls ist das Bestreben, eine dementsprechende Organisation herzustellen,

⁵¹⁰ Vgl. u. S.282f. Zum Grundrißtyp s. Wagner, Heinrich in Hb.d.A. IV 6, 4, S.209ff.

⁵¹¹ Frankfurt / M., Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung K2 ("Beschreibung" v. 28.VIII.1873, Ms.3 bzw. 4).

deutlich erkennbar. Wie schon bei Bluntschlis Diplomarbeit lehnen sich die Disposition des Innern und die Verteilung der Funktionen an Sempers Dresdner Gemäldegalerie, die er auch kurz zuvor besucht hatte, an. Die für den ersten Stock vorgeschlagene doppelreihige Raumanordnung mit seitlich belichteten Kabinetten und Oberlichtsälen wählte Semper auch für das Wiener Kunsthistorische Museum. Der realisierte Bau des "Städel" von Sommer folgt dreireihigem Typ. Mögliche Erweiterungen sollten in Karlsruhe durch Aufstocken, in Frankfurt durch Anbauten an die drei rückwärtigen Ausbauten erfolgen.

Im Jahre 1875 gehörte Bluntschli dem Vorbereitungs Komitee einer Ausstellung historischer kunstgewerblicher Erzeugnisse im Thurn und Taxi'schen Palais in Frankfurt an. An der 1878 ebenfalls im "Bundespalast" eingerichteten "Permanenten Bau- und Industrie-Ausstellung" hatte er auch Anteil (Kat.Nr.197). In Jurys über kunstgewerbliche Entwürfe saß Bluntschli u. a. 1884. Im Jahre 1886 referierte er über den Wettbewerb zu einem Museum der Schönen Künste in Genf; 1889 war er Mitglied des Preisgerichts zu einem Nationalmuseum in Bern. 1899 erstellte er ein Gutachten zu Gewerbeschule und -museum in Basel. 1892 setzte sich Bluntschli ohne Erfolg für die Rettung des Züricher "Kaufhauses" durch Umbau für Kunst- und Gewerbeausstellungen ein (Kat.Nr.204; Abb.526f). Zwei Jahre später entstand ein Entwurf zur Erweiterung von Sempers Antikenhalle des eidgenössischen Polytechnikums (Kat.Nr.205; Abb.528). Ebenfalls 1894 vergab Bluntschli ein "städtisches Museum für bildende Künste" als Diplomaufgabe. Im gleichen Jahr gehörte er dem Komitee zur Vorbereitung der kantonalen Gewerbeausstellung in Zürich an, 1896, dem für die schweizerische Nationalausstellung.⁵¹²

Bluntschlis einziges ausgeführtes Ausstellungsgebäude, das "Künstlerhaus" in Zürich, war von vorneherein als Provisorium geplant (Kat.Nr.32; Abb.146f). Es konnte daher seinen Vorstellungen von einem Museum nicht gerecht werden. Zudem verfügte es nicht über die von dem Heim eines Kunstvereins erwarteten Fest-, Vortrags- und Sitzungssäle geschweige denn eine Künstler-Kneipe oder ein Lesezimmer. Das Glasdach seines Saals war in der Weise wie bereits das des Umbauprojekts von Sempers Antikenhalle geplante konstruiert.

Grundlegende Gedanken zum Museumsbau hat Bluntschli in dem bereits oben zitierten Erläuterungsbericht zum Städelprojekt niedergelegt, in dem u. a. festgestellt wird, daß ein Museum "monumentalen Zwecken" diene und daher "als ein ringsum freistehendes maßives aus Quadern zu erstellendes Gebäude projectirt" werden müsse. Durch den mittigen Haupteingang sollen "alle ... zur Besichtigung offen

⁵¹² Vgl. Anhang 7 u. 4.

stehenden Sammlungen "erreichbar sein."⁵¹³ Diesen Richtlinien folgt er auch mit seinen neun zwischen 1895 und 1900 geschaffenen Entwürfen bzw. Varianten zu einem Kunsthaus in Zürich für die Standorte Utoquai, Tonhalleplatz und Stadthausplatz mit individuellem Eingehen auf die jeweilige Situation (Kat.Nr.33 bis 41)⁵¹⁴:

Ein Projekt zu einem "Kunstaustellungsbau" entstand wie das Gebäude des provisorischen Kunsthauses (Kat.Nr.32) unter völliger Ausnutzung des gegebenen Grundstückes und zeigt daher unregelmäßig viereckigen Grundriß (Kat.Nr.33; Abb.148f). Ein in gleichen Zusammenhang entworfenes Projekt auf größerem Bauplatz weist ein wesentlich erweitertes Raumprogramm über trapezförmigem Grundriß auf (Kat.Nr.34; Abb.150f).⁵¹⁵ Der Block mit zwei Innen- und zwei Lichthöfen zeigt deutliche Ausrichtung auf den Bellevueplatz hin. Wiederum zum See gewandt präsentiert sich ein Vorschlag, der ein Jahr später entstand. Er sollte in zwei Abschnitten längsachsal um vier Innenhöfe errichtet werden (Kat.Nr.35; Abb.152-155). Einen neuen Grundriß entwickelte Bluntschli im März 1897; nun hatte er das Kunstmuseum als Zentrum der Blockbebauung einer unregelmäßig gestreckten fünfeckigen Anlage angenommen (Kat.Nr.37; Abb.156-158). Ihn übernimmt er im Groben für die Projekte eines Kunsthauses auf dem Stadthausplatz vom Januar 1898, Februar und April 1899 sowie nochmals für ein erneutes Projekt mit Wohn- und Geschäftshäusern am Utoquai im Mai 1900 (Kat.Nr.38 bis 41; Abb.159-170). 1901 gehörte Bluntschli der Jury einer zweistufigen Konkurrenz für ein "Central-Museum" in Genf an; 1902 wurde er mit einer weiteren Begutachtung der Pläne des Wettbewerbsgewinners Marc Camoletti betraut. 1911 vergab er nochmals ein "Kunstaustellungsgebäude" als Diplomarbeit.⁵¹⁶

II.9 Konzertgebäude

An dem Wettbewerb um einen Saalbau in Neustadt an der Haardt beteiligte sich Bluntschli 1870 ohne Erfolg (Kat.Nr.65). Bei dem sich im 19. Jahrhundert als Bauaufgabe aus dem intimen adeligen Salon entwickelnden "Saalbau" handelt es sich im strengen Sinne um einen vornehmen und prächtigen Konzertsaal. Im vorliegenden Fall wird das Gebäude um Nebenfunktionen - Restaurant und Kegelbahn - erweitert. Die konkrete Bauaufgabe rückt somit in die Nähe der des Gesellschaftshauses, eines

⁵¹³ Frankfurt / M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung K2 ("Beschreibung" v. 28.VIII.1873, Ms.3).

⁵¹⁴ Vgl. S.89f.

⁵¹⁵ Als Beispiele für die wenigen zeitgleichen Gebäude für ähnliche Aufgaben über nicht rechtwinkligem Viereck sei auf die Gewerbeschule mit Museum in Basel von H. Reese und F. Walser sowie das Württembergische Landesgewerbemuseum in Stuttgart von Hartel und Neckelmann hingewiesen.

⁵¹⁶ Vgl. Anhang 3, 2 u. 7.

mehr für bürgerliche Feste und Tanzveranstaltungen als für musikalische Aufführungen gedachten Gebäudetyps. Ein solches wurde 1872 von "Mylius & Bluntschli" für Siegen projektiert (Kat.Nr.66; Abb.223). Im Jahre 1880 beteiligte sich das Büro am Wettbewerb für das neue Gewandhaus in Leipzig (Kat.Nr.42; Abb.171). Die Skizze, die dem Entwurf der Fassade des monumentalen Gebäudes zugrunde liegt, ist "F. Bluntschli" signiert. Ein Grundriß ist nicht bekannt. Im Jahre 1883 war Bluntschli Jurymitglied beim Wettbewerb um eine Tonhalle für St. Gallen. Einen unglücklichen Verlauf und Ausgang nahmen seine Bemühungen für eine neue Tonhalle in Zürich (Kat.Nr.43; Abb.172-175).⁵¹⁷ Zunächst amtete Bluntschli auch hier in den Jahren 1887 und 1891/92 als Preisrichter. Um ihren endgültigen Entwurf hatte er dann 1892 eine engere und nicht chancengleiche Konkurrenz mit "Fellner & Helmer" auszutragen. Das Gebäude sollte die Funktionen eines Saal- und Vergnügungsbaus erfüllen, darüber hinaus einen im Sommer offenen Musikpavillon und Konzertgarten sowie ein Restaurant einschließlich Nebenräumen umfassen. Ein großer und ein kleiner Konzertsaal waren so anzulegen, daß sie zur gleichen Zeit getrennt und im Bedarfsfall miteinander verbunden genutzt werden konnten. Den Pavillon legte Bluntschli auf die Verlängerung der Achse des großen Konzertsaaes und verband beide mit einer breiten Treppe. Ein Novum war die indirekt durch das Programm geforderte Anlage von Fluren in einem ansonsten unüblichem Ausmaß, was sich negativ auf die Berechnung der mit äußerstem Nachdruck niedrig zu haltenden Kosten ausgewirkt haben dürfte. Die Königliche Akademie des Bauwesens Berlin bewunderte in ihrem Gutachten vom 13.VII.1892 an Bluntschlis Entwurf "wie in verhältnismässig so kurzer Zeit das schöne Projekt hat vollendet werden können", empfahl jedoch keinen der beiden Entwürfe in der vorliegenden Form zur Ausführung. Ihrem Rat: "Ob sich nicht empfehlen würde, vor definitiver Wahl, den beiden Projektverfassern Gelegenheit zu geben, durch leichte Grundrisszeichnungen die Möglichkeit der Beseitigung der hervorgehobenen Mängel darzuthun"⁵¹⁸ leistete die Tonhallegesellschaft keine Folge. Sie übertrug die weitere Ausarbeitung der Wiener Firma. Die Kürze der gegebenen Zeit und die langjährige Auseinandersetzung Bluntschlis mit der Problematik - u. a. als Preisrichter der beiden ergebnislosen Konkurrenzen - bedingen, daß auch fremdes geistiges Gut in sonst nicht üblichem Umfang Eingang in die Disposition seines Projekts - nicht dessen Außenbau und Stil - gefunden hat. So erinnert etwa die Anlage der "Garderobe-Halle" unter dem großen Konzertsaal an die Lösung des Wettbewerbsentwurfs bzw. dessen Umarbeitung von "Gropius & Schmieden" zum neuen Leipziger Gewandhaus⁵¹⁹ - die

⁵¹⁷ Vgl. S.86-88.

⁵¹⁸ FA Bl.61 ("Gutachten" v. 13.VII.1892, zit. Ts.5 bzw. 8).

⁵¹⁹ Publiziert etwa in DBZ XIV,67 v. 21.VIII.1880 geg. S.360, ebd. XVIII,103 v. 24.XII.1884, S.617 o. Zeitschrift für Bauwesen 1886, Bl.1. Die Grundidee - bei wesentlich geringerer Ausdehnung - allerdings schon in Hansens 1869 vollendetem Wiener Musikvereins-Gebäude enthalten, publiziert etwa in Allgemeine Bauzeitung 1870, Bl.2f.

übrigens auch das "Garderoben-Vestibule" von "Fellner & Helmer" nachahmt - und die Disposition des Konzertsaals und seiner Nebenräume an die des 1892 erstprämierten Entwurfs von Bruno Schmitz mit dem Motto "Beau-site".⁵²⁰

Im Zusammenhang mit dieser Beschäftigung dürfte die Idee zur 1892 von Bluntschli vergebenen Diplomarbeit mit der Aufgabe "Theater" entstanden sowie seine Berufung in die Jury des Wettbewerbs um das Stadttheater in Bern 1897 erfolgt sein. Zwei weitere Mitgliedschaften in Preisgerichten zu Konzert- und Veranstaltungshallen fallen ins Jahr 1906. Es handelt sich um die Konkurrenz zu einem Saalbau für Mülhausen / Elsaß und die zur Ausstellungs- und Festhalle in Frankfurt,⁵²¹ einem Bautyp, bei dem die Halle das Gesamtbauwerk dominiert. Aus letzterer Konkurrenz ging das Projekt des befreundeten Friedrich von Thiersch nach mehrfachen Umarbeitungen siegreich hervor. Mit dem ersten Hallengroßraum in Deutschland machte Thiersch einen der frühen Versuche, das konstruktive Gefüge des Raums - die riesigen Eisenbinder - als raumbildende Elemente zu nutzen, indem er auf die bis dahin übliche, an die Konstruktion gehängte Raumdecke verzichtete. Die senkrechten Teile der Bogenbinder werden "noch" verkleidet. Durch seine Jurymitgliedschaft lernte Bluntschli diesen Markstein der Architekturgeschichte zumindest näher kennen - höchstwahrscheinlich unterstützte er auch die Durchsetzung des Entwurfs, ohne den Bauten wie Bergs dann in Stahlbeton ausgeführte Breslauer Jahrhunderthalle schlecht denkbar wären.

II.10 Krankenhäuser

Die Entwicklung des modernen Krankenhauses beginnt mit dem Aufschwung der Naturwissenschaften zu Ende des 18. Jahrhunderts; für seine weitere Entwicklung waren die Erfindung neuer Betäubungsmittel, die Entdeckung der Bakterien und die Entwicklung der Krankenpflege in der Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend. Das Krankenhaus ist wohl der Zweckbau, dessen Architektur wie die keines anderen, von technischen, soziologischen, politischen und besonders naturwissenschaftlichen und hygienischen Einflüssen geprägt wird. Während des Zweiten Kaiserreiches entstanden in Deutschland eine Anzahl verschiedenartiger Krankenhaustypen, deren Ziel eine Entflechtung des Pflegebetriebs sowie die Verbindung hygienischer Vorstellungen, ärztlicher Ansprüche und sozialpolitischer Interessen war. Die Bauaufgabe verlangte besonders Schaffung günstiger Licht- und Luftverhältnisse sowie sanitärer Einrichtungen. Ab dem Beginn der 1870er Jahre wurde das Korridor Krankenhaus im gesamten Deutschen Reich durch dezentrale Anlagen mit Veranden und Terrassen abgelöst, deren Vorbilder in französischen Krankenhäusern

⁵²⁰ Publiziert etwa in SBZ XIX,13 v. 26.III.1892, S.88.

⁵²¹ Vgl. Anhang 3.

und amerikanischen Lazarets zu suchen sind. Durch neue Desinfektionsverfahren wandelte sich auch die Bedeutung des Operationssaals.⁵²²

Semper hatte sich bei seinem Lehrer Gau, der für den Krankenhausbau in Paris zuständig war, intensiv mit dieser Bauaufgabe befaßt und ging in seiner Vorlesung zur Gebäudelehre ausführlich auf "Wohltätigkeitsanstalten" ein, wobei auch seine eigenen Entwürfe zur Sprache gekommen sein dürften.⁵²³

Seine ersten praktischen Erfahrungen mit dem Krankenhausbau sammelte Bluntschli im Frühjahr 1865. Damals hatte er eine Stelle "beim Bau einer Irrenanstalt, welche der Architekt unseres Ateliers, M. Questel" leitete, inne.⁵²⁴ Im Spätsommer des gleichen Jahres entstand das Schulprojekt eines Hospitals für die Ecole des Beaux-Arts (Kat.Nr.44; Abb.176). Es handelt sich hierbei um eine als Korridor Krankenhaus mit seitlichen Treppenhäusern entworfene kleinere Anstalt mit 24 Betten. Seit dem Herbst 1865 hatte ihn sein Vater auf die demnächst erfolgende Ausschreibung eines Wettbewerbs für das akademische Krankenhaus in Heidelberg hingewiesen. Aus Paris zurückgekehrt, hat sich Bluntschli im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit im Heidelberger "Hilfsverein für Kranke und Verwundete im Feld" im Juli 1866 sicherlich mit dessen Vorsitzenden, dem Direktor des chirurgischen Krankenhauses Dr. K. O. Weber, über die Erfordernisse eines Neubaus unterhalten. Dieser hatte ihn durch seinen Vater bereits während seiner Pariser Zeit auf den 1858 vollendeten 'Hôpital militaire' in Vincennes, eines der frühen Krankenhäuser aus unverbundenen Bettenpavillons, aufmerksam gemacht.⁵²⁵ Eine ähnliche Anlagenform verschiedener baulich voneinander getrennter Einheiten forderte dann das Programm für Heidelberg mit dem in Deutschland herkömmlichen Typ des Korridorbaus zu kombinieren. Dementsprechend sehen die beiden Ideen Bluntschlis - der sich wohl gegen Ende des Jahres 1866 zur Beteiligung an dem Wettbewerb entschlossen hatte - hierzu drei durch Galerien verbundene Korridorbauten vor, die die organisatorische Trennung in chirurgische und medizinische Abteilung auch baulich vollziehen (Kat.Nr.45;

⁵²² Murken, Axel Hinrich: Vom Armenhospital zum Großklinikum. Die Geschichte des Krankenhauses vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Köln 1988, S.141-143; s. a. ders.: Die Architektur des Krankenhauses im 19. Jahrhundert. In: Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert, S.150-174 u. Mignot, S.225-231.

⁵²³ gta 20-Ms. 257, fol. 103-108, s. a. Fröhlich Martin: Gottfried Semper, Zürich 1991, S.45. Ob Semper Bluntschli in Vorüberlegungen zum Umbau der seit 1804 im Kloster Königsfelden / Aargau untergebrachten Klinik einbezogen hat, ist unbekannt. Über seine Tätigkeit bei Semper berichtete Bluntschli am 11.VI.1862: "Nächstens die Irrenanstalt für Königsfelden." FA Bl.47 U.II; ob Semper überhaupt Pläne dazu verfaßt hat ist ungewiß (Bresser, Hans G.: Wie vor hundert Jahren Gottfried Semper beinahe Königsfelden gebaut hätte (Herbstmitteilungen von Königsfelden) 1970, S.26 und Fröhlich 1974, S.93 u. 174), in seinem Nachlaß befinden sich lediglich zwei Katasterkopien der Klosteranlage (gta 20-193A-1-1 u. -2); die Anstalt wurde 1868-1872 von Kantonsbaumeister Carl Rothpletz erbaut.

⁵²⁴ FA Bl.47 U.IV (Br. v. April/Mai 1865); es handelte sich wohl um den Hôpital Sainte-Anne in Paris, Abb. etwa Mignot, Abb.393 auf S.233.

⁵²⁵ FA Bl.46.1 U.I (Br. v. 18.X.1865); zum Hospital s. Allgemeine Bauzeitung XXV 1860, S.39-41 u. Atlas, Bl.325-328.

Abb.177-180). Mit einer Bettenzahl von 720 überschritt das Projekt die Kapazität des Krankenhauses in Vincennes von 500 Patienten beträchtlich. Die Weiterbearbeitung des Entwurfs unter Federführung der badischen Bauinspektion ist durch deutliche Auflösungen der mehrflügeligen Gebäude zu einzelnen Baukörpern charakterisiert - eine Tendenz, die konsequent zu einer Änderung der Planung zugunsten des sogenannten "gemischten Barackensystems" führte, nachdem Bluntschli sich Ende des Jahres 1868 zurückgezogen hatte. Sein Ausscheiden wurde durch den Auftrag zu einem Spital für Konstanz ermöglicht (Kat.Nr.47; Abb.183-185), dessen Anlage im großen und ganzen auf seinem Pariser Schulprojekt und den Arbeiten für Heidelberg - besonders nach dem Wettbewerb - basiert. Nach Einreichung der Pläne begab sich Bluntschli im Januar 1869 auf eine Reise, die ihn u. a. nach Wien führte. Dort besichtigte er auch das Spital der Rudolfstiftung. An dieser weitläufigen ab 1860 in Kombination von Korridor- und Pavillonbauweise errichteten Anlage tadelt er die Disposition sowie die luxuriöse Ausstattung mit Treppen und Vestibülen, hebt hingegen besonders technische Details wie die Ventilation positiv hervor.⁵²⁶ Sein wenig später entstandener Wettbewerbsentwurf des Johannis-Stifts in Leipzig (Kat.Nr.48) ist ebenso unbekannt, wie das gleichzeitige Projekt einer Kuranlage in Konstanz (Kat.Nr.49). Die Pläne zu drei kleineren Krankenhäusern in Frankfurt entstanden z. Z. des Büros "Mylius & Bluntschli": ab 1871 der eines Diakonissenhauses (Kat.Nr.50; Abb.186f), ab 1873 der eines Mädchenspitals (Kat.Nr.51; Abb.188-191) und wahrscheinlich gleichzeitig der Entwurf zu einem Krankenhaus für die jüdische Gemeinde (Kat.Nr.52; Abb.192). Sie alle zehren mehr oder weniger von Bluntschlis Projekten für Heidelberg und Konstanz. Erst nach 1900 hat sich Bluntschli nochmals mit einem Krankenhaus beschäftigt und zwar mit der Modernisierung des Berner Burgerspitals (Kat.Nr.208). 1888 war er Gutachter für den Bau des Waisenhauses in St. Gallen, 1893, 1909 und 1912 für Veränderungen und Erweiterungen am Kurhaus in Baden / Aargau.⁵²⁷

II.11 Bahnhof

Der Bahnhof gehört zu den wichtigsten neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts. Keine Baugattung sonst vereint formal so verschiedene Teile wie die Steinarchitektur des Empfangsgebäudes und die Eisen-Glas-Hallen der Bahnsteiganlagen. Auch fällt gleich die sich nur bei wenigen anderen Gebäudetypen in diesem Maß stellende Aufgabe, zweckmäßige mit repräsentativer Architektur zu verbinden, ins Auge. Der

⁵²⁶ FA Bl.47 U.V (Br. v. 19.I.1869); zur Rudolfstiftung etwa Winkler, E.: Technischer Führer durch Wien, Wien 1873, S.158f; Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts, hg. v. Österreichischen Ingenieur- und Architektenverein Bd.2, Wien 1906, S.230f und Murken, Axel Hinrich: Vom Armenhospital zum Großklinikum, Köln 1988, S.118-120.

⁵²⁷ S. Anhang 2.

Bahnhof soll Reisende möglichst ungehindert passieren lassen und Räume für Ankunft und Abfahrt von Zügen schaffen, deren Dimensionen seine Anlage bestimmen. Darüber hinaus hat er Einrichtungen weiterer Funktionen wie Schalter- und Warteräume verschiedener Klassen, Restaurants, Cafés, Diensträume und -wohnungen zu beherbergen. Er kann keine in sich geschlossene, ruhende Anlage sein, auch nicht in der Ausprägung als Kopfbahnhof, zu dem die Entwicklung zunächst drängte. Stets behält er den Charakter einer Durchgangshalle, eines Tores. Die repräsentative Fassade zur Stadt bildet das festliche Empfangsgebäude aus, die andere Seite öffnet sich in gleisüberspannenden Bögen.

Gewöhnlich gestaltete die jeweilige Bahnverwaltung ihre Bauten in eigener Regie. Im Juli 1880 schrieb dann die preußische "Akademie des Bauwesens" den ersten nationalen Architektenwettbewerb zur Gestaltung eines Empfangsgebäudes für den "Centralbahnhof" Frankfurt aus, "in der Erkenntnis, daß es hier nicht um einen im gewöhnlichen Wege des Dienstes herzustellenden Bedürfnisbau, sondern um einen die Betätigung höchster künstlerischer Kraft herausfordernden Denkmalbaus sich handele."⁵²⁸ "Wohl selten ist mit so allseitiger Lust, mit solchem Aufwand an schaffender Kraft, eine derartig bedeutende und durch ihre Vielseitigkeit schwierige Aufgabe erfasst und gelöst worden. Es war das keine wiederkehrende Aufgabe, wie sie nur mit geändertem Specialprogramm an den Architekten oftmals herantritt, nein, es galt Eigenartiges zu schaffen, gewissermaassen einen Typus festzustellen für einen Centralbahnhof, der durch seine mächtigen Dimensionen bei weitem die bisher in Deutschland und wohl überhaupt ausgeführten Bahnhofsgebäude übertreffen soll. Wie der Grundriss für einen ganz ausserordentlichen Personenverkehr grosse Dimensionen annehmen musste, wobei dennoch Centralisation um den Mittelpunkt der Billetausgabe einzuhalten war, ebenso mächtig mussten die drei Hallenbauten von je 56-58 m Weite sich gestalten und ebenso zwingend mussten sie durch ihre gewaltigen Massen auf die Gestaltung der Façaden einwirken. - Diese Wechselwirkung zwischen den Hallen und Façaden bildete aber gerade den eigenthümlichen Reiz der Aufgabe und bot die schönste Gelegenheit für gemeinsames Schaffen des Künstlers mit dem Constructeur."⁵²⁹

Die Einsendung des Büros "Mylius & Bluntschli" zu diesem Wettbewerb erhielt einen der vier zweiten Preise (Kat.Nr.53; Abb.193-198). In Übereinstimmung mit den obigen Bemerkungen schreibt Bluntschli in seinem Erläuterungsbericht des Projekts einleitend: "Kaum ein Gebäude verlangt mehr Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse eines ausgedehnten u. stetigen Verkehrs grosser Volksmassen als ein Bahnhof; u. dies umso mehr als bei der noch im Zunehmen begriffenen Frequenz der Bahnen schwer

⁵²⁸ Nach: 100 Jahre Hauptbahnhof Frankfurt am Main, hg. v. d. Bundesbahndirektion Frankfurt / M., Darmstadt 1988, S.122.

⁵²⁹ Wochenblatt für Architekten und Ingenieure III,14 v. 18.II.1881, S.69 u. 72.

abzusehen ist für wie lange auch die in grösstem Maasstab projectierte Anlage ausreichen wird dem zwingenden Bedürfniss zu genügen. Ist somit einerseits diese Rücksicht auf die praktischen Erfordernisse ein Hauptfaktor bei der Ausarbeitung eines Entwurfs, so tritt als anderer maasgebender Faktor das Bestreben hinzu eine architektonische Form zu finden, die bei voller Berücksichtigung des materiellen Bedürfnisses das innere Wesen des Baues zum charakteristischen äussern Ausdruck bringt."⁵³⁰

Das Projekt von "Mylius & Bluntschli" sieht ein von den Stirnseiten der drei Bahnsteighallen überragtes Empfangsgebäude vor. Wie fast alle Wettbewerbseinsendungen weist es einen der Breite der mittleren Halle entsprechenden Mittelbau zwischen niedrigen Türmen und zwei - im Gegensatz zu den Plänen der anderen Mitbewerber - gleich hohen Flügeln auf. Die Auflösung der Fassade in eine Folge von Öffnungen dient der Unterstreichung des Hauptcharakteristikums der Zugänglichkeit.

In den Jahren 1888 und 1897 vergab Bluntschli Bahnhofsprojekte als Diplomarbeiten, und zwar zum Straßburger Bahnhof bzw. einem Kopfbahnhof für eine Stadt mittlerer Größe.⁵³¹

II.12 Friedhof

Eine weitere neue Aufgabe städtebaulichen Charakters stellte die Anlage weitläufiger Friedhofsanlagen dar. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden besonders an der Peripherie der rapide wachsenden und zeitweise von Epidemien heimgesuchten Größstädte Haupt- oder Zentralfriedhöfe angelegt, wobei häufig einzelne Gemeindefriedhöfe zusammengefaßt wurden. Von den zugehörigen Gebäuden, wie Torbauten, Kapellen, Leichenhäusern, Krematorium und Gärtnereien verlangten besonders die drei letztgenannten Bauaufgaben Berücksichtigung und Anwendung modernster Technik.

Die Wettbewerbsausschreibung zum Wiener Zentralfriedhof erfolgte am 11.XI.1870. Die Einsendung von "Mylius & Bluntschli", die hier erstmals zusammenarbeiteten, jedoch selbständig verschiedene Gebäude entwarfen, erhielt den ersten Preis (Kat.Nr.54; Abb.199-205).⁵³²

Der größte Teil des unregelmäßigen Areals wird von einem symmetrisch aufgebauten Wegenetz erschlossen, dessen Mitte von Arkadenhallen als Umraum einer das Zentrum einnehmenden Kapelle ausgeschieden wird.

Da sich der Baubeginn hinauszögerte, die Ausführung bis in die 1880er Jahre dauerte und Einschränkungen und Modifikationen unterworfen wurde, entsprach die Anlage

⁵³⁰ gta o. Sign. "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ...", Konzept 15 Ms., zit. Ms.1.

⁵³¹ S. Anhang 7.

⁵³² Vgl. S.60f.

schon nach wenigen Jahren nicht mehr der neuen sich dem Parkfriedhof - ein früher europäischer der ab 1877 von Wilhelm Cordes nach amerikanischem Vorbild angelegt in Ohlsdorf bei Hamburg - zuwendenden Auffassung von einem zeitgemäßen Friedhof. Trotzdem wurde das Projekt auch Jahre später noch gelobt, so etwa 1888 von Julius von Bük, obwohl ein "grosser Theil der im Entwurf vorgesehenen Bauten ... noch nicht fertig gestellt"⁵³³ war und nie realisiert werden sollte. Noch bei dem Ideenwettbewerb des Zentralfriedhofs am Hörnli bei Basel 1922/23 wiesen die sechs erstprämiierten Entwürfe achsiale Dispositionen auf, obwohl sich das abfallende Gelände zur Anlage eines Parkfriedhofs geradezu angeboten hätte. Erfolglos blieb der Widerstand jüngerer Architekten, Bildhauer und Maler und ihr Bestreben "für das Wesentliche einer modernen Gottesackeranlage, für das Thema der Bestattung, in der Natur, an einem der schönsten Punkte unserer Landschaft, für die Anlage unserer Gräberreihen mit ihrer begründeten Individualität eine menschlich wahre Gestaltung zu finden [und] der Schönheit des Geländes ... gerecht zu werden."⁵³⁴ Der 1926 bis 1932 angelegte Friedhof weist symmetrisch verteilte Gebäude und eine strenge neoklassizistische Anlage mit Arkaden und Kolonnaden auf.⁵³⁵ Hier - wie andernorts - zog man also doch wieder die über 50 Jahre zuvor von "Mylius & Bluntschli" durch den Wiener Zentralfriedhof propagierte architektonisch städtebauliche Gestaltung der Friedhofsanlage der eines Parks vor. Später befaßte sich Bluntschli nicht mehr mit der Planung ganzer Friedhofsanlagen. Bei der Anlage des Geländes vor der Kirche Enge und der im Zusammenhang damit projektierten Verlegung des Grabes Escher (Kat.Nr.211) hatte er sich näher mit der Umgestaltung eines bestehenden Friedhofs zu beschäftigen. Als Diplomarbeit vergab Bluntschli 1887, 1910 und 1915 Friedhofskapellen; 1912 erstellte er ein Gutachten zum Krematorium Luzern.⁵³⁶

II.13 Banken und Versicherung

Zu Beginn der Gründerjahre entstand eine Vielzahl von Aktiengesellschaften und Banken. Ihre Gebäude wurden bevorzugt an verkehrsreichen Plätzen oder Kreuzungen - also städtebaulich bedeutsamen Stellen - meist aus wertvollen verschiedenfarbigen Materialien erbaut. Üblicherweise kennzeichnen sie gelagerte Architekturen mit schwerem Abschlußgesims und zurücktretendem Dach; vor allem aber zeichnet sie ein hohes rustiziertes Erdgeschoß, das den Eindruck von Sicherheit des hier Verwalteten vermitteln soll, aus. Bei dieser Charakteristik bietet sich der

⁵³³ DBZ XXII,85 v. 24.X.1888, S.514.

⁵³⁴ S. SBZ 81,3 v. 20.I., S.33, 18 v. 5., S.215-219 u. 221, 19 v. 12., S.232-235, 21 v. 26.V., S.256-263 u. 23 v. 9.VI.1923, S.289f; zit. S.261.

⁵³⁵ S. etwa SBZ 87,11 v. 13., S.141-146 u. 12 v. 20.III.1926, S.157-160 sowie INSA 2, S.165.

⁵³⁶ S. Anhang 7 u. 2.

italienische Renaissancepalazzo als "Vorbild" an. Bei der Organisation und Ausstattung gilt es zwei Arten von Räumlichkeiten zu unterscheiden, dem Publikum zugängliche und solche für den inneren Bankverkehr; dazu kommen meist noch eine oder mehrere Dienstwohnungen. Da der größte Raum der Bank, die Schalterhalle möglichst hell sein sollte, ist sie in der Regel als glasgedeckter Lichthof ausgeführt. Des weiteren mussten die Direktionsräume einschließlich der zu ihnen führenden Treppen und Gänge sowie Vorzimmer repräsentativ gestaltet sein. Neben Vorkehrungen gegen Einbruch ist bei Banken als weitere technische Besonderheit vor allem auf größtmögliche Feuersicherheit zu achten.

Bei dem 1872 von "Mylius & Bluntschli" für H. Goldschmidt in Frankfurt in bester zu erwartender Lage errichteten Bau (Kat.Nr.55; Abb.206-208) über unregelmäßig fünfeckigem Grundriß, handelt es sich um eines der seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts aufkommenden und in der Gründerzeit verbreiteten Eckgebäude symmetrischer Fassaden- und Grundrißkomposition, dessen abgeschrägte Kante das Zentrum der Fassade bildet. Nicht ohne Einfluß auf diese Idee dürfte die seit 1870 durch verschiedene Beschlüsse des Magistrats für Frankfurt verbindlich werdende Abschrägung zu Kreuzungen hin gelegener Gebäudekanten sein.⁵³⁷ Die Abfolge der auf der Längsachse angeordneten Räume erinnert an frühe Kirchenanlagen (Pronaos, Narthex, Hexagon mit Umgang, Chor). Im Erdgeschoß waren vermietbare Geschäfte untergebracht; die Bank befand sich unüblicherweise im ersten Obergeschoß.

In dem ab 1876 geplanten Gebäude der Rheinischen Credit- und Hypothekenbank in Mannheim (Kat.Nr.56; Abb.209-211) waren die Räumlichkeiten für beide Institute unterzubringen. Das von Bluntschli ab 1884 errichtete Eckhaus der Mannheimer Versicherungsgesellschaft (Kat.Nr.57; Abb.212f) hatte quadratischen Grundriß. Sein Innenhof war aus der Gebäudemitte nach hinten auf einen größeren sich der rückwärtigen Kante des Hauptbaus anschließenden Büroraum mit Oberlicht verschoben.

Gutachten erstellte Bluntschli 1885 über zwei Bauprojekte der Kantonalbank Zürich und 1907 für den schweizerischen Bankverein Basel; Wettbewerbsjurys gehörte er 1889 zu einem Bankgebäude in St. Gallen, 1906 zum schweizerischen Bankverein in Basel, 1908 zur Nationalbank und eidgenössischem Verwaltungsgebäude in Bern und 1910 für ein Bank- und Staatsgebäude in Herisau / Appenzell sowie der schweizerischen Rückversicherung Zürich an. Die von Bluntschli vergebene Diplomarbeit des Jahres 1900 hatte den Entwurf einer Börse zum Gegenstand.⁵³⁸

⁵³⁷ Merten / Mohr, S.34 u. Anm.211 auf S.51.

⁵³⁸ S. Anhang 2, 3 u.7.

II.14 Warenhäuser

Das Warenhaus im heutigen Sinne eines für den Verkauf vieler Warengattungen erbauten Hauses kann vereinfacht als typologischer Nachfahre von Grundbedürfnissen befriedigender Markthalle und Passage, einer von Läden gesäumten überdeckten Verbindung anderer Atmosphäre, bezeichnet werden. Seine Entstehung verdankt es der Industrialisierung: Es dient der Vermittlung der wie nie zuvor auseinandergetretenen Bereiche von Produktion und Konsum in den stark wachsenden städtischen Zentren. Ermöglicht und beeinflußt wurde die Entwicklung dieser Einrichtung von den neuen Möglichkeiten ihrer Zeit, modernen Verarbeitungstechniken und Anwendungsarten von Materialien, besonders Eisen und Glas. Das erste Beispiel der neuen Warenhausbauweise "Au Bon Marché" wurde ab 1869 von L. C. Boileau und G. Eiffel in Paris erbaut. Von den reinen Warenhäusern sind die sog. "Geschäftshäuser" - Fachgeschäfte mit Wohnungen und Büros in den oberen Geschossen - zu unterscheiden. Schaufenster - neben Lichthöfen größerer Komplexe - die Hauptlichtquellen, leisteten einen wesentlichen Beitrag zur technischen und ästhetischen Entwicklung des "Geschäftshausstils", der die Wand zugunsten des Pfeilerbaus in den Hintergrund drängte und einer vertikalen Tendenz den Vorzug gab.

Dieser moderne Bautyp war zu Bluntschlis Studienzeit also noch nicht vollständig entwickelt. Die ersten Züricher Geschäftshäuser, die 1856-1859 von Gustav Albert Wegmann und August Konrad Stadler als spätklassizistischer Baublock errichteten Tiefenhöfe an der südlichen Ecke des Paradeplatzes zur Bahnhofstrasse, weisen mit ihren großflächig verglasten Öffnungen im Erdgeschoß und Mezzanin allerdings bereits ebenso in seine Richtung wie das 1857 entstandene Projekt Sempers zur Fortführung dieser Bebauung zum See hin. Sein "Bazar" ist ebenfalls mit Wohnungen kombiniert und im unteren Bereich verglast. Der zweigeschossige Verkaufsraum sollte um einen Lichthof liegen, er bildet somit eine Vorstufe des modernen Warenhaustyps, dem Semper noch den Charakter des Säulenhofs eines italienischen Palazzo mit Renaissancegliederung verleiht. Am 7.I.1862 hatte Semper seinen Schülern die Aufgabe gestellt, ein Wohnpalais zu entwerfen, dessen Erdgeschoß Geschäftszwecken dienen sollte. Daß es sich um verschiedene kleinere Geschäfte und eine großzügige Wohnung darüber handelte, erleichterte die Aufgabe (Kat.Nr.82; Abb.260). "Für ein Gebäude, welches im Erdgeschoß allein ... Geschäftsräume, in den übrigen Stockwerken aber Mietwohnungen enthält, ist sowohl die Grundrissbildung, als auch die architektonische Gestaltung des Äusseren in den meisten Fällen schwierig. Denn die Anforderungen, welche für Wohnungen massgebend sind, sind grundverschieden von denjenigen, welche für Verkaufsläden und andere Geschäftsräume in erster Reihe von Einfluss sind. Es gehört besonderes

Geschick des entwerfenden Architekten dazu, um schon bei der Planbildung den völlig voneinander abweichenden Grundbedingungen gerecht zu werden. Fast ebenso schwierig ist die Behandlung des Äusseren" bemerkten noch 1902 August und Karl Zaar.⁵³⁹ Im Mai 1876 entwarf Bluntschli für das Quartier Schipfe in Zürich einen Block von sechs Häusern um zwei Innenhöfe, die im Erdgeschoß je zwei Geschäfte und in jedem Obergeschoß eine Wohnung erhalten sollten (Kat.Nr.183; Abb.497-499). Bei dem 1878 geplanten Geschäfts- und Wohnhaus an der Frankfurter Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214 u. 216f) sowie den beiden Doppelhausprojekten für Arnold Söhne aus dem gleichen Jahre (Kat.Nr.77; Abb.254f) bzw. von 1880 (Kat.Nr.81; Abb.259), stellte sich ebenfalls die Aufgabe über Verkaufsläden Mietwohnungen - im ersten Falle auch Geschäftsräume - unterzubringen. Bei der unregelmäßigen Anlage zwischen Kant- und Hegel-Straße in Frankfurt war in jedem der vier um einen Innenhof gelegenen Häuser im Parterre ein Laden mit zugehöriger Wohnung projektiert (Kat.Nr.70; Abb.233f). Die Obergeschosse sollten die gesamte Grundfläche beanspruchende Wohnungen einnehmen. In den folgenden Jahren des Geschäftshausbooms bot sich Bluntschli keine Gelegenheit zur Beschäftigung mit dieser Bauaufgabe. Mit Läden und Geschäften befaßte er sich dann erst wieder ab 1897 im Zusammenhang mit Planungen zur Bebauung des Areals, auf dem sich die alte Tonhalle in Zürich erhoben hatte, deren Nachfolger am 19.X.1895 an anderer Stelle eröffnet worden war; zunächst in Form der erwähnten Kombinationsmöglichkeiten von Geschäfts- und Wohnhäusern (Kat.Nr.37 u. 41; Abb.156-158 bzw. 170). Zwei Jahre zuvor - am 25.V.1895 - war das "Metropol" von H. Ernst, das erste reine Geschäftshaus Zürichs eröffnet worden. Zur gleichen Zeit entstand auch das Kaufhaus Jelmoli nach Plänen von H. Stadler und J. E. Usteri, ein Eisen-Glasskelettbau an der Ecke Sihlstrasse / Seidengasse. Ab Ende des Jahres 1905 sah Bluntschli an der Seite zum Bellevueplatz auch zwei Varianten zu einem "Waarenhaus" vor (Kat.Nr.71; Abb.235-246). Vom Januar 1911 stammt seine letzte Auseinandersetzung mit dieser Bauaufgabe, eine durchaus zeitgemäße Fassadenskizze zu einem "Geschäftshaus" (Kat.Nr.59; Abb.215) mit völlig zu Pfeilern aufgelösten Wandflächen.⁵⁴⁰

Auch im Zusammenhang mit anderen Projekten und Bauvorhaben hat sich Bluntschli mit der Anlage von Geschäften befaßt, so etwa im Rahmen seiner Rathausprojekte - das früheste für München 1866 und das letzte für Dresden 1903 (Kat.Nr.14 u. 17) - , beim Bankhaus Goldschmidt oder Hotel Frankfurter Hof, beide ab 1872 (Kat.Nr.55 u. 67). Außer im Falle der Bank sollten die Läden hinter Schaufensterarkaden angelegt werden.

⁵³⁹ Hb.d.A. IV, 2, 2, S.27.

⁵⁴⁰ Als Vergleich sei etwa auf Karl Mosers Geschäftshaus Zürcher, Niederer & Cie. an der Schreinerstrasse in St. Gallen hingewiesen, das G. Preconi 1910 in "Schweizerische Baukunst" (S.34f) vorgestellt hatte (über Birkner, S.162 Anm.378, Abb. S.158f); s. a. S.328.

II.15 Vereinshäuser, Hotel und Gaststätten

Am 1.VI.1861 fertigte Bluntschli den Entwurf zu einem Landhaus mit angeschlossenem Restaurant als "Concursarbeit" an (Kat.Nr.60). Eine weitere Ausarbeitung dieser Idee erfolgte im Juli (Kat.Nr.61; Abb.218). Um 1867 entstanden Pläne zu einer Freimaurerloge in Heidelberg (Kat.Nr.63; Abb.221f). Ebenfalls unrealisiert blieben zwei Alternativen zur Erweiterung des Heidelberger "Musäums" mit Kegelbahn⁵⁴¹ vom Mai 1867 (Kat.Nr.62; Abb.219f). Stattdessen errichtete Bluntschli 1869 dort den provisorischen Anbau einer Festhalle in Holzkonstruktion, der nicht dokumentiert ist (Kat.Nr.64). Unausgeführt blieben sein Wettbewerbsentwurf zu einem Saalbau in Neustadt / Haardt von 1870 (Kat.Nr.65) und das Projekt eines Gesellschaftshauses für Kirchen / Sieg (Kat.Nr.66; Abb.223) des Ateliers "Mylius & Bluntschli" von 1872.

Ab September 1872 arbeitete das Büro an seinem wohl bekanntesten ausgeführten Werk, dem Frankfurter Hof (Kat.Nr.67; Abb.224-230), neben dem Kaiserhof in Berlin der bedeutendste Hotelbau der 1870er Jahre in Deutschland. Das Hotel, Rahmen gesellschaftlicher Ereignisse ersten Ranges, gehört zu den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts. Bluntschli - zu seiner Urheberschaft s. Kat.Nr.67 - wählte H-förmigen Grundriß. Die dreiflüglige Ausbildung zum Kaiserplatz verweist auf den Typ des Barockschlosses mit als Garten angelegter court d'honneur. Diese wird ähnlich Bluntschlis Projekt der Kunsthalle Karlsruhe (Kat.Nr.29; etwa Abb.131) rundum von Arkaden umzogen. Sie dient bei festlichen Anlässen als Zugang, auf den hin die zeremonielle Wegführung barocker Manier mit der Abfolge von Halle, Treppe, Vorsaal und Speisesaal konzipiert ist. Der ehemals dominierende kreuzförmige Speisesaal mit achsial angeschlossenem Wintergarten tritt - wie schon bei Bluntschlis Saalbauprojekt (Kat.Nr.65) - rückwärtig aus dem Komplex. Von den technischen Novitäten der Ausstattung, wie Aufzügen, Dampfheizung u. a. behielt vor allem die Anlage der Küche noch lange Zeit ihre Vorbildfunktion.

Für die Patent- und Musterschutz-Ausstellung des Jahres 1881 entstand eine altdeutsche Weinstube in Holzbauweise (Kat.Nr.68; Abb.231).

Mit Gastronomiebetrieben hatte sich Bluntschli darüberhinaus auch in Verbindung mit seinen Rathausentwürfen, dem Frankfurter Hauptbahnhof und der Züricher Tonhalle zu beschäftigen.

Das Thema der ersten von Bluntschli vergebenen Diplomarbeit im Jahre 1881 sowie der des Jahres 1890 war ein Gasthof an einem See; 1891 ließ er ein "Gebäude für internationale Konferenzen" bearbeiten, 1909 ein "Fremdenhotel auf dem Land"

⁵⁴¹ Zur Anlage von Kegelbahnen s. Jacob Lieblein im Hb.d.A. IV, 4, Darmstadt 1885, S.384-392.

- gleichzeitig erstellte er ein Gutachten zum Hotel National in Luzern - und 1912 ein "Kasino mit Aussichtsturm".⁵⁴²

Ein Alternativentwurf des 1905/06 im Auftrag der Stadt Zürich verfertigten Projekts zu einer Bebauung des Areals der alten Tonhalle zeigt in der Mitte der Seeseite ein "öffentliches Gebäude". Es handelt sich dabei um einen Festbau, dessen Disposition um einem großen Saal an Bluntschlis Rathausentwürfe und Grundrisse venezianischer palazzi erinnert (Kat.Nr.71⁵⁴³; Abb.238f u. 243).

II.16 Wohnhäuser

Seit der Renaissance wurde der Wohnhausbau zu einer Bauaufgabe ständig steigender Bedeutung - eine Entwicklung die untrennbar mit dem Erstarken des Bürgertums in Verbindung steht. So stellt denn auch dem Urteil des 19. Jahrhunderts nach der Wohnbau die wichtigste Bauaufgabe dar, der ab den 1870er Jahren eine Reihe von Tafelwerken mit Sammlungen ausgeführter Beispiele gewidmet war.⁵⁴⁴ Das Erscheinen von Anleitungsbüchern zum Entwurf von Wohngebäuden setzte bereits wenig früher ein. Unter die hier vorgestellten Entwürfe wurden auch eigens "für den vorliegenden Zweck componirte Arbeiten, [die] in Reihenfolge und Behandlung einem Princip dienen und für die verschiedenen Aufgaben eine rein sachliche Lösung bieten" aufgenommen, um "alle Möglichkeiten des bürgerlichen Baubedürfnisses ohne die Zufälligkeiten des Bauplatzes und des persönlichen Wunsches" zur Darstellung bringen zu können und "dem Bauherrn, der sich wohl sein Programm, selten aber über die bauliche Verkörperung desselben ein Bild machen kann, Beispiele an die Hand geben und ihn anregen [zu können], nicht immer gerade so zu bauen, wie der Nachbar."⁵⁴⁵ Darüber hinaus erschienen Werke, die sich speziell dem Grundriß widmeten.⁵⁴⁶

Mittelpunkt der Überlegungen war das freistehende Einfamilienhaus. Die Entwicklung der Bauaufgaben Stadthaus, Villa, Landhaus wurde von der Idealvorstellung von Familie ebenso bestimmt wie von den ästhetischen Vorstellungen der gründerzeitlichen Bauherren. Aber auch das Streben nach gehobenem Wohnkomfort, Haustechnik und Bequemlichkeit, das über die äußere

⁵⁴² S. Anhang 7 u. 2.

⁵⁴³ Zeichnungen gta 11-O59-10, -11, -17 u. -33 bis -35.

⁵⁴⁴ Besonders: AR 1 bis 31, Stuttgart 1884 bis 1915; Architektonisches Skizzenbuch, Berlin 1852 bis 1886; Kick, Wilhelm: Moderne Neubauten 1 bis 4, Stuttgart 1894 bis 1898; Licht, Hugo: Architektur Berlins, Berlin 1877; ders.: Architektur Deutschlands, Berlin 1882.

⁵⁴⁵ Weichardt, Vorwort o. Pag.

⁵⁴⁶ Hier sind besonders Geul, Albert: Die Anlage der Wohngebäude, Stuttgart 1868 und Klasen, Ludwig: Grundriß-Vorbilder von Wohn- und Geschäftshäusern, Leipzig 1884 zu nennen.

Repräsentation feudaler Wohnweise gestellt werden konnte, sich sogar ostentativ gegen diese abgrenzt, spielte eine Rolle.⁵⁴⁷

Den Gegenpol der Tendenz nach Dezentralisierung stellt der Miethausbau dar, der im Zuge des Wachstums der Städte an Bedeutung gewann.

II.16.1 Mehrfamilienhäuser, Mietshäuser und "Blocks"

Das städtische Mehrfamilienhaus hat seinen Ursprung im Einfamilienhaus. Mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts setzt, bedingt durch den Zustrom in die Städte, der Bau von Mehrfamilienhäusern als Spekulationsobjekte ein. Nach dem Krieg 1870/71 begann die kurze etwa eine Generation andauernde Entwicklung des "spekulativen Herrschaftsmiethauses"⁵⁴⁸ mit repräsentativen Wohnungen, an der auch Bluntschli Anteil hatte. Er befaßte sich in den 1870er Jahren mit der Planung verschiedener Mehrfamilienhäuser für Frankfurt und eines "Blocks" von sechs Häusern in der Züricher Schipfe (Kat.Nr.183; Abb.497-499).

Die spezielle Frankfurter Situation ist hier auch im Hinblick auf Bluntschlis späteres Schaffen kurz zu betrachten. "Frankfurt war nie die Stadt der Mietskaserne; die Hinterhäuser haben, wenigstens soweit es sich um die Ausnutzung zu Wohnzwecken handelt, niemals eine große Bedeutung erlangt. Fensterlose Räume, Alkoven, blieben verbannt, das Klosett war stets nur mit der Entlüftung nach außen üblich. Unbekannt ist hier auch die Kellerwohnung geblieben. Selbst in der Zeit des spekulativen Massenwohnungsbaues [Bluntschlis Frankfurter Jahren] haben sich, sicherlich unter dem Einflusse der alten Frankfurter Bautradition, Wohnhaustypen herausgebildet, die nach der Anordnung und Größe der Räume, der Berücksichtigung hygienischer Anforderungen usw. als durchaus einwandfrei bezeichnet werden müssen."⁵⁴⁹ In diesen üblicherweise symmetrischen Mietshäusern ist der in der Mitte des 19. Jahrhunderts ausgereift entwickelte Frankfurter Grundriß⁵⁵⁰ für Wohnungen bis zu fünf untereinander verbundenen Zimmern, die sich U-förmig um einen zentralen Vorplatz mit vorgeschaltetem aus dem Baukörper knapp in den Wich gezogenen und so einen Risalit bildenden Treppenhaus zwischen Küche mit Vorratskammer und Toilette legen, im allgemeinen beibehalten worden. Die repräsentativen Wohnräume - bei Eckbauten Ecksalon - liegen auf der Straßenseite, Schlaf-, Naß- und eventuelle Personalräume wurden oft rückwärtig seitlich eines schmalen Gangs aufgereiht.

⁵⁴⁷ Eine "erste Skizze" des komplexen Ideengeflechts zwischen bürgerlicher und feudaler Architektur liefert Brönner 1994² (einleitend S.21ff).

⁵⁴⁸ Sörgel, Herman: Wohnhäuser (Hb.d.A. IV 2,1), Leipzig 1927, S.115; speziell zu Frankfurt in den 1870er Jahren Bangert, Wolfgang: Baupolitik und Stadtgestaltung in Frankfurt a. M., Berlin 1936, S.25-27 u. 30f.

⁵⁴⁹ Klar, S.64.

⁵⁵⁰ S. etwa Schomann, S.21f u. 112f.

Im gleichen Jahre in dem das unausgeführte Projekt für Zürich entstand - 1876 - entwarf das Büro "Mylius & Bluntschli" zwei Mietshäuser für die Frankfurter Beethovenstraße (Kat.Nr.69 u. 76; Abb.232 bzw. 252f), deren Wohnungen höchsten Ansprüchen genügten. Hier im nördlichen Westend hatte sich die geschlossene Bebauung mit mehrgeschossigen Mietshäusern ab 1870 allgemein durchzusetzen begonnen.⁵⁵¹ Der Baublock an der Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214 u. 216f) von 1878 vereinigte über Geschäften Wohnungen unterschiedlicher Größe. Die Häuser für Cornel (Kat.Nr.70; Abb.233f) mit zu Läden gehörigen Wohnungen im Erdgeschoß und Wohnzwecken vorbehaltenen Obergeschossen sollten sich in Form eines viereckigen Komplexes um einen Innenhof legen. Pläne zu größeren Wohnanlagen entstanden erst wieder 1897 im Zusammenhang mit den Überlegungen zur Bebauung des Züricher Tonhalleareals. Bluntschli schlug drei Projekte mit Wohn- und Geschäftshäusern vor; zwei davon - vom März 1897 und Mai 1900 (Kat.Nr.37 u. 41; Abb.156-158 bzw. 170) - im Zusammenhang mit einem Kunstmuseum und ein drittes von 1905/06 wahlweise mit einem Kaufhaus oder öffentlichen Gebäude (Kat.Nr.71; Abb.235-246).

II.16.2 Doppelhäuser

Bluntschlis Entwürfe zu Doppelhäusern sind bis auf eine Ausnahme symmetrisch disponiert. Der früheste Vertreter dieser Baugattung, das Haus Melms-Mohr (Kat.Nr.72; Abb.247) aus dem Jahre 1868 steht - verändert - in Heidelberg. Alle späteren Pläne zu Häusern dieser Gattung beziehen sich bis auf eine Ausnahme auf Bauvorhaben in Frankfurt, wo sie beliebte Spekulationsobjekte waren. Der Bau von Doppelhäusern wurde hier durch die Regelung begünstigt, daß der ab 1849 für die Neustadt vorgeschriebene Wich in gegenseitigem Einvernehmen der Nachbarn aufgehoben werden konnte.⁵⁵² Davon wurde ab 1870 zunehmend Gebrauch gemacht. Die Bewohner einer eleganten "Doppelvilla" - im Unterschied zu dem allgemeineren Begriff "Doppelhaus", der auch ein in Zeilen eingebundenes Gebäude bezeichnen kann, freistehend in Gartenanlagen errichtet - gehörten derselben sozialen Schicht wie die der benachbarten Einzelvillen an.⁵⁵³

1872 entwarf Bluntschli ein Doppelhaus, dessen eine Hälfte er selbst bewohnen wollte (Kat.Nr.74; Abb.248). Wenige Monate zuvor war im Atelier "Mylius & Bluntschli" der Plan zu einem Doppelhaus für den Bankdirektor O. Ziegler

⁵⁵¹ Merten / Mohr, S.33.

⁵⁵² S. etwa Lieblein, S.1f; Rowald, Sp.260f; Klar, S.61 oder Schomann, S.19.

⁵⁵³ Merten / Mohr, S.32; anders anscheinend im Rheinland: "Für die weniger Begüterten mit Ambitionen mußten sogenannte Halbvillen reichen." Weyres, Willi: Stadtbaukunst, S.498. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland 2, hg. v. Eduard Trier u. Willi Weyres, Düsseldorf 1980, S.497-522; zur Verschiedenartigkeit dieses Bautyps s. etwa Dauber, S.180-188; Brönner, S.58 u. 82 oder Germersheim, S.37.

(Kat.Nr.73; Abb.249f) entstanden, wie das vorgenannte villenartig gruppiert und freistehend, jedoch erheblich geräumiger. Bemerkenswert ist die für Frankfurt unübliche Anlage straßenseitiger Hauseingänge. Ab Mai 1876 erarbeiteten "Mylius & Bluntschli" die Pläne zur Villa Chiesa in Turin (Kat.Nr.75; Abb.251). In einem in Grund- und Aufriß streng symmetrisch entwickelten Bau sind hier - von außen nur durch die Anlage zweier gleichgewichteter Eingänge angedeutet - zwei Wohnhäuser zu einem in sich verzahnten Doppelhaus zusammengefaßt. Die Treppenhäuser - sie enthalten gerade zweiläufige Treppen mit Richtungswechsel - treten rückwärtig als Seitenrisalite vor. 1877 wurden die Pläne zu dem noch erhaltenen Bau mit je drei "vornehmen Mietwohnungen" an der Beethovenstraße (Kat.Nr.76; Abb.252f) erarbeitet. Seine Wohnungen zeichnen sich durch einen "leidlich erhellten Vorraum" aus, wie er sonst von den großen Mietshäusern in Wien und Paris bekannt ist. Küche und Nebenräume im rückwärtigen Flügel werden von einem Flur erschlossen - eine Disposition wie das "für Paris typisch gewordene Mietshaus" sie aufweist. Die Beleuchtung des Eckraums zum Hof an der breit abgestumpften Ecke ist charakteristisch für den Berliner Miethausbau.⁵⁵⁴ Die Gebäude sind mittels überwölbter Durchfahrten locker an die benachbarten Häuser angebunden. Einfachere Grundrisse weisen die Pläne der ebenfalls sechs Wohnungen des Doppelhauses für Fr. Arnold Söhne (Kat.Nr.77; Abb.254f) auf, die im folgenden Jahr entstanden sowie zwei Entwürfe für die Gemeinnützige Baugesellschaft, von denen der eine von 1879 stammt (Kat.Nr.78; Abb.256), und der andere, ebenfalls in diesen Jahren entstandene, pro Etage zwei kleine Wohnungen enthält (Kat.Nr.80; Abb.258). Sie sind allesamt in Zeilen eingebunden. Ein zweiter Entwurf für Arnold Söhne von 1880 (Kat.Nr.81; Abb.259) weist des unregelmäßigen Bauplatzes wegen - als einziges der von Bluntschli bzw. dem Büro entworfenen Doppelhäuser - etwas von der Symmetrie abweichende Disposition auf. An einer Seite lehnt auch es sich an ein anderes Gebäude an.

II.16.3 Städtische Einfamilienhäuser

An die Bauaufgabe "städtisches Einfamilienhaus" wurde Bluntschli während seines Studiums von Semper herangeführt. Zu Beginn 1862 vergab dieser die "Concursarbeit" eines Wohn- und Geschäftshauses über L-förmigem Grundriß (Kat.Nr.82; Abb.260) und gegen Ende desselben Jahres ließ er eine unregelmäßige Baulücke mit einem geräumigen Wohnhaus schließen (Kat.Nr.83; Abb.261). 1867 entwarf Bluntschli das elterliche Wohnhaus in Heidelberg (Kat.Nr.84; Abb.262-265). Der symmetrische Rechteckbau wird in der mittleren straßenseitigen Achse erschlossen. Wie auch die folgenden Häuser ist er nicht beidseitig in eine Zeile

⁵⁵⁴ Zit.e aus Weichardt, S.5; vgl. ebd. Tf. I, II, IV u. V.

eingebunden, sondern nur mit einer Schmalseite an ein Nachbarhaus angebaut. Er weist straßenseitig eine Stadthausfassade repräsentativen Charakters auf. Das sich dahinter abspielende private Leben findet seinen Ausdruck auf der Rückseite mit für Villenarchitektur typischer Fassadengestaltung und parkartig angelegtem Garten mit Brunnen. Das Wohnhaus Pfeifer-Belli (Kat.Nr.85; Abb.266), aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Mylius um 1872, ist als Hälfte eines Doppelhauses oder das Ende einer Zeile konzipiert. Es hat den in Frankfurt für kleinere dreiachsige Wohnhäuser üblichen Grundriß: Das größte Zimmer liegt zur Straße und der Eingang befindet sich in der der Trennwand zunächst gelegenen Achse. Das ebenfalls an einer Schmalseite mit Brandmauer abgeschlossene und wahrscheinlich als Teil eines Doppelhauses konzipierte Haus Donner von 1875 (Kat.Nr.86; Abb.267) sollte gehobeneren Ansprüchen genügen. Es konzentriert sich um einen zentralen "Vorplatz". Sein Zugang liegt charakteristisch für Frankfurter Häuser höherer Kategorie an der Seite zum Wich.⁵⁵⁵ Der Entwurf zu dem auf unregelmäßiger Parzelle geplanten Wohnhaus für Arnold Söhne (Kat.Nr.81; Abb.259) von 1880 weist über zwei Geschäften zwei miteinander verbundene Wohnungen auf. Seine kürzeste Seite bildet eine Brandmauer. Die 1886 begonnene "Villa" Brentano (Kat.Nr.87; Abb.268) stand höchstwahrscheinlich ebenfalls nur auf drei Seiten frei; ihr Grundriß erinnert an den eines halben Doppelhauses in Frankfurter Tradition.

II.16.4 Villen, "Schlösser" u. ä.

Villenartige Gebäude im weiteren Sinne - von kleinen freistehenden Einfamilienhäusern mit Garten bis hin zu "Schlössern" in Parkanlagen - bilden den mit Abstand größten Teil von Bluntschlis Schaffen.

Seit dem 15. Jahrhundert ist in Italien zu beobachten, daß sich Stadtbürger ehemaliger Adelssitze auf dem Lande bemächtigen und neue Landsitze schaffen, während feudale Herrschaften sich Stadtpaläste errichten. Näher über die Geschichte der Vermittlung und Entwicklung der Villa als Lebensform und Gebäudetyp von diesen Vorbildern aus der Renaissance im Veneto - Palladio - über englische Landsitze des 17. und 18. Jahrhunderts an das 19. Jahrhundert sowie die römisch-antiken Anregungen informiert etwa Brönnner.⁵⁵⁶ Hier soll nur nochmals daran erinnert werden, daß das herrschaftliche Einzelwohnhaus - die Villa - in der sozialen

⁵⁵⁵ Rowald, Sp.261f; s. ebd. zu weiteren Frankfurter Eigentümlichkeiten.

⁵⁵⁶ 1994², bes. S.66ff; für die deutschsprachige Schweiz sind mit Sicherheit auch frühe Landsitze im Tessin von Bedeutung, wie die Villa Turconi in Mendrisiotto mit zentraler Halle, breiten gemalten Friesen und kassettierten Holzdecken in den salette terrene, die zwischen 1671 und 1723 entstand (Martinoli, Simona und Rüschi, Elfi: Villeggiare nel Mendrisiotto. In: ZAK 50, 1993, S.53-64; einen Überblick vor allem über barocke Landsitze, deren architektonische Leistungen ähnlich wie im 19. Jahrhundert auf wirtschaftliche und gesellschaftliche Emporkömmlinge zurückzuführen sind verschafft Renfer, Christian: Zur Anlage und Architektur zürcherischer Landsitze. In: UKD XXV 1974, S.116-124).

Hierarchie der bürgerlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts die oberste Stelle einnahm. Die Unmöglichkeit, zwei gleichwertige Wohnhäuser - eines in der Stadt und eines auf dem Land - zu unterhalten, führte zum Aufkommen eines Kompromisses in Form der "villa suburbana", des ganzjährig bewohnten Vorstadthauses, das im Sprachgebrauch "Villa" bezeichnet wird. Das Geschäft blieb in der Stadt, während die Wohnung als Sitz der Familie und Repräsentation an den Stadtrand verlegt wurde. Diese "Schöpfung eines ländlichen Ruhesitzes, der den Komfort der Stadt mit den Reizen des Landlebens verbindet und dem Geschäftsmann nach beendetem Tagewerk eine willkommene Zuflucht aus dem Geräusch der Geschäftsstadt bietet, hängt ... eng mit der Gesamtentwicklung unserer Grosstädte zusammen."⁵⁵⁷

Im Laufe der Entwicklung wurden die Grundstücke der Vorstadtvillen immer kleiner bis hin zur Anlage von Villenkolonien. Zunächst aber ist die Situierung des Hauses auf einem weitläufigen Grundstück noch eine Entscheidung, die sich nicht nur auf die Gestaltung des Gebäudes auswirkt, sondern auch über die Verräumlichung des ganzen Grundstücks mit Gärten, Teichen, sonstigen Anlagen und Kleinarchitekturen entscheidet. Die Villa selbst - zunächst noch klassizistischer Tradition verpflichtet, symmetrisch angelegt und knapp gegliedert - löst ihren Baukörper zunehmend auf und wird zur malerischen Gruppierung verschiedenartiger funktionaler Bauteile, im Idealfall nach den verschiedenen Seiten gemäß dem Charakter des umgebenden Raums abgewandelt.

Im Innern weisen die luxuriösen Bauten zwei Sphären auf, die privaten Wohnräume im Obergeschoß und die repräsentativen, die in der Regel im Hochparterre liegen. Diese sind in Bluntschlis Entwürfen meist von links nach rechts in der Reihenfolge Herrenzimmer und / oder Billardraum bzw. Arbeits-, Rauchzimmer oder Bibliothek, dann Salon oder Empfangszimmer, rechts davon Wohn- und / oder Eßzimmer, sodann - wenn nicht im Untergeschoß - Küche und neben der Treppe Toilette angeordnet. Weniger aufwendige Villen spiegeln diese Disposition vereinfacht wieder. Beim Wintergarten, der sich in der Regel dem Eß- oder Damenzimmer anschließt, handelt es sich um einen jungen Raumtyp, der sachgemäß nur in Eisen- Glaskonstruktion ausgeführt werden kann.

Bei der Betrachtung der hier gefundenen Lösungen darf nie außer Acht bleiben, welchen starken Einfluß die Vorstellungen des Auftraggebers gerade bei dieser Bauaufgabe auf die Arbeit des Architekten haben können; bestimmen hier doch in unterschiedlichstem Maße Natursehnsucht, individuelle Bedürfnisse und Repräsentationsdrang den Charakter der Gebäude. Besonders in der ab den 1870er

⁵⁵⁷ L.: Die Ausstellung der Konkurrenz-Entwürfe zur Villa Schön, S.578. In: DBZ III,47 v. 18.XI.1869, S.574-576 u. 578; Germersheim führt durch eine breitangelegte "Auslotung der zeitgenössischen Konnotate des Wortes 'Villa' ... zur geplanten Definition und ermöglicht die Festlegung ihrer Typizitäten", S.34-57.

Jahren von Bluntschli verstärkt bedienten Kundenschicht des aufstrebenden Bürgertums, zeigt sich eine schwankende Orientierungslosigkeit. So hatte er Bauherren, die lediglich ihren Reichtum, aber auch solche, die durch unzusammenhängende und wenig phantasievolle Zitate auch Bildung und Geschmack ausdrücken oder sich Legitimation (Adel) verschaffen wollten, ebenso zu beraten und zu befriedigen wie hartnäckig an ihren detaillierten Vorstellungen vermeintlicher Bedürfnisse festhaltende. Diese Ansprüche dürften - neben dem Wunsch nach den Vorzügen der bereits erwähnten technischen Neuheiten - die Hauptursache des sich im 19. Jahrhundert vollziehenden Umbruchs der Wohnkultur, der Entwicklung des Grundrisses sowie der Einrichtung des Gebäudeinnern sein, wozu auch Bluntschli seinen Teil beigetragen hat. Gedacht sei nur an die beiden Haupträume einer jeden größeren Villa, der den Schnitt der Hauptachsen einnehmenden Halle mit Treppe und des sich diesem Zentrum anschließenden, aus der sala terrena italienischer Schlösser herzuleitenden, Salons als gestalterische Höhepunkte. Die typenprägende Leistung bei der Ausbildung der die Mitte einnehmenden Halle mit von oben einfallendem Licht beruht auf der Verunklärung der Grenzen von innen und außen, die dem Raum eine nicht eindeutig auf Interieur oder Exterieur festgelegte Stimmung verleihen und Assoziationen an Innenhöfe italienischer Renaissancepalazzi oder Atrien antiker Häuser wecken.

Bluntschlis Schülerarbeiten zu einem Landhaus mit Restauration von 1861 bzw. 1863 (Kat.Nr.60, 61 u. 89; Abb.218 u. 270) zeigen ein malerisch gruppiertes und gestaffeltes Gebäude mit den Begriff des Ländlichen symbolisierender Pergola. Die Aufgabe "Privathaus" vom Dezember 1861 hingegen hatte einen von Semper vorgegebenen symmetrischen Grundriß (Kat.Nr.88).

Mit der Innenausstattung herrschaftlicher Wohnbauten befaßte sich Bluntschli erstmals 1866 in Paris zusammen mit Fritz Jäger (Kat.Nr.219).

Die Entwürfe der folgenden Jahre sind in den Einzelformen, häufig auch in ihrer Anlage, noch klassizistisch geprägt und zeigen bis auf das Projekt der Villa Hottinger stets symmetrische Dispositionen:

Bluntschlis erster ausgeführter Privatbau, das 1867 geplante Wohnhaus der Eltern (Kat.Nr.84; Abb.262-265) trägt gartenseitig villenartigen Charakter. Im folgenden Jahr führte er an der nahegelegenen Villa Stratz Veränderungen aus (Kat.Nr.189; Abb.508). Nicht verwirklicht wurde sein Entwurf der Villa Hottinger (Kat.Nr.92; Abb.273-275) von 1868, deren etwas ungelente Raumordnung und Gruppierung auf den beiden Schulentwürfen von 1861 (Kat.Nr.60 u. 61) basieren. Die 1868/69 ausgeführten Einfamilienhäuser Becker und Exter (Kat.Nr.90 u. 91; Abb.271 bzw. 272) zeigen fast identische symmetrische Grundrisse. Im März 1870 entstand der Entwurf zu dem steinsichtigen Wohnhaus H. Knecht (Kat.Nr.93; Abb.276f), dessen

Räume wie Bluntschlis Elternhaus von einem quer verlaufenden Flur erschlossen werden. Ab Mai 1870 plante er für sich ein "Landhaus" in Konstanz (Kat.Nr.94; Abb.278-281). Dessen gartenseitiger Mittelrisalit, ähnlich dem seitlichen Risalit der Villa Hottinger (Kat.Nr.92; Abb.273) aufgebaut, wird wie schon das unmittelbar vorausgegangene Wohnhaus Knecht im Obergeschoß von Lisenen an den Kanten verstärkt.

Bereits die erste nach seinem Zusammenschluß mit Mylius entstandene Villa weist grundlegende Unterschiede zu den früheren Entwürfen auf: Die ab Mitte 1872 geplante Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.282f) erhält nur noch zur Straße hin eine symmetrische Fassade. Die Erscheinung der übrigen Fronten wird vom Innern des locker gruppierten Gebäudes bestimmt. Dieser Villentyp, der "das steife Zeremoniell der strengen Symmetrie in Grund- und Aufriß aufgibt"⁵⁵⁸, war unter Berliner Einfluß zu Beginn der 1860er Jahre in Frankfurt kreiert worden. Die Villa Flinsch ist das erste Wohnhaus im OEuvre Bluntschlis, dessen Vestibül den Charakter einer Halle trägt. Typisch für einen traditionellen Bau des Frankfurter Westends ist die der Schmalseite des Vestibüls anliegende Halbkreistreppe, die seit dem ab 1799 von Salins de Montfort an der Bockenheimer Landstraße errichteten Landhaus Gontard üblich war.⁵⁵⁹ Dieses wurde übrigens 1879 im Innern von "Mylius & Bluntschli" umgebaut (Kat.Nr.191). Die gleichen Charakteristika bezüglich des Grundrisses treffen auf die im selben Jahr entworfene Villa Müller (Kat.Nr.96; Abb.284) zu. Das bescheidenere Wohnhaus F. Knecht, Neustadt (Kat.Nr.97; Abb.285), dessen Planung gegen Ende 1872 begonnen haben dürfte, hat bei individueller frei um den zentralen Vorplatz organisierter Aufteilung außer an der Eingangsseite auch an der ihr anliegenden Gartenfront symmetrischen Aufriß. Hier begegnet zum ersten Mal das später von Bluntschli häufig eingesetzte Motiv eines Vorbaus mit Fünfeckpolygon über einer Terrasse. Ganz von innen heraus entwickelt scheint das Hinterhaus Lucius (Kat.Nr.98; Abb.286) mit dessen Planung zum Jahreswechsel 1872/73 im Atelier "Mylius & Bluntschli" begonnen wurde. Das deutlich aus dem Baukörper tretende Treppenhaus - ein Charakteristikum des "Frankfurter Grundrisses"⁵⁶⁰ - findet sich in der Folge häufig in Bluntschlis Entwürfen.

Das erste von zwei "Schlössern" errichtete "Mylius & Bluntschli" ab 1874 für F. E. Stumm in Holzhausen bei Marburg (Kat.Nr.99; Abb.287-292). Idee und Begriff "Schloß" sind für das 19. Jahrhundert nicht klar zu fassen. Bei seinem Versuch, eine Definition an Hand von Gemeinsamkeiten verschiedener Vorstellungen festzustellen, kommt Bringmann zu dem Schluß, die Bezeichnung "Schloß" sage lediglich "etwas

⁵⁵⁸ Merten, S.265; zum Bauen von innen nach außen im allgemeinen und der Forderung das soziale wie das architektonische Familienwohnhaus der Zukunft von innen heraus zu entwickeln s. Brönner 1994², S.28ff.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Etwa Schomann, S.21.

über den hohen Rang des Gebäudes, nichts über den Rang des Besitzers" aus.⁵⁶¹ Festzuhalten bleibt, daß die Funktion des "Schlosses" im 19. Jahrhundert die einer Villa ist, die durch Motive in Richtung "Schloß" oder "Burg" gestimmt werden kann. "Schloß" Holzhausen präsentiert sich dem bergauf aus Richtung des Dorfs Kommenden auf einer Hügelkuppe, wenn auch als pittoresker, so doch als geschlossener Komplex mit wehrhaften Attributen. Demgegenüber erscheint die Hofseite, über die die Gäste die Empfangshalle betreten sollten, einladend von dem Flügel der Bibliothek und einem vortretenden Giebel gerahmt und mit reichem Baudekor verziert. Im Gegensatz zur äußeren Erscheinung steht die klare Raumaufteilung, besonders des Erdgeschosses. "Schlössern" war jedoch keine große Zukunft mehr beschieden. Um 1880 wurden sie mehr und mehr von Landhäusern abgelöst.

Großes Bestreben nach Symmetrie im Grund- und Aufriß - zumindest was die beiden Hauptfassaden betrifft - zeigte die ab 1874 geplante Villa Wecker (Kat.Nr.101; Abb.298f) in Offenbach. Hier war die Haupttreppe nach dem Frankfurter, auf die Lösung des Landhauses Gontard zurückgehenden, Muster angelegt. Sie war jedoch hinter die Fassade gerückt, so daß zumindest von der Seite Fensterlicht einfallen konnte. Die Villa von Cosel (Kat.Nr.100; Abb.293-297) ebenfalls in Offenbach, deren Planung Ende 1874 begann, wies freie Gruppierung der Räume um das zentrale Vestibül auf und hatte so Ähnlichkeit mit der Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.283). Jedoch war die Haupttreppe zum Obergeschoß - dreiläufig mit gleichsinnigem Richtungswechsel - über der von der Vorhalle zum Vestibül führenden Treppe angelegt.⁵⁶² Diese Lösung griff Bluntschli bei seinen späteren repräsentativen Villen wieder auf. Darüber hinaus wies sie - wie schon die Villa Flinsch - eine weitere typische Frankfurter Besonderheit auf, die "Mylius & Bluntschli" bzw. später Bluntschli des öfteren anwendeten: die Einrichtung der Küche im Untergeschoß. An technischen Details traten hier erstmals in die Wand versenkbare Schiebeläden auf (gta 11-O21-2 u. -13), die das Büro und Bluntschli später häufiger einsetzten. Der Grundriß zu einem "Wohnhaus für Herrn H. Krämer-Stumm" in Saarbrücken (Kat.Nr.102; Abb.300) von 1875 betont die Längsachse. An der Seite des "Vorzimmers" führt eine allseitig von Räumen bzw. einer Nebentreppe umgebene dreiläufige Treppe mit gleichsinnigem Richtungswechsel nach oben. Neben der

⁵⁶¹ Bringmann, Michael: Was heißt und zu welchem Ende studiert man den Schloßbau des Historismus?, S.37. In: Historismus und Schloßbau, S.27-48;"Rang" bezüglich der Person ist wohl besser durch "Stand" zu ersetzen, da deren Bedeutung, die einer "ranghöheren" durchaus übertreffen kann; in seinem Resümee führt Bringmann Charakteristika auf, die er als Unterschiede zu Einfamilienhaus und Villa herausstellt, die zum größten Teil aber ebenso selbstverständliche Eigentümlichkeiten luxuriöser Villen sind. Das gilt selbst für "bestimmte Signale [,die] auf den Schloßcharakter des Gebäudes" hinweisen und zu denen "an erster Stelle der Turm" gehöre (S.42), der sich aber ebenso bei Villen findet; zum Begriff "Schloß" s. a. den Beitrag von Heinz Biehn: Schloßbauten der Romantik in Hessen und der Historismus, S.115f. Ebd., S.103-116.

⁵⁶² Zur Entwicklung des Verhältnisses von Treppe und Saal s. Brönnner 1994², S.205-225.

Eingangsfassade sind auch die links anschließende Seite und die Front zum Garten streng symmetrisch ausgebildet. Im großen und ganzen ist der Grundriß in engster Nähe desjenigen der Villa Müller (Kat.Nr.96; Abb.284) von 1872 zu rücken. Das 1875 im Atelier "Mylius & Bluntschli" entworfene Wohnhaus Landauer (Kat.Nr.103; Abb.301) hat annähernd quadratischen Grundriß, durchbrochen von der schwach vortretenden Eingangssache und dem Rücksprung einer hinteren Gebäudekante zugunsten einer Veranda. Seine Treppe liegt wenig repräsentativ links des Vestibüls: Von innen heraus und an den Möglichkeiten des Bauplatzes orientiert scheint der Grundriß des Wohnhauses Dubois (Kat.Nr.104; Abb.302) aus dem gleichen Jahre entwickelt. Fast quadratisch wiederum ist der Grundriß des Hauses Seyler (Kat.Nr.105; Abb.303f), das um 1875 in Deidesheim errichtet wurde. Es weist eine unübliche Verteilung privater und repräsentativer Raumnutzung auf. Die zweiläufig gegenläufige Treppe zum Obergeschoß befindet sich an der linken Längsseite des Vestibüls. Die Villa Eckel (Kat.Nr.106; Abb.305f), ebenfalls in Deidesheim erbaut, präsentiert sich symmetrisch. Auf ihrer Mittelachse liegen der leicht vor die Fassadenflucht gezogene Eingang mit dem Treppenhaus darüber und an der Gartenseite ein polygonal vortretender Anbau. Ab Mai 1876 plante das Büro "Mylius & Bluntschli" zwei stattliche Gebäude in Turin. Die Villa de Fernex (Kat.Nr.107; Abb.307-310) mit zur Straße und zum Garten symmetrischen Fronten zeichnet sich durch steile "Pariser" Dächer (vgl. Villa Wecker, Kat.Nr.101; Abb.299) aus. Ihre Räume gruppieren sich um ein quereckiges Vestibül. Der dreiläufige Aufgang mit gleichsinnigem Richtungswechsel liegt in der eingezogenen Mitte der Straßenseite, die Nebentreppe rechts davon. Der Grundriß entspricht dem der 1873 ausgeführten Villa Flinsch bis auf die traditionelle ortstypische Treppenhausanlage des Frankfurter Baues; bei dieser besteht enge Verwandtschaft zur Villa Cosel (Kat.Nr.100; Abb.293). Der zweite Turiner Bau, die Villa Chiesa (Kat.Nr.75; Abb.251), wiederum ist in Grund- und Aufriß streng mittelachsial orientiert. Er vereint zwei Häuser und weist die im Frankfurter Doppelhausbau besonders beliebte Anordnung eines Eingangs mit Freitreppe und Vorhalle an den beiden Schmalseiten auf.⁵⁶³

Im gleichen Jahre führte Bluntschli Änderungen an der Villa Wesendonck (Kat.Nr.190; Abb.509) in Zürich Enge durch; charakteristisch ist die segmentbogenförmige Vergrößerung der oberen östlichen Terrasse. Der Plan des Wohnhauses Abresch (Kat.Nr.108; Abb.311) in Neustadt stammt von 1877. Mit seinen leichten Versprüngen scheint es nur von innen heraus entworfen. Ihm schlossen sich Büros und eine Mühle an. Die beiden Grundrisse des Wohnhauses Mylius (Kat.Nr.109; Abb.312) in Basel sind 1877 datiert. Sie zeigen die seitlich aus dem Bau vortretende Treppe von WC und Anrichte bzw. Bad flankiert. Wie schon

⁵⁶³ Rowald, Sp.261f; Vogt, S.24f (bezügl. Hochparterre); s. a. S.165f.

erwähnt führte das Büro "Mylius & Bluntschli" 1879 einen Umbau des Innern der bis dahin für die Frankfurter Westendvillen vorbildlichen Villa Gontard durch, dessen Umfang unbekannt ist (Kat.Nr.191).

Den Wormser "Heylshof" (Kat.Nr.111; Abb.313-322) plante und realisierte Bluntschli um die Zeit seines Wechsels von Frankfurt nach Zürich. Zu seiten der traditionellen - im 18. Jahrhundert entwickelten - Abfolge von Haupttreppe, Vestibül und segmentbogig vortretendem Gartensaal auf der Mittelachse gruppieren sich die übrigen Räume. Der schloßartige Bau wird sowohl zur Straße als auch zum Park durch einladend abgewinkelte Flügel charakterisiert.

Den Auftrag zum Schloß des Prinzen Löwenstein (Kat.Nr.112; Abb.323-326) in Langenzell bei Neckargemünd erhielten "Mylius & Bluntschli" ebenfalls im Jahre 1880. Es wurde nach der Auflösung der Firma von Mylius vollendet. Der Grundriß ist eine gespiegelte Übernahme des des sechs Jahre älteren "Bürger-Schlusses" Stumm (Kat.Nr.99; Abb.288f). Der zweistöckige Bau wird von einem hohen Turm überragt und durch vorspringende Giebel und kleine Gaupen mit spitzen Dächern belebt. Wie in Holzhausen ist die Bergansicht abweisender als die Hofseite mit ihrer offenen doppelgeschossigen Loggia. Diese freundliche Gestaltung der Fassade mag auch ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack sein, rückten doch selbst adelige Bauherren um 1880 allmählich von der Errichtung von Schlössern zugunsten des Baus luxuriöser Landhäuser immer mehr ab.

Neben den beiden genannten Umbauten der Villa Wesendonck (Kat.Nr.190) im Jahre 1876 und des Landhauses Gontard (Kat.Nr.191) drei Jahre später, führte das Büro "Mylius & Bluntschli" noch folgende, nicht genau zu datierende und schlecht bis gar nicht dokumentierte Änderungen bedeutender klassizistischer Wohnbauten in Frankfurt durch: der Villa Goldschmidt (Kat.Nr.193), des Hauses Rothschild (Kat.Nr.194) und des Landhauses Günthersburg (Kat.Nr.195) für denselben Bauherren sowie der Villa Lucius (Kat.Nr.196).

Nach seiner Übersiedlung nach Zürich schuf Bluntschli 1883 und 1898 mehrere nur zum Teil ausgeführte Entwürfe zur Vergrößerung des Landguts Pfauenmoos (Kat.Nr.127; Abb.418-420). Ab 1883 beschäftigte er sich mit gotisierenden Um- und Erweiterungsbauten des "Bürgli" (Kat.Nr.199; Abb.512-516) und des Hauses Gessner (Kat.Nr.200; Abb.517) in Wädenswil. An seiner eigenen kleinen Villa in Zürich Enge, einem 1861 von Heinrich Ernst errichteten Bau, nahm er 1885, 1888 und 1890 Veränderungen vor (Kat.Nr.201; Abb.518f).

In den 1860er und 70er Jahren war in Zürich kein nennenswerter Villenneubau mehr entstanden. Anscheinend war der Bedarf gedeckt. Hinzu kommt, daß die auf diesem Gebiet führenden Architekten Leonhard Zeugheer und Ferdinand Stadler 1866 bzw. 1870 gestorben waren und der Bau der 1865 begonnenen Bahnhofstrasse einen

großen Teil der finanziellen und baulichen Kräfte absorbierte. Einen Aufschwung erlebte der Villenbau wieder in den 1880er Jahren.

Ab 1884 befaßte sich Bluntschli mit der Planung von Villen in den Züricher Vororten Enge und Riesbach. Zunächst mit der Villa Bleuler (Kat.Nr.113; Abb.327-348), einer seiner ausgereiftesten Kompositionen auf dem Gebiet des Villenbaus. Die innere Einteilung ist - abgesehen von leicht aus der Mitte der Eingangsseite vortretender Haupttreppe - durch Bauten wie die Villa Müller (Kat.Nr.96; Abb.284) und Krämer-Stumm (Kat.Nr.102; Abb.300) vorbereitet. Zusammenspiel und Abstimmung der verzahnten Grundrißorganisation auf die Gestaltung der beiden symmetrischen Straßen- und zwei unsymmetrischen Gartenfassaden jedoch sind individuell auf die Ansprüche des Bauherren und die Eigentümlichkeiten des Geländes abgestimmt. Die um die Halle gruppierte Komposition mit ihren mannigfaltigen effektiv gestalteten Öffnungen und Beziehungen zum Park, die den Bau jedoch nicht zergliedern, weist bereits auf 15 bis 20 Jahre später entstehende Schöpfungen hin.⁵⁶⁴ Gegen Ende 1885 begann Bluntschli mit den Überlegungen zur "Park-Villa" Rieter (Kat.Nr.114; Abb.349-366), einem Projekt, das ebenfalls enorm durch seine Lage bestimmt wird. So legte Bluntschli den Eingang auf die Nordseite, die Treppe zur Hangseite und die Haupträume mit Blick über den englischen Garten auf den See und die Alpen; die Küche befand sich auf der Südseite im ebenerdig zugänglichen Untergeschoß. Gleichzeitig hatte er von demselben Bauherren - Adolf Rieter-Bodmer - den Auftrag zum erweiternden Umbau der benachbarten Villa Schönberg (Kat.Nr.202; Abb.520-525) erhalten. Im Erdgeschoß vermittelt das hinter der Vorhalle quer angeordnete Vestibül zu den üblichen Räumlichkeiten, das Treppenhaus liegt rechts von ihm. Es tritt aus der Schmalseite des Gebäudes hervor und ist auch durch einen Nebeneingang direkt von außen zugänglich. Im Obergeschoß erscheint der "Vorplatz", seiner gestreckten Proportionen wegen als Flur.

1886 wurde die Villa Brentano (Kat.Nr.87; Abb.268f) in Straßburg begonnen. Das seitlich vorgelegte Treppenhaus, das die gesamte Breite des Baus zur Straße einnehmende Wohnzimmer sowie die Gliederung der symmetrischen Fassade mit horizontalen Fugen im Putz rücken sie in die Nähe Frankfurter Wohnbauten. Wahrscheinlich handelte es sich um die Hälfte eines Doppelhauses.

Die Westseite der Villa Wegmann (Kat.Nr.115; Abb.367-397) über hohem doppelten Sockel mit Freitreppen beherrscht noch heute die Ansicht Riesbachs über den Zürichsee. Ihre langwierige Planung begann im August 1886.⁵⁶⁵ Wie der "Heylshof" (Kat.Nr.111) legt das in der Tonart fürstlicher italienischer Villen komponierte Anwesen größten Wert auf annähernd symmetrische Grundrißdisposition und Repräsentation, nicht nur im Eingangsbereich. Die Mittelachse verläuft auch hier

⁵⁶⁴ Etwa Schumann, S.109f.

⁵⁶⁵ Zur Planungsgeschichte s. Kat. u. S.304-306.

durch Treppenhaus, Vorplatz und segmentbogig schließenden Saal. Eine typisch späthistoristische - dem barocken Eindruck entgegenwirkende - Erscheinung stellen die eingeschossigen, asymmetrischen Annexe von Küche, Glashaus und Loggia an den Schmalseiten dar.

1886 bestand die von Bluntschli vergebene Diplomarbeit im Entwurf einer Villa am See; eine Aufgabe, die er 1901 nochmals stellte.⁵⁶⁶

Die Skizze zu dem Projekt einer Villa Rieter (Kat.Nr.116; Abb.398) von 1892 zeigt einen zur Hauptansichtsseite über die Seestraße symmetrisch gegliederten Bau mit seitlich vorgelegter Freitreppe und aus dem Baukörper tretendem Treppenhaus mit Türmchen. Die Disposition ist der ebenfalls Projekt gebliebenen Villa Kern (Kat.Nr.117; Abb.399-401) für Basel vom Februar 1893 verwandt.

Der kubische Körper der Villa Stehli-Hirth (Kat.Nr.118; Abb.402-408) in Riesbach von 1895 wandte seine Gartenfassade der Straße zu. Sein Haupteingang befand sich auf der Rückseite, die bis auf die vortretende Speisekammer ebenfalls auf die Mittelachse bezogen ausgebildet war. Das Vestibül nahm die Breite des vorgezogenen Treppenhauses auf.

Bei dem Entwurf zu einem Anbau des Hauses Gessner (Kat.Nr.206; Abb.529) im Herbst 1899 greift Bluntschli auf frühere Projekte, bei denen er Holzkonstruktionen verwendet hatte, zurück.⁵⁶⁷ Der wohl nicht realisierte Entwurf der Villa Hochstrasser (Kat.Nr.119; Abb.409-411) für Kronberg von 1900 zeigt einen symmetrischen Grundriß. Interessant ist, daß Bluntschli für den Frankfurter Auftraggeber seit bald drei Jahrzehnten - Villen Flintsch (Kat.Nr.95; Abb.283), Müller (Kat.Nr.96; Abb.284, beide 1872) oder Wecker (Kat.Nr.101; Abb.298, 1874), letztere schon seitlich belichtet - wieder auf die traditionelle Frankfurter Halbkreistreppe des vorbildlichen Landhauses Gonthard zurückgreift, diese jedoch nicht seitlich des Vestibüls im Innern des Hauses, sondern über dem Haupteingang hinter der Fassade anordnet, wie bei den meisten seiner größeren Villen seit dem ab 1874 entsandenen Offenbacher "Tulpenhof" (Kat.Nr.100; Abb.293) die Haupttreppen mit geraden Läufen und gleichsinnigem Richtungswechsel.

Ebenfalls rückgewandt gestaltete Bluntschli im April 1902 die Fassaden der Villa Rysser in Luzern (Kat.Nr.207; Abb.530). Hier griff er in den 1880er Jahren verwendete Motive auf. Durch zwei große übereinander angeordnete Fenster im Treppenhaus beugte er zu geringer Lichtzufuhr vor, wie er sie zur gleichen Zeit bei der Villa Bleuler (Kat.Nr.113) durch nachträgliche Vergrößerung des Fensters erhöhte.

⁵⁶⁶S. Anhang 7.

⁵⁶⁷ Elternhaus (Kat.Nr.84), Nebenhaus Lucius (Kat.Nr.98), "Schloß" Holzhausen (Kat.Nr.99), Langenzell (Kat.Nr.112), Villa Schönberg (Kat.Nr.202); s. a. Kap. II.17 u. Exkurs Fachwerk, S.235f.

Nach diesen Rückgriffen - teils wohl auf Wunsch konservativer Auftraggeber aber auch bereits in neoklassizistischer Tendenz - zeigt Bluntschli bei seinem letzten Wohnhaus - wohl ebenfalls auf Wunsch des Bauherrn - deutliche Annäherung an die Reformbewegung: Die Pläne des 1905 für die Familie seiner Tochter entworfenen Baus tragen denn auch die programmatische Bezeichnung "Landhaus" (Kat.Nr.120; Abb.412f).

Als Diplomaufgabe hatte Bluntschli nochmals 1901, 1903, 1907 und 1914 Villen in unterschiedlichen topographischen Situationen und verschiedener Ansprüche zur Bearbeitung vergeben.⁵⁶⁸

II.17 Nichtgewerbliche Neben- und Wirtschaftsgebäude

Bluntschlis erste erhaltene Architekturzeichnung, ein im Frühjahr 1860 in München entstandenes Blatt, zeigt ein kleines achteckiges Gartenhaus in Holzkonstruktion (Kat.Nr.121). Im März 1863 illustrierte Bluntschli Varros Vogelhaus (Kat.Nr.122; Abb.414) in enger Anlehnung an dessen Beschreibung. 1865 entwarf er einen überkuppelten Gartenpavillion auf einer Aussichtsplattform (Kat.Nr.123).

Der zur Ausführung bestimmte, jedoch nicht realisierte, Entwurf eines "Requisitenhäuschens" (Kat.Nr.124) mit mehreren Funktionen stammt vom Mai 1868. Etwa zwei Jahre später entstand der Plan zu einem Nebengebäude des Wohnhauses Becker (Kat.Nr.90), eines schlichten durch flachbogige Öffnungen symmetrisch gegliederten Baus mit Remise, Stall und Heuboden. Stallungen sind aber auch eine Gebäudegattung, die seit Jahrhunderten untrennbar mit herrschaftlichem Wohn- und Repräsentationsbau verbunden sind. In dieser Tradition muß der erste Vorschlag des Büros "Mylius & Bluntschli" zu einem Pferdestall für H. Goldschmidt (Kat.Nr.125, Abb.415) vom Sommer 1872 gesehen werden, der einer italienischen Villa und einer Züricher Schülerarbeit Bluntschlis (Kat.Nr.60 u. 61; Abb.218) ähnelt. Die Stallung sollte zwischen Gartensaal und Sattelkammer bzw. Remise zu liegen kommen. Der ausgeführte Bau (Abb.416) - immer noch sehr aufwendig - wies dann eher den Charakter eines Wirtschaftsgebäudes auf, was etwa die breitgerahmten Thermenfenster und die Gestaltung seiner Kanten unterstrichen. Von dem 1880 datierten Entwurf zu einem Stall für Mylius in Basel (Kat.Nr.126) haben sich nur die Grundrisse des U-förmigen Gebäudes erhalten (Abb.417). 1889 plante Bluntschli ein Bootshaus (Kat.Nr.128; Abb.421) mit tief herabgezogenen Schindeldächern am Zürichsee. Sein letzter Entwurf zu einem Nebengebäude entstand wohl 1898. Es handelt sich dabei um einen freistehenden Küchenbau für das Landgut Pfauenmoos (Kat.Nr.127; Abb.420).

⁵⁶⁸ S. Anhang 7.

Weitere Kleinarchitekturen - besonders Pavillons - projektierte Bluntschli u. a. für die Parks der Villen Heyl (Kat.Nr.111) nach 1880 und Wegmann (Kat.Nr.115; Abb.372 u. 378) nach 1886 sowie für einen Treppenaufgang zum Grundstück Baur in Enge (Kat.Nr.223; Abb.542f) gegen Ende des Jahres 1892.

II.18 Produktions- und Gewerbebauten

Bluntschlis frühester Entwurf eines reinen Nutzbaus, eine Studienarbeit an der Ecole des Beaux-Arts, entstand wohl im Frühjahr 1865. Es handelt sich um das Projekt einer Kornhalle mit überhöhtem Mittelteil in Eisenkonstruktion (Kat.Nr.129; Abb.422f). Grundriß und Schnitt folgen dem damals üblichen Typ, wie sie etwa Victor Baltards ab 1853 errichtete Halles centrales in Paris repräsentieren. Die Mauern gliedert Bluntschli mit Elementen durch die er auch spätere Ökonomie- und Verkehrsbauten charakterisiert: Unter einer Folge wenig geneigter Dreiecksgiebel werden Wandflächen zwischen schwachen Lisenen von gestelzten flachen Segmentbögen begrenzt - ein Motiv, das an die von Semper gelegentlich angewandte Kombination von Thermenfenstern unter Paralleldächern, etwa beim Wettbewerbsprojekt für den Züricher Bahnhof im Jahre 1860, erinnert⁵⁶⁹ - und je Geschoß von drei schmalen Rundbogenfenstern durchbrochen. Über die technischen Bauten eines Nickelbergwerks in St. Blasien (Kat.Nr.130), die Bluntschli im Spätsommer 1866 entwarf und ausführte, ist nichts bekannt. Die beiden Markthallen, die er bei seinem Projekt der Umgestaltung des Züricher Schipfequartiers (Kat.Nr.183; Abb.497) im Mai 1876 an den Seiten des Platzes am Fuß des Lindenhofs vorsah, waren als reine Eisen-Glaskonstruktion basilikalen Querschnitts gedacht. Ohne die Kenntnis der Hallen Baltards sind sie kaum denkbar. Die beiden erhaltenen Grundrisse zum Projekt eines Wohnhauses mit Mühle von 1877 (Kat.Nr.108; Abb.311) geben keinen näheren Aufschluß über den rechteckigen von zwei mal zwei Fenstern belichteten Mühlenanbau.

II.19 Brücken

Mit dem Entwurf von Verkehrsbauten befaßte sich Bluntschli meist nur im Zusammenhang mit anderen Vorhaben. Die erste Auseinandersetzung mit dem Bau einer Brücke fällt in seine Zeit an der Ecole des Beaux-Arts. 1865 hatte er eine "schiefe steinerne Brücke" als "Constructions-Project" zu bearbeiten (Kat.Nr.131). Die Zeichnung ist nicht bekannt.

Der zunehmende Verkehr stellte im 19. Jahrhundert jedoch höhere Anforderungen, die jenseits der Möglichkeiten von Holz und Stein lagen und zur Verwendung von

⁵⁶⁹ Vgl. a. Semper Stil II, S.215f.

Eisen und Beton im Brückenbau führten. Der Entwurf zur Umgestaltung des Schipfequartiers in Zürich (Kat.Nr.183; Abb.497) vom Mai 1876 sieht eine Hängebrücke - wohl auf zwei Pfeilern - über die Limmat vor. Sie erinnert an A. Clarks Budapester Kettenbrücke von 1839-49 bzw. den Eisernen Steg in Frankfurt, der 1869 nach Plänen von P. Schmick vollendet worden ist.

Die Brücke auf der Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung von 1880 (Kat.Nr.132; Abb.424f) sollte vor allem ein Demonstrationsobjekt der technischen und gestalterischen Möglichkeiten mit Beton zu arbeiten sein. Eine ähnliche Konstruktion mit Aussichtspavillon über dem Bogenscheitel wurde 1852 an der Ecole des Beaux-Arts als "concours d'émulation" gestellt. Vielleicht hat Bluntschli einige der Lösungen - etwa im Zusammenhang mit seinem o. g. Pariser Projekt - kennengelernt.⁵⁷⁰

1881 wurde Bluntschli zum Mitglied der "Experten-Kommission" zur Beurteilung von Projekten einer unmittelbar am Seeausfluß zu erbauenden Brücke über die Limmat berufen. Zu Beginn des Jahres 1902 war er Mitglied der Wettbewerbsjury für den Neubau der mittleren Rheinbrücke in Basel aus dem 13. Jahrhundert, die den ersten Preis dem Entwurf einer Vereinigung Baseler Ingenieure und Architekten "unter beratender Mithilfe" Friedrich von Thierschs zusprach. Hervorgehoben wurde der organische Zusammenhang zwischen der zu erhaltenden Brückenkappelle und dem neuen Unterbau.

Bluntschlis Entwurf zu einer Brücke über die Bahnlinie vor der Kirche in Zürich Enge vom Ende des Jahres 1916 (Kat.Nr.133) ist nicht bekannt.

II.20 Brunnen

Die beiden frühesten Projekte Bluntschlis zu Brunnen sind auch seine großartigsten. Es handelt sich um Wasserkünste, die 1865 als Schulprojekte an der Ecole des Beaux-Arts entstanden und für erhöhte Standorte gedacht waren: Im März entwarf Bluntschli einen Springbrunnen mit mehreren Schalen und Figuren über quergelagertem Becken (Kat.Nr.134); im Juli desselben Jahres entstand das Projekt eines château d'eau (Kat.Nr.135; Abb.426f). Dieser Entwurf erinnert in seiner Disposition an die wenig ältere Anlage des Palais de Longchamp in Marseille (1862-69) von Henri Espérandieu, einem ehemaligen Mitarbeiter von Bluntschlis "Patron" Ch. A. Questel; offenkundig italienischer Einfluß widerspricht dem nicht. Auf diesen Pariser Projekten basiert der Entwurf eines Brunnens für den Garten des elterlichen Wohnhauses (Kat.Nr.84, gta 11-O8-1 v.).

⁵⁷⁰ Große Nähe zeigt ein Projekt von Emile Vaudremer (Abb. in: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.213).

Die Pläne zu seinem frühesten ausgeführten Brunnen, dem Marktbrunnen in Neustadt (Kat.Nr.136; Abb.428f), entstanden 1868 und 1869. Der Laufbrunnen wies über dem achteckigen Becken eine runde, davor eine halbrunde Schale auf. Er hatte nur zehn Jahre Bestand, da ihn sein eigenwilliger Errichter Fr. Hetzel im Jahre 1880 gründlich verändern ließ.

Bei seinem Projekt zur Umgestaltung der Züricher Schipfe (Kat.Nr.183) im Jahre 1876 setzt Bluntschli als Abschluß des Platzes einen Wandbrunnen, dessen Rahmung er als Triumphbogen mit Dreiecksgiebelchen gestaltet (Abb.497). Zwei ähnliche Lösungen schlug er 1883 nochmals im Zusammenhang mit der beabsichtigten Aufstellung eines Zwinglidenkmals (Kat.Nr.150; Abb.451) vor. Der Entwurf von "Mylius & Bluntschli" zu einer Brücke für die Düsseldorfer Gewerbe- und Kunstausstellung von 1880 sah in seiner ersten Fassung einen Laufbrunnen auf einem der exedraförmigen Treppenpodeste vor (Kat.Nr.132; Abb.424).

Das 1889 vor dem Züricher Bahnhof enthüllte Denkmal des Großunternehmers Alfred Escher (Kat.Nr.153; Abb.456f) stellt eine Verbindung von Brunnen und Ehrenmal dar, deren Form in der Schweiz bis dahin unbekannt war. Sein Sockel erhebt sich in einem Becken, dessen Schmalseiten halbkreisförmig ausschwingen. Darüber sind ihm seitlich Schalen vorgesetzt, die von wasserspendenden Allegorien gespeist werden. Stirn- und Rückseite weisen oberhalb des Fußes wasserspeiende Köpfchen auf. Das skulpturale Programm stammt von R. Kissling.

Bei dem Umbauprojekt des Züricher "Kaufhauses" (Kat.Nr.204; Abb.526) sah Bluntschli einen Wandbrunnen vor.

Die verschiedenen Entwürfe zu vier Brunnen für Standorte in Zürich Enge entstanden etwa zur gleichen Zeit: Der ab 1904 geplante Brunnen an der Bürglistrasse (Kat.Nr.137; Abb.430-432), gegenüber der von Bluntschli erbauten Kirche, lehnt sich mit seiner Disposition, die an ein Stibadium erinnert, an das 1901/02 von Bluntschli entworfene Grabmal Siber (Kat.Nr.175; Abb.481-484) an. Dieses - wie der Brunnen zuerst mit einer Pergola anstelle des balustradenartigen Abschlusses vorgesehen - greift seinerseits eine vor der Jahrhundertwende beliebte Denkmalform auf wie sie das selbstverständlich größer dimensionierte, wegen seiner Verbindung mit einem Brunnen hier genannte Kaiser Wilhelm-Denkmal in Halle, das 1901 enthüllt wurde, zeigt. Ähnlich exedraartige Ausbildung wies auch der etwa gleichzeitig entstandene Brunnen am Bleicherweg (Kat.Nr.138; Abb.433), die verschiedenen Entwürfe zu einer Brunnenanlage am Arboretum (Kat.Nr.139; Abb.434-440) und die beiden Vorschläge zu einem Brunnen an der Kappelistrasse (Kat.Nr.140; Abb.441-443) auf. Der Entwurf zu einem Brunnen mit unbekanntem Standort vom Januar 1910 zeigt eine freistehende Architektur mit Schalen an den vier konkav geschwungenen Wandflächen vor Nischen (Kat.Nr.141).

Kleinere Lauf- und Springbrunnen waren an Wänden, Mauern, in Nischen oder freistehend bei der Errichtung von Villen selbstverständlicher Bestandteil des Bauauftrags.

II.21 Denkmäler und Gedenktafeln

Denkmäler spielen eine zentrale Rolle im politischen und künstlerischen Bewußtsein des 19. Jahrhunderts. Ihre Anzahl vervielfachte sich, als auch das Bürgertum mit ihrer Setzung begann. Denkmäler sollen erinnern, appellieren und historisch begründen; sie können so als Zusammenfassung des Weltbildes und der Wertvorstellungen der sie errichtenden Schicht verstanden werden.

Bei ihrer Gestaltung kann sich der Anteil der Architektur auf einen schlichten Stein, einen Skulptursockel und die Rahmung einer Inschrift oder eines Reliefs beschränken; er kann in der Gestaltung einer Stele bestehen, sich aber auch bis zur Schaffung beträchtlicher Unterbauten und Umrahmungen bis hin zu kleineren Bauwerken, erweitern.

Während seiner Tätigkeit als Hilfskraft im Büro Sempers war Bluntschli 1862 an dem Entwurf eines Denkmals für Bundespräsident Furrer beteiligt.⁵⁷¹

Der erste Denkmalentwurf Bluntschlis - am 4.I.1865 als Studienarbeit in Paris entstanden - zeigt eine Sitzfigur auf Postament vor einer Loggia mit kleinen kapellenartigen Seitenräumen (Kat.Nr.142). Im gleichen Jahre entstand die Zeichnung zu einem Denkmal für Theodor Körner in Form eines Wandgrabs (Kat.Nr.143; Abb.444). Die Muschel seiner Nische hinterfängt die Büste des Dichters wie ein Nimbus. Deutlicher noch als bei seinem ersten Denkmalentwurf sieht Bluntschli bei dem Projekt eines Denkmals für Freiherrn vom Stein (Kat.Nr.144; Abb.445) mit dem Datum 14.VI.1867 einen abgegrenzten Bezirk zur Aufstellung des obelischen Pfeilers mit Büste vor. Das Konstanzer Siegesdenkmal für den Krieg von 1870/71 (Kat.Nr.145; Abb.446) hat einen den beiden vorgenannten Denkmälern ähnlichen Unterbau und eine umlaufende Bank, die zum Sockel vermittelt. Dieser weist der hohen Inschrifttafeln wegen schlankere Proportionen als die beiden älteren Projekte auf; im übrigen erinnert er stark an ein im Winter 1869/70 entworfenes Grabmal (Kat.Nr.162). Es ist das erste realisierte Denkmal Bluntschlis. Wie dieses, steht auch das zweite - eine gerahmte Gedenktafel für die gefallenen Studenten der Universität Heidelberg (Kat.Nr.146; Abb.447) - im Zusammenhang mit dem siegreichen Krieg.

Nach dem Zusammenschluß mit Mylius entstand 1873 die Entwurfsidee einer zwei Jahre später ausgearbeiteten Gedenktafel in Renaissanceformen mit dem Portraitrelief

⁵⁷¹ "Semper hat ein Monument für Furrer entworfen." FA Bl.47 U.II (Br. v. 11.VI.1862); vgl. Fröhlich 1974, S.144 u. Keller, Karl: Gottfried Semper in Winterthur, S.100. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts, hg. v. ETH, Basel / Stuttgart 1976, S.95-108.

der Tochter der Stifterin des Clementine-Mädchen-Spitals in Frankfurt (Kat.Nr.147; Abb.448).

Waren das Konstanzer und das Heidelberger Monument (Kat.Nr.145 u. 146) unmittelbar nach Friedensschluß bzw. Gründung des Zweiten Kaiserreiches projektiert worden, so folgten zwei weitere an den Deutsch-Französischen Krieg erinnernde Denkmäler erst nach der wirtschaftlichen Rezession. In dieser Periode vor dem Kulturkampf und der Wende zu einer konservativeren Innenpolitik setzte die Errichtung nationale Einheit beschwörender Denkmäler ein. An der Entwicklung dieser zum Teil gigantischen Monumente, deren Anzahl sich in den 90er Jahren aus Anlaß des 25. Jahrestages des Sieges von 1871 ins Immense steigern sollte und die in der Regel neben dem Deutsch-Französischen Krieg, Bismarck oder Wilhelm I. als Gründer des Reichs verherrlichten, nahm Bluntschli keinen Anteil; ebensowenig lieferte er eigene Entwürfe zu schweizer Denkmälern nationalen Charakters.

Bei den genannten Monumenten handelt es sich um 1877/78 und 1881 im Büro "Mylius & Bluntschli" entworfene deutsche Kriegerdenkmäler für Aufstellungsorte in Belgien: Der Figurensockel des für Brüssel entworfenen Monuments (Kat.Nr.148; Abb.449) besteht aus einer stumpfen Pyramide mit Inschriften und Eisernen Kreuzen; das zweite (Kat.Nr.149; Abb.450), das sich in Bouillon befindet, ist ein rein architektonisches Denkmal, dessen Zentrum ein Kenotaph bildet. Die als formelhafte Abkürzung einer dorischen Tempelfront gestaltete Rückwand, die Seitenmauern und Pfosten werden von durchgehenden Lagerfugen charakterisiert.

1881 war Bluntschli in das Preisgericht zu einem Zwinglidenkmal für Zürich berufen worden. Dieses beauftragte ihn zwei Jahre später mit dem Entwurf eines Sockels für die Statue des Wettbewerbsiegers Natter. Bluntschli schuf ein einfaches Postament mit betonten Kanten, hohem Fuß und zur Statue vermittelnder Schmiege (Kat.Nr.150; Abb.451-453). Ab Dezember 1883 beschäftigte er sich zudem mit der Gestaltung einer Anlage um das Denkmal für verschiedene angenommene Standorte, von denen man sich schließlich auf den Platz hinter der Wasserkirche einigte.

Ebenfalls 1883 komponierte Bluntschli das Denkmal für Dr. C. Culmann (Kat.Nr.151; Abb.454) - Professor der Ingenieurwissenschaften - in eine Rundbogennische im Vestibül des Polytechnikums. Der reich ornamentierten Architektur in ihrem Grund ist eine Stele mit Büste des Geehrten vorgestellt, die sehr an den Grabstein Kriegk von 1878 (Kat.Nr.166; Abb.471) erinnert. Bereits bei den ersten Überlegungen zu diesem Denkmal war die Idee aufgekommen, ihm gegenüber einen Platz für ein entsprechendes Semperdenkmal vorzusehen. Anfang März 1886 legte Bluntschli seinen Entwurf dazu, eine Büste mit Rahmung aus stärker plastisch ausgebildeter Architektur als sie das Culmannendenkmal aufweist, vor (Kat.Nr.152; Abb.455).

Neben den Überlegungen zu verschiedenen Standorten des Denkmals für Zwingli (Kat.Nr.150; Abb.451-453), muß das für Alfred Escher (Kat.Nr.153; Abb.456f) vor dem Züricher Hauptbahnhof als Bluntschli am meisten gelungenes Beispiel für eine Verbindung von Monument mit gegebenem Umfeld zu gegenseitiger Steigerung, als eine Konzeption von städtebaulicher Bedeutung gelten. Zur Verdeutlichung seiner Aussage erhebt sich die Statue des Geehrten über einem monumentalen Brunnen. Seinen Entwurf arbeitete Bluntschli im August 1887 aus: Dem Körper des eigentlichen Statuensockels - wie fast immer bei Bluntschli ein nach oben konvergierender Rechteckpfeiler mit Abdeckplatte und hoher Schmiege zur Plinthe - sind zwei Postamente bzw. Brunnenschalen vorgesetzt. Sein Aufbau weist große Ähnlichkeit mit dem ein Jahr zuvor nach Wettbewerb am 14.VII.1888 enthüllten Gambetta-Denkmal in den Pariser Tuileries auf. Während dessen Schöpfer, L. C. Boileau, die Statue vor den hohen Obelisk stellt, nutzt Bluntschli diesen - in gedrungenerer Form - als deren Sockel. Dieser erste Sockelentwurf Bluntschlis für ein Denkmal mit individueller Standfigur und sein einziger in Verbindung mit einem Brunnen bedient sich einer in der Schweiz vom Denkmaltyp der Brunnenfiguren bekannten Kombination: Die zunächst unpersönlichen und namenlosen Wappenhalter wurden ab dem beginnenden 16. Jahrhundert durch individuell charakterisierte Statuen, die mit der Zeit wichtiger als das Wappen, das sie hielten wurden, ersetzt.⁵⁷² Sollte hier ein Bezug zum Träger dieser Denkmalkultur, dem frühen schweizer Bürgertum, beabsichtigt gewesen sein? Sowohl Boileaus als auch Bluntschlis Lösung wurde in der Folge wieder aufgegriffen.⁵⁷³

Unmittelbare Nähe zu diesem Aufbau zeigen der Entwurf des Sockels zu Natters erfolglosem Wettbewerbsprojekt eines Mozartdenkmals (Kat.Nr.154; Abb.458) für Wien von 1890 sowie der zu dessen 1893 ausgeführten Hoferdenkmal am Berg Isel (Kat.Nr.155; Abb.459).

Im Mai 1888 stellte Bluntschli nicht konkret gewordene Vorüberlegungen zu einem Denkmal für Musikdirektor Gustav Weber an.

Die Zeichnung eines Denkmals für Jonas Furrer (Kat.Nr.156; Abb.460), den ersten Bundespräsidenten, aus dem Jahre 1891 zeigt eine grabsteinartige Stele mit Büste wie Bluntschli sie bereits für das Grabmal Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467) und das Denkmal für C. Culmann (Kat.Nr.151; Abb.454) - hier jedoch an eine Architektur gebunden - entworfen hatte.

⁵⁷² Kreis, Georg: Namenlose Eidgenossen. Zur Frühgeschichte der schweizerischen Denkmalkultur, S.16. In: ZAK 55, 1998 H. 1, S.13-24.

⁵⁷³ Boileau: etwa die Wettbewerbsentwürfe von F. Vinnois und Ch. Naudin zu einem Carnot-Denkmal für Lyon 1885 (s. etwa Hb.d.A. IV 8, 2b, S.335-341).
Bluntschli: etwa Friedrich von Thierschs Essener Krupp-Denkmal um 1892 (Abb. in Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, Abb.255) oder wenige Jahre später der Athenabrunnen vor dem Wiener Parlament von Carl Kundmann u. a.

1892 gehörte Bluntschli der Jury des Wettbewerbs für ein Telldenkmal in Altdorf / Uri an. Den ersten Preis erhielt der von ihm geschätzte Richard Kissling. Dieser konnte so in Gestalt des herabsteigenden Alpenjägers Tell auch ein Gegenstück seines Denkmals des zum Gotthard blickenden Wirtschaftsführers und Politikers Escher (Kat.Nr.153; Abb.457), das drei Jahre zuvor unter Mitwirkung Bluntschlis entstanden war, am anderen Ende der Bahnlinie schaffen.

Das Denkmal für den Schulratspräsidenten Dr. Joh. K. Kappeler (Kat.Nr.157; Abb.461) von 1894 im Züricher Polytechnikum besteht aus einem freistehenden an einen Grabstein erinnernden Sockel mit Dreiecksgiebel, der die Büste des Geehrten trägt.

1896 wurde Bluntschli in die Kommission zur Errichtung eines Denkmals für den befreundeten Architekten Gaspard André in Lyon gewählt. 1897/98 war er Mitglied des Preisgerichts für das Pestalozzidenkmal in Zürich; 1900 für das Fontanadenkmal in Chur, das nach einem zweiten Durchgang am 16.III.1901 R. Kissling den ersten Preis erteilte. 1902/04 amtierte er bei dem Wettbewerb für das Weltpost-Denkmal in Bern als Vorsitzender der elfköpfigen internationalen Jury. Dank der freien Vorgaben gingen ca. 120 sehr unterschiedliche Lösungen ein. In einem engeren Wettbewerb wurde der Entwurf des Bildhauers René de St.-Marceaux, Paris "une oeuvre vivante"⁵⁷⁴ 1904 zur Ausführung empfohlen. Ebenfalls 1902/03 gehörte Bluntschli dem Preisgericht des Wettbewerbs um ein Denkmal anlässlich des Eintritts des Kantons Tessin in die Eidgenossenschaft in Bellinzona und 1903/07 dem für ein Denkmal zu Ehren von General Hans Herzog, der 1870/71 das schweizer Heer befehligt hatte in Aarau an. Da diese auf schweizer Bildhauer beschränkte Konkurrenz keine befriedigenden Lösungen brachte, wurde Karl Moser mit dem Entwurf eines als Supraporte in das neubarocke Zeughausportal integrierten Reiterreliefs beauftragt, das 1914 von Hermann Haller realisiert wurde.⁵⁷⁵ Der Jury der Konkurrenz um ein Monument für die Schlacht von Morgarten im Jahre 1904 gehörte neben Bluntschli u. a. auch Kissling an. Als Präsident stand Bluntschli der Jury des zweistufigen Wettbewerbs zu einem Nationaldenkmal in Schwyz 1909/10 vor. Aus 105 Einsendungen ging der Entwurf Kisslings - die ausschreitende Kolossalstatue eines jungen Mannes - im zweiten Durchgang der Konkurrenz unter Mitarbeit G. Gulls - symmetrische amphitheatralisch ansteigende Stufenanlage mit Festplatz und Denkmalarchitektur - als Gewinner hervor. Das Projekt wurde jedoch bereits ein Jahr später aufgegeben, da es u. a.: "aus der Ferne betrachtet keineswegs imponieren, aus der Nähe beschaut aber erdrückend wirken" könne.⁵⁷⁶ Letztmalig gehörte Bluntschli einer Denkmalentwürfe beurteilenden Jury 1911 an, die über

⁵⁷⁴ Rapport du Jury. In: SBZ XLIV,8 v. 20.VIII.1904, S.94.

⁵⁷⁵ INSA 1, S.146f.

⁵⁷⁶ SBZ LIX,16 v. 20.IV.1912, S.218.

Einsendungen zu einem Waldmanddenkmal in Zürich zu befinden hatte.⁵⁷⁷ Das Monument von Haller vor der Münsterbrücke entstand 1932-35.

Sein letztes Denkmal entwarf Bluntschli 1914 für Prof. Dr. H. F. Weber (Kat.Nr.158; Abb.462f), den Direktor des physikalisch-elektrotechnischen Instituts. Es war im Physikbau des Polytechnikums angebracht und bestand aus einer Inschrifttafel mit Büste darüber, die von einer architektonischen Rahmung zusammengefaßt wurden. Der Aufbau erinnert an die nicht realisierte Variante des im Mai 1913 entworfenen Grabsteins für Prof. A. Müller (Kat.Nr.178; Abb.491).

II.22 Triumphbogen, Ehrenbogen und Festdekorationen

Neben dem neuzeitlichen Staatsdenkmal in Form eines steinernen Triumphbogens gab es "monumentale" Triumphbogenarchitekturen aus leichten Baustoffen, die nur zur Begleitung besonderer Ereignisse aufgestellt wurden.⁵⁷⁸ Sie waren Hauptbestandteile eines zeremoniellen Programms mit Paraden und Festreden, dessen Rahmung von sich über ganze Straßenfluchten erstreckenden Dekorationen aus Girlanden, Fahnen, Wappen und mit Samt und Seide bespannten Tribünen abgerundet wurde. Es handelt sich also um ephemere Festbauten, die ihre Form meist den bekannten römischen Triumphbögen entlehnen und deren dauerhaftes Material nachahmen. Im Büro "Mylius & Bluntschli" entstanden zwei solcher Architekturen, die wegen des großen mittleren Bogens der je drei Durchgänge einen unüblichen - gestuften - Umriß aufwiesen. Ihre Ansicht ähnelt daher einem einbogigen Tor zwischen der je ersten Öffnung sich anschließender Arkaden. Der erste dieser Bögen entstand anlässlich des gewonnenen Krieges von 1870/71 (Kat.Nr.159; Abb.464); er stellt eine weniger plastisch durchgebildete Variante des ebenfalls in der ersten Hälfte des Jahres 1871 entstandenen Entwurfs zum Hauptportal des Wiener Zentralfriedhofs (Kat.Nr.54; Abb.200) dar. Der zweite, ein Ehrenbogen (Kat.Nr.160; Abb.465), wurde anlässlich des Besuchs von Kaiser Wilhelm in Frankfurt im Jahre 1877 entworfen und geht ebenfalls auf dasselbe Vorbild zurück.

1870 erhielt Bluntschli im Hinblick auf das Kriegsende den Auftrag, eine Festbeleuchtung für das Heidelberger "Museum" zu entwerfen (Kat.Nr.220).

1905 gestaltete er nochmals eine Festdekoration, und zwar schmückte er mit Gull zum 50-jährigen Bestehen des Polytechnikums die Hauptfassade und den Vorplatz des von Semper errichteten Baus mit Obelisken, Skulpturen und Blumengirlanden (Kat.Nr.226; Abb.545f).

⁵⁷⁷ S. Anhang 3.

⁵⁷⁸ Erffa (Hans Martin von: Ehrenpforten. In: RDK IV 1958, Sp.1443-1504) bezeichnet diese im Gegensatz zu Triumphbögen als Ehrenpforten (Sp.1443), dieser Unterteilung folgt auch Westföhring (S.9 u. 105f). Im Falle der beiden hier zu behandelnden Bögen halte ich diesen Begriff für irreführend - Kat.Nr.159 trägt inhaltlich klar den Charakter eines Triumphbogens - und schließe mich dieser Einteilung nicht an.

II.23 Grabmäler

Wie bei Denkmälern, kann sich auch bei Grabmälern der Aufwand auf einen Stein beschränken aber auch bis zur Errichtung kleiner Architekturen reichen. Im Gefolge der steigenden Bedeutung des Denkmals als Erinnerungszeichen bürgerlicher Tüchtigkeit wurde auch dem Grabmal erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Wem die Ehre der Aufstellung eines Denkmals nicht zuteil wurde, dem blieb noch die Möglichkeit, sich selbst auf dem Friedhof ein Erinnerungsmal setzen zu lassen. Ob es sich bei dem üppig dekorierten 1865 ganz im Stil des Ecole des Beaux-Arts geschaffenen Entwurf eines Arkosols für Theodor Körner (Kat.Nr.143; Abb.444) um ein Denkmal oder Grabdenkmal handelt, ist nicht zu klären. Ebenfalls eine Büste des Verstorbenen trägt der erste ausgeführte Grabstein Bluntschli, der des Historikers L. H. Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467) von 1868. Eine frühere Idee dazu sah eine Giebelstele mit Portraitmedaillon vor (Abb.466). Im Winter 1869/70 entstand der Entwurf einer Grabstele in Anlehnung an römische Grabaltäre (Kat.Nr.162). Sie weist einen deutlich abgesetzten Fuß auf, über dem sie ohne Anlauf konvergiert und endet mit einem Fries unter Dreiecksgiebel mit Eckakroteren. Bluntschli variierte dieses Monument im Laufe seines Schaffens wiederholte Male (etwa Siegesdenkmal Konstanz Kat.Nr.145; Abb.446 und Grabstein Kriegk Kat.Nr.166; Abb.471). Zum Grabmal Merk (Kat.Nr.163) von 1870 existieren zwei Entwürfe, der eine mit einer Ädikula (Abb.468), der andere einem Arkosol unter Dreiecksgiebel. Umriß und Aufbau des Grabmals Mont (Kat.Nr.164; Abb.469) von 1871 entsprechen dem des ausgeführten Grabsteins Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467). Anstatt einer Büste wird es von einem Akroter mit weiblichem Kopf bekrönt. Das Grabmal seiner Eltern (Kat.Nr.165; Abb.470) schuf Bluntschli 1877 in Absprache mit seinem Vater als breite Giebelstele mit nebeneinanderstehenden Inschriften für Vater und Mutter sowie dem jeweiligen Portraitmedaillon darüber. Den ein Jahr jüngeren Grabstein seiner Schwiegereltern Dr. G. L. und M. Kriegk (Kat.Nr.166; Abb.471) entwarf er als Giebelstele, ähnlich der 1869/70 entstandenen. Für den Bankier R. von Erlanger komponierte Bluntschli im Dezember 1878 ein triumphbogenartiges Grabmal mit allegorischer Statue in der durchbrochenen Mitte (Kat.Nr.167, Abb.472). Zur Ausführung gelangte aber ein anderer Entwurf aus dem Büro "Mylius & Bluntschli", bei dem der Anteil Bluntschlis nicht sicher feststellbar ist; nämlich ein heller aufwendiger Katafalk auf hohem dunklen Sockel (Abb.473). 1883 entwarf er den Grabstein seines Schwagers Prof. K. von Hecker (Kat.Nr.168; Abb.474), eine Giebelstele deren Inschrift über einem Gesims von Pilastern flankiert wird. Den selben Aufbau zeigt der gleichzeitig entstandene Stein für Dr. C. Culmann (Kat.Nr.169; Abb.475), der der schmalen Rahmung der Inschrift - anstelle von Pilastern - wegen schlanker wirkt. Das Grabmal für M. Hirschl von 1884

(Kat.Nr.170; Abb.476) gestaltet Bluntschli wie einen Renaissancealtar mit Kenotaph. Für das Grabmal seines Bruders und dessen Frau (Kat.Nr.171; Abb.477) von 1888 entwarf er einen hohen Sockel mit über Schmiege konvergierendem Pfeiler - ähnlich dem für Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467) - der eine Urne trägt. Der Giebelstele für Musikdirektor G. Weber (Kat.Nr.172; Abb.478) ebenfalls von 1888 sowie ein nicht zuzuweisender Entwurf aus den 1880er Jahren (Kat.Nr.173; Abb.479) lehnen sich eng an die Steine für Hecker und Culmann an. Erst im August 1900 entstand Bluntschlis nächstes und bislang modernstes Grabmal, das für Gottfried Keller (Kat.Nr.174; Abb.480): Ein über Anlauf konvergierender eingezogen rundbogig schließender Stein mit dem Portrait des Dichters; davor der Aschenkasten mit Dreiecksgiebel. Im Juni 1901 entstanden drei Vorschläge zu einem Grabmal der Familie Siber (Kat.Nr.175; Abb.481-484). Die Mitte hätte jeweils eine Giebelstele mit dem Familienwappen in ädikulaartiger Rahmung - ähnlich Hecker (Kat.Nr.168; Abb.474) und Weber (Kat.Nr.172; Abb.478) - eingenommen. Daran sollten sich entweder Mauern mit Inschrifttafeln, in einer Flucht bzw. noch rechtwinklige Arme ausbildend, anschließen. Bei dem ausgeführten Vorschlag befindet sich die Stele im Scheitel einer flachsegmentbogigen Exedra mit Balustrade über den mit Tafeln verkleideten Mauern. Diese der Grabanlage eine gewisse Abgeschlossenheit und Intimität verleihende Disposition erfreute sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch bei der Gestaltung von Denkmälern steigender Beliebtheit: Exemplarisch genannt seien das 1889 enthüllte Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten, dessen Architektur von Hasenauer stammt, die ab 1895 geplante, 1898 eröffnete und 1901 vollendete Siegesallee im Berliner Tiergarten und - als Beispiele von Bruno Schmitz - das Kaiserin-Augusta-Denkmal in den Koblenzer Kaiserin-Augusta-Anlagen von 1895/96 sowie das 1901 enthüllte Kaiser Wilhelm-Denkmal in Halle, publizierte Monumente, die Bluntschli bekannt gewesen sein dürften.⁵⁷⁹ Ebenfalls drei Entwürfe fertigte Bluntschli 1911 zum Grabmal des Bildhauers H. Natter (Kat.Nr.176) an. Der erste (Abb.485) zeigt eine Urne - ähnlich der Kellers - aufgesockelt vor den drei Stufen einer verkürzt angedeuteten dorischen Tempelfront. Ihre Mitte nimmt eine hochrechteckige Platte mit Bildnistondo auf. Die zweite Idee (Abb.486) entstand in Anlehnung an die Stele Kellers, jedoch mit dreieckigem Abschluß. Die Urne sollte hier auf einem hochrechteckigen Podest ruhen. Beim ausgeführten Monument (Abb.487) wurde dieser Vorschlag im großen und ganzen bis zur Höhe der Urne übernommen. Das Bildnis darüber jedoch rahmt eine Ädikula, wie Bluntschli sie seit dem Stein für Hecker (Kat.Nr.168; Abb.474) verwendet -

⁵⁷⁹ Mit Schmitz hatte Bluntschli zuletzt im Zusammenhang mit der Züricher Tonhalle (Kat.Nr.43) zu tun. Ein späteres Monument illustriert die Affinität dieser Disposition zum Jugendstil: Kaiserin Elisabeth-Denkmal im Wiener Volksgarten (Wettbewerb 1903, Enthüllung 1907; s. etwa Pötzl-Malikova, Maria: Die Plastik der Ringstraße. Die künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden 1976, S.71-77 mit Abb.50-53).

wegen des Medaillons jedoch ohne durchgehendes Gebälk, sodaß der Giebel kein ausgeschiedenes Feld hat. Der erste erhaltene Entwurf zu dem Grabmal seines Freundes Paul Wallot (Kat.Nr.177) von 1913 zeigt eine dorische Ädikula mit Portrait und Inschrift als Zentrum einer U-förmigen Anlage (Abb.488). In der Folge fallen die seitlichen Arme weg, die verbleibende Mauer wird niedriger und die Sockelzone von zwei auf eine Stufe reduziert. Daraufhin scheint auf Wunsch der Witwe Wallots eine kräftige pfeilerhafte Stele der Art wie sie Bluntschli 1869/70 entworfen hatte (Kat.Nr.162) mit seitlichen Halterungen für Kränze (Abb.489) entstanden zu sein. Der ausgeführte Entwurf (Abb.490) nimmt das Motiv einer Ädikula über drei Stufen vom ersten Plan wieder auf, stellt sie jedoch frei. Um das Portrait nicht zu verschatten und mehr Raum für den Lorbeerzweig im Giebelfeld zu schaffen, unterbricht Bluntschli das Gebälk des Giebels und führt nur Architrav und Taenia als flaches Relief aus. Völlig unterbrochen wie schon bei Natter wird das Gebälk bei den beiden ebenfalls 1913 angefertigten Entwürfen zu einem Grabstein für Albert Müller (Kat.Nr.178; Abb.491-493), von denen besonders der ausgeführte auch sonst sehr große Ähnlichkeit mit dem zwei Jahre älteren Natters (Kat.Nr.176; Abb.487) aufweist. 1916 befaßte sich Bluntschli im Zusammenhang mit der Gestaltung des hangseitigen Zugangs zur Kirche in Zürich Enge mit einer Verlegung und Umgestaltung der Grabstätte Escher (Kat.Nr.211), in der auch der 1882 verstorbene Alfred Escher beigesetzt war. Bluntschli wollte die sechs Gräber auf drei Seiten mit Stützmauern umgeben und an der Vorderseite mit dem ursprünglichen neugotischen Gitter abschließen. Im Mai 1918 entstand der Plan eines kleinen Grabsteins für Anna Bavier (Kat.Nr.179; Abb.494), die Schwiegermutter seines Sohnes Hans. Der schlichte bogig endende Stein mit kurzen Armen trägt das Relief eines Körbchens mit Rosen. Knapp zwei Jahre später entwarf er das schlichte Grabkreuz ihres Mannes Emil (Kat.Nr.180; Abb.495). Der letzte Grabmalentwurf Bluntschlis ist eine Skizze zu seinem eigenen Grabstein, die wohl am 17.VII.1921 entstanden ist (Kat.Nr.181; Abb.496). Der Stein besteht aus einer bogenförmig schließenden Stele mit vorgesetzter Urne, also dem Typus wie er ihn aufwendiger bereits für Gottfried Keller (Kat.Nr.174; Abb.480) und in zwei Varianten für H. Natter (Kat.Nr.176; Abb.486f) entworfen hatte. Er wurde nicht ausgeführt.

II.24 Städtebauliches

Lebten im Jahre 1800 in Europa 19 Millionen Menschen in Städten, so hatte sich deren Anzahl 100 Jahre später auf 108,3 Millionen fast versechsfacht. Die schnelle räumliche Entwicklung zu Großstädten verlief bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ungerregelt. Die Einflüsse der Industrialisierung wirkten sich in einer nachhaltigen Zerstörung des bisherigen besonders im Mittelalter und Absolutismus entstandenen

Gefüges aus. Zunächst wurden Hindernisse wie Wälle und Mauern beseitigt, dann unter Vernichtung älterer Stadtgebiete Ringstraßen, Boulevards und monumentale Plätze angelegt. Vorbild dieser Bestrebungen war besonders die 1852 begonnene Umgestaltung von Paris durch G. E. Haussmann. Tiefgreifende Auswirkungen auf die Struktur hatte auch das Vordringen der Eisenbahnen. Die neuen Quartiere entstanden im konfliktträchtigen Wechselspiel zwischen behördlichen Vorgaben und privater Spekulation. Praktische Bedeutung gewann die Stadtplanung erst ab den 1870er Jahren.⁵⁸⁰ An die Stelle der "Stadtbaukunst" trat der die technischen, administrativen, sanitären und rechtlichen Aspekte berücksichtigende "Städtebau". Auf lokaltypische Eigentümlichkeiten der jeweiligen Stadt wurde wenig Wert gelegt. Für Preußen markiert der Erlaß des Fluchtliniengesetzes⁵⁸¹, das 1875 mit der Zielsetzung einer geordneten Anpassung der Altstädte an die neuen Normen in Kraft trat, einen Wandel. Das Züricher Baugesetz aus dem Jahre 1863 und seine Revision von 1893 weisen keine städtebauliche Grundkonzeption auf. Die Bauordnungen von 1901 und 1912 teilten die Stadt in verschiedene jedoch nicht nach Nutzungsart unterschiedene Zonen. Für die Kernzone blieben die Vorschriften von 1893 bis in die 1960er Jahre maßgebend.⁵⁸² Der Städtebau beschäftigte sich weniger mit den historischen Innenstädten als vielmehr mit der Organisation und planmäßigen Anlage von Stadterweiterungen, nicht nur für neu Zuziehende, sondern auch Teile der die entstehenden 'cities' verlassenden Bevölkerung. Seine Aufgaben wurden vorrangig als baupolizeiliche und wirtschaftliche Problemstellungen betrachtet, ästhetische Aspekte fanden - wie soziale Gesichtspunkte - erst in zweiter Linie Berücksichtigung. Symptomatisch für den Vorrang des Städtebaus erschien - obwohl im 19. Jahrhundert so viele Stadterweiterungen und neue Stadtteile angelegt wurden wie nie zuvor - zwischen den Veröffentlichungen Durands zu Beginn des Jahrhunderts und Sittes "Städtebau" von 1889 kein theoretisches Werk zur Stadtbaukunst, das gestalterische Visionen hätte beflügeln können.⁵⁸³

⁵⁸⁰ Zu früheren Bemühungen in der "Zeit institutioneller Unsicherheit" s. die Einleitung des von Gerhard Fehl und Juan Rodriguez-Lores herausgegebenen Sammelbandes Stadterweiterungen 1800-1875. Von den Anfängen des modernen Städtebaues in Deutschland, Hamburg 1983, S.15-18.

⁵⁸¹ Hierzu Breuer, Rüdiger: Expansion der Städte, Stadtplanung und Veränderung des Baurechts im Kaiserreich, S.232f. In: Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich, hg. v. Ekkehard Mai, Hans Pohl u. Stephan Waetzoldt, Berlin 1982, S.225-243; speziell zu Frankfurt etwa Bangert, Wolfgang: Baupolitik und Stadtgestaltung in Frankfurt a. M., Berlin 1936, S.18-25.

⁵⁸² Zu Zürich s. Wenner, V.: Strassen und öffentliche Plätze. In: Poly II, S.129-145; SBZ LII,5 v. 1.VIII.1908, S.71f u. 119,12 v. 21.III.1942, S.140f; Fadle, Taher Said: Städtebau, Architektur und Baugesetzgebung. Untersuchung über deren gegenseitige Zusammenhänge, Diss. ETH Zürich 1961, S.50-67 u. 102; Schenkel, Christian: Die erste Zürcher Stadtvereinigung von 1893, Diss. Univ. Zürich, 1980; Widmer 10, S.57-71 und Koch, Michael: Städtebau in der Schweiz 1800-1930, Zürich / Stuttgart 1992, S.56-59, 90-92, 126f u. 132-135.

⁵⁸³ Durand, Jean Nicolas Louis: Recueil et Parallèle des Edifices en tout genre ..., 1800 und Précis des leçons d'architecture ..., 1802; zu den grundlegenden Werken des Städtebaus s. Koch, Michael: Städtebau in der Schweiz 1800-1930, Zürich / Stuttgart 1992, S.50f u. 53-55.

Bluntschlis erste Beschäftigung mit einer städtebaulichen Aufgabe fällt bereits ins Jahr 1862. Die heute verlorene Planung befaßte sich mit der auf dem linken Züricher Altstadtufer gelegenen Schipfe (Kat.Nr.182), einem Quartier, das sich damals größten Teils im Besitz der Familie Bluntschli befand.

Wesentlich anderen Charakter trug die Studienarbeit eines "château d'eau" in einer öffentlichen Anlage, die Bluntschli im Juli 1865 bearbeitete (Kat.Nr.135; Abb.426f). Erinnert werden muß auch an den oben bereits genannten Wiener Zentralfriedhof (Kat.Nr.54; Abb.199).

Im Mai 1876 arbeitete Bluntschli nochmals einen Plan zum Umbau der Schipfe aus (Kat.Nr.183; Abb.497): Das Zentrum wird von einem Platz gebildet, auf den ein Steg zuführt und dessen Rückwand ein monumentaler Wandbrunnen bildet. Die Inschrift der triumphbogenartigen Architektur vor der Mauer des Lindenhofs - "SPQT" - spielt auf die historische Bedeutung des Orts - erste Besiedlung Zürichs durch eine römische Garnison - an. Markthallen fassen die Seiten des Platzes ein, der rechten schließt sich ein Block mit Geschäften und Wohnungen an.

Im Zusammenhang mit dem Wettbewerb zum Bau des Frankfurter Hauptbahnhofs (Kat.Nr.53) beschäftigte sich Bluntschli mit Überlegungen zu dessen Anbindung an die die Gallusanlage mit der Innenstadt verbindende Kaiserstraße und die Aufteilung des dazwischenliegenden Geländes der ehemaligen Westbahnhöfe: "Die Eintheilung des Strassennetzes ist in der Weise disponirt, dass sich eine Strasse in der jetzigen Richtung der Kaiserstrasse fortsetzt u. nach der Axe der linken Droschkenhalle mündet, während die Taunusstrasse nach der Axe des rechten Droschkenplatzes fortgeführt ist. Zwischen beiden je 20 m breiten Strassen ist eine grosse 30 m breite Strasse als Hauptzugang zum Bahnhof angenommen. Es wird somit der Verkehr mit der Stadt durch 3 bedeutende Strassen vermittelt. Es erfolgte diese Abweichung von den Wünschen des Programms ... um möglichst in senkrechter Richtung nach der Mitte des Bahnhofs zu gelangen u. dann um eine möglichst günstige Ausnutzung des Bauerrains zu ermöglichen ... Im Übrigen wurde eine möglichst einfache u. dem Verkehr entsprechende Projektirung des Anschlusses an die bestehenden Strassen versucht, wobei ein besonderer Werth auf eine ausreichende Verbindung des Bahnhofplatzes mit der Mainzer Landstrasse, die voraussichtlich bestimmt ist einen grossen Theil des Verkehrs aufzunehmen, gelegt ist."⁵⁸⁴

Als Preisrichter hatte sich Bluntschli mit unterschiedlichen städtebaulichen Aufgabenstellungen im weiteren Sinne zu befassen: 1881 mit den Bauten der schweizerischen Landesausstellung 1883 in Zürich, 1886 der Standortfrage eines Kunstmuseums in Genf, ein Jahr später der für die Züricher Tonhalle und 1889 mit der Bebauung des "Freihofs" in St. Gallen. Im Zusammenhang mit seiner

⁵⁸⁴ gta o. Sign. "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ...", Konzept 15 Ms., zit. Ms.10-12.

Jurorentätigkeit für das Berner Nationalmuseum im gleichen Jahre tadelte er "die ungünstige Form des Bauplatzes, herbeigeführt durch die für die Gestaltung eines wirklich schönen Platzes äusserst unglückliche Strassenanlage auf dem Kirchenfeld. Nicht nur unglücklich für die Bebauung, sondern auch ungünstig vom Verkehrsstandpunkt aus." In Verbindung damit hebt er die Schwierigkeiten der Bewerber, den rechten Maßstab für den Museumsbau zu treffen, hervor.⁵⁸⁵

Mit den Gegebenheiten der Berner "Bundesterrasse" wurde Bluntschli 1883 im Zusammenhang mit dem Umbauprojekt des Inselspitals zu einem Verwaltungsgebäude (Kat.Nr.198) konfrontiert. Sehr intensiv setzte er sich mit deren topographischer und städtebaulicher Situation bei dem Wettbewerb um das Parlaments- und Verwaltungsgebäude im Jahre 1885 sowie bei einem erneuten Projekt zum Parlamentshaus 1891 (Kat.Nr.11 u. 12; Abb.55-72) auseinander. 1907/08 führte er den Vorsitz der Wettbewerbsjury für den Bau der Schweizerischen Nationalbank und eines eidgenössischen Verwaltungsgebäudes an der Ostseite des Bundes-Platzes.

Eine städtebauliche Leistung ist die Inszenierung des Alfred Escher-Denkmal (Kat.Nr.153; Abb.456f) vor dem verschatteten Hauptdurchgang des als kolossaler Triumphbogen gestalteten Portals des Züricher Nordbahnhofs von dem die thronende Helvetia ihre ausgestreckte Rechte schützend über Escher hält. Von seinem Standort aus kann das 1889 enthüllte Monument auf die drei Einrichtungen des Verkehr-, Bildungs- und Finanzwesens, mit denen der Name Escher aufs Engste verbunden ist, verweisen: der 1865-71 errichtete Bahnhof in seinem Rücken, das ein Jahr zuvor eröffnete Polytechnikum auf der Höhe zu seiner Linken und - die Bahnhofstrasse abwärts - die in den Jahren 1873 bis 1876 erbaute Kreditanstalt.

Bereits 1881 hatte sich Bluntschli, als Mitglied einer "Experten-Kommission" zur Beurteilung der Projekte einer "Quaibrücke"⁵⁸⁶, dem wichtigsten Bauwerk der neuen Quaianlagen Zürichs, mit der unerfreulichen Situation des städtebaulich und verkehrstechnisch immer bedeutender werdenden Bellevueplatzes und seiner Umgebung zu beschäftigen. 1887 wurde er in die Jury des Wettbewerbs für den Neubau einer Tonhalle wahlweise auf dem sich südlich des Bellevue erstreckenden Gelände der alten Tonhalle oder am Alpenquai (heute General Guisan-Quai) berufen; eine Angelegenheit, deren Folgen ihn noch fünf Jahre lang beschäftigen sollten (s. Kat.Nr.43). Im Oktober 1894 war der Wettbewerb für eine Quartieranlage auf dem Areal der alten Tonhalle ausgeschrieben worden, dessen Jury auch Bluntschli angehörte und die ergebnislos verlief. Im Anschluß daran befaßte er sich bis 1906 in eigenen Entwürfen eingehend mit dem gesamten Bereich des Limmataustritts: Es entstanden Pläne zur Errichtung eines Kunsthouses am Utoquai

⁵⁸⁵ SBZ XV,7 v. 15.II.1890, S.42; vgl. a. Erwiderung v. E. Davinet, ebd., S.55; Anhang 3.

⁵⁸⁶ S. etwa Schönauer, Roman G.: Von der Stadt am Fluss zur Stadt am See, Zürich 1987, S.42-45.

(Kat.Nr.33 bis 35; Abb.148-155) und auf dem Stadthausplatz (Kat.Nr.38 bis 40; Abb.159-169) sowie Vorschläge zur Bebauung des Geländes der alten Tonhalle bis zum Bellevueplatz ebenfalls mit einem Museum (Kat.Nr.37 u. 41; Abb.156-158 bzw. 170), nach 1902 aber auch Gebäuden verschiedener Funktionen (Kat.Nr.71; Abb.235-246). Alle diese Arbeiten waren besonders von Rücksichten auf die Wirkung der Ansicht vom See und der Quaibrücke aus bestimmt. Wie bei barocken Projekten galt es zunächst einen malerischen Prospekt zu schaffen; die Frage nach Aufgabe und Funktion der sich ihm anschließenden Bebauung stellte sich erst in zweiter Linie.⁵⁸⁷ Im Dezember 1897 beschäftigte sich Bluntschli mit Überlegungen zur Bebauung des ehemaligen Dominikanerinnenklosters Oetenbach (Kat.Nr.184; Abb.500-502) auf der linksufrigen Seite der Züricher Altstadt. Hierbei scheint es ihm in gleichem Maße um eine möglichst sinnvolle und künstlerische Einbindung des ehemaligen Waisenhauses in den zu projektierenden Komplex eines Verwaltungszentrums wie um die geistreiche Anlage eines Platzes von geschlossener Gesamtwirkung zwischen der neuen Bebauung und dem Limmatufer gegangen zu sein.

Das Preisausschreiben um die Universität von Kalifornien (Kat.Nr.26; Abb.112-117), an dem er sich 1898 beteiligte, mag Bluntschli an seine Tage an der Ecole des Beaux-Arts erinnern haben. Das dortige Arbeiten hatte er seinerzeit so umrissen: "Man lässt der Phantasie freien Lauf u. denkt sich einen Crösus als Bauherren".⁵⁸⁸ In der Tat ist der Wettbewerb für Berkeley an Ausdehnung, Umfang und Freiheit Bestehendem - außer der Landschaft - gegenüber mit keinem der vorigen Projekte vergleichbar. Zu den Vorgaben und der einzigartigen Lage des Geländes der 'city of learning' über dem Pazifik, äußerte Bluntschli gegenüber dem Chairman des Wettbewerbskomitees, J. B. Reinstein: "ich glaube ... , dass auf der Welt wohl kaum irgendwo ein gleich schön gelegener Platz für eine Universität vorhanden ist. ... Neben der allgemeinen Lage kommen ... diejenigen Eigenschaften des Platzes in Betracht, die ihn für eine Bebauung geeignet erscheinen lassen. (In dieser Hinsicht ist nicht zu verkennen, dass die ... Unebenheiten des Bodens, sowie die Rücksichtnahme auf die möglichst zu erhaltenden schönen Baumpartien u. auch auf die zwei Bäche gewisse Schwierigkeiten für eine zweckmässige u. zugleich wirklich schöne Bebauung bieten.) Es wird ... kaum zu umgehen sein einige Umgestaltungen des Terrains ... vorzunehmen, um den gehörigen Zusammenhang der einzelnen Baugruppen in schöner Weise herstellen zu können. Immerhin halte ich dafür, dass es ... möglich sein sollte, den Bauplatz so zu gestalten, dass auf ihm eine Universität auf Grund des

⁵⁸⁷ Reiches Plan- und Aktenmaterial zu den verschiedenen Bebauungsvorhaben auf dem Gelände der alten Tonhalle befindet sich im BAZ und Stadtarchiv Zürich. Eine kurze Orientierung über die Ideen der Nutzung seit Eröffnung des Seequais 1887 mit Verweisen auf die wichtigsten Planpublikationen liefert der "Alte Zukunftsträume und Projekte für die Überbauung des alten Tonhalle-Areals in Zürich" überschriebene und mit G. (Gull ?) unterzeichnete Artikel in der ZWChr XV,13 v. 29.III.1913, S.149f.

⁵⁸⁸ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 12.VII.1864).

guten Bauprogrammes errichtet werden kann, die inbezug auf Grossartigkeit der Anlage nicht ihres gleichen hat."⁵⁸⁹ Das hervorgehobene Programm war von B. R. Maybeck, einem Schüler der Ecole des Beaux-Arts, verfaßt worden, der auch Sempers "Stil" ins Englische übersetzen wollte. Was Bluntschlis Entwurf von der Mehrzahl der übrigen Einsendungen positiv abhebt, ist sein Sinn für Dimensionen und Proportionen. So schrieb ihm auch Paul Wallot, der dem Preisgericht angehörte, nach Erreichen des engeren Wettbewerbs: "Was Dir zum Sieg verholfen hat, das war neben der schönen Anordnung der Architecturmassen das Maasshalten hinsichtlich der Abmessungen. Man konnte gleich erkennen, dass man einen Mann vor sich hatte, der wusste, wie gross man einen Platz etc. machen könne."⁵⁹⁰ Den großen Festhof mit seinen durch Arkaden verbundenen Monumentalbauten faßt Bluntschli als Raum auf, wie ihn Sitte knapp zehn Jahre zuvor in seiner Beschreibung von Agora bzw. Forum, Sempers unrealisiertem Vorschlag für Dresden bzw. seinem Wiener Kaiserforum schildert und für die Gegenwart fordert.⁵⁹¹

Auf Ersuchen Reinsteins teilte Bluntschli diesem auch seine Eindrücke von San Francisco⁵⁹² mit; beeindruckt zeigt sich Bluntschli von Lage, Anlage, Ausblicken und Parks der Stadt. "Auch baulich ist manches Interessante vorhanden, namentlich sind einige Bauwerke aus der jüngsten Zeit wie z. B. das Call-Gebäude u. das Emporium bedeutende künstlerische Leistungen, während freilich viele Bauten ... u. vor allem die der älteren Zeit, das künstlerisch gebildete Auge nicht immer befriedigen. Was ... fehlt sind einige hervorragende u. vor allem gute u. schön aufgestellte öffentliche Bauten; in dieser Richtung ist die eigenartige Terrainbeschaffenheit der Stadt noch nicht künstlerisch ausgenutzt. Ich glaube, dass bei einer Ausdehnung der Stadt namentlich darauf Rücksicht genommen werden müsste, dass Plätze für öffentliche Bauten an solchen Stellen reserviert werden, die eine Bereicherung des Stadtbilds ermöglichen. Wie schön wäre es z. B. wenn einer oder der andere der vielen Hügel mit einem stattlichen Bau gekrönt wäre, wenn breite Strassenzüge auf ihn gerichtet würden Auch dürfte bei einer Vergrösserung der Bebauungsplan durch einige ganz grosse Strassen noch interessanter gemacht werden. Mit einem Wort: die Lage ist herrlich, aber sie kommt noch nicht so zur Geltung wie es wohl möglich wäre. Mit einer richtigen u. wohl überlegten Benutzung der Lage u. nach Errichtung einiger grossartiger Bauten kann die Stadt eine der schönsten der Welt werden."⁵⁹³

Mit Vorhaben für Zürich beschäftigte sich Bluntschli wieder um 1910 als Mitglied einer Kommission des ZIA, die sich mit dem Umbau der linksufrigen Zürichseebahn befaßte.

⁵⁸⁹ FA Bl.54 U.III (Br.konzept v. 28.I.1899).

⁵⁹⁰ FA Bl.45.1 U.I (Br. v. 9.X.1898).

⁵⁹¹ Sitte, bes. S.4-11, 42 u. 122-128.

⁵⁹² Zur Situation der Stadt im ausgehenden 19. Jahrhundert s. etwa Brechin, Gray A.: The City Beautiful. In: Visionary San Francisco, hg. v. Paolo Polledri, München 1990, S.40-61.

⁵⁹³ FA Bl.54 U.III (Br.konzept v. 28.I.1899).

Aus einem 1898 durchgeführten Wettbewerb zur Bebauung des Obmannamtsgeländes mit einem kantonalen Regierungsgebäude waren "Kuder & Müller" als Sieger hervorgegangen. Den Vorsitz einer städtischen Kommission zur Planung der Anbindung dieses Areals an die Zähringerstrasse übernahm Bluntschli 1911. Da weder der Vorschlag des Stadtbaumeisters noch der des Stadtgenieurs befriedigten, arbeitete die Kommission einen eigenen Entwurf (Kat.Nr.185; Abb.503f) aus. Bei der Ausschreibung eines zweiten Ideenwettbewerbs im Jahre 1918/19 fand die von der Kommission vertretene Ansicht, die Aufgabe auf die günstigste Straßenführung und Blockbildung zu reduzieren, Berücksichtigung. Das daraus hervorgegangene und zur Weiterbearbeitung empfohlene Projekt von "Pfleghard & Haefeli" offenbart auch in seiner weitgehenden Schonung bestehender Bausubstanz Nähe zu der von Bluntschli vertretenen Auffassung. Auch hier zeigt sich Bluntschlis Sensibilität dem Bestehenden gegenüber und die hohe Aufmerksamkeit, die er den Übergängen von alter zu neuer Bausubstanz schenkt.⁵⁹⁴

Von 1919 bis 1922 gehörte Bluntschli der "Sachverständigenkommission zur ästhetischen Begutachtung von Bauprojekten" der Stadt Zürich an.⁵⁹⁵

Die durch den Neubau eines Bahnhofs bedingten Änderungen in Züricher Quartier Enge beschäftigten Bluntschli 1918. Es ging ihm dabei besonders um die Art der Überquerung der Gleisanlagen vor der Kirche und die Bebauung des alten Bahnhofsgeländes auf das er einen großen Baublock eintrug (Kat.Nr.186; Abb.505). 1923 (?) bemühte er sich um eine Verbindung des neuen Bahnhofs Enge mit dem Paradeplatz wobei die Gartenstrasse die Hauptachse bilden sollte (Kat.Nr.187; Abb.506).

Auf städtebauliche Belange in dem Sinne, die Wirkung eines Gebäudes auf seine Umgebung - nicht nur die unmittelbare - zu berücksichtigen, achtet jeder sensible Architekt. Viele Bauwerke oder Projekte Bluntschlis stehen exemplarisch dafür. Bei öffentlichen Vorhaben ist der Standort bereits meist mit Vorbedacht auf die Wirkung des Baus hin gewählt. Hier sei an den Wettbewerb um das Kollegiengebäude der Straßburger Universität von 1878 erinnert, bei dem "Mylius & Bluntschli" einen zweiten Preis errangen (Kat.Nr.22; Abb.96-98).⁵⁹⁶ Es sollte den übrigen in einem Park gelegenen Universitätsgebäuden als Kopfbau vorgesetzt werden, die ganze Westseite des Universitätsplatzes einnehmen und seine Fassade dem jenseits der Ill errichteten Kaiserpalast zuwenden.

⁵⁹⁴ Vgl. hierzu auch Kat.Nr.58 oder die beispielhafte Äußerung: "Besondere Vorsicht aber ist da geboten wo neue Stadtteile an alte anzuschliessen sind. Da sollte man immer suchen eine Vermittlung zwischen altem und neuem zu finden, u. das harte unvermittelte Zusammenstossen von altem u. neuem zu vermeiden; namentlich aber nicht ohne Not gutes altes beseitigen." FA Bl.61.

⁵⁹⁵ S. Anhang 4.

⁵⁹⁶ S. a. DBZ XII,43 v. 29.V.1878, S.218f.

Die Kirche in Enge (Kat.Nr.5; Abb.16f), der am deutlichsten auf Fernwirkung angelegte Monumentalbau, den Bluntschli realisieren konnte, mag als Beispiel dafür dienen, wieviel Sorgfalt und Ausdauer der Architekt auch der unmittelbaren Umgebung seiner Gebäude über Jahre hinweg zukommen ließ. Nachdem er sich zunächst ab 1887 für ihren exponierten Bauplatz eingesetzt hatte, 1891 endlich den Bau übertragen bekam, der 1894 bereits geweiht werden konnte, dauerte es noch bis 1926 bis die Gartenanlage mit Aufgang in der Achse der Kirche so angelegt werden konnte, wie Bluntschli es beabsichtigte. Hierbei hatte er besonders innerhalb der Kirchgemeinde für seine Ansichten zu kämpfen, aber auch die Interessen der Kirchenpflege, SBB und Stadt Zürich in für alle Beteiligte befriedigender Weise zu berücksichtigen. In der Beurteilung des alternativ zu seinem Entwurf zur Wahl stehenden Projekts der Gebrüder Mertens zur Gestaltung der Anlage, resümiert er im Januar 1925: "mit der Gestaltung dieser Anlage wird gleichsam der Schlussstein gelegt zu der architektonischen Gesamt-Komposition der Kirche, deren Architekt ich gewesen bin, und ihrer Umgebung. Es ist mir daher keineswegs gleichgültig ... in welcher Weise die ganze Gartenanlage ausgebildet werde, vielmehr nehme ich das grösste Interesse daran, dass der Garten vor der Hauptfassade der Kirche im gleichen Geist zur Ausführung komme wie seinerzeit der Kirchenbau, und dass damit der Schlussstein das Werk würdig kröne.

Als ... die Frage, nach welcher Richtung die Hauptfassade zu wenden sei, zu entscheiden war ... entschied sich die Kirchenbaukommission, meinem Antrag gemäss, für die jetzige Stellung mit ausgesprochener Front nach Osten, mit dem schönen Blick vom Haupteingang aus auf Stadt und See, und es wurde diese Fassade mit einer stattlichen Vorhalle ... geschmückt, nach der Seestrasse zu eine grosse Freitreppe erstellt und durch diese Anlagen der Charakter der Hauptfassade ausdrücklich hervorgehoben Da das unterhalb der Freitreppe liegende Grundstück alter Friedhof war, ... war die Ausführung eines direkten Zuganges vom Fuss der Treppe nach der Grütlistrasse zu für längere Zeit unmöglich Wie dieser Zugang ... zu gestalten sei, habe ich ... seinerzeit dargelegt In dieser Skizze konnten aber nur die Hauptlinien ... angedeutet werden, da für eine genauere Projektierung der Treppen- und Wegeanlagen in jenem Moment die notwendigen Grundlagen ... noch nicht vorhanden waren. ... Erst jetzt, nachdem die Höhe der Grütlistrasse im Zusammenhang mit dem Tunnelbau neu festgelegt wurde, ist es möglich geworden die Treppen im Einzelnen richtig zu projektieren. ... Als die S.B.B. ihr erstes Projekt zur Bahn vor der Kirche vorlegten, war der Tunneleingang soweit nach Süden verschoben, dass der Zugang zur Kirche in der Kirchenachse von der Seestrasse aus durch den tiefen Einschnitt der Bahn unterbrochen und somit versperrt war und man, um ... zum Kircheneingang zu gelangen, einen grossen Umweg hätte machen müssen. Ich erhielt damals Gelegenheit ... zu dem Entwurf der S.B.B. ... meinen Bedenken

Ausdruck zu geben und darauf hinzuweisen, wie erwünscht und geradezu architektonisch und praktisch notwendig ein direkter Zugang zur Kirche von der Seestrasse aus sei. Dass meine Anschauungen Beachtung fanden, zeigte die Zustimmung der Kirchenpflege und ihre diesbezügl. Verhandlungen mit der S.B.B. und die zweite Vorlage der S.B.B., sowie auch die jetzige Ausführung der Freitreppe in der Kirchenachse In meinem Gutachten von 1923 ... habe ich auf die jetzt zu Tage getretenen Uebelstände vor deren Ausführung ausdrücklich aufmerksam gemacht, doch blieben meine Anregungen ... leider ohne Beachtung. So viel steht nun wohl fest, dass die ... Treppe ... den ersten Schritt des Zugangs zur Hauptfassade ... bildet und insofern für die Kirche und die Zugänglichkeit zu ihr von ausschlaggebender Bedeutung ist. Der obere Teil ... von der Kirchenvorhalle bis an den Fuss der ihr vorgelegten Freitreppe steht ebenfalls fertig da, es bleibt also nur das verhältnismässig kurze Zwischenstück zu bestimmen übrig, um den von jeher im Auge gehaltenen monumentalen und würdigen Hauptzugang ... zu schaffen, der die schöne Lage ... und die Kirche selbst erst zur vollen Geltung bringen wird." Der Blick auf Kirche, Terrassenmauern und Treppenanlage soll durch Bepflanzung nicht beeinträchtigt, sondern in seiner Wirkung gesteigert werden.⁵⁹⁷

Am Ende sei noch auf einen durch die Topographie am Zürichsee bedingten Sonderfall hingewiesen: das Spannungsfeld zwischen zwei Hauptwerken Bluntschlis, eben der Kirche Enge auf der Bürgliterrasse und der 1890 vollendeten Villa Wegmann (Kat.Nr.115; Abb.372) auf dem Kreuzbühl, das noch heute das weite Seebecken überbrückt. Beide Bauten beherrschen ihre Hügelräume und werden ihrerseits von Kuppeln dominiert. 1905 trat die von Bluntschlis Schülern Pflughard und Haefeli in Hottingen erbaute Kreuzkirche zu einem Dreiklang ergänzend hinzu.

II.25 Freitreppen

Die erhöhte Lage eines Gebäudes verlangt nach Terrassierung des zugehörigen Geländes. Dessen Anlage als Garten oder Park wiederum fordert zum Bau von Freitreppen, Pavillons, Nischen u. a. auf, um einen architektonischen Bezug zwischen Bauwerk und Umgebung herzustellen. Solche festliche meist zu einer Tendenz des Gebäudes ins Gelagerte führende Gestaltung mit doppelläufigen durch Podeste rhythmisierte Repetiertreppen und achsialen Figuren- und Brunnennischen wurde besonders von der Ecole des Beaux-Arts zwecks barock-klassizistischer Architekturinszenierung gelehrt und gepflegt. Die Vorbilder sind in Italien zu suchen; die prominentesten Beispiele sind der Garten der Villa d'Este in Tivoli, in Rom die Anlagen von Raphaels Villa Madama sowie der Farnesische Garten am Palatin und die Parks einiger Villen in Frascati.

⁵⁹⁷ FA Bl.52 U.VII ("Bericht ... Gartenanlage", 8 Ts.; zit. Ts.1-4).

In der Schweiz mangelt es zwar nicht an den zu ihrer Anlage notwendigen Hanglagen, andererseits spricht aber gerade hier die Witterung gegen die Schaffung größerer Freitreppen, sollen diese auch im Winter genutzt werden.

In Anlehnung an die genannten Beispiele gestaltete Bluntschli Freitreppen - wie die Haupttreppen im Innern öffentlicher Gebäude - nach Möglichkeit symmetrisch in verschiedenen zweiarmigen Varianten. Wie diese sind sie auf einen oder mehrere Standorte hin berechnet, und wollen kein barockes "Schreiterlebnis" vermitteln.

Meist führen die Anlagen um Zugänge oder Nischen - "Heylshof" ab 1880 (Kat.Nr.111; Abb.313f, 317 u. 319) und Villa Wegmann ab 1886 (Kat.Nr.115; Abb.371f u. 380) -, die auch mit Denkmälern - "Heylshof", Projekt eines Pavillons von Anfang Februar 1884 (Kat.Nr.111; gta 11-O51-42) - oder Brunnen - Brunnenanlage (Kat.Nr.134), Wasserturm von 1865 (Kat.Nr.135; Abb.426f), Garten des Elternhauses von 1867 (Kat.Nr.84, gta 11-O8-1 v.), Projekt Zwinglidenkmal auf dem Lindenhof vom Dezember 1883 (Kat.Nr.150; Abb.451), Villa Bleuler von 1884 (Kat.Nr.113; Abb.335), Projekt eines Treppenaufgangs zum Anwesen Schindler vom 8.XII.1885 (Kat.Nr.223; Abb.542), Projekt Schule Hirschengraben von 1890 (Kat.Nr.25; Abb.110f) - ausgestattet sein können oder sogar in Form triumphbogenartiger Architekturen - Projekt Zwinglidenkmal auf dem Lindenhof (Kat.Nr.150; Abb.451) - gestaltet werden sollten. Wendeltreppen in Mauerkanten betont Bluntschli durch im Grundriß runden - Anwesen Schindler wohl Dezember 1885 (Kat.Nr.223; Abb.543) - oder quadratischen - Projekte "Heylshof", Pavillon auf Stadtmauer von 1883 (Kat.Nr.111, gta 11-O51-53) und Aufgang zum Anwesen Baur vom 10.XII.1892 (Kat.Nr.224; Abb.544) - Pavillon.

Portalen und Veranden von Villen vorgelegte Treppen zeigen oft barock geschwungene Wangen und Stufen.

III. STIL UND THEORIE

Bluntschlis Begeisterung für Renaissance zeigt sich bereits während seiner Augsburger Schulzeit, wird im Verlauf des Studiums rasch gefestigt und später durch Geschmack der Bauherren, das allgemeine Etablieren der Neurenaissance als Monumentalbaustil und Ausschreibungsvorgaben begünstigt.

III.1 Chronologische Entwicklung

III.1.1 Gymnasialzeit in Augsburg

Während seiner Schulzeit am Augsburger Gymnasium wurde Bluntschlis Liebe zur Antike geweckt; zu philologischer und historischer Beschäftigung mit ihr ermunterte ihn des öfteren auch sein Vater - zwecks Charakterbildung; so etwa in seinem Brief vom 7.X.1857: "Es bedarf der Taufe der Classizität und der Humanität und die schönen und geistvollen Werke, welche das Alterthum hinterlassen hat, sind das geweihte Wasser solcher Taufe, welches aber nur dem fleissig Strebenden zugänglich wird."⁵⁹⁸

In diese Jahre fallen auch die Anfänge seines Interesses für Architektur, und zwar gerade für Gebäude der von italienischem Frühbarock beeinflussten süddeutschen Architektur des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts, der er auch in seinem späteren Schaffen verpflichtet bleiben sollte: "Das Gymnasium war ein interessanter Bau von Elias Holl, dem Architekten des Rathauses. Ich habe es irgendwo skizziert, wie auch sonst einiges aus Augsburg; namentlich hübsche Tore, Werke des E. Holl, die später teilweise abgebrochen worden sind."⁵⁹⁹

III.1.2 Polytechnikum in München

Bis zum Erreichen des Mindestalters von 18 Jahren zur Aufnahme ins Züricher Polytechnikum bereitete sich Bluntschli am Polytechnikum in München - das keine Hochschule war - auf das weitere Studium in seiner Geburtsstadt vor. Unter den in diesen zwei Jahren besuchten Veranstaltungen waren besonders architektonisches und mechanisches Zeichnen bei Foltz sowie der Unterricht bei Rudolf Wilhelm Gottgetreu für seinen weiteren Weg von Bedeutung. Dessen "Allgemeine Bauconstructionslehre" schätzte er im Vergleich zu der später in Zürich gehörten inhaltlich ähnlichen Veranstaltung qualitativ höher ein.⁶⁰⁰ Bei Gottgetreu dürfte

⁵⁹⁸ FA Bl.46.1 U.I.

⁵⁹⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.2); G-S I, 3 Gymnasium v. 1613-16 (Abbruch 1893/94), 4, 5 u. 7 Tore.

⁶⁰⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.3 u. 7).

Bluntschli auch erstmals mit Eisenkonstruktionen in Berührung gekommen sein, über die dieser ein verbreitetes Lehrbuch verfasst hatte. Außerdem hatte Gottgetreu 1855 einen Artikel veröffentlicht, der - wenn Bluntschli vielleicht auch nicht bekannt - so doch Ideen enthält, die ihm auch im Unterricht nahe gebracht worden sein werden und die von vorbereitender Wirkung für die Bereitschaft, sich Semperschen Theorien zu öffnen, anzusehen sind.⁶⁰¹

Beeindruckt war Bluntschli in München von der an italienischen Vorbildern orientierten Ludwigskirche, deren Rückseite er aus dem Garten des elterlichen Wohnhauses bewundern konnte.⁶⁰²

III.1.3 Studium in Zürich

"Von meinen Lehrern war der mich am meisten ansprechende ohne Zweifel G. Semper, der damals in seiner Vollkraft stand. Sein Vortrag war zwar der Form nach nicht einwandfrei und nichts weniger als flüssig, dem Gehalt nach aber sehr lehrreich u. anregend; es läßt sich kaum ein größerer Unterschied denken als sein Vortrag u. der des Professors der Kunstgeschichte Wilh. Lübke, dessen Rede glatt dahinflöß, aber nicht allzusehr in die Tiefe ging u. daher nicht entfernt so fördernd

⁶⁰¹ Gottgetreu, Rud[olf]: Façaden für die neue Maximilians-Straße in München. In: Zeitschrift für Bauwesen V, 1855, Sp.353-362, etwa: "Wo aber liegt der Grund, der unsere Architektur hindert, sich eine zeitgemässe Selbstständigkeit zu erringen? Wo die Ursache, die uns zwingt, ihr einen prägnanten, zeitgemässen Charakter abzusprechen? Wir glauben ihn in dem oberflächlichen Studium der Architektur und der Architektur-Geschichte begründet, wir glauben ferner die Ursache der angeregten Uebelstände in den Verhältnissen zu finden, in denen der Architekt in den meisten Fällen zum Staate steht." (Sp.353) "Das Studium der Architektur und der Architekturgeschichte muss uns Leitseil sein ... aus ihm müssen wir die Belehrung schöpfen, wie sich die architektonischen Formen charakteristisch entwickelt haben, wie und aus welchen Ursachen bereits conventionelle Formen verdrängt und andere gebildet wurden: kurz, wie sich der historische Entwicklungsgang in der Architektur gestaltet hat. ... Durch den historischen Entwicklungsgang werden wir auf den Begriff 'Baustyl' hingeleitet" (Sp.354) "vier Momente ... die hauptsächlich mitwirkend für die Gestaltung einer neuen Formen-Uebereinstimmung erscheinen. Dies sind: 1) die klimatischen Verhältnisse eines Landes, 2) die vorhandenen Baumaterialien im Verein mit dem Standpunkt der jeweiligen Technik, 3) der geistige und sittliche Standpunkt eines Volkes (Sitten und Gebräuche), 4) das Moment der geschichtlichen Ueberlieferung der Formen der Vergangenheit (traditionelles Moment). ... Das traditionelle Moment ist in allen Perioden der Architektur-Geschichte klar nachzuweisen." (Sp.355) "Wir müssen die ganze Vergangenheit der Baukunst als eine grosse, unschätzbare, uns übermachte Verlassenschaft betrachten, die wir nach allen Seiten hin und nicht nur nach einer uns zu Nutzen machen müssen. ... wir müssen den Geist, der die Form geschaffen, erfassen, ihn erkennen lernen, und in dieser Erkenntniss selbst entwickeln." (Sp.356). Das entspricht Sempers zehn Jahre zuvor publizierten Ansicht "soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, ... so muß sie den notwendigen Zusammenhang ... mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit ... zu ahnen geben, und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen." (Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.452. In: KS, S.443-467). Gottgetreus vier Momente weisen allerengste Nähe zu Sempers Definition des Begriffs "Stil", die dieser 1853 in seinem Londoner Vortrag "Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre" gegeben hat auf. Er ist jedoch erst 1884 in den KS (S.259-291) veröffentlicht worden und dürfte Gottgetreu also höchstwahrscheinlich unbekannt gewesen sein.

⁶⁰² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.3); vgl. o. S.39f.

wirkte als der Sempers. Im Zeichnen übte uns Gladbach,⁶⁰³ dessen Vortrag über Baukonstruktion dem früher bei Gottgetreu gehörten wesentlich nachstand", erinnert sich Bluntschli.⁶⁰⁴

III.1.3.1 Gottfried Semper und Julius Stadler

An erster Stelle ist die mit Beginn des Studiums einsetzende Wirkung Sempers, des wohl einflußreichsten deutschen Architekten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf Bluntschli zu nennen, die auch das gesamte spätere über ein halbes Jahrhundert währende Schaffen nachhaltig bestimmt. Den großen Eindruck den Semper auf den jungen Studenten machte, belegen die Briefe Bluntschlis an seine Eltern aus der ersten Zeit an der Bauschule.⁶⁰⁵ Auch die Rolle von Sempers Assistenten - Bluntschlis Vetter Julius Stadler -, der entscheidend zur Wahl des Studienganges Architektur beigetragen hatte, darf nicht zu gering geschätzt werden.⁶⁰⁶

Semper nahm auf verschiedenartige Weise Einfluß: zunächst durch sein Einwirken auf die Entwicklung des Studienorts Zürich, an den er 1855 berufen worden war. Allen Planungen voran ist sein frühester und wichtigster Bau, das erste "nachklassizistische" Gebäude Zürichs, das eidgenössische Polytechnikum zu nennen. An der Entstehung dieses monumentalen ähnlich einer Residenz in stadtbildbeherrschender Lage und in den Formen italienischer Palazzi der Hochrenaissance mit Tendenz zum Barock errichteten Gebäudes, hat Bluntschli regen Anteil genommen.⁶⁰⁷ Der nordwestliche Teil des Komplexes wurde unmittelbar nach seinem Studienabschluß von der Bauschule bezogen. Dann wirkte Semper als Lehrer durch praxisorientierte Aufgabenstellungen mit strikten Vorgaben, sei es nun nach einer historisch literarischen Schilderung (Kat.Nr.122; Abb.414), vorgegebenem Grundriß (Kat.Nr.88), Gegebenheiten des zur Verfügung stehenden Bauplatzes (Kat.Nr.83; Abb.261) oder konkreten Wünschen des Bauherren (Kat.Nr.82; Abb.260) bzw. Wettbewerbsprogrammen (Kat.Nr.29 u. 30; Abb.131-134 u. 135-137). Exkursionen zwecks Bauaufnahmen und die gelegentliche Anstellung als Gehilfe bei eigenen Projekten ergänzten Sempers Unterricht. Nicht zuletzt wirkte er durch seine Vorlesungen, Vorträge und Schriften, deren bereits Bestandteile der Moderne

⁶⁰³ Zu Ernst Gladbach, der sich besonders um die Erfassung der Holzarchitektur der Schweiz verdient gemacht hat s. etwa SBZ XXIX,2 v. 16.I.1897, S.15-18 und Poly I, S.260-262 mit Anm.39 auf S.387.

⁶⁰⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.7).

⁶⁰⁵ FA Bl.47 U.II; etwa v. 6.III.1862: "Noch sind ziemlich wenig Monumentalbauten von ihm ausgeführt, viel zu wenig im Vergleich zu seinem Genie ... vor allem aber wird die Entwicklung der heutigen Bauweise einen Schritt vorwärts thun können; was so sehr zu wünschen ist gegenüber den vielen Rückschritten z. B. in München."; vgl. a. o. S.41ff.

⁶⁰⁶ S. o. Anm.114 u. S.94 mit Anm. 305 (FA Bl.60; Br.konzept v. 3.XII.1871).

⁶⁰⁷ Etwa FA Bl.47 U.II (Br.e v. 2.V.1862 (Brand), 20.II. (Gerüste abgenommen) u. 23.IV.1863 (Einzug der mechanischen Abteilung)).

durchdenkende und festhaltende Theorie bei gleichzeitiger Forderung, den traditionellen künstlerischen Charakter der Architektur zu bewahren, sich Bluntschli wie kaum ein zweiter zu eigen gemacht hatte.

Unter den Schriften Sempers befindet sich keine, die die Grundlagen der Baukunst im Zusammenhang behandelte. Das sollte der dritte Band des "Stil" - die vergleichende Baulehre - leisten, der jedoch nie erschienen ist und den die beiden publizierten Bände mit zahlreichen Anspielungen auf die Architektur vorbereiten. Semper sieht die Architektur nämlich als Gesamtkunstwerk, an dem alle Künste beteiligt sind: "Architektur ist das gemeinsame Zusammenwirken aller anderen Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee."⁶⁰⁸ Diese Ansicht vertritt er bereits in seiner ersten Schrift "Die vier Elemente der Baukunst" von 1851⁶⁰⁹. Die Summe seiner Lehre kann in dem 1869 in Zürich gehaltenen und im gleichen Jahre veröffentlichten Vortrag "Über Baustile" erblickt werden.⁶¹⁰

In seinem ersten Semester an der Bauschule besuchte Bluntschli Sempers Kolleg über vergleichende Baulehre⁶¹¹ und berichtet am 25.XI.1861 begeistert: "Semper führt uns durch die Trümmer von Ninive, Babylon, Persepolis u. anderen einst so gewaltigen Städten. Wo diese einst gestanden haben liegen jetzt lange Zeit für natürliche Hügel gehaltene große Trümmerhaufen. Engländer u. Franzosen haben sie durchwühlt und uns einen Blick in die 3 tausendjährigen Werke der Assyrer etc. geöffnet. Noch sind die Spuren des babyl. Thurmes od. des Balstempel, noch die hängenden Gärten der Semiramis erhalten und auf Beschreibungen von alten Schriftstellern u. das Vorgefundene gestützt ist man im Stande annähernde Beschreibungen u. Zeichnungen herzustellen."⁶¹²

Jeweils in der ersten Juliwoche führte die Bauschule eine Exkursion durch, deren Ziel in der Regel eine kleinere Stadt war. Neben Semper lag die Leitung bei Julius Stadler. Von seiner ersten Studienreise berichtet Bluntschli am 7.VII.1861: "Man hat in den paar Tagen so viel gelernt, als sonst in einem Monat. Julius ... macht immer auf alles aufmerksam Wir waren mit Julius und Semper zehn Mann und haben in 1 1/2 Tagen das Rathaus von Luzern [1602-06, oberitalienische Renaissance], ein prächtiges Gebäude, von Kopf bis zu Fuss mit allen Details aufgenommen. ... auch

⁶⁰⁸ Ueber das Verhältnis der dekorativen Künste zur Architektur (1854), S.344. In: Semper KS, S.344-350; fast gleichlautend bereits ein Jahr zuvor in Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre, S.266, ebd., S.259-291; vgl. a. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, S.222-225, ebd., S.215-258.

⁶⁰⁹ "an den Monumenten der Griechen, und zwar an den Meisterwerken ihrer besten Zeit [wirkten] die drei bildenden Künste, unterstützt von den mehr technischen Künsten, in so inniger Verbindung zusammen ... , dass ihre Grenzen vollständig verschmolzen waren und sie in einander aufgingen." Ebd. S.1.

⁶¹⁰ Semper KS, S.395-426; dem Urteil seines Sohnes Hans nach enthält diese Schrift "in allgemeinsten Andeutung den Ideengang, den er im dritten Theil des Stil zu verfolgen gedachte." Semper, Hans: Gottfried Semper, Berlin 1880, S.30.

⁶¹¹ FA Bl.47 U.II (Br. v. 1.XI.1861).

⁶¹² Ebd.

Natur wird gezeichnet".⁶¹³ Naturzeichnen und -aquarellieren wurde von Stadler geleitet. In einem Brief Bluntschlis über die Exkursion im folgenden Jahre - sie führte nach St. Gallen, Rorschach und Lindau, weniger attraktiven Zielen - heißt es denn auch, später "stiess Stadler zu uns und erst von da an brachte die Excursion Nutzen. Semper ist in diesen kunstarmen Bezirken kein angenehmer Reisebegleiter u. kein guter Lehrer. Julius dagegen beschäftigt sich mehr mit den Leuten und lehrt einem das praktische Scizzieren."⁶¹⁴

Bluntschlis Verehrung des Lehrers führte zu einem engeren Verhältnis, das durch die niedrige Zahl der Studenten begünstigt wurde.⁶¹⁵ Am 7.II. und 6.III.1862 berichtete Bluntschli, daß er sich den ersten Band von Sempers "Styl" gekauft habe; "er ist mir ein angenehmes und sehr nützliches Studium."⁶¹⁶ Zudem arbeitete er zeitweise als Zeichner für Semper, dessen Vertrauen den Eifer des Schülers weckte.

Außerordentlich lehrreich war der Umstand vermittels dieses von Semper bereits in Dresden entwickelten und in London gepflegten "Ateliersystems"⁶¹⁷, Einblick in den Werdegang der Planungen des Lehrers gewährt zu bekommen. Die erste Nachricht einer solchen Beschäftigung Bluntschlis überliefert ein Brief vom 2.V.1862 an die Eltern: "Von Morgen an hoffe ich für Semper am Plan des neuen Glarner Stadthaus zu zeichnen, bei welcher Arbeit ich ohne Zweifel viel lernen kann."⁶¹⁸ Bereits am 20. Mai berichtete er: "Die Arbeit ist schon vollendet; in den wenig Tagen haben wir

⁶¹³ Ebd.; s. a. G-S III, 4 bis 6, 8, 10, 11; „Natur“ etwa ebd. 13, 19 u. 26.

⁶¹⁴ FA Bl.47 U.II (Br. v. 20.VII.1862).

⁶¹⁵ So schrieb er in dem schon zitierten Brief vom 25.XI.1861: "Im 2ten Baucurs sind wir jetzt 6 Mann, wovon nur 3 letztes Jahr im ersten Curs waren; es ist mir nicht recht erklärlich warum die Bauschule nicht stärker besucht ist, während die andern Abteilungen lange Schülerregister anfertigen können." FA Bl.47 U.II; vgl. etwa Poly I, S.283.

⁶¹⁶ FA Bl.47 U.II, Zit. aus Br. v. 6.III.1862; der mit Anstreichungen versehene Band heute ETHZ Bibliothek, Spezialsammlungen A 15:1 Ex.A.

⁶¹⁷ Schriftlich 1853 fixiert in "Unterrichtsplan für die Abteilung für Metall- und Möbeltechnik am department of practical art", Punkt A.3. (publiziert in Semper WIK S.83-86 bzw. KS, S.100-104); s. a. Semper, Hans: Gottfried Semper, Berlin 1880, S.10-12; Berry versucht nach einer knappen Zusammenfassung der hier von Semper niedergelegten Ideen (S.261f), dessen Lehrmethode an Hand einiger Schülerarbeiten Bluntschlis zu veranschaulichen: "Thanks to the very completeness of Bluntschli's drawings, Semper's pedagogy becomes explicit and one need not, as Fröhlich advised, 'read between the lines'." (S.262) Seine Auswahl während der Züricher Studienzeit von Bluntschli angefertigter Zeichnungen mag denn auch zur Illustration der Didaktik Sempers beitragen - aber Vorsicht !, sie beinhaltet nämlich auch nicht als solche erkannte - zudem überinterpretierte - außerschulische Arbeiten (so sind gerade die von Berry hervorgehobenen Aufnahmen von Glasfenstern im Kloster Wettingen (S.262) - s. o. S.45 mit Anm.141 - höchstwahrscheinlich auf Anregung oder Veranlassung von Wilhelm Lübke entstanden, der seine Studien über die Fenster des Kreuzgangs von Wettingen in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich veröffentlichte) sowie weitere Fehler, von denen der gravierendste die Behauptung einer Abhängigkeit des Entwurfs eines Sammlungsgebäudes (S.263f; Kat.Nr.29) von dem jüngeren Projekt einer Kunsthalle (Kat.Nr.30), die der völlig verschiedenen Lösungen wegen überhaupt keinen Sinn ergäbe; zudem sind beide eindeutig datiert. Das im Vergleich mit Tf.2 in Sempers „Die Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik ...“, Dresden 1836 bzw. Tf. I im ersten Band des "Stil" interessante Blatt gta 11-O1-6 (Kat.Nr.213) hingegen scheint ihm ebenso unbekannt wie Bluntschlis Vorlesungsexzerpt (FA Bl.61). Zu dem von Semper für die Züricher Bauschule ausgearbeiteten dreijährigen Studiengang s. Mallgrave, S.230.

⁶¹⁸ FA Bl.47 U.II.

zu 3 Mann ein famoses Projekt Sempers zu Papier gebracht. Das Projekt ist billiger als die Pläne mit denen zu concurriren war und unvergleichlich schöner; ich habe nie eine einfachere u. zugleich grossartigere Rathausconception gesehen. Hoffentlich wird es ausgeführt und es muss dies werden, wenn die Glarener nur den geringsten Sinn für Kunst haben. Wie steht es mit dem Auftrag für Baden-Baden. Ich wollte Semper bekäme ihn bald, damit ich wieder bei ihm zeichnen könnte; man lernt dabei ungeheuer viel."⁶¹⁹ Im Juni 1862 arbeitete Bluntschli wieder für Semper: "es gibt allerlei. Nächstens die Irrenanstalt für Königsfelden. Semper hat ein Monument für Furrer entworfen, meine Skizze [im Brief enthalten] ist aus dem Kopf u. nicht richtig. Das Denkmal wird sehr schön."⁶²⁰ Am 20. Juli berichtet er: "Das Glarner Rathaus wird jetzt aller Wahrscheinlichkeit nach gebaut. Wir sind eben beschäftigt einige Modificationen des ersten Plans vorzunehmen.- ... Seit ich für Semper arbeite habe ich sehr wenig Zeit"⁶²¹. Trotzdem trieb Bluntschli auch weiterhin noch Naturstudien mit Stadler.⁶²² Bevor er im Oktober erneut mit Sempers Furrerdenkmal beschäftigt war, besuchte er vom 17. bis 29. September alleine und zum ersten Mal Italien. In Lugano traf er sich mit seinem ehemaligen Kommilitonen L. Chialiva, der ebenfalls an Sempers Furrerdenkmal mitgewirkt hatte.⁶²³

In der ersten Hälfte des Jahres 1863 arbeitete Bluntschli den Entwurf zu einem Sammlungsgebäude mit Bibliothek für Karlsruhe aus. Diese Aufgabe nach dem Programm einer öffentlichen Ausschreibung hatte Semper seinen Schülern als letztes Projekt vor der Diplomarbeit aufgegeben. Bluntschli reichte seine Lösung unter dem Motto "Renaissance" nach Karlsruhe ein und erhielt den dritten Preis. Die beigegebene Erläuterung dürfte die erste schriftliche Begründung Bluntschlis für die Wahl des Stils "Renaissance" enthalten haben. Sie ist verloren. Die enge Zusammenarbeit mit Semper belegt Bluntschlis rückblickendes Urteil: "Wie viel Anteil meine eigene Tätigkeit an dem Entwurf hatte, wie viel der meines Lehrers betrug, vermag ich nicht mehr anzugeben."⁶²⁴

Bei der von Semper vergebenen Diplomarbeit handelte es sich ebenfalls um den Entwurf zu einer Konkurrenz für ein Museum - die Hamburger Kunsthalle - nach dem offiziellen Wettbewerbsprogramm.

Auch nach seinem Studium war Bluntschli - meist durch Stadler⁶²⁵ - über Sempers Projekte und deren aktuellen Stand im Bilde. In Paris überlegte er 1865 ernsthaft, sich

⁶¹⁹ Ebd. (Br. v. 20.V.1862); die Annahme der niedrigen Kosten beruht auf einem Fehler in der Kalkulation.

⁶²⁰ Ebd. (Br. v. 11.VI.1862), Skizze entspricht etwa gta 20-O173-2 (abgebildet in Fröhlich 1974, S.144; s. a. Keller, Karl: Gottfried Semper in Winterthur, S.100. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts hg. v. d. ETH Zürich, Basel / Stuttgart 1976, S.95-108).

⁶²¹ FA Bl.47 U.II

⁶²² Etwa ebd. (Br. v. 27.VIII.1862).

⁶²³ Ebd. (Br. v. 9.X.1862), vgl. gta 20-O173-1; s. a. G-S IV.

⁶²⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.7f); s. a. o. S.42-45.

⁶²⁵ FA Bl.43 U.30.

um eine Anstellung bei Semper zu bemühen⁶²⁶; gut ein halbes Jahr vor seinem Weggang von dort bewarb er sich dann tatsächlich. Semper mußte ihm jedoch absagen.⁶²⁷

III.1.3.2 Wilhelm Lübke und Jakob Burckhardt

Aber nicht nur Semper und Stadler, sondern auch Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte, die mit ihren Vorlieben für Antike und Renaissance Bluntschlis Neigungen entgegenkamen, nahmen durch ihre Vorlesungen und ihr schriftliches kunst- und architekturhistorisches Werk Einfluß auf den Studenten:

Bei Wilhelm Lübke besuchte Bluntschli zumindest während seines zweiten Studienjahres verschiedene Veranstaltungen; darunter eine Vorlesung über "Geschichte der antiken Kunst", zu der er bemerkte: "spielend entfließen ihm die Worte, er weiß schön zu schildern, ist geistreich, aber die Gedankenfülle u. Tiefe Sempers vermag ich bis jetzt nicht aus seinem Vortrag herauszufinden."⁶²⁸

Dennoch beabsichtigte er Lübke, der in diesen Jahren mit der gründlichen Umarbeitung und Erweiterung seiner 1855 erstmals erschienenen "Geschichte der Architektur" beschäftigt war, zur Betreuung einer neuen Publikation der "Architecture toscane" zu bewegen. "Lübke scheint auch wirklich nicht abgeneigt zu sein und will sich mit Bruckmann ins Vernehmen setzen, ob dieser eine solche neue Ausgabe verlegen wolle."⁶²⁹ Diese Veröffentlichung sollte die sichtbare Frucht eines längeren Aufenthaltes in Florenz werden, bei dem sich Bluntschli, Joseph Bösch und Oskar Sommer nach Abschluß des Studiums im Aufmessen und Zeichnen üben wollten. Stadler, der die drei sehr zu ihrem Vorhaben ermunterte, stellte zwecks Vorbereitung der Reise die Verbindung zu Jakob Burckhardt her, der den von Lübke vertretenen Lehrstuhl bis Frühjahr 1858 innegehabt hatte.

Burckhardt schlug ihnen drei Projekte vor: "Eines, die kleineren Städte Toscanas auszubeuten, die bedeutendsten Sachen zu messen und herauszugeben, das andere die Landhäuser und Villen Toscanas zu veröffentlichen und das 3.te die Architectur Siena's und Pienza's zu studiren. Es sei weniger nützlich in Florenz selbst zu bleiben, da diese Stadt am meisten ausgebeutet ist.

Wir haben uns ... für das letzte Unternehmen entschieden und statt Florenz Siena auf unsere Fahne geschrieben. Siena ist noch wenig durchforscht und benützt, obwohl Baldassar Peruzzi hier sehr viele kleinere Privathäuser gebaut, was zum Besten gehört was die Periode der Renaissance hervorgebracht. Pienza ist ein kleines Nest

⁶²⁶ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 9.III.1865): "Wenn Semper nach München käme würde ich ihm wahrscheinlich folgen."

⁶²⁷ Ebd. (Br.e v. 19. u. 29.X., 29.XII.1865 u. 9.II.1866); s. a. o. S.55f.

⁶²⁸ FA Bl.47 U.II (Br. v. 1.XI.1861).

⁶²⁹ Ebd. (Br. v. 23.IV.1863).

zwischen Siena und Rom. Pius II. wollte hier eine Stadt erbauen lassen und es wurde den Architecten der seltene Auftrag zu Theil diesen Wunsch mit vollster künstlerischer Freiheit zu befriedigen. Die Paläste selbst sind unvollendet geblieben, aber von grösstem Interesse ist die Gesamtanlage und die einzelnen Ruinen. Auch Semper wies besonders auf dies Städtchen hin und bemerkte ... es könnten sich Architecten ein grosses Verdienst erwerben, wenn sie diese Bauten publizieren."⁶³⁰ Bluntschli trat also bereits als Student in näheren Kontakt zu zwei der frühen führenden Erforschern der Renaissancearchitektur. Lübke ist darüberhinaus der erste, der sich in den folgenden Jahren wissenschaftlich mit der deutschen Renaissance auseinandersetzte⁶³¹, die Bluntschli etwa zur gleichen Zeit für sich entdeckte.⁶³²

III.1.4 Florenz

Sommer und Bluntschli gingen dann aber doch nach Florenz. Bösch war verhindert. Zuerst befaßten sie sich mit der Sagrestia Vecchia von S. Lorenzo, "welche wir ganz aufgenommen haben ... Wenn man ein paar Tage ... den Bau einigermaßen studirt hat, gewinnt man ihn sehr lieb, man entdeckt immer mehr und neue Schönheiten. In und an dieser sehr kleinen Sacristei von nicht mehr als circa 40' im Quadrat ist unendlich viel, ein prächtiger Marmorbrunnen in ganz kleinen Verhältnissen, ein Marmor- und ein noch schönerer Broncesarcophag, ein Marmoraltar mit einer hl. Familie en relief, Broncethüren von Donatello u. a. m. Über dem Quadrat wölbt sich die zehneckige Kuppel zu einer Höhe von etwa 60 Fuss. Um diese Höhe zu messen, mussten wir auf das Dach der Kuppel steigen und durch die Laterne der Kuppel hinuntersenkeln. Die Dächer sind alle ziemlich flach und so, dass man nicht leicht rutschen kann".⁶³³

Im Anschluß zeichneten sie in Giuliano da Sangallos Sakristei von S. Spirito.⁶³⁴ Später, als beide etwas auf Distanz zueinander gegangen waren, befaßte sich Bluntschli - anscheinend alleine - mit Santa Maria Novella.⁶³⁵ Gemeinsam wollten sie sich daraufhin Michelangelos Biblioteca Mediceo-Laurenziana vornehmen. Typisch für Bluntschlis Denken und aufschlußreich für sein ganzes Schaffen ist seine Position bezüglich der manieristischen, bildhauerisch-modellierenden Bildung von Raum, der

⁶³⁰ Ebd. (Br. v. 30.V.1863); s. a. FA Bl.60 (Aufstellung der beabsichtigten Stichtafeln).

⁶³¹ Burckhardt, Jacob und Lübke, Wilhelm: Geschichte der neueren Baukunst, Geschichte der Baukunst Bd.IV hg. v. Franz Kugler, Stuttgart 1867 (ital. Ren. bearb. v. Burckhardt, franz. Ren. bearb. v. Lübke; bei der Beschaffung von Illustrationen waren übrigens Julius Stadler und der ebenfalls in Zürich ansässige Georg Lasius behilflich, s. Vorwort, S.VIII) u. Lübke, Wilhelm: Geschichte der deutschen Renaissance, Geschichte der Baukunst Bd.V hg. v. Franz Kugler, Stuttgart 1873.

⁶³² S.u. S.211.

⁶³³ FA Bl.47 U.III (Br. v. 12.X.1863); vgl. G-S VI u. VI A.

⁶³⁴ Ebd. (Br.e v. 12. u. 15.X.1863); vgl. G-S VI u. VI B.

⁶³⁵ FA Bl.47 U.III (Br. v. 8.XI.1863).

irreführenden Betonung und Anwendung von Architekturgliedern, die ein Brief an seine Eltern wiedergibt und der offensichtlich auch unter dem Eindruck der Lektüre Vasaris⁶³⁶ abgefaßt worden ist: "Da sich so viel Gedanken an dies Gebäude knüpfen, will ich euch doch einiges von diesem merkwürdigen Bau mittheilen. Die ganze Anlage ist sehr einfach und besteht aus einem quadratischen Vestibule mit einem langen Saal, der sich an das Quadrat anschliesst. Vom Vestibule zu diesem Saal führt eine grosse Freitreppe. Der Baumeister ist Michelangelo. - Entweder genügten diesem Gigantengeist die bis dahin bestehenden Ideen und Detailformen der Architectur nicht mehr oder er wollte neu sein und hat mit diesem Werk ein Beispiel gegeben, das für die ganze spätere Entwicklung der Renaissance von höchst verhängnissvollen Folgen war. Er hat mit vollständig neuen Ideen ein Werk geschaffen, dessen wahrhaft grossartigen Eindruck sich wohl niemand wird verschliessen können, das aber, mit den uns von den älteren Bauwerken der Griechen, Römer und der Renaissance geläufigen Begriffen von Architectur nicht angesehen werden darf. Er benützt z. B. die Säulen nicht wie bisher um das ganze Gebälk zu tragen, sondern stellt sie als reine Decorationsstücke in Mauervertiefungen. Mit einem Wort, er gibt den ersten Anstoss zur Willkühr, was wir jetzt den Zopf nennen. - Ich habe eigentlich ziemlich wenig Lust an diese Arbeit zu gehen, aber es sprechen verschiedene Gründe dafür; vor allem dass Semper dazu räth in einem Brief an Sommer⁶³⁷, ferner ist meines Wissens von Michelangelos Bauwerken nichts oder nur sehr wenig publiciert, wir werden also damit dem Publikum einen grossen Dienst leisten und weit eher einen tüchtigen Verleger finden. Dagegen wird Burckhardt sein, da er wenigstens in seinem 'Cicerone' nicht günstig über das Werk spricht.⁶³⁸ Lernen

⁶³⁶ "E perchè egli [Michelagnolo] la [Sagrestia Nuova] volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro un ornamento composito nel più vario e più nuovo modo, che per tempo alcuno gli antichi ed i moderni maestri abbino potuto operare; perchè nella novità di sì belle cornici, capitegli e base, porte, tabernacoli e sepolture fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini, secondo il comune uso, e secondo Vitruvio e la antichità, per non volere a quello aggiugnere: la quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo, di mettersi a imitarlo; e nuove fantasie si sono vedute poi, alla grottesca piuttosto che a ragione o regola, a'loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano. Ma poi la mostrò meglio, e volse far conoscere tal cosa nella libreria di San Lorenzo, nel medesimo luogo, ..." Vasari, Giorgio: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori* VII, Firenze 1906, S.193.

⁶³⁷ Deutlich vernehmbar ist Bluntschlis Verblüffung über Semper und das geringe Verständnis für die Wertschätzung der "widersinnigen Formen" (Durm) des manieristischen Raumes, jedoch versucht er dies gleich anschließend wieder etwas zu relativieren. Ähnlich verunsichert hatte sich auch Stadler kurz zuvor in einem Brief an ihn geäußert: "Semper läßt Euch sagen daß Ihr die Bibliothek von S. Lorenzo aufnehmen sollt diesen genialen Bau Michelangelos. Ob er den Vorraum meint mit der unglücklichen Treppe weiß ich nicht doch vermuthet ich es." FA Bl.43 U.30 (Br. v. 12.X.1863).

⁶³⁸ "Die Vorhalle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinn aller Einzelformen absichtlich Hohn gesprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauermassen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht an einander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Consolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe ... sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolirung; dem unbeschadet dürfte sie etwas weniger halbsbrechend gefährlich sein. - Das ganze hat

kann man sicherlich sehr viel daran, da die Ausführung meisterhaft ist; und schliesslich muss man ja nur nicht in denselben Fehler fallen, wie die Nachfolger Michelangelos und mit weniger Genie ihn in neuen Einfällen und Willkür zu überbieten suchen; was er konnte und was er wagen durfte mit seinem gewaltigen Genie, kann und darf nicht jeder sich unterstehen zu wagen.

Ausser diesem Bau sind von Michelangelo Buonaroti in Florenz noch die Grabkapelle der Mediceer in S. Lorenzo mit den berühmten Figuren Tag und Nacht, Morgen und Abend Die Grabkapelle liegt auf der anderen Seite vom Schiff der Kirche gegenüber der alten Sacristei von Brunellesco u. Donatello ... wir werden auch dieses Werk M' messen, ... wir werden dann womöglich den Entwurf M's zur Façade von S. Lorenzo mitgeben, der wirklich mit wenig Mitteln ausgezeichnetes leistet."⁶³⁹ Wegen des strengen Winters und Komplikationen in der Zusammenarbeit mit Sommer entschloß sich Bluntschli zu Beginn des Jahres 1864, die restliche Zeit seines Aufenthalts in Florenz mit der Ausarbeitung eines Wettbewerbsprojekts für die Fassade des Doms zu verbringen. Das Programm forderte hierzu einen Entwurf in gotischen Formen (Kat.Nr.188).

Während des halbjährigen Aufenthalts in Florenz unternahm Bluntschli einige kleinere Ausflüge, etwa nach Fiesole.⁶⁴⁰ Auch war er ein fleißiger Besucher der Florentiner Museen; er hat sich besonders für Landschaftsmalerei - etwa Salvator Rosa⁶⁴¹ - interessiert.

III.1.5 Pompeji und Rom 1864

Über die von Florenz aus mit seinem Vater unternommene Reise im Frühjahr 1864, ihre Stationen und Eindrücke informieren dessen Aufzeichnungen. Die dort bezüglich Kunst und Architektur niedergelegten Ausführungen gehen zum großen Teil auf Bemerkungen seines Sohns zurück und betreffen vor allem Wohnhäuser und Fora in Pompeji sowie Rom: "Sicher sind noch heute manche Motive dieser köstlichen Gliederung zu benutzen, besonders für Villen. Man darf nur nicht copieren wollen. Ebenso ist ein Forum prachtvoll und brauchbar zugleich. In dieser Hinsicht sind wieder manche treffliche Motive zu benutzen. Unsere Marktplätze sind ohne Styl, nur zufällig und roh von Privathäusern eingefasst. Die alten Fora aber waren regelmäßig

wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlicher aussprechen würde bei vollendetem Oberbau. Der Künstler hat mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen gesucht; wir wissen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus" Cicerone II, 8. Auflage Leipzig / Berlin 1901, S.299f; ähnlich Burckhardts spätere Äußerungen in *Die Renaissance in Italien* von 1867, etwa "Michelangelo's verhängnisvolle Freiheiten ... ein offener Hohn gegen die Formen" oder "die Vorhalle ... ein unbegreiflicher Scherz des grossen Meisters", ebd. S.80 bzw. 165.

⁶³⁹ FA Bl.47 U.III (Br. v. 19.XI.1863); G-S VI u. VI A.

⁶⁴⁰ FA Bl.47 U.III (Br. v. 18.X.1863); G-S VI, 33.

⁶⁴¹ FA Bl.47 U.III (Br. v. 20.XI.1863).

längliche Vierecke mit Säulenhallen, Statuen und Gemälden, mit Tempeln und Statsgebäuden von allen Seiten umschlossen.

Auch die Wandgemälde sind reizend. Mit wenig Mitteln wird viel gesagt. Die Formen sind durchweg edel und schön. Freilich sind auch die Zeichen antiker Sinnlichkeit und Wollust überall zu sehen. ... Vor allem hat mir die Peterskirche ausserordentlich gefallen. Sie wird in Deutschland ebenso unterschätzt, wie die gothischen Dome überschätzt werden. Die vollendete, klare Schönheit der Peterskuppel wird weniger gewürdigt, als das dunkle, verworrene, zackige Streben der gothischen Türme. Der gothische Styl ist der wahre Styl des Mittelalters, in dem sich gemüthlich träumen lässt, die Renaissance der Peterskirche ist dem Mittelalter entwachsen. Es ist Etwas von antikem und von reformatorischem Geist darin. ... Die Stanzen im Vatican haben mich besonders entzückt. Auch aus ihnen leuchtet einem der von den Alten geschulte, geniale Künstler der Reformperiode [Raphael] entgegen. Nächst dem Colosseum ... haben mich die Kaiserpaläste ganz besonders interessiert, die Napoleon III. ausgraben lässt. Als noch das Forum mit seinen Tempeln und Monumenten und das Colosseum wie eine wunderbar herrliche Marmorstadt in frischer Schönheit erglänzte, da musste der Anblick des Mons Palatinus aus einem Kaiserpalaste über alle Beschreibung prachtvoll gewesen sein, viel, viel schöner als das heutige Rom." Des weiteren besuchten die beiden u. a. Raphaels Loggien, S. Paolo fuori le mura, S. Pieta in vincoli - Michelangelos Grabmal Julius' II. - und das Pantheon.⁶⁴²

III.1.6 Ecole des Beaux-Arts und Paris

Die Ausbildungsstätte mit dem größten Einfluß auf die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts konfrontierte Bluntschli mit anspruchsvollen Aufgaben. Ihr auf Wettbewerbsverfahren basierendes Qualifikationssystem spornte zu Höchstleistungen in Entwurf und Darstellung an. Durch Semper und die für ihn geleisteten praktischen Arbeiten war Bluntschli bestens auf diese Art des Lehrbetriebs der Ecole des Beaux-Arts vorbereitet; denn Semper organisierte seinen Unterricht - soweit ihm das der Ausbildungsgrad seiner Schüler ermöglichte - auf der Grundlage seiner eigenen Erfahrungen an der Ecole des Beaux-Arts im Atelier von Franz Christian Gau.⁶⁴³

⁶⁴² Bluntschli, J. C. III, S.101-114; zit. S.106f, 110f u. 112.

⁶⁴³ Etwa Laudel, S.16f; vgl. a. o. S.201 mit Anm.617. Zur Geschichte und Ausbildung der Ecole des Beaux-Arts s. Stier, Hubert: Ueber architektonischen Unterricht in Frankreich. In: DBZ II 1868, S.97-99, 105f, 117f, 129f, 141f u. 149f sowie Chafee, Richard: The teaching of architecture at the Ecole des Beaux-Arts, In: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.61-110 u. 497-504, hier bes. S.82-97, 101 u. 105; für einen schnellen Überblick s. Scharabi, S.82f. Die im Gegensatz zur geschichtslos sein wollenden Moderne dem Historismus beigelegten und unterstellten Eigenschaften wurden bis vor kurzem besonders auf die Architekturauffassung der Ecole des Beaux-Arts bezogen; daß deren Ideen die Voraussetzungen der modernen Entwicklung in

Über das Atelier Questel, das er für 20 Francs im Monat nutzen durfte, berichtete Bluntschli: "Ich arbeite dort nicht etwa für den Patron, sondern für mich nach Aufgaben u. Programmen der école des Beaux-Arts. ... Die Ateliers sind im Grunde nur die Zeichnungszimmer der école des Beaux-Arts; es arbeiten da nur ... Schüler der Schule oder solche die es werden. Die Seele des Ateliers ist nicht der Architekt (patron) sondern die Schule, diese stellt die Aufgaben, recensirt u. belohnt nach Umständen. Dieselbe Aufgabe wird von allen bearbeitet ... Etwa sechs der besten Pariser Architekten haben solche Ateliers, die sehr stark, bis etwa 60 Mann jedes, besucht sind. Zu unterscheiden von den Ateliers sind die Bureaux der Architekten. Auf diesen wird für den Architekten gegen Bezahlung gearbeitet. ... Die vorzügliche Einrichtung ist nun die, dass man zu gleicher Zeit auf einem Bureau Geld verdienen und auf einem Atelier arbeiten kann. Die Vorteile sind einleuchtend, man bleibt in beständigem Rapport mit der ausgezeichneten Schule, kann sich als Künstler weiterbilden und an schönen Aufgaben üben, nebenbei aber Praxis treiben u. wie gesagt Geld verdienen."⁶⁴⁴



"In direkten Zusammenhang mit der Schule kommt man monatl. nur einmal, zu den Tagen der Esquisse. Da wird man während 12 Stunden eingeschlossen, jeder in eine kleine abgeschlossene Loge u. macht eine Skizze nach dem Programm, das von der Schule gestellt ist. Die Einrichtung hat Ähnlichkeit mit unseren ehemal. Züricher Concursen ist aber strenger, ernster u. nützlicher. In den 12 Stunden wird geschafft was das Zeug hält. Einen Monat werden kleine Projekte gegeben, die man in einem Tag als Skizze vollendet, den anderen Monat stellt man grössere Aufgaben, macht in einem Tag die Skizze u. arbeitet nach dieser auf dem Atelier ein Projekt aus. An bestimmten Tagen u. zu bestimmter Stunde müssen die Projekte abgeliefert werden,

erheblichem Maße mitgeschaffen haben wurde nicht zur Kenntnis genommen (vgl. S.117 mit Anm.407).

⁶⁴⁴ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 26./28.VI.1864); s. a. The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.9; zum Atelier Questel unmittelbar vor dem Eintritt Bluntschlis s. Scharabi, S.22-29.

darauf erfolgt nach einigen Tagen das Jugement Sämtl. Projekte werden darauf ein paar Tage öffentlich ausgestellt" ⁶⁴⁵

Außer kleineren Ausflügen, etwa nach St. Germain und Versailles⁶⁴⁶, unternahm Bluntschli im August 1865 eine größere Exkursion. Von Orleans aus besuchte die Gruppe Blois, Chambord, Chaumont, Amboise und Azey le-Rideau. Die beiden Schwerpunkte bildeten die Renaissance-Schlösser und Kirchen des 9. bis 13. Jahrhunderts.⁶⁴⁷

Nicht mehr Schüler, sondern als junger Architekt, gekräftigt durch Studien in Florenz, finanziell unabhängiger, so konnte sich Bluntschli selbstsicher und unbelastet in der modernen Weltstadt an die Bearbeitung von Projekten begeben, deren Aufwand und Umfang den der bisher bewältigten meist um einiges überstieg. Schließlich wurde an der Ecole des Beaux-Arts der Idealentwurf wie an keiner anderen Architektenschule gepflegt. Bei diesen - meist nicht zur Ausführung bestimmten - Projekten ließ man "der Phantasie freien Lauf u. denkt sich einen Crösus als Bauherrn."⁶⁴⁸ Diese Einstellung wäre in Zürich nicht denkbar gewesen. So setzte die Ecole des Beaux-Arts Bluntschli in die Lage seine Fähigkeiten durch intensive Beschäftigung mit fiktiven Aufgaben weiter zu entwickeln und die künstlerische Freiheit und Sicherheit zu erwerben, die er später bewies. Eher als sein Patron Ch. Questel dürften ihm hier auch der Austausch mit seinen Atelierkameraden, mit denen er z. T. auch später weiterhin Kontakt pflegte, bleibende Anregungen verschafft haben. Hervorgehoben sei in diesem Zusammenhang nur Jean-Louis Pascal, der Gewinner des Grand Prix von 1866.⁶⁴⁹

Die Atelierleiter und Lehrer der Ecole waren fast alle Träger des Prix de Rome und Mitglieder des Institut de France bzw. der Académie des Beaux-Arts. Traditionell griff man auf die Antike - in der Regel Römische Formenwelt - zurück, in zweiter Linie auf die italienische Renaissance mit starker Neigung zum Barock, wobei diese mit der Architektur der ab den 1830er Jahren wiederentdeckten französischen Renaissance verwoben werden konnte. Diesen auch die Arbeiten der Schüler bestimmenden Stil der Ecole sowie deren teilweise Befangenheit im damals aktuellen französischen Zeitstil faßt Bluntschli im Rückblick folgendermaßen zusammen: "Die Ecole des beaux arts pflegte die Baukunst auf der seit Jahrhunderten herkömmlichen

⁶⁴⁵ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 2.XI.1864), vgl. o. S.52f; s. a. The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.8; exemplarisch Bissegger, Paul: Ernest Burnat et ses concours d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris (1855-1860). In: ZAK 46 1989, S.229-250.

⁶⁴⁶ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 12.VII.1864); s. a. G-S VII.

⁶⁴⁷ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 19.VIII.1865); s. a. G-S VII u. VII A.

⁶⁴⁸ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 12.VI.1864).

⁶⁴⁹ Zu diesem etwa van Zanten, David: Architectural composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier, bes. S.232ff. In: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.111-324 u. 505-509; zum Erfolg der Schüler des Ateliers Questel ebd., S.254 mit Anm.138 auf S.508; s. a. die oben S.54 zitierte Aufzählung weiterer Atelierkameraden Bluntschlis aus FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.17).

u. feststehenden Grundlage der antiken Architektur u. derjenigen Baustile, die sich aus dieser entwickelt hatten; das Mittelalter fand wenig Berücksichtigung u. beschränkte sich so ziemlich auf die Kirchenprojekte. Nicht ohne Einfluß war die Strömung des Tages, die sich in den 60er Jahren des XIX. Jahrh. in keiner sehr erfreulichen Weise geltend machte u. in Frankreich in dem Stil Napoleon III. ihren Ausdruck fand. Mitten in dieser Periode stehend konnte man vom Standpunkt des Studierenden aus dessen Wert od. Unwert nur unsicher beurteilen. Im Gegensatz zur Zürcher Schule diente die Renaissance weniger als Vorbild als die Antike in ihren verschiedenen Abstufungen."⁶⁵⁰

Das erste größere Projekt, der Entwurf einer Sternwarte mit Hörsaal (Kat.Nr.20; Abb.94f), ist die am stärksten Semper verpflichtete Arbeit unter Bluntschlis Pariser Entwürfen. Mit Sempers Züricher Sternwarte, die Bluntschli natürlich vertraut war, hat er wenig gemeinsam. Diese hatte vor allem technischen und wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen und trägt deshalb auch etwas abweisenden Charakter. Bluntschlis Arbeit, ein reines Projekt, hingegen dominiert der Vortragssaal mit halbkreisförmigem Grundriß, um den sich das übrige Gebäude lagert. Sie erscheint eher als öffentliches Gebäude, Parlament oder Theater und ist in den Details auch kaum weniger aufwendig. Eine gewisse Nobilitierung durch Allusion an eine Tempelfront erhält das Projekt durch die gedrückt dreieckige Shilouette des Saalgiebels in der Mitte in Verbindung mit der Vorhalle.

Die früheste deutlich von französischer Renaissance beeinflusste Zeichnung Bluntschlis stellt die Tagesskizze einer als Eingangsachse gestalteten Gebäudekante dar (Kat.Nr.216). Sie entstand am 5.VII.1865, also unmittelbar vor der Loire-Exkursion und ist daher möglicherweise als ein Ergebnis von Bluntschlis Vorbereitungen anzusehen.

Mit dem Projekt des château d'eau (Kat.Nr.135; Abb.426f) hat sich Bluntschli der barocken Formensprache der Ecole des Beaux-Arts geöffnet. Er zeigt sich von den Gartenanlagen der Villa d'Este in Tivoli beeinflusst. Das für aufwendige Wandbrunnen beliebte Motiv einer zentralen Halbrundnische - populärstes Beispiel die 1743 in Betrieb genommene Fontana di Trevi von Nicola Salvi - des Brunnenhauses findet sich bei der dortigen Fontana dell'Organo idraulico. In den von Bluntschli projektierten monumentalen Dimensionen ist es in Bramantes Cortile del Belvedere vorgebildet.

Bei seinem Projekt einer Schloßkapelle (Kat.Nr.2; Abb.2f) bedient sich Bluntschli vor allem Motiven der französischen Renaissance aus der Zeit Franz' I. Der Entwurf zu einem Grab(?)denkmal für Th. Körner (Kat.Nr.143; Abb.444) verbindet einen Kenotaph der Hochrenaissance mit spätklassizistischer Rahmenarchitektur.

⁶⁵⁰ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.15).

Von großer Wichtigkeit für Bluntschlis späteren Erfolg dürften die an der Ecole des Beaux-Arts praktizierte Verbindung oppulenter Architekturentwürfe mit modernster Bau- und Funktions-Technik⁶⁵¹ sowie die Übung und Verfeinerung zeichnerischer Entwurfsdarstellung gewesen sein.

III.1.7 Deutsche Renaissance in Südwestdeutschland

In Heidelberg befaßte sich Bluntschli intensiv mit der Architektur der deutschen Renaissance. Der Balkon des von ihm erbauten und 1868 bezogenen elterlichen Wohnhauses (Kat.Nr.84) bot Bluntschli ungestörte Aussicht auf das Schloß. Es "zog mich mächtig an u. begeisterte mich seiner malerischen u. poetischen Wirkung wegen für die Architektur der deutschen Renaissance. Ihm widmete ich manchen Tag, durchstöberte die Ruinen u. skizzierte viel Damals griff die Idee ... Platz, den Spuren dieses neu entdeckten Stiles nachzugehen".⁶⁵² Von Konstanz aus trieb Bluntschi im Oktober 1869 Studien im großen Saal des Schlosses Heiligenberg "für eine voraussichtliche Renaissance Publikation".⁶⁵³ In dieselben Jahre fallen Lübkes Vorbereitungen zur "Geschichte der deutschen Renaissance".⁶⁵⁴

III.1.8 Rom 1869/70

Bluntschlis Römischer Aufenthalt im Winter 1869/70 kommt aus zweierlei Gründen Bedeutung zu: Zunächst bot sich ihm in dessen Verlauf die Gelegenheit seine eigene Position durch Infragestellen und Begründen zu bestimmen, festigen und profilieren, sodann - der eigentliche Zweck der Reise - näherer Beschäftigung mit Monumenten der Antike und Renaissance in und um Rom sowie besonders intensiver Studien römischer Dekorationskunst, von deren Früchten er fast sein gesamtes Berufsleben über zehrte.

Im November 1869 war Bluntschli mit verschiedenen deutschen Architekten zusammengetroffen: "Da bleiben dann die Erörterungen über Architektur nicht aus, ich habe einen schweren Stand ... Mit den Berlinern ist einmal kein Auskommen möglich. Die haben ihre bestimmten dogmatischen Ansichten - ... von den Professoren angefangen bis zum jungen Ihne. Ihr erster Satz lautet: Schinkel ist der

⁶⁵¹ Es sei nur auf ein prominentes zeitgenössisches Beispiel, Garniers Grand Opéra (1861-1875) verwiesen; Bluntschli selbst bearbeitete im Frühjahr 1865 das unbekannt "Constructions-Project" einer schiefen steinernen Brücke (Kat.Nr.131); als ausgeführtes Beispiel sei das Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr.67) genannt.

⁶⁵² FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.24); s. a. G-S VIII, 22, 43 u. 44, IX, 12 u. 39 bis 50 u. X, 1, 3, 5 bis 10 u. 29.

⁶⁵³ FA Bl.47 U.V (Br. v. 24.X.1869); s. a. ebd. v. 4. u. 16.X.1869 u. 50 U.V (biogr.Not., Ts.25); G-S XI, 22v.

⁶⁵⁴ Lübke, Wilhelm: Geschichte der deutschen Renaissance (Geschichte der Baukunst V,1 hg. v. Franz Kugler), Stuttgart 1872 (Heidelberg Bd.1, S.297-319, Heiligenberg ebd., S.280-284).

erste Architekt, der je gelebt hat u. ausser ihm ist nichts anzuerkennen, als natürlich die eigene Berliner Schule. Es ist das so abgeschmackt, dass einen die Leute in ihrem Unverstand eigentlich dauern. Mit Diebold stehe ich mich schon besser, wenn auch wir ganz verschiedene Wege wandeln, er als Schüler von Hübsch ... vertritt die organische puristische Richtung, die mir zu eng u. nicht verständlich genug ist; diese arbeiten zuviel mit Logik, ich lieber mit rein ästhetischen Rücksichten."⁶⁵⁵ So kam es, daß sich Bluntschli mehr den in Rom ansässigen Franzosen zuwendete und frühere Bekanntschaften auffrischte: "die Franzosen sind mir wieder angenehmer als die Deutschen. Ich habe mit ihrer Art die Dinge anzusehen mehr Verwandtschaft. Ich werde in nächster Zeit ... mit Leclerc zusammen einige Aufnahmen an Gräbern in der Via Latina, in der Campagna, machen."⁶⁵⁶ Zunächst befaßte er sich "mit decorativen Gegenständen als Gewölbemalerei, Sarcophage u. ähnliches", da er "was farbige Decoration anlangt, viel zu lernen habe und Rom hierin sehr mannigfaltiges aus vielen Kunstepochen aufzuweisen hat."⁶⁵⁷ Eine Woche später begannen dann die Arbeiten mit Leclerc: "Es sind da ganz vollkommen gut erhaltene Malereien u. Stuckverzierungen an Wänden u. Gewölben aus etwa dem 2ten Jahrhundert. Es ist auffallend wie sehr sich die beste Periode der Renaissance in der ganzen Decorationsweise an diese alten römischen Reste anschliesst; man sieht an diesen Beispielen recht deutlich den innigen Zusammenhang der beiden Kunstperioden. Ohne solche Reste waren die Loggien von Rafael nicht möglich, es bleibt demzufolge immer äusserst interessant und lehrreich an der ersten Quelle zu schöpfen und ähnliches zu studieren wie die Künstler der Renaissance. Die genannten Gräber sind im Jahr 1859 entdeckt. - Andere interessante neue Ausgrabungen von Wanddecorationen wurden in den Kaiserpalästen auf dem Palatin gemacht, Malereien die denen von Pompeji an Stil u. Schönheit weit überlegen sind. Die Malereien von Pompeji sind vermutlich nur die Ausartung dieser u. ähnlicher Decorationen. ... Wenn man hier einzelne decorative Meisterwerke näher studirt hat ist im höchsten Grade auffallend, wie oft man dieselbe Decoration wieder findet mit unwesentlichen Veränderungen; so Wandmalereien in der Villa des Papa Giulio u. im Vatikan, so Decken in den Stanzen u. in der Kirche S. Maria del popolo, so namentlich die Unzahl Grabmäler der Cardinäle u. Bischöffe aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts; die gleichen sich alle; die damaligen Künstler müssen sich an einer Form so sehr erfreut haben, dass sie dieselbe oft wiederholten; oder ist wohl ein anderer Grund für diese verschiedenen Auflagen vorhanden?"⁶⁵⁸ Sein Rückweg im Februar 1870 führte Bluntschli über das ihm bislang unbekanntes Venedig, das in der Folge eines seiner bevorzugten Reiseziele werden sollte.

⁶⁵⁵ FA Bl.47 U.V (Br. v. 16.XI.1869).

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd. (Br. v. 24.XI.1869); vgl. G-S XII bis XV.

⁶⁵⁸ Ebd. (Br. v. 30.XI.1869); vgl. G-S XIII, 9 bis 14 u. 23v.

III.1.9 Ausschreibungsvorgaben

Neben dem Mietshaus-, Hotel- und Geschäftshausbau zeigen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders die neuen bedeutenden öffentlichen Bauaufgaben verschiedener Funktionen, wie Regierungs- und Verwaltungsbauten oder Bahnhöfe charakteristische Eigentümlichkeiten ihrer Träger und Epoche. Hinter ihnen standen keine persönlichen Bauherren, keine homogene Gesellschaftsschicht mehr, die mit einheitlichem Geschmack ästhetische Vorgaben hätte machen können. Die anonyme Bauherrschaft stellte lediglich das Programm des Raumbedarfs auf. So zeigt sich, überblickt man die Vorschriften und Forderungen zu öffentlichen Bauten, daß die Verwaltungen, die die Kunst ansonsten im Interesse staatlicher Legitimation in Regie nahmen, auf dem Gebiet der Architektur erstaunlich selten gestalterische oder stilistische Vorgaben machten. Hierbei spielt möglicherweise auch die Einsicht eine Rolle, daß "Stil" sich nicht gewollt herbeiführen lasse, die sich besonders nach dem mißglückten Versuch des "Maximilianstils" verbreitet hatte. Vermittels Wettbewerb wurde die Verantwortung für das Ästhetische dem Architekten zugewiesen. In der Regel wurde er aufgefordert, Wert auf "würdevolle Erscheinung", "monumentalen Ernst" o. ä. zu legen; "Symbolarchitektur" zu schaffen, im Sinne der Verwendung des Begriffs bei Herrmann durch "bewußte Absichtlichkeit" eine "Symbolisierung geistiger Dinge" zu versuchen.⁶⁵⁹

Stil und Gestaltung konnten so in zuvor nicht gekanntem Ausmaß dem persönlichen Geschmack des einzelnen Architekten überlassen bleiben. Da beides jedoch im allgemeinen als Ausdruck und Maßstab des dem Gebäude in seiner sozialen und wirtschaftlichen Umgebung beigemessenen Stellenwerts angesehen wird, konnte das leicht zu einem mit dem Zweck des Bauwerks nicht immer zu rechtfertigenden Aufwand und damit einhergehender vermeintlicher Bedeutungssteigerung führen. Die Raumgestaltungen öffentlicher Gebäude erfolgten geradezu als "Ableitungen und thematische Variationen" der bürgerlichen Wohnkultur. So wurde selbst großen Sälen "Behaglichkeit" - um nur eine aus damaliger Sicht wesentliche Eigenschaft richtig gestalteter Wohnräume zu nennen - abverlangt.⁶⁶⁰ Auch Museumskonzeptionen folgten in ihrer Raumausstattung und Aufstellung der Exponate bis nach 1870 häufig eher ästhetischen und repräsentativen als wissenschaftlichen Gesichtspunkten. Meist wurde versucht, den o. g. Forderungen bezüglich der Stilform mit einem Gewand in formalen Ausprägungen italienischer Hochrenaissance zu entsprechen. Mit ihren das blockhafte betonenden Rahmenmotiven, Distanz schaffenden Sockeln, kräftigen horizontalen Teilungen, starken Fugungen und Quaderungen, den

⁶⁵⁹ Herrmann, S.5 u. 10-29; vgl. a. Bayer, Josef: Moderne Bautypen (1886). In: Josef Bayer. Baustudien und Baubilder hg. v. Robert Stiassny, Jena 1919, S.280-288.

⁶⁶⁰ Brönnner 1982, S.261.

mächtigen Halbsäulen und Pilasterordnungen, Balustraden und geschmückten Kranzgesimsen wird sie sowohl als Staatsbauform als auch internationaler Stil für monumentale Gebäude angesehen. In Deutschland hatte ihr der erste Wettbewerb um den Berliner Reichstag zum Durchbruch verholfen - "ein besonderes Indiz für den großbürgerlichen Inhalt dieser Stilrezeption."⁶⁶¹

Im schnellen Verlauf der den Trend stärkerer plastischer Belebung und der Betonung der Silhouette - verbunden mit einer Wendung zum Barock - folgenden Entwicklung wurde die Vorgabe und Definition eines Stils ab den späten 1880er Jahren unwesentlich. Bis zum ersten Weltkrieg drängten Neubarock und Jugendstil nach monumentaler Wucht. Zu der späthistoristischen Forderung "aus dem Wesen der Aufgabe heraus vernünftig zu bauen" siehe das Kapitel "Spätwerk".

Neben dem Staat und den Kommunen traten als weitere öffentliche Bauherren Kirchen und Religionsgemeinschaften auf. Für christliche Kirchenbauten galten bis weit in die 1880er Jahre hinein die mittelalterlichen Stile als angemessen.

Exkurs: Bluntschli und die Blütezeit des Wettbewerbswesens

Eine gründliche Untersuchung des spannenden und vielschichtigen Phänomens der Architekturwettbewerbe im Historismus steht noch aus.⁶⁶²

⁶⁶¹ Milde, S.251. "Da sich mit ihm [dem Wettbewerb um den Reichstag] alle Illusionen der Bourgeoisie verbanden, die sie angesichts der endlich hergestellten staatlichen Einheit und des nach allgemeinem, gleichem und direktem Wahlrecht gewählten Reichstages hegte" ebd.; vgl. a. Götz 1985, S.168.

⁶⁶² Allgemein: Döhmer, S.136f (zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts); Haagsma, Ids u. de Haan, Hilde: Architekten-Wettbewerbe, Stuttgart 1988; Hilpert, Cornelia: Architekturwettbewerbe und Ausschreibungswesen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: Renaissance der Renaissance, S.255-271; Martinoli, Simona: Giuseppe Bordonzotti (1877-1932): Concorsi per opere pubbliche, Lavoro di licenza Universität Zürich 1989, S.14-21 (u. a. zu den in der Schweiz üblichen Wettbewerbstypen) u. appendice L (zu Reformen und Regelungen in der Schweiz). Außer den Verweisen der Fußnoten zu diesem Exkurs sind folgende in chronologischer Reihenfolge aufgelisteten Beiträge von Bedeutung: Architektenverein Berlin: Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen (Entwurf). In: Wochenblatt des Architekten-Vereins zu Berlin I,41 v. 11.X., S.402 u. 45 v. 8.XI.1867, S.431 u. weitere Beiträge in diesem Jg.; DBZ II,35 v. 28.VIII.1868, S.367-369; Fritsch, K. E. O.: Ueber das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen. In: DBZ XIII,21 v. 15., S.106-111, 23 v. 22.III., S.115-117, 33 v. 26., S.165-167 u. 34 v. 30.IV.1879, S.173-175; Fritsch, K. E. O.: Zur Frage des öffentlichen Konkurrenzwesens. In: DBZ XVI,57 v. 19.VII.1882, S.335; ein am 26.VIII.1890 von H. Stier auf der IX.Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine gehaltener Vortrag ist in drei teilweise in interessanten Details voneinander abweichenden Fassungen publiziert: Stier, Hubert: Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbs in den letztverflossenen 22 Jahren. In: CB X,36A v. 10.IX.1890, S.381-383 sowie Ueber die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbes in Deutschland in den verflossenen 22 Jahren. In: SBZ XVI,11 v. 13.IX.1890, S.67f und Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbes seit 1868. In: DBZ XXIV,75 v. 17.IX.1890, S.453-455; Henrici, K[arl]: Zur Praxis des Preisrichteramtes bei öffentlichen Wettbewerben. In: DBZ XXV, 102/103 v. 24.XII.1891, S.623f; H[enrici ?], K[arl ?]: Zur Reform der baukünstlerischen Wettbewerben. In: DBZ XXVIII,6 v. 20.I.1894, S.33-35; Rincklage, Aug.: Zur Reform der baukünstlerischen Wettbewerben, ebd. 15 v. 21.II.1894, S.92 u. 94; CB XVIII,8A v. 23.II., S.94f u. 36A v. 7.IX.1898, S.431; Streiff, R[udolf]: Wettbewerb für

Das öffentliche Wettbewerbswesen in Deutschland entwickelte sich einige Jahre vor der Mitte des 19. Jahrhunderts aus den Preisaufgaben der Akademien und Architektenvereine. Gegenstand bedeutender öffentlicher Konkurrenzen waren vor allem die großen nationalen Bauvorhaben sowie Kirchen. Nach bescheidenen Anfängen und geringer Resonanz in der Architektenschaft und Öffentlichkeit ist ein steigender Widerhall sowie eine dementsprechende ausführliche Behandlung von Wettbewerben in der Presse bis in die 1890er Jahre zu verzeichnen. Ab 1892 veröffentlichte das eigens dazu ins Leben gerufene Journal "Deutsche Konkurrenzen" prämierte und in engere Wahl gezogene Entwürfe ausgewählter Wettbewerbe sowie deren Programme und - soweit erhältlich - auch die preisgerichtlichen Gutachten in aufwendigerer Form als die Bauzeitschriften, was in der Folge mit zur Typologisierung bei den Lösungen verschiedener Bauaufgaben beigetragen haben mag. Vielleicht aus diesem Grund und weil die Stilfrage ihre Aktualität verloren hatte und somit aus kontrovers diskutierten kulturellen Aufgaben Routineangelegenheiten geworden waren, ging das Interesse am Architekturgeschehen um die Jahrhundertwende allgemein zurück, nachdem auch das Wettbewerbswesen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts seinen qualitativen Höhepunkt überschritten hatte.

Die Periode der großen Wettbewerbe fällt also genau mit Bluntschlis Schaffenszeit - auf seine Teilnahme an Konkurrenzen bezogen von 1863 (Sammlungsgebäude Karlsruhe, Kat.Nr.29) bis 1903 (Rathaus Dresden, Kat.Nr.17) - zusammen.

Bis einschließlich des ersten Wettbewerbs um das Reichstagsgebäude - also noch bis nach dem Krieg von 1870/71 - waren die im Deutschen Reich veranstalteten Konkurrenzen international ausgeschrieben worden. Die spätere Einschränkung auf Angehörige des Reiches⁶⁶³ dürfte vor allem auf die steigende Zahl deutscher Architekten zurückzuführen sein.

Beschränkte Wettbewerbe mit ausgewählten Teilnehmern wie der um das Frankfurter Städel, zu dem "Mylius & Bluntschli" 1873 eingeladen waren (Kat.Nr.31), bildeten Ausnahmen.

eine reformierte Kirche in Solothurn und Verwandtes. In: SBZ LXX,20 v. 17.XI.1917, S.236-238, Richtigstellung, ebd. 26 v. 29.XII.1917, S.304 u. Entgegnung, ebd. LXXI,1 v. 5.I.1918, S.9-11; Jegher, Carl: Grundsätzliches zum Wettbewerbswesen. In: SBZ LXXI,3 v. 19.I.1918, S.29-33; SBZ LXXI,17 v. 27.IV.1918, S.189f; [Jegher, Carl:] Mängel bei Architektur-Wettbewerben. In: SBZ 86,22 v. 28.XI.1925, S.271f; Brurein: Vorschläge zu einer Umgestaltung des Wettbewerbswesens. In: DBZ LX,10 v. 3.II.1926, S.94-96.

⁶⁶³ Bis 1877 einschließlich, bis 1882 teilweisem Ausschluß österreichischer Architekten, dann Zulassung für "alle Architekten deutscher Nationalität, also auch die Deutsch-Schweizer" (DBZ XVIII,27 v. 2.IV.1884, S.160); s. a. DBZ XXVIII,45 v. 6.VI.1894, S.280; zur genauen Angabe der berechtigten Teilnehmer in deutschen Wettbewerben s. die neuen Grundsätze in CB XVIII,8A v. 23.II.1898, S.94.

Da viele Entwurfsaufgaben - besonders im Hinblick auf die oftmals kurzen Fristen - die Kraft einzelner überschritten, beteiligten sich häufig Doppelfirmen oder Arbeitsgemeinschaften von zwei oder mehr Architekten an Wettbewerben. Die zu erwartende Honorierung stand oft nicht im Verhältnis zum geleisteten Aufwand, weshalb es sich bei den Teilnehmern in der Regel um junge Architekten, die in einem Erfolg auch die Möglichkeit höherer Bekanntheit sahen sowie in späteren Jahren - nachdem bereits brauchbare und typenbildende Lösungen für die neuen Bauaufgaben gefunden waren - zunehmend auf einzelne Gebäudetypen spezialisierte Firmen handelte.

Je stärker die Beteiligung an den Konkurrenzen zunahm um so höheres - ja entscheidendes - Gewicht kam der Präsentation der Einsendungen zu. Die größeren Büros hatten daher Spezialisten zur Anfertigung lavierter oder aquarellierter Perspektiven. Diese nahmen besonders die Nichtarchitekten unter den Jurymitgliedern für sich ein, was in der Folge zu der Überlegung führte, genauere Vorgaben über die Art zeichnerischer Behandlung der Einsendungen zu erlassen und sogar perspektivische Zeichnungen völlig auszuschließen, um dem "Uebelstande überflüssiger, lediglich auf Augenbestechung herauslaufender Zeichnungen zu begegnen"⁶⁶⁴, wie es beim Wettbewerb um die Straßburger Universität (Kat.Nr.22) geschehen war. Möglicherweise ist in dieser Einstellung zusätzlich eine indirekte Ablehnung französischen Geschmacks zu sehen, lehrte doch gerade die Ecole des Beaux-Arts diesen "augenbestechenden" repräsentativen Zeichenstil. In den 80er Jahren hat sich dann "das Verfahren als brauchbar erwiesen, eine bestimmte Zeichenmethode - einfache Linien - so wie die genaue Zahl der Blätter vorzuschreiben, darüber Hinausgehendes aber auszuschließen."⁶⁶⁵ Ab der Jahrhundertwende wurden gelegentlich Modelle anstelle von Perspektiven zugelassen oder gefordert.⁶⁶⁶

"Mylius & Bluntschli" hatten das Glück, einen Meister der Architekturzeichnung, Friedrich von Thiersch, von 1874 bis 1877 unter ihre Angestellten zählen zu dürfen, dessen kombinierte Grundriß-Schnitt-Perspektiven besonders bewundert wurden. Eine solche arbeitete er für das Projekt des Hamburger Rathauses aus (Kat.Nr.16; Abb.81). Noch 45 Jahre später schrieb Albert Hofmann in seinem Nachruf auf Thiersch "Es war eines der glänzendsten Blätter, die je in einem Wettbewerb zur Erstreichung eines Erfolges ausgeführt worden waren. Es war eine unbestrittene Tat

⁶⁶⁴ Stier, Hubert: Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbs in den letztverflossenen 22 Jahren, S.382. In: CB X,36A v. 10.IX.1890, S.381-383; s. a. Otzen, Johannes: Die Perspektive im Architektur-Zeichnen. In: DBZ XII,69 v. 28.VIII.1878, S.351f u. DBZ XXVIII,38 v. 12.V.1894, S.239f; bezügl. Bahnhofsprojekten s. Krings, Ulrich: Bahnhofsarchitektur, München 1985, S.87-96.

⁶⁶⁵ Stier, Hubert: Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbes seit 1868, S.454. In: DBZ XXIV,75 v. 17.IX.1890, S.453-455; vgl. a. SBZ XXXII,21 v. 19.XI.1898, S.169.

⁶⁶⁶ Etwa SBZ XLI 1903, S.229.

aller architektonischen Darstellungskunst. Alles flammte auf und pries den Schöpfer."⁶⁶⁷ Auch bei diesem Wettbewerb hatte man in der "Vorberathung der Konkurrenz in der Bürgerschaft Hamburgs als Vorsichtsmaassregel gegen jene Gefahr den Vorschlag gemacht: die Anwendung der Farbe bei perspektivischen Darstellungen, eventuell solche selbst nicht zuzulassen".⁶⁶⁸ Thiersch war übrigens über die Stuttgarter Schule und seinen Lehrer Leins - einen Schüler Baltards -, von dem er seine Zeichen- und Aquarelltechnik gelernt hatte⁶⁶⁹, mit dem Darstellungsstil der Ecole des Beaux-Arts vertraut.

Bereits 1860 hatte Semper beklagt: "Das Konkurrenzwesen, wie es jetzt überall eingerissen ist, leistet dieser unseligen Trennung der Architektur als Kunst von der ausübenden Praxis den grössten Vorschub und ist (in seiner jetzt bestehenden Modalität wenigstens) eines der thätigsten Agentien des Verfalls."⁶⁷⁰

Die Kritik am Wettbewerbswesen war in deutschen wie in schweizerischen Fachzeitschriften - neben Klagen über das Submissionswesen - jahrzehntelang ein immer wiederkehrendes Thema:

Beanstandet wurde u. a. die Ungenauigkeit der Programme "als Grundlage einer viel Mühe und Zeit in Anspruch nehmenden Arbeit"⁶⁷¹; die Vergeudung der Arbeit, die in den zahlreichen sorgfältig erarbeiteten erfolglosen Entwürfen stecke⁶⁷² und die noch nicht einmal in Verbindung mit den Namen ihrer Autoren bekannt gemacht würden⁶⁷³; die Festlegung maximaler Bausummen, die Probleme ihrer Überprüfung und Einhaltung⁶⁷⁴; bereits früh wurde die Unabhängigkeit von CB und DBZ, die vom Ministerium der Öffentlichen Arbeiten bzw. unter dessen Einfluß von den deutschen Architekten- und Ingenieurvereinen herausgegeben wurden, immer wieder angezweifelt⁶⁷⁵. Anlaß zu heftiger Kritik gaben auch die Gepflogenheiten bei der Zusammensetzung der Jurys sowie der von ihnen geleisteten Arbeit.⁶⁷⁶ Bei den Architekten unter den Preisrichtern handelte es sich meist um prominente Persönlichkeiten, deren Namen über viele Jahre hinweg immer wieder auftauchen. Häufigste Vorwürfe gegenüber den Preisrichtern waren Parteilichkeit, Lancierung

⁶⁶⁷ DBZ LVI,1 v. 4.I.1922, S.6.

⁶⁶⁸ DBZ XI,36 v. 5.V.1877, S.173.

⁶⁶⁹ Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925, S.76 Anm.1.

⁶⁷⁰ Semper Stil I, S.XIII, Anm.1.Eine der ganz wenigen von Bluntschli angestrichenen Stellen (Bluntschlis Exemplar ETHZ Bibliothek Spezialsammlungen A 15:1 Ex.A).

⁶⁷¹ DBZ XIX,33 v. 25.IV.1885, S.197.

⁶⁷² Etwa DBZ XI,36 v. 5.V.1877, S.13.

⁶⁷³ Stier, H [ubert]: Die Anonymität bei Konkurrenzen. In: Wochenblatt des Architekten-Vereins zu Berlin I,24 v. 15.VI.1867, S.229f.

⁶⁷⁴ "Die Gewissenhaftigkeit sowohl der Konkurrenten, wie auch der Preisrichter erleidet fast ausnahmslos an dieser faulen Klippe Schiffbruch" (DBZ XXV,102/103 v. 24.XII.1891, S.623); s. a. etwa DBZ XIII,33 v. 26.IV.1879, S.166.

⁶⁷⁵ Beispielsweise die Reaktion in DBZ VI,30 v. 25.VII.1872, S.242f.

⁶⁷⁶ Etwa Daly, Cesar: Ein Wort über Preisbewerbungen bei öffentlichen Baudenkmalen. In: Zeitschrift für praktische Baukunst XXII 1862, Sp.223-240.

von Schülern, Zeitmangel bei der Beurteilung, willkürliche und nicht an Hand der Protokolle nachvollziehbare Entscheidungen sowie Inkonsequenz beim Anlegen der Beurteilungskriterien⁶⁷⁷. Hinzu kam noch der Unmut darüber, daß sich die Behörden bzw. Bauausschüsse und parlamentarischen Körperschaften häufig nicht an das Urteil der Jury gebunden fühlten und daher nur selten ein erster Preis mehr oder weniger unverändert zur Ausführung gelangte; oft vergab schon das Preisgericht keinen ersten Preis.

Heftige Empörung rief die fragwürdige Praxis der auslobenden Baubehörden hervor, Wettbewerbsergebnisse zu benutzen, um das in der Ausschreibung vorgegebene Programm wieder umzustößen und einen erneuten Wettbewerb zu veranstalten oder aber Konkurrenzen als bequemes und billiges Mittel zu mißbrauchen, um ohne Honorarkosten in den Besitz künstlerischer Anregungen zu gelangen und diese dann zu einem eigenen Ausführungsprojekt weiter zu verarbeiten, wobei dessen eigentlicher Urheber dann bestenfalls die künstlerische Leitung erhielt. Die Kritik konnte bis zum indirekten Vorwurf der institutionalisierten Ausbeutung der Architekten reichen.

Gelegentlich gelang es "geschickten" Preisrichtern auch unter Mißachtung des Wettbewerbsergebnisses, die Ausführung selbst zu erhalten.⁶⁷⁸

Besonders Rathausplanungen liefen kaum ohne heftige Kontroversen mit den immer ehrgeiziger und mächtiger werdenden Stadtbauräten ab, die ihren Einfluß schon im Vorfeld und als Mitglieder des Preisgerichts geltend machten und zunehmend danach strebten, nicht nur die technische Bauleitung, sondern auch die künstlerische Gestaltung in ihre Hand zu bekommen.

Bluntschli hatte bereits früh auch die Schattenseite des mit all diesen Übeln behafteten Wettbewerbswesens kennengelernt und die ersten seiner zahlreichen negativen Erfahrungen machen müssen⁶⁷⁹, stellvertretend sei auf seine in Kat.Nr.54 zitierten Äußerungen bezüglich des Wiener Zentralfriedhofs vom 20.IX.1871 verwiesen.⁶⁸⁰

Diesen Mißständen versuchten die Architektenvereine in den Jahren des Aufschwungs und der starken Zunahme von Konkurrenzen nach 1860 durch den Erlaß von Normen zu begegnen. Auf der Versammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine im Jahre 1868 wurden "Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen" festgesetzt.⁶⁸¹ Diese sollten "den preisausschreibenden Behörden etc. als Richtschnur, den Fachgenossen hingegen als

⁶⁷⁷ Etwa DBZ LX,10 v. 3.II.1926, S.94-96.

⁶⁷⁸ Beispiele etwa bei Paul, S.58.

⁶⁷⁹ Zuerst mit seinem Entwurf zu einem Sammlungsgebäude für Karlsruhe Kat.Nr.29, s. dazu FA Bl.50 U.IV (biogr.Not., Ts.7) und o. S.42-45.

⁶⁸⁰ FA Bl.47 U.VI; s. a. S.60f.

⁶⁸¹ DBZ II,35 v. 28.VIII.1868, S.367f.

Maasstab für die Beurtheilung eines Preisausschreibens dienen".⁶⁸² Ihre Mißachtung gab jedoch über Jahrzehnte hinweg erneut immer wieder Anlaß zu Kritik und Beschwerden seitens der Architekten und "aus den Reihen des Publikums, insbesondere einer gewissen Klasse von Kunstschriftstellern"⁶⁸³, die meist in Verbindung mit den konkreten Fällen in Fachzeitschriften geäußert und diskutiert wurden⁶⁸⁴ oder auf die Tagesordnungen der Versammlungen des Verbands deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine gelangten.⁶⁸⁵

Auch "Mylius & Bluntschli" griffen in diese Diskussion ein. Und zwar bezüglich der Vermeidung des hohen und blendenden Aufwands, des "unnöthigen Luxus in Bildern, Rahmen u. dergl." Sie schlugen einen an der Vergabe des "Grand Prix de Rôme" orientierten Modus, der auch bei der Konkurrenz zur Pariser Oper angewandt worden war, vor. Demnach "wurden in erster Linie keine Preise ausgesetzt, sondern in kürzester Zeit Skizzen verlangt, mit der Bestimmung, dass die Verfasser der ... 12 besten Entwürfe sämtlich gegen Honorirung zur engeren Konkurrenz aufgefordert würden. Die Extra-Prämie der 2. Konkurrenz aber bestand in der Zusage der Uebertragung des Baues."⁶⁸⁶

Für die Schweiz hatte der SIA in seiner Generalversammlung vom 30.IX.1877 Grundsätze über das Verfahren bei öffentlichen Konkurrenzen verabschiedet. Nach der Mitte der 80er Jahre wurde eine Überarbeitung besonders bezüglich zweier Fragen diskutiert: ob die definitive Planbearbeitung bzw. -ausführung immer dem Erstprämierten zukommen solle und ob Wettbewerbe größerer Bedeutung in zwei Stufen, einer sog. allgemeinen Ideen- oder Vorkonkurrenz und einem anschließend unter den daraus mit Auszeichnung hervorgegangenen Künstlern ausgerichteten zweiten sog. engeren Wettbewerb zu veranstalten seien.⁶⁸⁷ Beide Punkte sind in dem oben zitierten Vorschlag von "Mylius & Bluntschli" aus dem Jahre 1877 bereits berührt.

Zehn Jahre danach gehörte Bluntschli der vom Zentralkomitee des SIA eingesetzten Kommission zur Ausarbeitung eines neuen Entwurfs an⁶⁸⁸, der am 24.VII.1887 von

⁶⁸² DBZ XIII,21 v. 15.III.1879, S.106f.

⁶⁸³ DBZ IX 1875, S.333.

⁶⁸⁴ Etwa anlässlich des ersten Wettbewerbs zum Reichstag in DBZ VI,30 v. 25.VII.1872, S.242-246 u. 31 v. 1.VIII.1872, S.249-252 oder ebd. IX 1875, S.333f, 393f u. 394f.

⁶⁸⁵ Etwa DBZ XIII,76 v. 24.IX.1879, S.385 u. 80 v. 8.X.1879, S.409; DBZ XVII,78 v. 29.IX.1883, S.462-464; SBZ XXXII,12 v. 17.IX.1898, S.94 zur Vorgehensweise der Jury.

⁶⁸⁶ Zur Konkurrenzfrage. In: DBZ XI,42 v. 28.V.1877, S.202; vgl. a. ebd. XIII,33 v. 26.IV.1879, S.166.

⁶⁸⁷ Etwa SBZ VII,18 v. 1.V., S.119 u. 25 v. 19.VI.1886, S.162, VIII,22 v. 27.XI., S.133f u. 23 v. 4.XII.1886, S.139 u. DBZ XXI,5 v. 15.I.1887, S.32; s. a. FA Bl.60 ("Abschrift des Berichtes vom 18. Okt. 1885. An das Schweizerische Departement des Innern Abteilung Bauwesen", 12 Ms.).

⁶⁸⁸ SBZ X,3 v. 16.VII.1887, S.17-19.

der Generalversammlung angenommen worden war⁶⁸⁹. Wie in dem Fall aus seiner Frankfurter Zeit - die damalige Äußerung war die Reaktion auf einen von der Konkurrenz zum Bau des Hamburger Rathauses angeregten Artikel⁶⁹⁰ - war Bluntschli auch hier selbst betroffen. Ausgelöst nämlich wurde die "Ergänzung der Grundzüge für das Verfahren bei öffentlichen Concurrenzen" aus Anlaß einer Ausstellung der Wettbewerbspläne zum eidgenössischen Parlaments- und Verwaltungsgebäude (Kat.Nr.11) durch die Frage "wie es komme, dass das eidg. Departement die weitere Ausarbeitung von Plänen für das Verwaltungsgebäude nicht dem Erstprämiirten [Bluntschli] übertragen habe."⁶⁹¹

Das ständig neue Aktualität erhaltende Thema gab in der Folge immer wieder Anlaß zu - meist durch Unregelmäßigkeiten verursachten - Auseinandersetzungen und Verbesserungsbestrebungen⁶⁹², was 1907 zu einer Durchsicht und Neubearbeitung der Grundsätze geführt hat⁶⁹³. Als Vizepräsident des SIA hatte Bluntschli maßgeblichen Anteil hieran. In dieser Funktion stellte er die überarbeiteten Grundsätze auch auf der Delegiertenversammlung vom 12. Mai 1907 vor.⁶⁹⁴

Ihre endgültige Annahme war für die Vollversammlung am 22.IX.1907 vorgesehen, kam jedoch nicht zustande, da sich wenige Tage zuvor gelegentlich der Ausschreibung einer Plankonkurrenz für die Universitätsbauten in Zürich (Kat.Nr.28) herausstellte, daß der Entwurf in verschiedenen Punkten zu ändern sei.⁶⁹⁵ Wieder betrafen die Umstände, die zu dieser kurzfristigen Überarbeitung der Wettbewerbsgrundsätze geführt hatten, Bluntschli persönlich - und in unangenehm-peinlicher Weise. Vor der Auslobung der Konkurrenz um die Universität war nämlich

⁶⁸⁹ SBZ X,5 v. 30.VII.1887, S.30; ebd. in endgültiger Redaktion abgedruckt.

⁶⁹⁰ Jacoby, J. F.: Zur Konkurrenzfrage. In: DBZ XI,36 v. 5.V.1877, S.173f.

⁶⁹¹ SBZ IX,1 v. 1.I.1887, S.9; vgl. a. FA Bl.50 U.III (Ts.8) u. 53 (Kopb.I, S.57-60), oben S.81-83 u. Kat.Nr.11.

⁶⁹² SBZ XXXIII,25 v. 24.VI.1899, S.236f, XXXIV,15 v. 14.X.1899, S.145, XXXVI,20 v. 17.XI.1900, S.192f, XXXIX,10 v. 8.III.1902, S.103-106, 11 v. 15.III.1902, S.111-113 u. 115-120, XLVII,5 v. 3.II.1906, S.65f, XLVIII,4 v. 28.VII., S.50, 6 v. 11.VIII., S.75, 18 v. 3., S.221, 19 v. 10., S.233, 20 v. 17.XI., S.244 u. 23 v. 8.XII.1906, S.282, IL, 9 v. 2., S.118, 12 v. 23., S.147-151 u.13 v. 30.III.1907, S.164f.

⁶⁹³ SBZ IL,13 v. 30.III., S.165f, 14 v. 6., S.179f, 15 v. 13., S.191, 16 v. 20.IV., S.204 u. 18 v. 4.V.1907, S.228.

⁶⁹⁴ SBZ IL,21 v. 25.V.1907, S.265f; "Le comité central résolut de faire sien, le project de révision totale élaboré par la section de Zurich et à la rédaction duquel un membre du comité central M. le Prof. Bluntschli avait contibué. Il fut seulement apporté une légère modification au texte du dit project." SIA Rapport du Comité Central pour les années 1905/07, S.141. In: SBZ L,11 v. 14.IX.1907, S.141-146.

⁶⁹⁵ "Die Sektion Zürich war dadurch veranlasst, noch vor wenigen Tagen einen Abänderungsvorschlag einzureichen, dessen Prüfung dem Zentralkomitee wegen der Kürze der Zeit nicht möglich geworden ist. Immerhin hat die Delegiertenversammlung von gestern auf das Referat der Sektion Zürich hin, deren Abänderungsvorschläge gedruckt vorlagen, beschlossen, die ganze Angelegenheit nochmals an das Zentralkomitee zurückzuweisen. Um die Erledigung derselben aber nicht zu weit hinauszuschieben, beantragt die Delegiertenversammlung der Generalversammlung, diese möge die endgültige Bereinigung der 'Grundsätze' der Delegiertenversammlung übertragen. Die Generalversammlung beschliesst in diesem Sinne." SBZ L,13 v. 28.IX.1907, S.168; s. a. ebd. L,15 v. 12.X.1907, S.189 u. Kat.Nr.28 sowie o. S.92f.

er mit der Bearbeitung der Pläne betraut worden; nach dem Entzug dieses Auftrags dienten seine eineinhalbjährigen Vorarbeiten nun als Basis des Wettbewerbsprogramms.

Am 1. November 1908 referierte Bluntschli dann im SIA "über den bereinigten Entwurf des Zentralkomitees betreffend Grundsätze für das Verfahren bei architektonischen Wettbewerben. Derselbe wird kapitelweise durchberaten."⁶⁹⁶ Oberster Grundsatz der Wettbewerbsnormen des SIA blieb das Hauptanliegen Bluntschlis die Sicherung der Ausführung für den Wettbewerbssieger.⁶⁹⁷

Bluntschli nahm nicht nur als Bewerber an 28 oder 29 Konkurrenzen teil und erwarb sich bei der Überarbeitung der Wettbewerbsnormen Verdienste, sondern übte auch durch seine Tätigkeit als Preisrichter in mindestens 70 Konkurrenzen zwischen 1871 und 1914 auf die Gestaltung der künstlerischen Leistungen einen gewissen bestimmenden Einfluß aus. Ähnlich wie sein architektonisches Schaffen und seine Lehrtätigkeit erfuhr auch sein Wirken als Preisrichter in den beiden letzten Jahrzehnten dem Vorwurf der Voreingenommenheit gegenüber modernen Strömungen.⁶⁹⁸

III.1.10 Private Auftraggeber

Die zweite Gruppe von Auftraggebern stellte das Privatkapital, dessen Vertreter zunächst als Bauherren von Wohnhäusern, dann auch von Banken, Hotels und Kaufhäusern auftraten.

Während sich in Zürich die Neurenaissance unmittelbar nach seinem Weggang etabliert hatte,⁶⁹⁹ entwarf Bluntschli in den folgenden Heidelberger Jahren - von 1866 bis 1870 - spätklassizistisch mit gelegentlichen Anklängen an italienische Renaissance. Eine Ausnahme stellt das einzige in dieser Zeit entstandene Projekt zu einem öffentlichen Monumentalbau, der Wettbewerbsentwurf zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.76f), im Vokabular eines italienischen Palazzo der Hochrenaissance dar. Zum Zeitpunkt seines Umzugs nach Frankfurt herrschte dort ebenfalls noch ein von Paris beeinflusster Spätklassizismus, der aber weitgehend als italienische Renaissance angesehen wurde. Der Neugotik dürfte hier im Profanbau noch geringere

⁶⁹⁶ SBZ LII,20 v. 14.XI.1908, S.270; Wortlaut ebd. bereits in LII,19 v. 7.XI.1908, S.256f.

⁶⁹⁷ Vgl. die auf S.217 zitierte Überzeugung Sempers; zur Auswirkung und Anwendung der Grundsätze von 1908 s. SBZ LIX,19 v. 11.V.1912, S.256-259 u. LXIV,18 v. 31.X.1914, S.202-204.

⁶⁹⁸ Etwa von Seiten der "Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz" in: Wissen und Leben I, 1907, S.171-181 und SBZ L,24 v. 14.XII.1907, S.311. Zu Bluntschlis Mitgliedschaft in der Schweizerischen Kunstkommission von 1891 bis 1903 und seine dadurch mit bedingte Präsenz in Preisgerichten s. S.102-105 und Anhang 4 bzw. 3.

⁶⁹⁹ Etwa INSA 10, S.249.

Bedeutung als andernorts zugekommen sein.⁷⁰⁰ So war bei seiner Ankunft neben den materiellen Möglichkeiten nach dem gewonnenen Krieg und dem dadurch mitbedingt gestiegenen Repräsentationsbedürfnis und nach äußerer Bekräftigung drängenden Selbstbewußtsein der Boden in Frankfurt auch "geschmacklich" für den nun unmittelbar erfolgenden Einzug der italienischen Hochrenaissance im repräsentativen Monumental- und Villenbau vorbereitet. Schon bald fanden auch französische und deutsche Renaissance sowie opulentere und stärker auf Barock hin ausgerichtete Strömungen Eingang, deren Nachfrage das Atelier "Mylius & Bluntschli" auch bediente (z. B. Villa Wecker, "Schloß" Holzhausen oder Hotel Frankfurter Hof, Kat.Nr.101, 99 bzw. 67; Abb.299, 287-292 bzw. 224-230). Für die schnell steigende Beliebtheit besonders der letztgenannten spricht beispielsweise, daß sich der Entwurf Sommers zum Städel gegenüber dem von "Mylius & Bluntschli" (Kat.Nr.31; Abb.140) gerade seiner plastischeren Fassadenbildung und des in Richtung Manierismus weisenden Dekors wegen dem klarer umrissenen "klassischen" gegenüber durchgesetzt zu haben scheint.⁷⁰¹

Bei größeren Mietshäusern wurde der schlichtere und kostengünstigere Spätklassizismus noch bis in die 1880er Jahre gepflegt.⁷⁰²

Beim privaten Wohnhausbau ist zu berücksichtigen, daß der jeweiligen Persönlichkeit des Auftraggebers und der Ausdifferenzierung des Grundrisses, der Anlage der Räume als architektonische Reaktion auf dessen Charakter und Bedürfnisse in der Regel eine höhere Bedeutung als der Frage nach dem Stil zukam. Um von seiner Arbeit leben zu können, muß der Künstler der bürgerlichen Epoche die Ansprüche zu mindest eines Teils der Gesellschaft befriedigen. Malern, Bildhauern, Musikern und Schriftstellern gegenüber leistet sich das Bürgertum eine gewisse wohlwollend herablassende Liberalität, die Kunstgewerblern eingeschränkt zugestanden, Architekten gegenüber aber nicht geübt wird. Daher basiert der Erfolg eines Architekten zum Großteil auf seiner Überzeugungskraft bzw. seinem Einfühlungsvermögen bis hin zur Anpassungsfähigkeit in Geschmacksfragen und Wertvorstellungen. Bluntschlis sensiblen und geduldigen Umgang mit Bauherren belegt die hohe Zahl seiner realisierten Villen - etwa im Vergleich zu seinem Lehrer - und deren oft langwierige Entstehungsprozesse.

Bei seinen Bauherren der Heidelberger Zeit handelte es sich um Bekannte der Familie, vor allem seines Vaters, besonders Angehörige des Lehrkörpers der Universität sowie um Weinhändler des Umlands.

Das Büro "Mylius & Bluntschli" arbeitete für die Firma Holzmann und entwarf Mietshäuser mit kleineren Wohnungen für die 1860 in Anlehnung an

⁷⁰⁰ Vgl. etwa Merten, S.246.

⁷⁰¹ Martin, Otto: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des Zweiten Kaiserreiches, Mainz 1983, S.377.

⁷⁰² S. etwa Merten / Mohr, S.33.

Wohnungsreformbestrebungen in Frankreich, Belgien und England gegründete Gemeinnützige Baugesellschaft. Aufträge zu luxuriösen Villen erhielt das Atelier von Industriellen, zunächst der Chemie- und Lederindustrie, dann - nach der Verlagerung des wirtschaftlichen Schwergewichts von der Konsumgüterproduktion auf die Eisen- und Maschinenindustrie im Gefolge der auf die Spekulationszeit folgenden Krise im Herbst 1873 - auch Vertretern der Schwerindustrie sowie Kaufleuten, Bankiers, Militärs und Juristen.⁷⁰³

Ähnlich zusammengesetzt war auch die Auftraggeberschicht, für die Bluntschli ab den 1880er Jahren in Zürich tätig war: Geschäftsleute, Industrielle, Militärs und Professoren.

Für diese Bauherren entwarf er, ihnen schuf er Wohnungen, in denen sie sich wohlfühlen sollten. Daß er dabei oft mit bescheidenem, unselbständigem und unentschiedenem Geschmack zu ringen hatte, läßt sich denken. Aber auch die Auftraggeber mit entschieden eigenen Vorstellungen machten ihm Sorgen. Und wie oft hatte er es wohl mit Planungen zu tun, bei denen der Bauherr weniger die eigenen Bedürfnisse als vielmehr das Urteil der künftigen Gäste oder die Bewunderung, die sein luxuriöses Heim bei den Vorbeigehenden hervorrufen werde, im Auge hatte - wiewohl das meist ein Hauptbedürfnis war! Außerdem sollte es natürlich preiswert sein. Die Fähigkeit und Bereitschaft auf das Wesen des Bauherren und seine Wünsche einzugehen, letztere gegebenenfalls sachte zu steuern, war bei Bluntschli hoch entwickelt. Der oftmals über die Vollendung der Bauten hinausreichende Kontakt zwischen Bauherrschaft und Architekt zeigt, daß ihm mehr gelungen war als dieser repräsentative Wohnhäuser zu errichten, nämlich egozentrischen Individuen durch seine Schöpfungen zu einem Teil ihrer Identität verholfen zu haben, ihre Persönlichkeit zu stützen und zu festigen. Stilistische Alternativen eines Projekts wie sie im Historismus - teilweise vorgefertigt und ohne Beteiligung des Bauherren entstanden - verbreitet waren, bot Bluntschli nicht an; er versuchte sich dem Geschmack des Auftraggebers anzunähern, indem er verschiedene Spielarten und Varianten ein und desselben individuellen Entwurfs vorschlug. Diese konnten dann mehr ins "Barocke", "Rokoko" oder "Klassizistische" tendieren. Sehr ungern bewegte er sich vom Boden der "Renaissance mit antik römischen Motiven" und darauf Basierendem - einschließlich französischer und deutscher Renaissance - weg. Ausnahmen stellen singuläre Fälle von Umbauten dar, bei denen das bestehende Gebäude "Gotik" vorgab.

Die zunächst auf politische Freiheit gerichteten Bestrebungen des Bürgertums begannen sich in der zweiten Jahrhunderthälfte infolge der zunehmenden

⁷⁰³ S. a. FA Bl.49 U.II (Entwurf eines Br.s an Mylius anläßl. Bluntschlis Ausscheiden aus der Firma bzw. Wechsel nach Zürich v. 8.VIII.1880) u. 50 U.V (Ts.37); zur sozialen Struktur der Frankfurter Auftraggeber allgemein Merten / Mohr, S.10ff.

wirtschaftlichen Macht und daraus resultierender gesellschaftlicher Unabhängigkeit zugunsten konservativer Bestandswahrung zu verschieben. In dieser Periode entstanden Bluntschlis erste Wohnhäuser. Die Emanzipationsbewegung hatte zwar mit der Vergangenheit gebrochen und Traditionen, da diese dem Adel zur Mitbegründung seiner Stellung dienten, abgebaut; wenig später oder gar gleichzeitig setzte das Bürgertum jedoch alles daran, sich diese anzueignen und forschte nach vorabsolutistischen bürgerlichen Traditionen - antike Stadtkulturen, römische Republik, italienisches, flandrisches und hanseatisches Stadtbürgertum in Gotik und Renaissance - und Werten - höhere Moral, Kapital und Bildung. Geschichte erhielt die Bedeutung von Rechtfertigung und Sinnstiftung. So muß die moderne Sammlertätigkeit als sich am Großbürgertum der italienischen Renaissance - das antike und zeitgenössische Münzen, Medaillen, Gemmen und Kunst sammelte - orientierender Legitimationssersatz gesehen werden; Kunst als Mittel gegen Sinnverfall. Daß die Künstlichkeit eines "Erwerbs" von Tradition mit deren Wesen unvereinbar ist, wurde ignoriert. Unterstützend bei der Verbreitung dieser Einstellung dürften sich die neuen Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit sowie das Bildungsniveau ausgewirkt haben.

Das gründerzeitliche Großbürgertum - wir betrachten nun Bluntschlis Frankfurter Jahre und seine Züricher Zeit - hatte einen starken Hang zu allem Herrschaftlichen. So bemühten sich viele seiner Angehörigen um die Erhebung in den Adelsstand.⁷⁰⁴ Der materielle Reichtum der Bourgeoisie sowie des daraus hervorgegangenen Jungadels ermöglichte es ihr, den Unterschied zur alten Aristokratie auch in ihren oft von weitläufigen Anlagen umgebenen⁷⁰⁵ Wohnbauten zu überspielen, ja sie in deren Aufwand zu übertreffen: es werden erhöhte Lage und durchfensterte turmartige Elemente gewählt, die weite Ausblicke zur optischen Vereinnahmung der Umgebung ermöglichen. Aus Bluntschlis Oeuvre sei hier an das herrschaftlich-feldherrliche "Schloß" in Holzhausen (Kat.Nr.99; Abb.287-292) - ab 1873 als Nachfolger einer Wasserburg der Reichsfreiherrn Rau von Holzhausen durch den neuen Besitzer den Industriellen, Militär und Diplomaten F. E. Stumm, der 1888 in den ersehnten Freiherrenstand erhoben wurde, erbaut -, das sogar als Vorbild eines echten Adelssitzes, des Schlosses Langenzell (Kat.Nr.112; Abb.323-326) gewählt wurde, die Villa des Oberinstruktors der schweizerischen Artillerie, Oberst Bleuler (Kat.Nr.113; Abb.327-348) sowie die lediglich projektierten Türme der Villen Rieter und Wegmann (Kat.Nr.114; Abb.353 (u. gta 11-O53-1 v.) und Kat.Nr.115; Abb.369) erinnert. Dem gleichen herrschaftlichen Bedürfnis dienten wohl die Portale und

⁷⁰⁴ Zur "Feudalisierung des deutschen Unternehmertums" s. Germersheim, S.6f und Born, Karl Erich: Der soziale und wirtschaftliche Strukturwandel Deutschlands am Ende des 19. Jahrhunderts, S.283f. In: Moderne deutsche Sozialgeschichte hg. v. Hans-Ulrich Wehler, Köln / Berlin 1968, S.271-284 u. 517f.

⁷⁰⁵ Über das Verhältnis von Villa zu Landschaft s. Brönnner 1994², S.34 u. 68-75.

Treppen zum "Vorplatz" der Villen Stumm in "nordischer Renaissance" oder Heyl und Wegmann in "Barock". Heyl, der gerade noch rechtzeitig zur Vollendung seiner Residenz zum Freiherren erhoben worden war, ließ sein Wappen im Giebel des Mittelrisalits seines "Schlosses" anbringen, das sich an einem noch bedeutenderen Ort als das Stumm'sche, nämlich im Bereich der Pfalz bzw. des bischöflichen Palais in unmittelbarer Nähe des Wormser Doms erhebt und so unmittelbaren Anschluß an vorrevolutionäre, ausgesprochen unbürgerliche Traditionen sucht. Das ließ sich in den Augen des Bauherrn offensichtlich mit seiner Eigenschaft als Parlamentarier vereinbaren.

Den besonderen Fall der "Selbstnobilitierung" eines Schweizers in der Schweiz stellt die an der Züricher Villa des Großindustriellen Wegmann zum Ausdruck gebrachte dar. Dieser setzt sein "Wappen" - ein "W" aus Bandelwerk - nicht nur über das Portal, sondern auch vor die Attika der gegenüberliegenden weithin sichtbaren Fassade zur Stadt sowie zum Fußweg aus der Stadt hin in das Gitter des Balkons über dem Wintergarten.⁷⁰⁶

Das Innere einer historistischen Villa umfaßt eine Anzahl bestimmter ausgewählter Öffentlichkeit zugänglicher Räumlichkeiten. Diese waren nicht zuerst als Wohnräume, sondern repräsentative Kunstwerke gedacht, deren Einrichtung ein malerisch in scheinbarer Zufälligkeit unveränderlich arrangiertes Gesamtkunstwerk zu bilden hatte. Sie waren hierin durchaus der zeitgenössischen - oder gerade als antiquiert erkannten - Auffassung vom "Museum" vergleichbar. "Das Museale als Darstellung der ganzen Welt, wie es damals verstanden wurde, scheint geradezu das eigentliche Ziel historistischer Raumgestaltung gewesen zu sein."⁷⁰⁷

Wie für Semper war die Architektur für Bluntschli zwar "die letztgeborene der Künste, zugleich aber die Vereinigung aller Zweige der Industrie und Kunst zu einer großen Gesamtwirkung und nach einer leitenden Idee."⁷⁰⁸ Er legte daher größten Wert auf die sorgfältige Durcharbeitung des Gebäudeinnern und die Ausführung der Details. In der Regel betreute er auch die Gestaltung der architekturgebundenen

⁷⁰⁶ Das hier beobachtete Phänomen fand meiner Kenntnis nach noch keine Berücksichtigung in der Literatur; zu "auffällig repräsentative[n] Bauten von Schloßgestalt, wie sie im Buche stehen" in der Schweiz allgemein s. Knoepfli, Albert: Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz. In: Historismus und Schloßbau, S.154-178, zit. S.159.

⁷⁰⁷ Brönner 1994², S.80; zum Haus als Museum sowie den Schlüsselbegriffen Harmonie und Stimmung an Hand der Schriften Falkes (1871) und Hirths (1880/82/86) s. ebd. S.78-81; als weiters charakteristisches Stichwort kommt später Behaglichkeit hinzu, s. etwa Abel, Lothar: Das elegante Wohnhaus, Wien / Pest / Leipzig 1890, S.17; allgemein, jedoch mit besonderer Berücksichtigung des Herrenzimmers: Hufschmidt, Anke: "Zwischen Luxus- und Schundwaare" Überlegungen zur bürgerlichen Wohnung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Renaissance der Renaissance, S.95-111.

⁷⁰⁸ Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, S.266. In: Semper KS, S.259-291; zum Begriff "Gesamtkunstwerk" bei Semper s. a. S.200 u. 237.

sowie oftmals auch die Anschaffung der mobilen Ausstattung.⁷⁰⁹ - Eine Aufgabe, die bei großzügig geschichtenen Villen des vom horror vacui befallenen und "wohnsüchtigen" Historismus entsprechend reichhaltig ausfiel:

Schmuckfußböden aus Marmor und Keramikplatten, Stuckmarmorsäulen und -pilaster mit reichen Kapitellen, schmiedeiserne Geländer, Holzvertäfelungen, gerahmte marmorierte Wandflächen, kassettierte oder stuckierte Decken über hohen profilierten Kehlen und Konsolen, Spiegel und Kamine schmücken die Eingangshalle.

Die von hier aus erschlossenen Zimmer zeichnen geometrische Holzfußböden in Eiche und Nußbaum, eichene Türen und Fenster mit Messingbeschlägen, Tapeten aus Leder, Papier oder verschiedenen Geweben, reiche Decken, und Lambrequins mit unterschiedlich schweren und üppigen Brokatvorhängen aus. Diese sorgen für die, eine märchenhafte Stimmung unterstreichende, gedämpfte Beleuchtung und leiten zum Mobiliar über, das den Eindruck des Interieurs abrundet. Dessen schwere satte Farben kontrastieren wirkungsvoll mit poliertem, spiegelndem oder matt schimmerndem Marmor, dunklem Metallglanz und reflektierenden Kristalleuchtern. Die Raumecken nehmen meist Statuen, Büsten, Staffeleien, Bodenvasen mit exotischen Grünpflanzen u. a. ein. Zeittypisch trägt auch bei Bluntschli die Gestaltung der einzelnen Zimmer einen ihren unterschiedlichen Funktionen entsprechenden Charakter. Diese verschiedenen raumspezifischen Stimmungen wurden vermittels unterschiedlicher stilistischer Ausstattung zu erzielen versucht, wobei eine enge assoziative Verbindung von Stil und Stimmung besteht. Allgemein läßt sich aber eine Dominanz von Renaissanceformen feststellen.

Das Wohnzimmer nimmt oft den größten Raum ein. Ausmalung, Täfelung, Tapeten sowie Kassettendecke zeichnen sich durch satte Töne und dunkle Farben mit gelegentlichen Akzenten in Gold aus. Seine "anheimelnde" Atmosphäre wird durch deutsche Renaissance hervorgerufen, auf die in der Regel auch für das Eßzimmer zurückgegriffen wird.

⁷⁰⁹ Eine Ausnahme bildet der "Heylshof" (Kat.Nr.111) bei dem diese Aufgabe Lorenz Gedon übertragen worden war, der jedoch in Absprache mit Bluntschli arbeitete. Neben den innenarchitektonischen Arbeiten Bluntschlis im Rahmen von Neubauten s. a. seine Gestaltungen im Zusammenhang mit Umbauten (Kat.Nr.190, 191, 193-195, 199, 202 u. 203) und Raumausstattungen (Kat.Nr.217, 219, 221, 222 u. 227). In diesem Zusammenhang sei auf die begeisterten Äußerungen des jungen Bluntschli über das "Zusammenwirken aller Künste" und die Betätigung namhafter Architekten für "Kleinkünste", etwa Normand (FA Bl.47 U.IV, Br. aus Paris v. 25.VII.1864) oder Hansen (FA Bl.47 U.V, Br. aus Wien v. 21.I.1869) verwiesen. Sein Anliegen "die Kunst ins Handwerk, welches dadurch erst fähig wird Kunstwerke auszuführen" zu bringen verleitet ihn sogar zu der Überlegung eine Kunstgewerbeschule ins Leben zu rufen (FA Bl.47 U.V, Br. v. 31.I.1869); sein Bericht über Möbel und Hausgeräte auf der Schweizerischen Landesausstellung 1883 (Anhang, Verzeichnis der Publikationen), weist Bluntschli als Fachmann und Kenner der grundlegenden Arbeiten Sempers und Lübkes aus.

Dieses war mit der Küche mittels einer Anrichte verbunden, die der Vermeidung des Kontakts mit dem Personal diente und Geruchsbelästigung vermied. In ihr befand sich - war die Küche im Untergeschoß untergebracht - ein Speiseaufzug.

Ähnlich gestimmt wie das Eßzimmer ist das meist in der Nähe des Eingangs gelegene Herrenzimmer. Schnitzereien in Renaissancedekor, wie sie in Wohn- und Eßzimmer an Zargen und Decken zu finden sind, treten hier zusätzlich an Vertäfelungen, vor Estraden angebrachten Balustraden oder raumteilenden Säulenarchitekturen auf. In diesem Refugium wirft der bürgerliche Hausherr die "ernsten Sorgen des Berufs, dem er den Tag zu weihen gezwungen ist" von sich und gewinnt sein inneres Gleichgewicht zurück, um dann "den Seinen ganz und voll des Hauses Glück sich hinzugeben."⁷¹⁰ Um das zu erreichen, war eine gewisse Einrichtung vonnöten, die zudem Würde und Ernsthaftigkeit auszustrahlen hatte. Sie bestand üblicherweise aus einem mächtigen Schreibtisch, malerisch gefüllten Bücherschrank, behaglichem Sofa, einigen behäbigen Lehnssesseln, in der Regel einem Tisch und Stühlen, die von Schreibgerät, Skulpturen, verschiedensten kunstgewerblichen Erzeugnissen bis hin zu Rüstungen ergänzt wurden. Mit fast jedem dieser Ausstattungsstücke verbanden sich Komponenten des bürgerlichen Selbstverständnisses und der Selbstvergewisserung. Zudem war das Herrenzimmer - soweit vorhanden, auch das von ähnlicher Stimmung beherrschte Billard- und Rauchzimmer - Ort bürgerlicher Geselligkeit, diente es doch nach festlichem Essen als Rückzugsmöglichkeit des Hausherrn und seiner männlichen Gäste.

Im Salon, dem Ort der Geselligkeit im Zentrum des Repräsentationsbereichs herrscht "festliche" Stimmung, zu deren Erzeugung Bluntschli sich in späteren Jahren ganz zeitkonform, vor allem an französischen Vorbildern des 17. und 18. Jahrhunderts mit Pariser Stuckklatz an den Decken, Spiegeln, Supraporten, Seidentapeten, Rocailles sowie locker hängenden Blumengebinden mit Musikinstrumenten, orientiert. Hier können pompöse Farbtöne, tiefes Purpur und Grün mit Gold vorherrschen; oft ist er aber auch heller als die übrigen Räume gestimmt. Bei größeren Anlässen konnten die Türen zu den seitlich anliegenden Zimmern - in der Regel Wohn- und Eßzimmer - zu einer Enfilade von Festräumen geöffnet werden.

Ähnlichen Charakter trägt das Musikzimmer, das über ein Podium mit Balustrade verfügen kann, und der Boudoir. Ihm oder dem Eßzimmer kann sich ein Wintergarten in Eisen-Glaskonstruktion anschließen.

In der privaten Sphäre des Obergeschosses waren die Schlafzimmer untergebracht, die verbreitet bis in die 1880er Jahre in deutscher Renaissance gestimmt waren und sich dann auch verschiedenster Dekorationsformen des Rokoko bedienten.

⁷¹⁰ Mothes, Otto: Unser Heim im Schmuck der Kunst. Ein Bildercyklus zur Einrichtung des Wohnhauses in künstlerischer Ausstattung, Leipzig 1880, S.29.

Das Bad weist bei Bauten Bluntschlis gewöhnlich Decken mit Variationen nach Grotesken römischen oder pompejanischen Ursprungs bzw. Vorbildern der Renaissance auf. Verblüffend ist die Nähe einiger dieser Dekorationen, wie sie Bluntschi im Falle der Villa Bleuler auch zur Fassung der Halle verwendet, zu denen in Sempers zweitem Dresdner Hoftheater, besonders den Entwürfen Andreas Schaberschuls.⁷¹¹ Gelegentlich können sie durch jüngere Motive wie Blumengebinde bereichert sein. Ein weiteres Wohnzimmer im ersten Stock diente dem zwanglosen Familienleben.

Die Inszenierung solcher, die Bewohner in Inventar und Zubehör einbettenden, einkleidenden oder gar einkapselnden Scheinwelten⁷¹² weist eine gewisse Nähe zu barocker Raumkunst - Verstellen des Vordergrunds, Raumteilung und Lichtregie - auf. Trotz ihrer "Kulissenhaftigkeit" gleitet sie, solange Bluntschli darauf Einfluß nehmen kann, nie ins Operettenhafte oder Pathetisch-Theatralische ab. Bei der Schaffung dieser "Milieugenrebilder"⁷¹³ arbeitete Bluntschli nach Möglichkeit stets mit den gleichen Bau- und Handwerksfirmen zusammen.

Die etwa zeitgleich mit der deutschen Renaissance auftretende Schwerpunktverschiebung weg vom Repräsentationsaufwand zu altfränkischer Gemütlichkeit unter Berücksichtigung der Anforderungen des modernen Lebens ist in Bluntschlis Oeuvre kaum spürbar. Er war bereits in seinen frühen Jahren stets bemüht, modernen Bedürfnissen durch die jeweils neueste Technik gerecht zu werden, und seine späteren Bauherren legten wie die früheren weiterhin großen Wert auf Repräsentation.

Dieses Repräsentationsbedürfnis bei gleichzeitigem Wunsch oder Notwendigkeit zu sparen, führte zur Verwendung verschiedener Surrogate. Die für die Unternehmervilla der Kaiserzeit von Germersheim aufgestellte Behauptung "Surrogate ... blieben Ausnahme"⁷¹⁴ läßt sich für Bluntschlis Bauten - zumindest die erhaltenen und überprüfbar - nicht uneingeschränkt übernehmen und dürfte auch für die von ihr behandelten Gebäude - zumindest was den Innenausbau betrifft - kaum haltbar sein.

Exkurs: Bluntschli und Material

1. Surrogate

⁷¹¹ Vgl. etwa Abb.340, 346, 348, 366, 395 und 396 mit Magirius, Heinrich: Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Wien / Köln / Graz 1985, Abb.133-141 auf S.103-107.

⁷¹² Etwa Falke, Jacob von: Die Kunst im Hause, Wien 1883 (5.Aufl.?): "Die Wohnung ist gewissermaßen unser weiteres Kleid" und "Die kleine Welt, die wir uns selbst geschaffen haben, die uns das Dasein dankt, wird uns zur beständigen Freude." S.170 bzw. 336.

⁷¹³ Zur Wohnung als „Milieugenrebuild mit menschlicher Staffage" s. Eggert, Klaus: Der sogenannte 'Historismus' und die romantischen Schlösser in Österreich, S.67f. In: Historismus und Schloßbau, S.55-82.

⁷¹⁴ S.68.

Daß das Material eine bestimmende Rolle bei der Ausbildung eines Stils spiele, ist ein Grundgedanke von Sempers Hauptwerk "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten". Semper bewertet das Material jedoch sekundär, da es allein der Idee zu dienen habe "und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letztern in der Erscheinungswelt alleinig massgebend ist."⁷¹⁵ Die eigentliche Kunst entstehe bei der Übertragung der Formen in einen anderen Stoff; die ursprüngliche Materialkundgebung wird zum Abbild - zur Kunst. Erste Bedingung eines Bauwerks oder Gebrauchsgegenstands ist sein Zweck, der eine ganz spezifische Grundform verlange, die sich dem jeweils gewählten Material entsprechend abwandle. Wird ein Stoffwechsel vorgenommen, bleibt der Zweck in symbolischer Form vorhanden. Dann können Applikationen hinzutreten, die die Bedeutung und die Verwendung im künstlerischen Sinne betonen. Mit dieser These, daß eine Grundform gerade durch Stoffwechsel zur aussagekräftigen Kunstform geführt werden könne, formuliert Semper eine zur Materialästhetik im modernen Sinne gegensätzliche Position. Er fordert sogar: "Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen. ... den Stoff vergessen machen ... das Kunstgebilde von ihm ganz befreien"⁷¹⁶, es sei "nicht absolut nothwendig dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete."⁷¹⁷ "Denn der Stoff dient nur der Idee."⁷¹⁸

So scheut sich Semper auch nicht vor der Verwendung von Surrogaten.

Von Sempers Erkenntnissen blieb dessen "Nachfolgern" vornehmlich im Bewußtsein, daß die Form von der Funktion und dem Material abhängen⁷¹⁹, daß Semper unter dem Begriff "Stoff" aber nicht nur "physische Materie", sondern auch "noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema ... dieses inhaltliche Moment der Kunstgestaltung ... das Wichtigste und Entscheidende" versteht⁷²⁰ und die Bedeutung des Materials als zweitrangig ansieht, daß sich die Form verselbständigen und in

⁷¹⁵ Semper Stil I, S.XV, "vielmehr der Stoff der Idee dienstbar".

⁷¹⁶ Ebd., S.231f, Anm.2.

⁷¹⁷ Ebd., S.XV.

⁷¹⁸ Semper Stil II, S.248; s. a. Anm.715.

⁷¹⁹ Sie mögen dabei an Passagen wie "das Werk als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird ... und ... als Resultat des Stoffes, der bei der Production benutzt wird, sowie der Werkzeuge" (Stil I, S.8) oder den Untertitel zu § 24: "Das Produkt soll sich als eine Konsequenz des Stoffes sichtlich darlegen" (ebd. S.95) - wobei "eine" häufig überlesen wurde - gedacht haben.

⁷²⁰ Ueber Baustile, S.403. In: Semper KS, S.395-426; zur Gleichsetzung von "Stoff" mit dem Menschen "in seinen gesellschaftlichen Beziehungen" bei Semper s. Quitzsch, Heinz: Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers, Berlin 1962, S.29f.

einen anderen Stoff übertragen wieder auftreten kann, scheint weniger stark haften geblieben zu sein. Ebenso wenig wie Äußerungen denen nach Semper "dem modernen Materialismus in der Kunst grundsätzlich entgegentritt."⁷²¹ Die innige Verbindung von abstrakter Zweckform - durch die Eigenschaften des gewählten Materials bedingte Stilform - und schmückenden Bedeutungshinweisen, hat zwar noch lange Bestand,⁷²² es ist aber festzustellen, daß die für Semper bedeutenden, weil historisch gewachsenen Symbolformen und verschönernden Ornamente, die zwar ihres ursprünglichen Zwecks enthoben, aber nicht willkürlich gebildet sind, immer verdächtiger wurden; im Gefolge der Wandlung von "Hülse" und "Kern" zur Metapher erfuhren sie rigorose Ablehnung, da sie als ablösbare Applikationen angesehen wurden und konnten so um ihre Bedeutung gebracht schließlich gar als Verbrechen - Adolf Loos - bezeichnet werden.

Bei den ablehnenden Äußerungen gegenüber Surrogaten ab Ende des 19. Jahrhunderts handelt es sich um die Projektion neuer ästhetischer Maximen in die Vergangenheit, um Normen, die vorgeben "wahr" und "zeitlos" zu sein.⁷²³

Gurlitt, der Wiederentdecker und Verteidiger des Barock und Rokoko, in denen Surrogate reichlich Anwendung fanden, denkt ähnlich, wie seine Argumentation zugunsten "ehrlicher" Verwendung von Putz beim Kirchenbau zeigt: "Erst das Anwenden der Surrogate hat eine Symbolik der Stoffe hervorgerufen. Jetzt wird der Wunsch allgemein ausgesprochen, dass ... nur 'echte' Stoffe zu verwenden sind. Man muss sich daher zuvor klar werden, welche Stoffe unecht seien, will man diese vermeiden. ... Gips ist Gips, und Zink ist Zink, ebenso wie Marmor Marmor ist und Bronze Bronze. Unecht wird ein Stoff erst dann, wenn er etwas anderes darstellen soll, als er ist. An sich ist jeder Stoff echt; er wird erst unecht durch ungeeignete, täuschende Verwendung. Die Schinkel'sche Schule glaubte echt und schön zu schaffen, wenn sie die klassische Form wiedergab. Sie zog daher aus Putz Quader, stellte in Putz Formen her, die den Hausteinbau nachahmen. ... Das Rokoko gliederte die Fassaden durch ein freies Linienwerk in gezogenem und angetragenem Putz. Dieser kam seinen Stoffbedingungen entsprechend zum Ausdruck und ist mithin ebenso 'echt' als irgend ein anderer Stoff, weil er deutlich als Putz gekennzeichnet wurde. Die Zahl der Techniken, in denen der Putz künstlerisch verwertet werden

⁷²¹ Semper Stil II, S.249.

⁷²² Etwa: "Bei den Griechen dagegen sind Konstruktion und Schmuck eins und voneinander untrennbar. Die griechischen Ornamente sind Emanationen der konstruktiven Formen und zugleich die Symbole der dynamischen Funktionen der Teile, zu denen sie gehören. Sie haben keinen anderen Zweck, als die konstruktiven Formen durch analoge Zeichen zu erläutern, welche von der Natur selbst oder von anderen Kunstzweigen entlehnt sind". Entwicklung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern, S.393. In: Semper KS, S.383-394.

⁷²³ Typisch etwa Matthaei, Adelbert: Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert, Leipzig / Berlin 1914, S.53. Zur Idee der "Materialgerechtigkeit", deren Begriff erstmals um 1900 auftritt, s. a. Hempel, Eberhard: Material- und Strukturechtheit in der Architektur, Berlin 1956, bes. S.3 u. 15f sowie Bandmann, S.138ff; zu "wahr" und "zeitlos" ebd. S.140 Anm.44 bzw. 45.

kann, ist bekanntlich sehr gross Der Putz ist also als ein künstlerisches und der Kirche durchaus würdiges Material anzusehen, das nur der Pflege bedarf, nachdem es ein Jahrhundert lang zu unechten Zwecken verwendet wurde."⁷²⁴

Die Verwendung von Surrogaten an Stelle "edleren Materials" geschah im 19. Jahrhundert zwar auch aus finanziellen Gründen, da ihre zum größten Teil nun industrielle Produktion billiger als die Fertigung in früheren Zeiten war - als prominentes Beispiel sei auf die Wandelhalle des Deutschen Reichstags verwiesen, die der Kosten wegen in einem neu erfundenen "Inkrustatstein" statt des von Wallot vorgesehenen marmorartigen istrischen Kalksteins ausgekleidet wurde⁷²⁵ -, es ging jedoch nicht immer darum, etwas vorzutäuschen, was man sich nicht leisten konnte; es schmeichelte dem bürgerlichen Leistungsstolz wohl ebenso Surrogate industriell in täuschender Nachahmung herstellen zu können, wie es den Dekorationsmaler mit Stolz erfüllte, die Natur mit seinem Pinsel zu übertreffen.

Bluntschlis Standpunkt ist nicht sicher zu bestimmen; ob er Surrogate im Privatbau ungern und nur auf Wunsch des Bauherren verwendete oder ihn sogar auf diese Möglichkeiten hinwies, ist unbekannt. Fest steht, daß er sich ihrer selten bediente. Ein Licht auf seine Einstellung mag folgende Passage aus dem Vortrag über seine Amerikareise im Jahre 1898 werfen: "auch das hat mich überrascht, eine grosse Vorliebe für echtes u. schönes Material. Surrogate sind verpönt. ... die vielen architektonischen Lügen, die bei unseren kürzlichen Mitteln häufig vorkommen, dass z. B. ein Stein vorstellendes Gesimse aus Holzbrettern zusammengesetzt u. durch Anstrich dem Stein ähnlich gemacht wird, sind dort nicht üblich. Es zeugt dies von einem durchaus gesunden Sinn u. richtigem Kunstverständnis, aber auch von den grossen finanziellen Mitteln, die dort dem Architekten zur Verfügung gestellt werden."⁷²⁶ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nochmals auf Bluntschlis kunstgewerbliche Neigungen und deren enge Verflechtung mit seinen auf Raumgestaltung und Möbelbau gerichteten Bestrebungen, die es nahe legen, ihm eine eher ablehnende Haltung gegenüber Surrogaten zu unterstellen: schulte sich doch die kunstgewerbliche Bewegung an nicht seriell hergestellten Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts in betont Handwerklichem und dem Empfinden für sachgemäße Behandlung des Materials.⁷²⁷

Zu nennen sind jedoch die hohlen, Marmor imitierenden Stucksäulen in der oberen Halle der Villa Bleuler (Kat.Nr.113; Abb.347), deren grüne Marmorierung engste Nähe zu denen im oberen Vestibül von Sempers zweitem Dresdner Hoftheater zeigen sowie die kalksandsteinfarbenen Baluster der Terrasse der Villa Wegmann

⁷²⁴ Gurlitt, S.60f. Bei Semper kommen Putz und Stuck zentrale Bedeutung zu (Bekleidungsprinzip, Wandskulptur ...)

⁷²⁵ DBZ XXVI,1 v. 2.I., S.2f, 11 v. 6.II.1892, S.67f u. XXVIII,96 v. 1.XII.1894, S.590.

⁷²⁶ FA Bl.54 U.IV ("U.S.A.", Ms.4).

⁷²⁷ Vgl. a. o. Anm.709.

(Kat.Nr.115; Abb.397) aus Zementhohlguß. Die Fassung des Innenraums der Kirche Enge (Kat.Nr.5; Abb.19, 20, 27, 28, 30 u. 31) mit Quader vortäuschender Putzfassung, die sich auch über die Tonnengewölbe aus Rabitzgeflecht ausdehnt, geht auf Bluntschli zurück. Er betont also den stereotomisch-konstruktiven Charakter der Raumgrenzen als in Stein aufgeführte Mauern.⁷²⁸

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an eine weitere gerade im Historismus weit verbreitete Besonderheit im Umgang mit Material, die auch Bluntschli pflegte, der Verblendung von Wandflächen mit Steinplatten, um den Eindruck massiven Quadermauerwerks zu vermitteln. Daß die Epoche des Verkehrs die Gebundenheit selbst weniger bedeutender Bauaufgaben an lokale Baumaterialien sehr gelockert hatte, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Verkleidungen mit Kunststein, wie sie ab den 1880er Jahren ganze Fassaden überzogen⁷²⁹, konnte ich an Bauten Bluntschlis nicht feststellen.

2. Moderne Materialien

Keine vorherige Epoche förderte die Anwendung neuer Materialien - und somit Gestaltungselemente - mehr als der Historismus. In Verbindung mit neuen Konstruktionsweisen bereicherten sie das formale Ausdrucksvermögen, ohne den bewährten Materialien und deren Konstruktions- und Formprinzipien ihre Berechtigung zu nehmen, und treten daher nur ausnahmsweise auch als Surrogate auf. Obwohl keineswegs neu ist hier doch an erster Stelle das Eisen zu nennen. Der ab 1850 meistdiskutierte und ständig verbesserte - ab 1860 Stahl - Werkstoff, wurde ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Ingenieurbauten in Form von Trägern benutzt, weil man sich eine höhere Lebenserwartung versprach als bei Ausführungen in Holz. In Verbindung mit der Möglichkeit größere Glasscheiben herzustellen, konnten Eisenkonstruktionen raumabschließend als Dächer oder Kuppeln über Hallen und Galerien sowie raumbildend als reine Eisen-Glaskonstruktionen in Gestalt von Gewächshäusern und Markthallen konstruiert werden. Diese Kombinationsmöglichkeit stellte nun die Frage nach ästhetischen Gesetzen. Die Tatsache, daß sich Semper gegen die Anwendung von Eisenkonstruktionen in der "ernsten" Architektur streubt - es sei nur schön wo man es nicht sehe - basiert auf zwei zusammenhängenden Gründen, auf denen auch seine Ablehnung der Gotik beruht; nämlich, daß hier das konstruktiv Notwendige mit der Dekoration zusammenfalle, also das Fehlen einer Bekleidung und die Aufgabe der Wand

⁷²⁸ Über Sempers Annahme von "gemaltem Quaderwerke" im kaiserzeitlichen Rom s. Semper Stil I, S.497 Anm.2.

⁷²⁹ Etwa SBZ XXXI,13 v. 26.III.1898, S.96 mit Verweisen.

zugunsten eines Stützensystems, dessen Flächenfüllung der Glasscheibe überlassen bleib.⁷³⁰

Andere Theoretiker und Praktiker, wie Karl Bötticher, begrüßten die neuen Möglichkeiten dieses Materials und knüpften daran bereits vor der Jahrhundertmitte die Hoffnung auf einen "Baustil der Zukunft".⁷³¹

Bluntschli dürfte bereits während seiner Zeit am Münchner Polytechnikum in ersten Kontakt mit Eisenkonstruktion gekommen sein. Hier besuchte er "Allgemeine Bauconstructionslehre" bei R. W. Gottgetreu, der ein Lehrbuch über Eisenkonstruktion verfasst hatte und dessen Unterricht Bluntschli über den später in Zürich von Gladbach erteilten stellte.⁷³²

Neben England war Frankreich im Eisenbau führend. Gerade zur Zeit von Bluntschlis Aufenthalt in Paris sind dort bedeutende Konstruktionen, mit denen das Eisen in die Monumentalarchitektur eingeführt wurde, vollendet worden und im Entstehen.

Hervorgehoben seien die Lesesäle der Bibliothek St. Geneviève und der Bibliothèque Nationale von Henri Labrouste sowie die Markthallen und die Kirche St. Augustin von Victor Baltard. Lange wagt man nicht, das Material in seinen Funktionen angepaßten Formen zu zeigen. Ab den frühen 1880er Jahren trat ein Wandel bezüglich der Behandlung und Gestaltung ein⁷³³, dessen weiterer Verlauf dann zur Auflösung der Grenze zwischen Architektur und Ingenieurbau geführt hat.

Bluntschli befaßte sich mit Eisenkonstruktionen verschiedener Aufgaben: in Paris einer teilweise in Eisen konstruierten Kornhalle (Kat.Nr.129; Abb.422f), für Zürich Gemüsehallen (Kat.Nr.183; Abb.497), die auf Säulen ruhende Konstruktion der Bahnsteighallen des Projekts zum Frankfurter Zentralbahnhof (Kat.Nr.53; Abb.196f) wollte er im unteren Bereich mit einem Blechgewölbe verkleiden - eine Anwendung dieses Materials, der auch Semper positiv gegenüberstand⁷³⁴ -, Wintergärten

⁷³⁰ S. Stil II, S.250, 263-266, etwa "Von einem eigenen monumentalen Stab- und Gussmetallstil kann nicht die Rede sein; das Ideal desselben ist unsichtbare Architektur!" S.263f oder ebd. S.550f; zu Sempers dem Eisen gegenüber wechselnder Haltung s. Herrmann, Wolfgang: Stellung Sempers zum Baustoff Eisen. In: Gottfried Semper 1803-1879 hg. v. d. Sektion Architektur der TU Dresden H.13, Dresden 1979, S.46-52; darauf basierend Laudel, S.128-130 sowie Germann 1976, S.226f; s. a. Wiegler, Hans M.: Vorwort zu Semper WIK, S.9. Vgl. a. S.339f.

⁷³¹ Vgl. etwa Fritsch 1890, S.430f u. 434; Heuser, G.: Ein Nachwort zu den "Stilbetrachtungen": In: DBZ XXIV,103/104 v. 24.XII.1890, S.626-628 u. 630f; Schädlich, S.152; Döhmer, S.109-113, bes. S.111; "Geschichte allein ist zeitgemäss", S.224 mit Anm.35 auf S.312 u. Hammerschmidt, Valentin W.: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland 1860-1914, Frankfurt / Bern / New York 1985, S.27 mit Anm.54 auf S.641 u. S.592f.

⁷³² FA Bl.50 U.V (Ts.3 u. 7); s. a. S.197f. Es sei auch daran erinnert, daß Bluntschli ursprünglich Ingenieur werden wollte (s. o. S.40).

⁷³³ Etwa Peters, Otto: Zur ästhetischen Behandlung von Eisenkonstruktionen. In: DBZ XVII,60 v. 28.VII.1883, S.353f: "Die französischen Architekten gehen ... viel weiter als wir es zu thun gewohnt sind. Indem die Formen der Konstruktion unverhüllt gezeigt werden, ist gleichwohl das Bemühen ersichtlich, das eiserne Gerippe selbst nach Möglichkeit ästhetisch zu behandeln." Ebd. S.354.

⁷³⁴ "Nur an Bauwerken entschieden praktischer Bestimmung, wie an Schutzdächern von weiter Spannung, besonders an den Garen der Eisenbahnhöfe, machte sie [Eisenkonstruktion] einen befriedigenden Eindruck. ... Das Eisen in Blechform wird immer genug charakteristisch

(Kat.Nr.111 u. 115; Abb.316 u. 318 bzw. 373) sowie einem Pavillon (Kat.Nr.202; Abb.522 u. 524).

Selbstverständlich zog er Eisen auch zur Lösung rein technischer Probleme heran, bei denen es wenig selbständigen "Ausdruck" erhalten konnte oder sollte wie etwa als Träger für Decken (Kat.Nr.58) oder von Erkern (Kat.Nr.199, vgl. gta 11-O45-2, -3 u. -5).

Die Kirche Enge (Kat.Nr.5) hat einen Dachstuhl aus Eisen (Abb.13) und ein Rabitzputzgewölbe (Abb.19f), was Bluntschli in dem von ihm verfassten Artikel über "Die neueren Kirchenbauten" Zürichs auch ausdrücklich erwähnt⁷³⁵. Die flache Glaskuppel über der Vierung wird von einem Gerüst aus Eisenringen an Doppel-T-Trägern gehalten. Die Eisenkonstruktionen bleiben dem normalen Besucher verborgen, der Rabitzputz wird der täuschenden Quaderung wegen nicht als solcher wahrgenommen. Der im selben Jahr entstandene Entwurf einer Tonhalle für Zürich (Kat.Nr.43) sollte einen kupferbeschlagenen Kuppelaufbau mit Eisengerüst tragen. Auch das Eindeckungsmaterial sollte möglichst leicht sein: ab 1870 fand das Holzzementdach aus durch Anstrichmassen imprägnierter Pappe in der Schweiz besonders im Schulbau Verwendung.⁷³⁶ Es ermöglichte das flache Dach des ab 1884 mit Georg Lasius erbauten eidgenössischen Chemiegebäudes (Kat.Nr.23; Abb.99f). Dieses Bauwerk, das seinen Charakter eines Nutzbaus stärker als den einer Bildungsanstalt betont, wurde in Backstein ausgeführt und von seinen Architekten als "Fabrik" bezeichnet.⁷³⁷ Zuvor waren in Zürich das Kinderspital an der Pestalozzistrasse (1871-74) und das Bürgerasyl an der Leonhardstrasse (1874-77) als Backsteinbauten ausgeführt worden, darüber hinaus bediente man sich der Ziegelbauweise gelegentlich bei der Errichtung kleinerer Landhäuser, etwa der Villa Schönberg von Brunner-Staub (1881/82; vgl. Kat.Nr.202). Lasius, der mit dem Konstruktiven und der technischen Ausstattung des Chemiegebäudes betraut war, hatte sich intensiv mit Backsteinbauten und Heizungssystemen befaßt und bereits 1877 sein eigenes Wohnhaus mit Lochziegeln erbaut und publiziert.⁷³⁸ 1886-88 - ein Jahr nach Bluntschlis Villa Bleuler - errichtete er das Landhaus "zum Lettenhof" in Ziegel.

Eigentüliches behalten, um z. B. ... einen von der Holzdecke ganz verschiedenen Stil zu motivieren. Das Metall, außer dem ... Falle des leichten und zierlichen Gitterwerkes, ist bloß in Blechform [dazu zählt Semper auch hohle Gußsäulen] für die (schöne) Baukunst anwendbar. In dieser Form tritt es auch bei den Alten als kostbarste Bekleidung der Wände ... in Anwendung." Ueber Wintergärten v. 1849, S.485 u. 487. In: Semper KS, S.484-490, bzw. gekürzt: Eisenkonstruktionen. In: Semper WIK, S.22-24.

⁷³⁵ Poly II, S.276f; zur Verwendung von Eisen beim Decken- und Gewölbebau von Kirchen allgemein s. Gurlitt, S.35, 62 u. 438-441.

⁷³⁶ Birkner, S.32.

⁷³⁷ S.278. Einer der anregendsten Backsteinbauten des 19. Jahrhunderts, der als solcher wirken wollte, Schinkels Berliner Bauakademie von 1832-36, ist ebenfalls eine Bildungseinrichtung.

⁷³⁸ Eisenbahn XI,24 v. 20., S.145-148 u. 25 v. 27.XII.1879, S.151-153.

Bluntschli hatte Ziegel erstmals in dem mit Tafel entwickelten Wettbewerbsentwurf zum Münchner Rathaus von 1866 (Kat.Nr.14; Abb.74f) - wohl als "ortstypischen Baustoff" - vorgeschlagen und in den 1870er Jahren - wie in Frankfurt üblich - bei anspruchsvollen aber weniger repräsentativen Gebäuden, dem Mietshaus Beethovenstraße 67/69 und dem "Nebenhaus" der Villa Lucius (Kat.Nr.76 u. 98; Abb.253 u. 286), angewandt.

In der Schweiz wurde der Backsteinbau noch 1882 "als etwas sehr Theures und Luxuriöses angesehen."⁷³⁹ Diese Einschätzung änderte sich mit der Einführung eines Normalformats für Ziegel im selben Jahr.⁷⁴⁰ Bei der Vollendung des Chemiegebäudes 1887 wollte man bereits nicht mehr glauben, daß dessen Ausführung in Backstein dem Willen der Architekten entspreche.⁷⁴¹

Wenig später schuf Bluntschli die Villen Bleuler und Rieter in gelblichem bzw. rotem Backstein (Kat.Nr.113 u. 114; Abb.332 u. 351)⁷⁴². Glasierte Verblendsteine benutzte er bei der Erweiterung der Villa Schönberg (Kat.Nr.202; Abb.521f).⁷⁴³

Die 1879 im Büro "Mylius & Bluntschli" entworfene Betonbrücke (Kat.Nr.132; Abb.424f) verdankt ihre Entstehung der Absicht, die gestalterischen Möglichkeiten, vor allem aber die Tragfähigkeit des Materials, zu demonstrieren.⁷⁴⁴ Sie blieb das einzige in Beton ausgeführte Bauwerk Bluntschlis. Wie die Eisenkonstruktion stellte auch der Betonbau bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorrangig ein Betätigungsfeld des Ingenieurs dar.

3. Fachwerk

Mit Fachwerk befaßte sich Bluntschli sehr wenig. Ab der Mitte des Jahrhunderts kamen in ganz Europa zunehmend steilere Dachwerke in Verbindung mit Freigespärren, deren Füllbretter gotisierende Ornamente zieren, auf; eine Mode, die bis in die frühen 1880er Jahre anhielt und in der zeitgenössischen Literatur als "Schweizer Stil" bezeichnet wird. Bluntschli zeigt sich mit der Gestaltung des Zwerchgiebels an der Gartenseite seines Elternhauses von 1867 (Kat.Nr.86; Abb.263)

⁷³⁹ Eisenbahn XVII,8 v. 26.VIII.1882, S.47.

⁷⁴⁰ Etwa Eisenbahn XVI,1 v. 7.I., S.5f u. XVII,8 v. 26.VIII.1882, S.47; DBZ XVII,1/2 v. 6.I.1883, S.11 u. Fayod, Francis in: Bulletins de la société Vaudoise des Ingénieurs et des Architectes IX,2 1883.

⁷⁴¹ S. u. S.277f.

⁷⁴² Auf zeitgenössische Literatur zum "Backsteinrohbau" im 19. Jahrhundert verweist Brönner 1994², S.133-141.

⁷⁴³ Vgl. u. S.304.

⁷⁴⁴ Zur Skepsis der Behörden gegenüber der Belastbarkeit von Beton zu Ende der 1870er Jahre s. etwa Birkner, Othmar: Zweihundert Jahre Betonbau, S.258f. In: UKD XXIII,4 1972, S.256-266 u. Jegher, Carl: Grundsätzliches zum Wettbewerbswesen, S.31f. In: SBZ LXXI,3 v. 19.I.1918, S.29-33.

auf der Höhe der Zeit.⁷⁴⁵ Unüblich ist jedoch die schwache Neigung des Daches, die den "südlichen Zug" des Hauses gegenüber dem ansonsten "nordisch-gotischen" Charakter solcher Konstruktionen entspricht; zudem trägt die Verzierung am Ort eher den Charakter von Antefixen als von Krabben.⁷⁴⁶ Für das Portal des Konstanzer Krankenhauses griff er das Motiv wieder auf (Kat.Nr.47; Abb.185). Außerdem verwendete Bluntschli Zimmerarbeit an Veranden, Erkern und Giebeln in Verbindung mit deutscher Renaissance: so bei dem Nebenhaus der Villa Lucius (Kat.Nr.98; Abb.286), dem "Schloß" Holzhausen (Kat.Nr.99; Abb.287 u. 290), der Villa Schönberg (Kat.Nr.202; Abb.522) oder dem Haus Gessner (Kat.Nr.206; Abb.529) sowie bei Ökonomiegebäuden wie einem Gartenhaus (Kat.Nr.121), Requisitenhäuschen (Kat.Nr.124) oder Bootshaus (Kat.Nr.128; Abb.421) und bei Ausstellungsarchitektur (Kat.Nr.68; Abb.231).

"Schweizerhäuser" in der etwas künstlich-gezierten Monumentalisierung von Chalets wie sie der aus handwerklicher Tradition herausgewachsene Jacques Gros (1858-1922)⁷⁴⁷ als nationale Variante des Historismus baute, entwarf Bluntschli nie.

4. Farbe

Die Farbigkeit des Materials und die bunte Dekoration der Architektur des 19. Jahrhunderts verweisen auf die der Epoche eigene Tendenz zum Gesamtkunstwerk - bereits eine Lieblingsidee der Romantik - dessen Konzept Außenbau, Raum, Fassung und Inventar zu folgen und umzusetzen hatten. Ausstattung und Dekoration wurden bis in die Details festgelegt, folgten einem "musealen" Konzept, spätere Veränderungen waren nicht vorgesehen und wirkten daher äußerst störend. Der Farbgebung kam die Hauptbedeutung bei der auf Stimmungen - Behaglichkeit - zielenden Raumgestaltung zu. Sie diente immer weniger der Flächengliederung, der Verdeutlichung der Architektur und der Unterscheidung ihrer einzelnen Elemente, sondern wurde zunehmend dazu verwendet, ein einheitliches, von der Architektur mehr oder weniger unabhängiges Gesamtbild zu schaffen. So schrieb Georg Hirth: "Alles, was wir sehen, ist Farbe" und "Die Farbe wird gefühlt, die Form will verstanden sein. Es kann also nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß die Farbe die erste und unentbehrlichste Voraussetzung aller Dekorationskunst ist."⁷⁴⁸ Da demnach die Einheit des

⁷⁴⁵ Vgl. etwa Villa Ende in Berlin-Tiergarten von "Ende & Böckmann"; Abb. in Architektonisches Skizzenbuch 99, 1869, Tf.3.

⁷⁴⁶ Hier den Einfluß klassizistischer Ideen, die das alpenländische Bauernhaus der Dachneigung wegen in die Nähe des griechischen Tempels rücken, zu sehen, wäre wohl überinterpretiert.

⁷⁴⁷ Gros hatte sich nach Eröffnung eines eigenen Büros im Jahre 1890 bei dem Nestor der schweizerischen Holzarchitekturforschung und Bauernhausinventarisierung, Ernst Georg Gladbach (1812-1896), bei dem auch Bluntschli gehört hatte (vgl. o. S.199), weitergebildet.

⁷⁴⁸ Das deutsche Zimmer der Renaissance, München 1880, S.33.

Raumeindrucks nur in zweiter Linie von der Form bestimmt, vor allem aber durch die Farbe hervorgerufen wird, erfordert das einheitliche Farbkonzept, die auch das kleinste Einrichtungsteil zu berücksichtigen hatten und keine Fläche zumindest ohne rahmendes Ornament oder Profil, geschweige denn "weiß" lassen durften.

Vorbereitend für die stark farbigen Architekturfassungen und -dekorationen hatten archäologisch-historische Forschungen und der Polychromiestreit, der ab den 1820er Jahren zu einer allmählichen Revision des bisherigen Antikenbildes führte⁷⁴⁹, sowie die vielfältige farbtheoretische Literatur gewirkt. Hinzu kam, daß Semper die Entdeckung der Polychromie der griechischen Antike zur Erkenntnis des Zusammenhangs aller Künste⁷⁵⁰ und dem Postulat des vom Material unabhängigen Stellenwerts der Polychromie geführt hatte.

Er leitet die Architekturpolychromie aus den textilen Künsten, als deren primäre Funktion er die zu bekleiden ansieht, ab. Architektur erscheint demnach dem Menschen vergleichbar mit einem farbigen Überzug bekleidet. Mit seiner Idee von der Matte als Urbild der Wand beeinflusste er die Architekturpolychromie der folgenden Jahrzehnte; in der Tat nähert sich die ästhetische Wirkung farbiger Ausmalungen häufig der von Behängen und Teppichen.

Im Kirchenbau der Schweiz verbreitete sich um 1880/90 die Vorstellung, intensive alle Teile einbeziehende Farbigekeit und besonders textile Behandlung der Wandflächen unterstreiche den sakralen Charakter von Kirchenräumen. Dieser Trend wurde begünstigt durch eine starke Erweiterung der Farbpalette aufgrund neuer Entwicklungen sowie der industriellen Herstellung hochwertiger Pigmente. So wurde etwa das in der Kirche Enge verwandte künstliche Ultramarin 1828 erfunden und gelangte ab 1834 in den Fachhandel. Die Abkehr von der Kalkfarben- zur Leimfarbentechnik bedeutete die Möglichkeit, große Räume - also etwa Kirchen - gleichmäßig fassen zu können. Typisch, wenn auch nicht neu, ist nun die Verwendung von Schablonen zur Anlage der Ornamente.

Interessant ist, daß Bluntschli in seiner Kirche Enge den Verputz der Wände und Gewölbe mit einer Steinquader imitierenden Fassung bemalen läßt wie sie Semper für das kaiserzeitliche Rom annimmt, wie sie aber auch aus dem Mittelalter bekannt ist.⁷⁵¹

In diesem Zusammenhang sei auf Bluntschlis Vorliebe für Sgraffito am Außenbau hingewiesen, eine Technik, die Semper nach Studien in Italien an seinem ersten

⁷⁴⁹ Zum Polychromiestreit sei auf die bei Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985 in Anm.68 auf S.607 aufgeführte Literatur verwiesen.

⁷⁵⁰ Etwa Semper, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, S.1; zum Begriff "Gesamtkunstwerk" bei Semper s. Ettliger, Leopold: Gottfried Semper und die Antike, Halle 1937, S.91-93, zu Sempers bedeutender Rolle im Polychromiestreit s. ebd. S.49-78 u. Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985, S.355f.

⁷⁵¹ S. o. S.231f mit Anm.728.

Dresdner Hoftheater wieder in Deutschland eingeführt, mit deren historischer und technischer Erforschung er sich befaßt und für deren Verbreitung er sich weiterhin praktisch und theoretisch eingesetzt hatte.⁷⁵² Bluntschlis Interesse muß bereits in den ersten Wochen seines Studiums, das er im Oktober 1860 begonnen hatte, geweckt worden sein. In einem undatierten - jedoch vor dem 21.XI.1860 geschriebenen Brief - unterrichtete ihn sein Vater über Erkundigungen bezüglich technischer Details "einer neuen Methode Fresken zu malen", um die ihn der Sohn bei seinen Nachbarn Kaulbach gebeten hatte.⁷⁵³ Bluntschli wandte Sgraffiti die ganze Zeit seines Schaffens über an.⁷⁵⁴ Dabei folgte er in der Regel Sempers Überzeugung, die Fläche habe als solche kenntlich zu bleiben und die Malerei nicht in Illusionismus abzugleiten.⁷⁵⁵ Die Anwendung bei villenartigen Wohnbauten ist in der Absicht, zu einer freundlichen Stimmung beizutragen, zu sehen; darauf Sgraffiti einzusetzen, um den "monumentalen Werth" eines Bauwerks "zu erhöhen", wie das ein Jahr vor Sempers Publikation von Lange und Bühlmann empfohlen worden war, griff Bluntschli weniger häufig zurück.⁷⁵⁶

III. 2 "Mein Motto für's Leben bleibt Renaissance"

III.2.1 "Stilbegriff" und theoretischer Hintergrund

Der Begriff "Renaissance" fand ab dem Beginn der 1840er Jahre Eingang in die deutschsprachige kunst- besonders architekturhistorische Literatur und diente der Bezeichnung nach Norden vordringender italienischer und antikisierender Kunstformen.⁷⁵⁷

⁷⁵² Die Sgraffito-Dekoration. In: Semper KS, S.508-516.

⁷⁵³ FA Bl.46.1 U.I (o. Dat.).

⁷⁵⁴ Sein erster ausgeführter Bau, das Haus der Eltern, war auf der Gartenseite reich damit geziert, es folgten sein eigenes Haus in Konstanz, der Entwurf eines Doppelhauses, der Stall für Goldschmidt, der Wettbewerbsentwurf zum "Städel", die Villen Cosel und Bleuler, das Projekt des Kollegiengebäudes der Universität Straßburg, ein Versicherungsgebäude, die beiden Pfarrhäuser in Zürich-Enge, das "Künstlerhaus" und der Entwurf eines Kirchgemeindehauses für Zürich-Enge (Kat.Nr.84, 94, 74, 125, 31, 100, 113, 22, 57, 7, 8, 32 u. 6; Abb.263, 279, 281, 248, 415f, 140, 144f, 294-296, 331, 333-336, 97, 212, 36-39, 147 u. 34f).

⁷⁵⁵ "Die Dekoration überschreite das Gebiet der Flächenverzierung so wenig wie möglich; sie werde nicht zu plastisch, naturalistisch". Die Sgraffito-Dekoration, S.514. In: Semper KS, S.508-516.

⁷⁵⁶ Lange, Emil u. Bühlmann, Joseph: Die Anwendung des Sgraffito für Façaden-Decoration, München / Berlin 1867, Einleitung (unpag.).

Sgraffiti an Entwürfen zu Monumentalbauten Bluntschlis: Kat.Nr.31, 22 u. 57.

⁷⁵⁷ Zum Folgenden s. u. a. Philippi, Adolf: Der Begriff der Renaissance, Leipzig 1912, bes. S.9f, 121 u. 129-152 (z. T. anders) sowie Kaegi, Werner: Einleitung des Herausgebers. In: Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien (J. B. Gesamtausgabe Bd.5), Basel 1930, S.XIX-LXXI; zur Entstehung des historischen Stilbegriffs im allgemeinen Döhmer, S.81-88.

Franz Kugler verwendet in seinem "Bericht über eine Rheinreise" im Kunstblatt von 1841⁷⁵⁸ das Wort "Renaissancestil" abwechselnd mit "modern" im Gegensatz zu "gotisch".

In seinem ein Jahr später publizierten "Handbuch der Kunstgeschichte" spricht er nur noch von "moderner Architektur". So lesen wir in der Vorbemerkung zum 15. Kapitel "Die moderne Architektur bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts": "Die moderne Architektur beruht auf der Wiederaufnahme der antiken Bauformen, und zwar vorzugsweise der römischen, welche sich der erwachenden historisch-wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mußten", und wenig später: "Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur ... Die ersten Unternehmungen zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstils im fünfzehnten Jahrhundert bilden die eigentliche Blütezeit. Man bemüht sich mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besonderer Rücksicht auf das von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem als unabweisliches Prinzip aufgenommenen antiken System fügen muß. Hätte die moderne Architektur diese Schritte des fünfzehnten Jahrhunderts verfolgt, hätte sie sich nicht durch die Regeln der antiken Schule blenden lassen, so würde sie sich ohne Zweifel zu einer noch eigentümlicheren Schönheit entwickelt haben."⁷⁵⁹

Sein Schüler, der junge Jakob Burckhardt, vertritt in dem Lübke gewidmeten und ebenfalls 1842 erschienen kleinen Werk "Kunstwerke der belgischen Städte" einen klar umrissenen Renaissancebegriff, indem er urteilt "Renaissance" passe "wesentlich nur auf Italien Im Norden dagegen ist die sogenannte Renaissance nichts anderes als das endliche Durchdringen jenes dekorativ-phantastischen Elementes, welches den germanischen Völkern von Anfang an eigen war Auch nimmt sie die antiken Formen nur im ungenausten Sinne an; denn streng aufgefaßt würden ihr dieselben wieder unbequem werden. Auch sieht sie deshalb kaum von Ferne dem Werke eines guten florentinischen Cinquecentisten ähnlich, der nach bestem Wissen und Gewissen die Antike zu reproduzieren glaubt, während er etwas unendlich schönes Neues schafft."⁷⁶⁰

1848 führt Burckhardt den Begriff in der zweiten Auflage von Kuglers "Handbuch" im Zusammenhang mit der Verpflanzung italienischer Formen nach Frankreich, Spanien und ins nördliche Europa ein. Er verwendet hier auch erstmals "Frührenaissance".⁷⁶¹

⁷⁵⁸ S.57-59 bzw. Kleine Schriften II, S.248.

⁷⁵⁹ S.628f.

⁷⁶⁰ Burckhardt, Jakob: Kunstwerke der belgischen Städte, Düsseldorf 1842 bzw. in: Jakob Burckhardt, Frühe Schriften I (J. B. Gesamtausgabe Bd.1) hg. von Hans Trog und Emil Dürr, Basel 1930, S.113-198; Zit. 1930, S.115.

⁷⁶¹ Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1848² mit Zusätzen von Jakob Burckhardt, S.679-687; "Frührenaissance" etwa auf S.681.

Semper benutzt "Renaissance" zur Kennzeichnung einer Kunstperiode in seinem Werk "Die vier Elemente der Baukunst" aus dem Jahre 1851: Die Skulptur habe "den Irrthum, die Antike weiss zu sehen, in der großen Zeit der Renaissance auf eine Weise verdaut und verarbeitet, daß es schwer ist, das daraus entstandene wahrhaft Grosse ... zu ersetzen."⁷⁶²

1855 erschien Lübkes "Geschichte der Architektur", deren sechstes Buch "Die neuere Baukunst" im Kapitel "Die Renaissance in Italien" der Periodisierung "Frührenaissance", "Hochrenaissance" und "Barockstyl" folgt; diesem schließt sich das Kapitel "Die Renaissance in den übrigen Ländern" an. Höchstwahrscheinlich war Lübke das Manuskript des noch im gleichen Jahre erschienenen "Cicerone"

J. Burckhardts bekannt. Dieser wendet den Renaissancebegriff nun nicht mehr im Zusammenhang mit dem Einfluß italienischer Formen auf außeritalienische Architektur, sondern in seinem weiteren, allgemeinen Sinne auf die italienische Kunst ab einem bestimmten Zeitpunkt an - "Die Ursprünge der modernen Baukunst und Dekoration ... heißen in der jetzigen Kunstsprache die Renaissance."⁷⁶³ - und nutzt ihn als Prinzip zur Kategorisierung der Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts in Früh- und Hochrenaissance.

Die Einführung der neuen Periodisierung und Terminologie fallen also ins Jahr 1855.

In diesem ausgedehnten Sinne war auch für Bluntschli die italienische Renaissance von Beginn seines Studiums bis ins Spätwerk der moderne Stil von universeller Gültigkeit - bzw. dessen Grundlage. Ihre in den genannten Veröffentlichungen hervorgehobene Fähigkeit der Stilbildung wurde ab der Mitte des Jahrhunderts zunehmend anerkannt⁷⁶⁴, den Erfolg der sich aus dieser Einsicht ergebenden Möglichkeiten schätzte Jakob Burckhardt in seinem "Cicerone" treffend ein: "Es läßt sich voraussehen, daß die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine große Rolle spielen wird."⁷⁶⁵

Wie Semper faßte auch Bluntschli "Renaissance" zunehmend weiter; im Gegensatz zu seinem Lehrer, dessen Hinwendung zum Barock sich zunehmend Bahn brach, orientierte sich Bluntschli stärker an den ihm zeitlich folgenden Stilen bis in die unmittelbare Vergangenheit.

⁷⁶² S.101.

⁷⁶³ Der Cicerone, Basel 1855, S.168 bzw. hg. v. Heinrich Wölfflin Bd.1, Basel 1933 (J. B. Gesamtausgabe Bd.3), S.152. Mit der fünf Jahre später erschienenen Kultur der Renaissance in Italien, in der Burckhardt versucht die ganze Epoche von ihrer Kunst her zu charakterisieren, wird "Renaissance" als Epochenbegriff ins Geschichtsbewußtsein eingeführt.

⁷⁶⁴ So belegt die Frage im Zusammenhang mit dem unglücklichen Wettbewerb um das Münchner Maximilianeum: "Sollte es nicht gelingen, wie seiner Zeit der Renaissance-Styl sich aus den damals bekannten Stylen entwickelte, so auch jetzt eine neue Bauart zu finden?" (Deutsches Kunstblatt 2 1851, S.107) den Vorbildcharakter, den man der Renaissance beilegte.

⁷⁶⁵ Der Cicerone, Basel 1933, S.153.

Semper - die Leitfigur der Neurenaissance - hat vor seiner Züricher Zeit auch in verschiedenen "älteren" Stilrichtungen entworfen und gebaut, "denn wenn auch die Baukunst ursprüngliche Gebilde hervorbringt, und keine nachahmende ist, wie die Malerei und Plastik, so hat sie sich doch in den Jahrhunderten eine gewisse Formenwelt selbst geschaffen, aus der sie die Typen zu neuen Schöpfungen entlehnt, durch deren Benutzung sie für alle Welt leserlich und verständlich bleibt. Der Baukünstler, welcher diese herkömmlichen Formen verschmäht, gleicht dem Autor, der für die Behandlung seines Themas seiner Sprache Zwang anthut."⁷⁶⁶ Oder konkreter: "Wir sollen uns bestreben, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und Phantasie zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbständigkeit, aber auch mit Berücksichtigung des Vorausgegangenen genügend zu lösen. Dies ist um so nothwendiger, als selbst der Eindruck den ein Bauwerk auf die Massen hervor bringt, zum Theil auf Reminiscenzen begründet ist. Ein Schauspielhaus muß durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es Charakter haben soll. Ein gothisches Theater ist unkenntlich, Kirchen in altdeutschem oder selbst im Renaissancestil des sechzehnten Jahrhunderts haben für uns nichts Kirchliches."⁷⁶⁷ Nach Semper verbindet der historisch gebildete Mensch "mit jedem Zweck eines Gebäudes ein Erinnerungsbild ... , das sich aus der historisch charakteristischsten Erfüllung des betreffenden Zwecks ergibt." Deshalb teilt er verschiedenen Lebensbereichen und Bauaufgaben spezielle Bauformen und Stile zu⁷⁶⁸: "Wenn ein Künstler bei dem Bestreben, seinen Stoff selbständig zu behandeln, nicht in abenteuerliche Willkür verfallen will, muß er durchaus das historische Element der Aufgabe, den Typus kennen und respektieren. Aber es ist gewiß seinem inneren Schaffen ersprißlicher, wenn er diesen Typus in seinen ersten Keimen beobachtet, wo er am nacktesten hervortritt, als wenn er umgekehrt den Anknüpfungspunkt seines Schaffens in den Perioden höchster Kunstvollendung, die doch immer nur in Beziehung auf Zeit und Verhältnisse nicht absolut vollkommene Werke hervorbrachten, sucht."⁷⁶⁹ Seine wissenschaftliche Vorgehensweise will also vom Eklektizismus wegführen. Trotz des Blicks durch die kunsthistorische Brille wählt er freier als andere Zeitgenossen, da er nicht nachahmen, sondern mit historischen Formen im Geist seiner Zeit schaffen will. Die einzelnen Formen sollen Ausdruck der Aufgabe des betreffenden Bauteils sein, hierbei aber der

⁷⁶⁶ gta 20-55, Ms.9f (Vergleichende Baulehre 4.V.1850).

⁷⁶⁷ Erläuterungsbericht zum Projekt für die Hamburger Nicolaikirche. In: Rombergs Bauzeitung 1847; zit. über Reinle, S.10; s. a. Lipsius, Constantin: Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880, S.27f; Prinzhorn, Hans: Gottfried Sempers ästhetische Grundanschauungen, Stuttgart 1909, S.4 u. Mallgrave, S.395 Anm.156.

⁷⁶⁸ Zwei Jahre zuvor hatte Palm ähnliche Gedanken geäußert: Palm, G.: Von welchen Principien soll die Wahl des Baustyles, insbesondere des Kirchenbaustyles, geleitet werden ?, Hamburg 1845; vgl. a. Götz, Wolfgang: Stileinheit oder Stilreinheit ?, S.54f. In: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, S.49-57 u. Dohms, S.89ff.

⁷⁶⁹ Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.463f. In: Semper KS, S.443-467.

Gesamtauffassung untergeordnet, die sich aus ihrem Zweck und der Aufgabenstellung erklärt. Dieses Streben führt ihn zur antiken Architektur und den nachmittelalterlichen Stilen, denen er sich im Verlauf seines praktischen Schaffens nacheinander von der Frührenaissance bis zum Barock zuwendet. Die Architektur der Zukunft sei kosmopolitisch; regionale und nationale Besonderheiten des Stils deshalb nicht von Bedeutung. Die "Zukunftsarchitektur" enthalte bereits "der römische Baustil des Kaiserreichs".⁷⁷⁰ Eine Weiterführung der antiken Architektur auf der Grundlage einer neuen kosmopolitischen Tendenz sieht er in der Renaissance. Weil die architektonische Formensprache der römischen Baukunst und ihre Weiterbildung in der Renaissance seiner Ansicht nach ähnliche Bestrebungen auszudrücken versucht, die auch seine Gegenwart bestimmen, muß diese an die genannten Stile anknüpfen. Neben den formalen Fragen, die für ihn die Überlegenheit der Renaissance ergeben, spricht Semper damit gemeinsame Bedürfnisse, die in beiden Epochen ihren entsprechenden baukünstlerischen Ausdruck suchen, an. Die von ihr gelösten Aufgaben stünden den modernen am nächsten.

So begreift auch Bluntschli "Stil" im Sinne Sempers in einer weiter gefaßten Bedeutung als lediglich der Bezeichnung eines historischen Baustils, nämlich als das Übereinstimmen einer Kunsterscheinung mit der Geschichte ihrer Entstehung, mit allen Voraussetzungen und Umständen ihres Werdens.⁷⁷¹ Zu diesen geschichtlichen Vorbedingungen zählt auch die Kunstentwicklung, als deren Ergebnis der einzelne Künstler als Schüler des gesamten vorhergehenden Schaffens erscheint. Im Hinblick darauf, daß Bluntschli sich nicht als Theoretiker, sondern stets als Schaffender mit künstlerischem Anspruch verstanden hat,⁷⁷² sei verdeutlichend auf Sempers Definition in *Wissenschaft, Industrie und Kunst* aus dem Jahre 1852 bzw. seine fast gleichlautende Ausführung in dem 1856 in Zürich erschienenen Aufsatz "Ueber die

⁷⁷⁰ Ueber Baustile 1869, S.422. In: Semper KS S.395-426.

Bezüglich des protestantischen Kirchenbaus hatte der ehemalige preußische Gesandte am Heiligen Stuhl von Bunsen bereits 1842 geäußert: "Es ist ferner in unserer Zeit anerkannt, daß an die wahre Wiederherstellung des klassischen Baustyls, welche im 15ten und 16ten Jahrhundert mit unzureichenden Mitteln angestellt wurde, im 17ten und 18ten aber entschieden mißglückte, in unserer Zeit nicht gedacht werden kann, so lange Künstler und Denker die Entwicklung jenes Baustyls in der griechisch-römischen Welt nicht rein und vollständig vor sich haben. Und wer sieht nicht, daß die römischen Basiliken die alten Elemente mit achtungswerthem Sinne und Ernste, in einem der bedeutendsten Theile der Baukunst, den neuen Bedürfnissen anzupassen streben?" Bunsen, Christian Carl Josias von: *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst*, 2 Bde., München 1842-1844, Bd.1 S.VI. Zur Forderung nach kosmopolitischem Charakter der Architektur ebd., S.7. Semper hatte Bunsen spätestens 1833 persönlich kennengelernt. Dieser hatte ihm in seiner Funktion als Leiter des DAI Rom die Publikation des „scopimento d’antichi colori sulla colonna di Traiano“ im *Bulletino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1833, S.92f ermöglicht. S. a. Döhmer, S.42; über "eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur" s. a. Burckhardts *Cicerone*.

⁷⁷¹ Am differenziertesten ausgeführt in dem 1853 gehaltenen Vortrag *Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*, bes. S.267ff. In: Semper KS, S.259-291.

⁷⁷² Es liegt nahe hier an Sempers Begriff vom "divinatorischen Künstlersinn" (Stil I, S.XVII) zu denken.

formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol" verwiesen: "Er [der praktische Künstler] betrachtet das Werk als ein Resultierendes und verlangt, daß es *Stil* habe, welches Wort nichts weiter bedeutet, *als das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koeffizienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten*. In dieser Definition des Begriffes Stil vereinigen sich die scheinbar heterogensten Unterbegriffe, die man mit diesem Worte zu verknüpfen pflegt".⁷⁷³ Oder im Jahre 1869 "Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens."⁷⁷⁴ Und später: "Wenn eine Kunstform in ihrem Erscheinen mit den Vorbedingungen ihres Entstehens im Einklange steht ... dieses mit dem Ausdrucke Stil, welcher also nichts anderes, als die Uebereinstimmung eines Werkes der Kunst mit der Geschichte seines Werdens bezeichnet."⁷⁷⁵

Zur gleichen Zeit stellt Wilhelm Lübke die Renaissance durch das positive Hervorheben der ihr eigenen Zweckmäßigkeit und Flexibilität als modernen Stil dar, wobei er sogar Sempers Schlüsselbegriff "Bedürfnis" benutzt: "Die Renaissance ging von den vielseitigsten Bedürfnissen des wirklichen Lebens aus und wusste für dieselben mit glänzender Begabung jedesmal eine originelle, zweckentsprechende künstlerische Lösung zu finden. Ihre wichtigste positive Eigenschaft ist das Gefühl für Räumlichkeit, für malerische Gruppierung, klare Gliederung, angemessene Belebung der Massen."⁷⁷⁶

⁷⁷³ S.41 bzw. Semper KS, S.304-343, zit. S.342.

⁷⁷⁴ Ueber Baustile, S.402. In: Semper KS, S.395-426.

⁷⁷⁵ Entwurf eines Programmes für die bildnerische Decoration der Façaden des k.k. Museums für Kunst und Alterthum. In: Die k.k. Hofmuseen in Wien, Innsbruck 1892, S.51-63, hier S.51. Mit diesen Gedanken nahe stehenden Überlegungen ist Bluntschli wahrscheinlich bereits während seiner Zeit am Münchner Polytechnikum durch Gottgetreu in Berührung gekommen (s. o. S.197f). Auf Semper vorausgehende Theorien kann nicht eingegangen werden; angemerkt werden muß aber, daß er seine Gedanken zur Definition von "Stil" in Formulierungen ähnlich den Überlegungen mit denen Schinkel den Begriff "Kunstwerk" zu fassen versucht hat, äußerte. Schinkel hatte sein Zeitalter als das einer neu eingetretenen Idee empfunden und sich selbst dazu berufen gefühlt gestützt auf "künstlerische Phantasie" oder "Einbildungskraft" durch Schaffung von "Neuem" - dem Kennzeichen wahrer Kunstschöpfung - an deren Vervollkommenung zu arbeiten; später trat die Idee als Entstehungsgrund des "Neuen" zugunsten der historisch und technisch gebildeten Künstlerpersönlichkeit zurück. Semper lebte - bei all seiner Fortschrittsgläubigkeit - in der Vorstellung einer künstlerisch unfruchtbaren Übergangszeit ohne "welthistorische Idee" anzugehören. Diese gelte es durch Rückbesinnung auf Vergangenes zu nutzen um Anregungen zur Gestaltung der Zukunft zu gewinnen. (Etwa Ueber Baustile, S.426. In: Semper KS, S.395-426) Trotz des evolutionär naturhistorisch und -gesetzlichen Schwerpunkts der bauwissenschaftlich-historischen Komponente und später erfolgender Aufwertung der Bedeutung des Künstlers richtete Semper hohe Erwartungen bezüglich des "Neuen" an das Auftreten einer "welthistorischen Idee" (bezüglich Schinkel basierend auf Haus, Andreas: "Die durchaus neue Idee ...". In: Daidalos 1994 / 52, S.56-75).

⁷⁷⁶ Lübke, Wilhelm: Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1855, S.353 (bzw. 1858², S.508; 1865³, S.644; 1870 4, S.632). Das Interesse an der Renaissance hatte in Frankreich bereits am Ausgang des 18. Jahrhunderts eingesetzt - hier kommt Percier, Charles und Fontaine, Pierre François Léonard: Palais, Maisons et autres édifices

Lübkes Vorwort zum zweiten Buch der "Geschichte der neueren Baukunst", der "Renaissance in Frankreich", von 1867 zeigt dann sehr schön, wie sich die Renaissance synchron in Architekturgeschichte und "Baupraxis" steigender Wertschätzung erfreut⁷⁷⁷, indem es folgendermaßen schließt: "Der heutigen Architektengeneration ist aber, so dünkt mich, das gründliche Studium der Renaissance vor Allem deshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den blossen Eklektizismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe klassischer Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geistigen Wesen und den praktischen Bedürfnissen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepasste, ausdrucksvolle Kleid zu schaffen."⁷⁷⁸ Diese Bewertung der Renaissance machte sie zum Stil der Neuzeit und legte die Grundlage ihres weiteren Erfolgs. Aus den ihr unterstellten Positiva - besonders Freiheit und Flexibilität⁷⁷⁹ - erklärt es sich, warum die "Neurenaissance" im Vergleich zu anderen "Neostilen" weniger dogmatisch auftrat und den Begriff "Renaissance" nicht allzu eng verstand.⁷⁸⁰

Somit trug ihre Propagierung mit zur Beendigung der Stildebatte bei und leitete über zur Suche nach dem "Wesen" der Bauaufgabe.⁷⁸¹

Diese verkürzenden Hinweise sollen dazu dienen, die Grundlagen und den Hintergrund der folgenden Ausführungen Bluntschlis aufzuzeigen und ihre Einordnung zu erleichtern.

In der Einleitung seiner ersten am 3.XI.1881 begonnenen Vorlesung über die Architektur der Renaissance begründet Bluntschli deren Anwendung und Erfolg zunächst ebenfalls rein praktisch als: "ungemein dehnbarer u. flüssiger Stil . - Leichtigkeit der Combination der Motive.- Anpassen an verschiedene Verhältnisse ... - Grosse Verschiedenartigkeit der archit. Ausdrucksweise, Ernst u. Würde - bis Zierlichkeit.- Die Ren. als Raumstil erlaubt ... die mannigfaltigsten räumlichen

modernes, dessinés à Rome publiés à Paris 1798 (bzw. Reprint Hildesheim / New York 1980) eine zentrale Stellung zu - ihre praktische Anwendung erfolgte ab den 1830er Jahren.

⁷⁷⁷ Über die Verwissenschaftlichung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Voraussetzung für "jene fatale Verknüpfung von Kunstgeschichte und praktischer Architektur, die der stilistischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, ihr besonderes Gepräge geben sollte" s. Döhmer, S.69-73.

⁷⁷⁸ Burckhardt, Jakob u. Lübke, Wilhelm: Geschichte der neueren Baukunst (Geschichte der Baukunst IV hg. v. Franz Kugler), Stuttgart 1867, zweites Buch, S.II.

⁷⁷⁹ Bereits in den 1840er Jahren galt "Entwicklungsfähigkeit" vielfach als Qualifikationsnachweis für die Wiederaufnahme eines Stils, s. Döhmer, S.36 mit Anm.207 auf S.148 bzw. Anm.155 auf S.147 u. S.47f.

⁷⁸⁰ Zur Zusammenfassung der auf die Renaissance folgenden Stile unter der Bezeichnung "Spätrenaissance" s. etwa Hofmann, Albert: Zur Geschichte der Spätrenaissance, S.319. In: DBZ XXVII 1893, S.318f, 322f, 433-435, 438-441, 450-452 u. 454-456. Andererseits wurde auch Architektur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts als "Neorenaissance" bezeichnet.

⁷⁸¹ S. u. S.319.

Combinations. Tragweite dieser Eigenschaft mit Rücksicht auf die moderne Architektur."⁷⁸²

Bei seiner Darstellung des Wesens der Renaissance führt Bluntschli aus: "Sie ist kein im strengen Sinne organischer Stil wie die griech. Antike u. die Gothik, sondern ein abgeleiteter Stil. Die Zeitperiode gab das Bedürfnis, das Programm, die Antike die äussere Form, namentlich des Details. Der Name 'Ren.' ist nicht ganz zutreffend da er nur eine Seite des Wesens bezeichnet, die andere ausser Acht lässt. Sie ist keineswegs nur eine Wiedererweckung des Alterthums des römischen Baustils, sondern vielmehr im höchsten Grade Production, Anwendung der röm. Form auf das damalige Kunst-Bedürfnis⁷⁸³ des Tags. Sie ist sogar mehr Neubildung als Nachbildung. Die röm. Architektur gab für die Lösungen vieler damals nothwendigen Bauaufgaben keine Vorbilder, so z. B. nur wenige für den Etagenbau".⁷⁸⁴

Bestimmend für ihre Entwicklung sei "der Ruhmsinn ... der Wettstreit ... Ferner: natürliche Anlage für grossen monumentalen Sinn, ... Sinn für Verhältnisse auch der räumlichen. ... Lange vor der Blüthe des Stils hatten sich die fördernden Eigenschaften langsam entwickelt u. schon frühzeitig Frucht getragen. ... Sie war lange schon vorbereitet; eine Reihe Elemente hatten sich schon entwickelt als sie erschien: Gefühl für Raumwirkung, Symmetrie. Kunstgehalt Organismus, Kunstgehalt in geometr. u. cub. Verhältnissen. Sie wird der 'Raumstil'. Die Gothik war eine gute Schule für die Bewältigung der gr. technisch. Schwierigkeiten. Gewölbebau. Dem Baustil ging die Ren. im ganzen Culturleben voraus; humanistische Bildung; hohe Werthschätzung des antiken Roms."⁷⁸⁵

Bluntschlis Architekturtheorie wurzelt in der Sempers und bleibt für ihn während der fünf Jahrzehnte seines Schaffens von gleichbleibend hoher Bedeutung. Eine Zusammenfassung dieses Credo, Bemerkungen über dessen praktische Umsetzung, dabei auftretende Schwierigkeiten sowie die Gefahren eines möglichen Untergangs der "Semper'schen Richtung" beinhalten folgende Ausschnitte aus dem Manuskript der Rede "Semper und seine Richtung", die Bluntschli anlässlich der Feier zum hundertsten Geburtstag des verehrten Lehrers im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein am 6.I.1904 gehalten hat und bei der er sich vor allem auf die Ausführungen in Sempers letztem 1869 in Zürich gehaltenen Vortrag "Ueber Baustile" stützt: Da Sempers Auffassungen "gerade für unsere Zeit des Hastens u. Strebens nach Neuem

⁷⁸² FA Bl.63 U.I (Ms.1); vgl. gta o. Sign. "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ...", Konzept, 15 Ms., Ms.2 (zit. u. auf S.289f).

⁷⁸³ "Kunst" nachträglich eingefügt !

⁷⁸⁴ FA Bl.63 U.I (Ms.1f).

⁷⁸⁵ Ebd. (Ms.2f u. 16f). Außer dem zitierten Lübke vgl. a. Burckhardts Cicerone "Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Tür gewartet ... Dann war der ... gotische Stil dazwischen gekommen ... verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung" (Basel 1933, S.152).

von Interesse sind so füge ich noch einige seiner diesbezüglichen Worte an. 'Dazu nun der Chor von Privatstilerfindern Sie gehen zumeist von der irrthümlichen Voraussetzung aus die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage u. erkennen die ererbten Überlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst zu der herrschenden babylonischen Verwirrung beigetragen zu haben.'⁷⁸⁶ Steht Semper diesen sogenannten praktischen Lösungen der Stilfrage ablehnend gegenüber so kann er aber auch den Anschauungen der Theoretiker nicht beipflichten 'wonach die Baustile gar nicht erfunden werden, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung der Vererbung u. Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln Bei dieser Theorie ist ... ein sehr wesentlicher u. höchst bedeutungsvoller Faktor ausser Berücksichtigung gelassen nämlich: der freie Wille des schöpferischen Menschengestes. 'Dieser kommt bei der Entstehung der Baustile in erster Linie in Betracht, doch muss er sich bei seinem Schaffen innerhalb gewisser höherer Gesetze des Überlieferten, des Erforderlichen u. der Notwendigkeit bewegen, aber sich diese durch freie objektive Auffassung u. Verwertung aneignen u. gleichsam dienstbar machen.'⁷⁸⁷ - Mit solchen Worten ergänzt u. beschränkt er den bekannten Satz in seiner frühesten aus dem Jahr 1834 stammenden Schrift ... 'Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht.'⁷⁸⁸ -

Wenn S. sich an die römische Baukunst u. die Renaissance anlehnt, so ist er doch von bloßer Nachahmung weit entfernt; u. spricht es deutlich aus: 'Florentinische u. römische Paläste sind unserer Zeit fremd u. dulden keine Nachahmung in verjüngtem Masstab'.⁷⁸⁹ Vielmehr sucht er in das Wesen jener Stile einzudringen u. auf gleichen Grundsätzen den Anforderungen unserer Zeit entsprechend Neues zu gestalten. Keinem von allen Architekten, die sich ein ähnliches Ziel gestellt haben ist es gelungen so in sich vollendete Werke hervorzubringen, Werke die einen Vergleich mit den besten Werken aus früherer Zeit nicht zu scheuen brauchen. Seine Werke sind immer aus einem Guss, von unübertroffener Klarheit ihrer Erscheinung, dabei entsprechen sie stets ihrer Bestimmung u. bringen sie zum deutlichen Ausdruck, und sind zugleich von feinstem Geschmack in Anordnung u. Durchbildung des Ganzen wie des Einzelnen. ...

⁷⁸⁶ Vgl. Ueber Baustile, S.400. In: Semper KS S.395-426.

⁷⁸⁷ Vgl. ebd., S.400f; deutlicher als früher hat Semper hier auf die sich ihrer und ihrer Fähigkeiten bewußte menschliche Schöpferkraft bei der Entstehung von Kunstwerken verwiesen. Er bezieht damit einen in dieser Klarheit zuvor nicht vertretenen Standpunkt, der die bisher leitende Idee des ungebrochenen Tradierens bestimmter Formmotive sehr relativiert. Vgl. o. Anm. 775.

⁷⁸⁸ Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, S.217. In: Semper KS, S.215-258.

⁷⁸⁹ Ebd., S.218.

Fragen wir uns nun welchen Einfluss Semper u. seine Richtung auf die seitherige Entwicklung der Baukunst gehabt hat, so ist wohl nicht zu bestreiten, dass dieser Einfluss ein sehr bedeutender gewesen ist, u. zwar namentlich quantitativ. Die Renaissance brach sich überall in deutschen Ländern Bahn, sie eroberte die grössten Städte deutscher Zunge Berlin u. Wien, die kleineren u. kleinen folgten dem Beispiel u. aller Orten wuchsen die Renaissancebauten wie Pilze aus dem Boden. ... Und doch kann man auf die fast allgemeine Verbreitung nur mit sehr gemischten Gefühlen zurückblicken. Lange nicht alles was gebaut wurde ist mustergültig, auf der Höhe Semper'scher Bauten stehen nur ganz vereinzelte Werke - worin liegen die Ursachen dieser offen zu Tage liegenden Erscheinung ?

... es können verschiedene Faktoren gefunden werden die zusammenwirkten um den heute eingetretenen Niedergang der Renaissance zu erklären Sie liegen zumteil in rein sachlichen Ursachen, zumteil in allgemeinen Zuständen unserer heutigen Kulturentwicklung. Jedenfalls wäre es unbillig u. falsch die Architekten dafür allein verantwortlich zu machen, wenn auch ein Teil der Verantwortung auf die ausübenden Künstler fallen mag.

Die klassische italienische Renaissance ist von erhabener Schönheit, ein Stil fähig des verschiedenartigsten Ausdrucks von höchster Anmut u. Zierlichkeit bis zu höchster Strenge u. Kraftfülle, ein Stil, der noch mancher Entwicklung fähig erscheint. Er eignet sich auch wie kein anderer zum Einführen der Jugend in die Kenntniss der Architektur. An ihm kann sich der Sinn für räumliche Anordnungen, für Verhältnisse u. Details ausbilden, bei seinem Studium der künstlerische Geschmack läutern u. entwickeln.

Sie bietet mustergültige Vorbilder vornehmlich für Lösungen der monumentalen Architektur, für grosse Aufgaben. Dagegen entstehen bei ihrer Anwendung in der Praxis des täglichen Lebens, d. h. bei der grossen Fülle der Privat- u. Profanbauten, welche die Monumentalbauten an Zahl so sehr überwiegt, in manchen Fällen Schwierigkeiten, die zu überwinden nicht immer gelingen will. Ein Grund davon liegt im Masstab. Die ital. Ren. verlangt eine gewisse Grösse des Masstabs, die heutzutage nur in seltenen Fällen u. nur bei grossen Aufgaben vorkommt. Es ist daher erklärlich, dass sich die Architekten nach anderen Vorbildern umsahen u. diejenigen Bauweisen nach der Renaissance in denen die Umbildung des Masstabs vollzogen war zu studieren u. zu benutzen anfangen, die Renaissance in Deutschland u. Frankreich u. die anschliessenden Barockstile, die sich in mancher Hinsicht als gute Vorbilder u. Anhaltspunkte erwiesen. Manch tüchtiges Bauwerk lehrt von diesen nicht gering zu achtenden Bestrebungen. Es kommt ferner hinzu der Drang nach neuen Ausdrucksweisen, nach Abwechslung, dem eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden kann. Die Periode der Hoch-Renaissance dauerte selbst nur etwa ein halbes Jahrhundert in ihrer Reinheit, um dann natürlichen Gesetzen folgend

andern Richtungen Bahn zu machen.- Einen weiteren u. hauptsächlichlichen Grund der absteigenden Wertschätzung ahnt S. bereits, wenn er in der Vorrede zum Stil schreibt: 'Die Gefahr für die Erhaltung jener Baukunst der Wiedergeburt, die zugleich mit der Malerei u. Bildhauerei des Cinque cento, u. in gleichem Grade, unübertroffen dasteht, liegt in der Tatsache, dass sie nur durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar ist, aber durch Puscherei, wie sie heutzutage verlangt wird, sofort in triviale Formengemeinheit ausartet.' Leider ist diese Gefahr, darüber ist wohl nicht zu streiten, in vollstem Masse zur Tatsache geworden. Eine Hochflut von Architekten hat sich, ermutigt durch die grossen künstlerischen Erfolge des Meisters des nur allmählig zur Anerkennung durchgerungenen Stils bemächtigt, ihn auf alle denkbare Weise durchgeknetet, behandelt u. noch öfter misshandelt, dass es wahrhaft erschreckend ist. Denn nur in seltenen Fällen erwies sich die künstlerische Befähigung, die Ausbildung u. der Geschmack der bauenden Architekten gross genug um Werke hervorzubringen, die neben denen des Meisters bestehen können. Die Schuld für diese misslichen Zustände trifft meines Erachtens weniger die Architekten als ihre Auftraggeber, die Regierungen, Behörden u. anderen Körperschaften u. die Bauherren, die architektonische Werke errichten liessen u. die bei der Auswahl ihrer Architekten nach allen möglichen Eigenschaften mehr fragten als nach künstlerischer Befähigung. Die Schuld liegt im Grossen u. Ganzen an dem mangelnden Kunstverständnis u. geringen Kunstbedürfnis der Gesellschaft und der allgemeinen Gleichgültigkeit künstlerischen Fragen gegenüber.⁷⁹⁰ ...- Hiemit sind einige der Hauptmomente berührt, die den Rückgang der Semper'schen Richtung zu erklären geeignet sind. Wird aber somit der von dem Meister gewiesene Weg nicht der allein massgebende bleiben - wir sehen ja rings um uns Versuche andere alte u. auch neue Bahnen zu betreten so wird doch Semper immer seinen selbst geschaffenen Platz auch in der Folge behaupten u. kommenden Geschlechtern als ein nachzustrebendes Vorbild eines ächten Künstlers voranleuchten, eines Künstlers, der in die Tiefe der Kunst zu dringen wusste u. der mit vollendetem Geschmack herrliche Werke seiner Hand schuf u. uns hinterliess. Sein Andenken bleibe uns stets in Ehren."⁷⁹¹

⁷⁹⁰ Bezieht sich auf die Äußerung Sempers, das "Eingreifen bewegender und ordnender Kräfte, mächtiger Einzelercheinungen oder Körperschaften, die mit dem gewaltigen Uebergewichte ihres Geistes die dumpfen gärenden Massen lenken, sie zwingen sich um weltgeschichtliche Ideenkerne zu verdichten und bestimmte geregelte Bahnen anzutreten. Die Geschichte ist das successive Werk einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderungen der letzteren fanden." Ueber Baustile, S.401f. In: Semper KS, S.395-426.

⁷⁹¹ FA Bl.61 ("Vortrag Semper u. s. Richtung" 22 Ms., zit. aus Ms.13-21); ist nicht identisch mit dem in der SBZ (XLIV,6 v. 6.VIII.1904, S.61-66 u. Tf. geg. S.66) erschienen Aufsatz "Aus Gottfried Sempers Tätigkeit in Zürich", der nach wenigen den Vortrag zusammenfassenden Zeilen vor allem der Vorstellung der wichtigsten in Sempers schweizer Jahren entstandenen Projekte und den Zeichnungen des "Sempermuseums" gewidmet ist und, da er über einen allgemeinen Überblick nicht hinausgeht, meines Wissens auch keine Berücksichtigung in der Semperliteratur fand.

Wie gezeigt kam die Neurenaissance vorzugsweise bei der Lösung von Bauaufgaben des aufstrebenden Bürgertums zur Anwendung und wird von diesem als Ausdruck einer modernen, säkularisierten, individualistischen Welt verstanden. Die von der gründerzeitlichen Gesellschaft hierin allgemein gesehene Parallele oder Weiterführung der "Zivilisation" der Renaissance, "welche als nächstes Muster der unsrigen noch jetzt fortwirkt"⁷⁹², klingt in Äußerungen Bluntschlis nur sehr schwach an. Als Kind seiner Zeit teilt er zwar den Glauben an die Zukunft und den Optimismus seiner Auftraggeber, jedoch nicht uneingeschränkt und in so übersteigert naivem Ausmaß wie die meisten von ihnen, sondern äußert sich gelegentlich durchaus kritisch. Hinzu kommt, daß ihn - im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen - die klar formulierte pessimistische Sicht Burckhardts⁷⁹³ einer bis dahin nicht gekannten Amoralität und Entfesselung des Bösen eine diesem nahe, wenn auch nicht ganz so "fatalistische" Position einnehmen läßt. Die Gefahren eines derartigen in die Renaissance projizierten Menschenbildes eines von Rechtlosigkeit und Unstabilität bestimmten machtgerigen und ruhmsüchtigen, überheblich spöttischen, sich in seiner Überlegenheit als verächtlich und unsozial, von werteneigierendem Macht- und Geltungsstreben gesteuert erweisenden Subjekts und seiner Folgen - nach Burckhardt Staatsallmacht und Untertanenmentalität - waren ihm bewußt. Das aber entsprach nicht seinem menschlich-humanistischen, von Streben nach Objektivität, Verantwortung und Idealen bestimmten Menschen- und Weltbild. Bluntschlis Vorstellung von Renaissance war weniger vom Glanz prächtiger fürstlicher oder großbürgerlicher Höfe - grob gesagt dem, was man mit "Hochrenaissance" verband -, sondern eher der Blüte von Wissenschaft und Kunst unter Führung eines republikanischen Bürgertums - vereinfacht "Frührenaissance" - bestimmt. Seine generelle Abneigung gegenüber politischer Betätigung, die etwa Bemerkungen bezüglich seiner Zeit als Stadtverordneter in Frankfurt belegen,⁷⁹⁴ stand dem nicht entgegen.

Dem Manuskript nach führte er in seiner Vorlesung über die Architektur der Renaissance bezüglich der historischen Bedingungen aus: "bestimmend für die Entwicklung des Stils war der Ruhmsinn, der in 4-5 Jahrh. allmählich herangereift war. In Folge davon der Wettstreit der Städte, Corporationen u. Privaten; der das denkbar höchste u. schönste zu erstreben sucht. Ferner: natürliche Anlage für grossen monumentalen Sinn, bald auf das grossartige u. mächtige bald auf das zierliche u. decorative gerichtet. Sinn für Verhältnisse auch der räumlichen. Für die

⁷⁹² Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860, S.3. Zu Sempers Bindung an das Ideengut des aufstrebenden Bürgertums s. Laudel, S.174-188, bes. S.182.

⁷⁹³ Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.

⁷⁹⁴ S. o. S.72; interessant in diesem Zusammenhang die - wenn auch unter anderen Umständen gemachten - Bemerkungen Burckhardts "Tadelt mich in Gottes Namen als einen schlechten Bürger, aber ich habe aller politischen Wirksamkeit auf ewig entsagt ... das ganze Zeug ist mir zuwider." Briefe 2.Bd., hg. v. Max Burckhardt, Basel 1952, S.198 v. 26.I.1846.

Mannigfaltigkeit der stilist. Entwicklung die politischen Verhältnisse von grösstem Einfluss: reiche u. mächtige Städtebildungen: Florenz, Pisa, Siena, die selbstbewusst einen bedeutenden u. charakteristischen Ausdruck ihrer Gestaltung in grossartigen Monumenten suchten bei grosser innerer Entwicklung. Anders wieder die mehr aristocratischen Städte Venedig u. Genua, die ebenfalls ihr inneres Wesen zum äusseren pomphaften Ausdruck bringen. Dann die Herrschaften gewaltsamer Emporkömmlinge, die im Bauen ein Hauptmittel sehen ihre Macht u. Ansehen zu stärken. Mailand ... Mantua. Die fürstlichen Herrschaften in der Romagna, der Mark u. in Umbrien. Rom fängt spät an, leistet dann das Höchste, es fasst die Summe des geleisteten zusammen".⁷⁹⁵

III.2.2 Französische und deutsche Renaissance

Es ist noch kurz auf Bluntschlis Verhältnis zur französischen und deutschen Renaissance einzugehen, mit denen er sich bereits vergleichsweise früh theoretisch und praktisch auseinandergesetzt hat.⁷⁹⁶ In seiner Rede auf Semper im Jahre 1904 bezeichnete er beide als "in mancher Hinsicht als gute Vorbilder u. Anhaltspunkte" für Bauaufgaben nicht monumentalen Charakters.⁷⁹⁷ In seinen Vorlesungen wies Bluntschli vor allem auf Charakteristika hin, die erklären warum er beide in der Praxis nur sparsam und nie in reiner Form verwendete: Die mittelalterliche Tradition spiele eine größere Rolle als in Italien, sie sei der Gotik nur aufgepfropft, die Grundrisse "noch ganz in mittelalterlichem Sinn gebildet"; die deutsche Renaissance kennzeichne "oft mangelnde Auffassung der antiken Bauelemente", die französische zeichne sich durch ihre "Vorliebe für kleine Decorationen" aus.⁷⁹⁸ Dem "Wiederaufblühen" der deutschen Renaissance steht er - rückblickend - der "Auswüchse und Uebertreibungen" wegen kritisch gegenüber. Sie habe "der Welt

⁷⁹⁵ FA Bl.63 U.I (Ms.2f); verblüffend die Nähe der fünf Jahre jüngeren passagenweise fast gleichlautenden Ausführungen von Josef Bayer aus dem Jahre 1886: "In den glänzenden Kunstepochen Italiens hatten die großen und kleineren Gewaltherrscher ihren Bau-Ehrgeiz, ebenso die Magistrate der Städte: der Ruhmsinn und die Frömmigkeit riefen die bedeutendsten Bauten hervor, und wie oft war die letztere wieder nur Ruhmsinn mit religiöser Salbung! Die monumentale Gesinnung der Renaissance-Päpste erhob sich zu Aufgaben von antik-römischer Grandiosität und erreichte den Gipfel ihrer Intentionen in dem Bau von St. Peter in Rom. Der Barockstil baute für die stolze Repräsentation der Fürsten und des Adels, für die üppige Genussucht der Höfe und das geweihte Prachtbedürfnis der restaurierten Kirchenmacht. Wie stark wirkt hier überall der persönliche Zug, das Machtwort, der Einzelwille hindurch." *Moderne Bautypen*, S.281. In: Josef Bayer. *Baustudien und Baubilder*. Schriften zur Kunst hg. v. Robert Stiassny, Jena 1919, S.280-288.

⁷⁹⁶ Zur deutschen Renaissance, S.197 u. 211; zur französischen Renaissance, S.210; allgemein s. etwa Götz 1975, S.43-45; Milde, S.278-300; *Geschichte der deutschen Kunst 1848-1890*, S.302-306 u. Brönnner 1994², S.235-239.

⁷⁹⁷ FA Bl.61 ("Vortrag Semper u. s. Richtung" 22 Ms., zit. Ms.18), im Zusammenhang zit. o. S.247.

⁷⁹⁸ Zur deutschen Renaissance FA Bl.63 U.II, Ms.1; zur französischen ebd. U.IV, Ms.3.

neben manchem hübschen Werk eine grosse Menge von übertriebenen und tollen Bauten aus unvermögenden Händen bescheert".⁷⁹⁹

Bluntschli weitgefaßter Begriff von "Renaissance" und die von ihm als deren größte Positiva herausgestellte Freiheit und Beweglichkeit, "ihr ungemein dehnbare u. flüssiger Stil", die "Grosse Verschiedenartigkeit der archit. Ausdrucksweise, Ernst u. Würde - bis Zierlichkeit"⁸⁰⁰ sowie der Blick auf das Oeuvre lassen eine Behandlung seiner Projekte mit Elementen der betreffenden Stile - und auch des Barock - in Form einer gesonderten Betrachtung nicht sinnvoll erscheinen.⁸⁰¹

Selbst der italienischen Renaissance kam für Bluntschli immer nur der Charakter der Basis zu, von der aus er selbständig weiterentwickelnd arbeitete.

In Frankreich ist seit der Revolutionsarchitektur nie ganz auf Renaissanceanklänge verzichtet worden. Die französische Renaissance wurde mit dem Beginn des Historismus wiederentdeckt. Die lange Kontinuität, mit der sich die Ecole des Beaux-Arts dem vertieften Studium der antiken Baudenkmäler widmete, dürfte ihre Beeinflussung durch italienische und dann auch französische Renaissancearchitektur begünstigt haben. Die Ergebnisse wurden von Semper bereits 1839 freudig begrüßt,⁸⁰² Bluntschli wurde in Paris mit ihnen vertraut.

In Deutschland kam der französischen Renaissance ab der zweiten Hälfte der 1860er Jahre eine gewisse Bedeutung zu. So veranstaltete ein Herr Schön aus Hamburg 1869 einen Wettbewerb zum Bau seiner Villa, wobei er seine Vorliebe für diesen Stil ausdrücklich im Programm erklärte.⁸⁰³

Vereinzelt waren in Deutschland vor dem Krieg von 1870/71 Bauten in deutscher Renaissance entstanden. Im Zusammenhang mit seinem Vorschlag zum Umbau des Schweriner Schlosses sprach Semper bereits 1843 von einer glücklichen Verbindung

⁷⁹⁹ + Professor Albert Müller, Architekt, S.35. In: SBZ LXI,3 v. 18.I.1913, S.35f.

⁸⁰⁰ FA Bl.63 U.I (Vorlesungs Ms. v. 3.XI.1881, Ms.1).

⁸⁰¹ Eine klare Trennung zwischen monumentaler "italienischer" und malerischer "deutscher" Renaissance, wie sie Brönnner 1994² (S.194, s. a. S.119-121) bei der Betrachtung des Wohnbaus bis 1890 aufgrund verschiedener Form- und Strukturgesetze vornehmen kann, ist hier nicht sinnvoll; ihre gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien vereine die "französische Renaissance" in gewisser Weise (ebd. S.238). Selbst zur Zeit ihrer größten Beliebtheit stellte eine - wenn auch vereinzelt - Stimme fest: "Was wir in der Architektur 'deutsche Renaissance' nennen, ist streng genommen, gar kein Baustil, sondern nur eine Dekorationsweise, die sich mit allen Konstruktionsformen verträgt: Weder im Grundriß noch in monumentaler Deckenbildung bringt sie es zu irgend charakteristischer Gestaltung." Dohme, Robert: Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, S.290. In: Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1878, S.289-304, 321-333 u. 364-375. Zur Zusammenfassung der "Stilweisen der deutschen Renaissance und des Barockstils" in ein "einziges Lager" s. Fritsch 1890, S.424.

⁸⁰² S. etwa Mallgrave, S.100 mit Anm.72 auf S.392.

⁸⁰³ DBZ III,32 v. 5.VIII.1869, S.389 u. L.: Die Ausstellung der Konkurrenz-Entwürfe zur Villa Schön. Ebd. III,47 v. 18.XI.1869, S.574-576 u. 578. An dieser Konkurrenz nahm übrigens auch Mylius gemeinsam mit von Hoven teil.

antiker Elemente mit den Grundsätzen der mittelalterlichen Baukunst.⁸⁰⁴ Ein wichtiger Antrieb ihrer Propagierung als Baustil dürfte das Streben nach einer eigenständig nationalen und bürgerlichen Architektur nach der Reichsgründung von 1871 gewesen sein.

Auch diese Phase wurde - wie die vorangegangene - literarisch vorbereitet und gefördert. Im Jahre 1872 erschien M. Thausings Veröffentlichung über Dürer und Lübkes "Geschichte der Renaissance in Deutschland", die erste systematische Darstellung der Architektur der Renaissance auf dem Gebiet des damaligen Deutschen Reiches, Österreichs, Böhmens und der deutschsprachigen Schweiz als fünfter Band von Franz Kuglers "Geschichte der Baukunst", das bereits im folgenden Jahr nochmals als eigenständige Publikation herausgegeben wurde. Aus dem selben Jahr stammt A. Woltmanns "Holbein und seine Zeit". A. Ortwein und A. Scheffers gaben ab 1871 bis 1888 das neunbändige Tafelwerk "Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration und Kunstgewerbe in Original-Aufnahmen" heraus. Von 1880 bis 1884 publizierte K. E. O. Fritsch die "Denkmäler der deutschen Renaissance". 1881 veröffentlichte Georg Hirth "Das deutsche Zimmer der Renaissance". Die Intention dieser Publikationen war nicht rein wissenschaftlicher Selbstzweck, sie sollten vielmehr praktischer Anwendung und breiter ästhetischer Bildung als Grundlage dienen, um "über den unförmigen Moloch der Stil- und Geschmacklosigkeit Herr zu werden"⁸⁰⁵. Alles was mit dem Attribut "deutsch" versehen werden konnte, erhielt den Status eines sittlichen Ideals. In der aus der Verbindung italienischen und deutschen Formgefühls unakademisch herauswachsenden Sprache der deutschen Renaissance glaubten sich nicht nur Großkaufleute und Industrieadel, sondern auch breitere Schichten bestätigen zu können. Der Hauptgrund für ihre schnelle Verbreitung dürfte in ihrer "Volkstümlichkeit"⁸⁰⁶ sowie der Tatsache, daß sie sich vor allem dem Privatbau widmete, begründet sein.

⁸⁰⁴ Milde, S.278 mit Verweis; s. a. Dolgner, S.98.

⁸⁰⁵ Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Renaissance, München / Leipzig 1886³, S.18; vgl. a. Fritsch: "Wenn die Baukunst wirklich wiederum volkstümlich geworden ist, so wird es wiederum auch nur eine Baukunst geben." 1876, S.386. Einer der wenigen, der diesen Überzeugungen entgegentrat war Adolf Rosenberg, der bereits 1875 schrieb: "Die Frage nach einem neuen Stile gehört ... zu den müßigsten und unverständlichsten unserer Zeit. Ein Jahrhundert, welches die ungehinderte Entwicklung der Individualität auf jede Weise begünstigt, ist überhaupt nicht dazu angethan einen allgemeinen Kunststil zu erzeugen. ... In unserer Zeit des Eklektizismus hat jede Bauweise die historisch sanktioniert ist, ihre Berechtigung, sofern man sich innerhalb der Grenzen ihres Stils, welche durch klassische Beispiele gezogen sind, zu halten weiß und nicht in anderem Sinne eklektisch verfährt d. h. im Sinne der Stilmischerei." Zeitschrift für Bildende Kunst 10, 1875, S.216f.

⁸⁰⁶ S. etwa Stier 1884, z. B.: "in jener stilvolleren Einfachheit, wie die schlichteren Ausführungen jener Zeit, wie sie in beachtenswerther Weise uns unter anderem die Reste der süddeutschen Bauernstuben bieten ... liegen gesunde Vorbilder für das so lange und so schwer vernachlässigte Kunst-Bedürfniss unserer Mittelklassen." ebd., S.435 oder "Gerade, daß es nicht große Meister waren im Sinne der nun schon zu reichlichem Überdruß jedem Schuljungen der Kunst vorgehaltenen Führer, sondern daß biedere Handwerksmeister etwas Derbes, Knolliges,

Die letzten und kräftigsten Impulse, die der wiederbelebten deutschen Renaissance als dem modernen Stil des deutschen Reiches zum Durchbruch verhelfen, gaben die "Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung" von 1876 mit ihrer Rückschau "Unser Väter Werke" sowie der von der Künstlergesellschaft "Allotria" ebenfalls in München bereits kurz zuvor veranstaltete "Festzug Kaiser Karls V."⁸⁰⁷ Wenig später äußerte sich der Direktor des deutschen Gewerbemuseums Julius Lessing in seinem Vortrag "Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe" - in dem er ausgehend vom Kunstgewerbe grundsätzliche Überlegungen auch bezüglich der Architektur anstellt - über die Berechtigung und das "Verlangen nach nicht nur geschmackvoller, sondern auch eigenartig deutscher Gestaltung unserer Kunst" sowie deren Aussichten.⁸⁰⁸ 1878 wurde die deutsche Renaissance auf der Pariser Ausstellung besonders durch die Arrangements Lorenz Gedons der Weltöffentlichkeit vor Augen geführt. Die durch die deutsche Renaissance mitinitiierte Diskussion um den "neuen Stil" in der Architektur setzte in größerem Umfang erst nach Bluntschlis Wechsel in die Schweiz ein.

Die Einschätzung ihrer Bedeutung erhellt ein Vortrag Hubert Stiers aus Anlaß der General-Versammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine im Jahre 1884. Gleichzeitig dokumentiert er die aktuelle Grundstimmung eines unbekümmerten Vertrauens auf die Objektivität der Ergebnisse positivistischer Forschung und der darauf basierenden unbefangenen Zuversicht diese "richtig" zu "verwerten": "Fast jeder der geschichtlichen Stile ist ... von uns nicht nur erforscht worden, man ist auch thatkräftig bestrebt gewesen, ihn ... für die eigene Zeit in Neuschöpfungen wiederum verwendbar zu machen." "Erforschung und Aneignung" des historischen Materials wiesen den Weg zu "Neuschöpfungen", zu einer neuen Baukunst. Und deren Entwicklung werde "zunächst in einer gewissen Gleichberechtigung der verschiedenen Stile und in einem gegenseitigen Abgrenzen derselben auf bestimmte, vorzugsweise für jeden einzelnen Stil geeigneten Gebiete bestehen, während diejenigen Bestrebungen, welche einseitig eine Richtung mit Ausschluß und Anfeindung der übrigen verfolgen, nach und nach zurücktreten." Stier sieht die deutsche Renaissance als "eine Weiterführung und Ergänzung gothischer Gedanken, wenn auch in anderem Formenkleide." Es gelte über alle - zunehmend an Bedeutung verlierenden und schließlich zu überwindenden - Stildiskussionen hinweg nach einer neuen Architektur zu streben, bei deren Erlangung sie als Synthese "der

Gemütliches, Bürgerliches mit sicherer Faust geschaffen hatten, während es bei den großmögenden Herren an den Akademien gerade hiermit haperte, das schuf der Deutsch-Renaissance die eifrigsten Freunde. Sie war eine weitere Ablehnung der Lehre vom Vorherrschen des Inhalts, der Formgesetze ... Nun galt es den Augenblick benutzen, um einen deutschen Geschmack zu schaffen, den es bisher nicht gab." Gurlitt, Cornelius: Die Deutsche Kunst seit 1800, Berlin 1924, S.297.

⁸⁰⁷ Haus, Andreas: Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest, S.102-105. In: Franz von Lenbach 1836-1904, Ausstellungskatalog München 1987, S.99-116; vgl. a. Stier 1884, S.435 u. Lehnert, Georg: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 2, Berlin 1909, S.550-552.

⁸⁰⁸ Gedruckt Berlin 1877.

Formensprache der antiken Welt und des konstruktiven Systems der mittelalterlichen" eine "Entwicklungs-Stufe" darstellte. Die "Weiterbildung jener Renaissance in höherem Sinne" hält Stier für möglich, ja er behauptet, "dass wir uns bereits innerhalb der Bewegung für eine solche befinden, dass manches Werk schon um uns entstanden ist, welches diese Möglichkeit in erfreulichster Weise darlegt, und Beiträge zu ihrer Lösung geliefert hat."⁸⁰⁹

Diese Auffassungen mußten Widerspruch aus den Reihen der Vertreter der Neugotik hervorrufen, die den Anspruch der Pflege nationalen Architekturerebes bis dahin für sich reklamiert hatten.⁸¹⁰ Bei der Errichtung öffentlicher Monumentalgebäude, bei der auch die Neugotik eine untergeordnete Rolle spielte, setzte sich die deutsche Renaissance - obwohl als nationale Architektursprache angesehen - zunächst nicht durch. Vorherrschend blieb die italienische Renaissance.

Im Gegensatz zu dem ihr beigelegten monumentalen Charakter bildete das elementare Kennzeichen der Interpretation und des Umgangs mit der deutschen und französischen Renaissance die malerische Konzeption. So eröffnete ihre Verwendung etwa vielfältige Möglichkeiten zur Gestaltung der Dachlandschaft - wie Türmchen und Giebel im Falle der deutschen und Mansarddächer mit Lukarnen, Schornsteinen und Firstgittern im Falle der französischen Renaissance -, die Gebäude streng italienisch orientierter Renaissance nicht zuließen. Bei Bauten in französischer Renaissance verwendete Bluntschli gerne geböschte Sockel. Durch das Abrücken von der der italienischen Renaissance eigenen Symmetrie erlaubte es vor allem die deutsche Renaissance verwinkelte Grundstücke ohne Rücksicht auf Achsen und Ordnungen in "beliebiger" Gruppierung zugunsten funktioneller, zweckmäßiger Erfüllung verschiedener Erfordernisse über lockerem Grundriß historisch legitimiert bebauen zu können.

Bluntschli hat von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht, sie jedoch nie bis zum Äußersten ausgereizt; auch unter diesem Gesichtspunkt ist in ihm ein Bindeglied zwischen spätem Historismus und Neoklassizismus um 1920 zu sehen.

III.2.3 Einleitung zur Behandlung nach Bauaufgaben

Eine der Hauptfunktionen aller Monumentalbauten - gleich welcher Gattung - besteht in öffentlicher Repräsentation. Diese ist im 19. Jahrhundert so gut wie untrennbar mit Achse und Symmetrie verbunden⁸¹¹; wobei die innenräumliche Anlage in der Regel

⁸⁰⁹ Stier 1884, Zit.e S.427, 428, 427, 428f u. 436.

⁸¹⁰ Etwa Reichensperger, August: Zur Profan-Architektur. Mit besonderer Berücksichtigung der Erweiterung der Stadt Köln, Köln 1886, S.83ff (nach Brönner 1994², S.235, Anm.1289); zu Reichenspergers Einstellung zur Renaissance s. Bernheiden, Christine: Gegen die "Stilmengerei" August Reichensperger und seine Stellung zur Architektur der Gotik und Renaissance. In: Renaissance der Renaissance, S.224-234.

⁸¹¹ S. o. S.119f.

mit der äußeren Disposition übereinzustimmen hat. Dominante der Gesamtanlage ist die Hauptfassade, deren Aufbau dem Schloß- und Palastbau des Absolutismus entstammt und in der Regel fünf- oder dreiteilig ist, d. h. von Mittelrisalit und etwas bescheidener gestalteten Seitenrisaliten als vertikalen Elementen mit dazwischen zurücktretenden einfacher behandelten Baumassen, die die Breite betonen oder - bei kleineren Monumentalbauten - ohne Seitenrisalite gebildet wird. Stilistisch wird die Repräsentationsarchitektur ab den 1860er Jahren von italienischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Varianten dominiert. Bauwerke unterschiedlichster traditioneller Funktionen wie ständig neu hinzukommenden Bauaufgaben dienende ähneln durchgängig Palästen. Durch die Möglichkeit freier Kombination von Bauaufgabe und -form ist die Aufgabe eines Bauwerks nicht an seiner Bauform erkennbar. Ihre Betrachtung läßt kaum Rückschlüsse auf seinen Sinn und Zweck zu, und der Rang seiner Formen gibt keinen Aufschluß über die Bedeutung des Gebäudes:

Und so nennt auch Bluntschli ganz selbstverständlich das gerade am Außenbau vollendete Polytechnikum, zu dem die Züricher hinauf "wallfahrten" und "sich in Bewunderungen" ergehen, das "sich prächtig ausmacht mit seinen 8 Halbsäulen" in einem Atemzug mit einem eventuellen Museumsentwurf Sempers für Karlsruhe⁸¹² - und macht sechs Jahre später selbst einen ganz ähnlichen Vorschlag zur Fassade eines weiteren Baus anderer Funktion, der des Wiener Rathauses (Kat.Nr.15; Abb.77).⁸¹³ Um ein Bauwerk zum Monumentalbau zu erheben bedarf es eines es betont heraushebenden Sockels. Vor einem kurzen Blick auf Bluntschlis Behandlung des Unterbaus, ist daran zu erinnern, daß für Semper das Fundament - "Erdaufwurf", "Terrasse" und "Substruktion" - neben Herd, Dach und Umfriedung, eine der Grundformen der Architektur darstellt.⁸¹⁴

Wie seine Zeitgenossen hat auch Bluntschli Sockel, Unter- und Erdgeschosse durch Quaderung oder Rustizierung kräftig betont. In einigen Fällen bot sich ihm auch die Möglichkeit größere Substruktionen gestalterisch zur Wirkung zu bringen. Es handelt sich meist um mächtige Mauern differenzierter Gestaltung, auf denen Terrassen ruhen über die sich großvolumige Bauwerke erheben (Physikgebäude Kat.Nr.24; Abb.108 o. Parlament Kat.Nr.11f; Abb.55f, 64-66 u. 68) oder am Hang angelegte Parks mit

⁸¹² FA Bl.47 U.II (Br. v. 20.II.1863).

⁸¹³ S. a. S.271. Zur Behandlung von Wandflächen s. Bluntschlis Vorlesungs Ms.35ff (FA Bl.63 U.I).

⁸¹⁴ Semper, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, S.55. In dem "erhöhten Erdplateau des Heerdes", sieht Semper das "ideale Vorbild jeder Ueberhöhung des Bodens, die der Mensch seit frühester Gesittung überall wählt, zurichtet oder aufbaut, um Etwas durch sie von der Erde und der Gesamtwelt gleichsam abzulösen." Stil II, S.353. Es handelt sich um das einzige in Stein konstruierte Urelement. "An den ältesten Monumenten ... zeigt sich die Steinstruktur als solche, das heisst mit formal-dekorativer Verwerthung des ihr Eigenthümlichen, nur an den Fundamentbauten, aber alles Daraufgestellte, obschon in technischer Beziehung nicht minder der Stereotomie angehörig, gibt unmittelbar diese seine strukturelle Entstehung nicht zu erkennen", Stil II, S.353; vgl. a. Stil I, S.255.

ihren Kleinarchitekturen (Villa Wegmann Kat.Nr.115; Abb.368, 371f u. 378) und die großzügige Freitreppen (Kirche Enge Kat.Nr.5; Abb.17) sichern. Diese Mauern führte Bluntschli in der Regel in Polygonalmauerwerk aus, das er mit Streifen senkrechter Quaderung einfaßte. Er verband also zwei unterschiedliche Prinzipien antiker Fundamentkonstruktion: "das polygone sogenannte kyklopische Blockwerk und das regelmässige rechtwinklichte Quaderwerk."⁸¹⁵

Bei Villen, die sich - im Gegensatz zu den jüngeren Landhäusern - häufig auch auf hohen Kellergeschossen über ihre Umgebung erheben, kann die Behandlung des Gebäudesockels die Intention, ein Herauswachsen des Bauwerks aus dem Grund - bei gleichzeitigem sich Absetzen von diesem - ästhetisch zu vermitteln, spüren lassen (Villa Rieter, Kat.Nr.114; Abb.349-354)⁸¹⁶.

Die Grundlage des künstlerischen Schaffens Bluntschlis blieb stets unverändert. Sein letztes größeres Studienprojekt, das Sammlungsgebäude nach dem Wettbewerbsprogramm für Karlsruhe entworfen (Kat.Nr.29), reichte er unter dem Motto "Renaissance" ein. Die Antwort auf das Glückwunschtelegramm seines Vaters, das ihm sein erfolgreiches Abschneiden bei der Konkurrenz mitteilte, schließt: "Mein Motto für's Leben bleibt Renaissance".⁸¹⁷ Und 50 Jahre später - 1913 - stellte er im Nekrolog des befreundeten Albert Müller fest, daß "die italienische Renaissance für Bauten grössern Umfangs und monumentalen Charakters vorbildlich war und es auch heute noch ist".⁸¹⁸ Schließlich sind auch seine 1923 begonnenen "biographischen Notizen"⁸¹⁹ vor allem eine Apologie seines Lebensmottos.

Bluntschli war wie Semper davon überzeugt, daß "der sogenannten klassischen Schule ein stets neues Wirken in Aussicht" bleibe.⁸²⁰ Die "kosmopolitische Zukunftsarchitektur" sei bereits in der römischen Architektur enthalten.⁸²¹ In der

⁸¹⁵ "Jenes entspricht der ersterwähnten Rücksicht [absolute Resistenz]; die Regelmässigkeit seiner Elemente, obgleich nicht vollständig, besteht bei den vollendetsten Werken dieses Kanons wenigstens prinzipiell. Streben nach polygonaler Regelmässigkeit der Elemente, Vermeiden spitzer, sogar rechtwinkliger Kanten, als leichter dem Drucke nachgebend, Gewinnen möglichst breiter Berührungsebenen, Ausschliessen der horizontalen und vertikalen Fugenflächen, als nicht spannend, sind bei diesem Kanon ... für Elemente, deren er sich bedient, form- und massgebend. Der regelmässige länglichte Quader, mit seinen vertikalen und horizontalen rechtwinklicht umschlossenen Lager-, Stoss- und Stirnflächen, entspricht, als Strukturelement, wo er nicht dem zwecklichen, so doch dem ästhetischen Bedürfniss am vollständigsten. Der Bezug zum Erdganzen, worauf das Monument fusst, versinnlicht sich in dem Fundament am klarsten durch die horizontale Lagerung seiner Schichten, durch die lothrechten Linien seiner Stossfugen, durch die Verkettung seiner parallelo[e ?]ipedischen Struktureinheiten zu einem harten unlöslichen Steingeflecht." Semper Stil II, S.360.

⁸¹⁶ S. S.303.

⁸¹⁷ FA Bl.47 U.II (Br. v. 8.VII.1863); vgl. o. S.42-44 u.202.

⁸¹⁸ SBZ LXI,3 v. 18.I.1913, S.35.

⁸¹⁹ FA Bl.50 U.V (s. a. ebd. U.III u. IV).

⁸²⁰ Semper Stil I, S.XVII.

⁸²¹ Der "allerbedeutsamste Wendepunkt in der Architekturgeschichte ... trifft ... mit der Befestigung der römischen Weltherrschaft zusammen; aber zu vollster Objektivität und Freiheit in der symbolischen Verwerthung der durch den Hellenismus gereinigten urältesten Typen erhebt sich

Renaissance "wuchs die neue Kunst zu jener köstlichen Freiheit des Schaltens über die antiken Vorbilder heran, in welcher sie sich ihren selbst die alte Kunst verdunkelnden Ideenreichthum und Glanz erwarb."⁸²² Die unbestimmten "Anklänge nicht mehr vorhandener Schöne sind es gerade, die das freie Schaffen am meisten anregen und zu neuen Erfindungen begeistern. Hätten die Meister der Renaissance mit gleichem kritischen Geiste, womit jetzt die neugothische Schule ihre Richtung verfolgt, die antiken Vorbilder studirt und wiederzugeben versucht, wir würden keinen Bramante, keinen Michelangelo, selbst keinen Palladio haben".⁸²³

In Anlehnung an diesen Gedanken Sempers, die Architektur unter freier Verwendung des Stilgewands der Renaissance weiterzuentwickeln⁸²⁴, wirkte Bluntschli. Und ebenso evolutionär bereitete sich die moderne Architektur unter seiner Mitwirkung auch vor. Vielleicht war die "kosmopolitische Zukunftsarchitektur" bereits allgemeine Gegenwartsarchitektur geworden, bevor es Semper registrierte, der 1869 feststellte, daß "sich nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt" und resignierend schloß: "Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken"⁸²⁵; denn 20 Jahre später konnte Rosenberg schreiben: "Monarchien und Republiken sind darin einig, in ihren grossen Monumentalbauten die 'Raumeskunst', das Sempersche Ideal, zum leitenden Prinzip zu erheben, und im In- und Auslande sehen wir überall kolossale Prachtbauten erstehen, welche sowohl im massenhaften Aufbau des Aeusseren wie in der gewaltigen Ausbildung der für den Verkehr, für die Repräsentation und für den Festegenuss bestimmten Innenräume, ganz nach dem Herzen Sempers, mit einander wetteifern."⁸²⁶

III.2.4 Kirchen

Bluntschlis bekannte Kirchenentwürfe bewegen sich ausnahmslos in nachmittelalterlichem Formenvokabular. Der Vorentwurf des Wettbewerbsprojekts zu einer protestantischen Kirche in Straßburg von 1871 (Kat.Nr.3; Abb.4f) zeigt außen palladianischen Einfluß. Im Innern scheint schon ein Schritt auf den unbekanntem eingereichten Entwurf - nach Bluntschli "fast mittelalterlich

erst, nach langem Winterschlaf, die neuerwachte alte Kunst. Dieser Umstand trägt ... ein Wesentliches dazu bei, uns die grossartige Ueberlegenheit der Renaissancekunst zu erklären, welche sie über alles Vorherdagewesene ... stellt. Dennoch hat sie nicht das Ziel, sondern erst kaum die Hälfte ihrer Entwicklungsbahn erreicht, auf der sie, durch die Ungunst des modernen Zeitgeistes ... in trostloser Entfernung zurückgelassen wurde." Semper Stil II, S.477.

⁸²² Ebd., S.466; s. a. o. S.241f.

⁸²³ Semper Stil II, S.281.

⁸²⁴ "Sollte diese Schrift nur hie und da in dem gedachten Sinne anregend wirken und dem Kunstjünger durch Andeutungen einigen Anhalt zu eigenem Schaffen bieten, so wäre der wichtigste Theil ihres Zweckes erreicht." Ebd., Anm.1.

⁸²⁵ Ueber Baustile, S.426. In: Semper KS, S.395-426.

⁸²⁶ Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst Bd.3, Leipzig 1889, S.397.

romanisch" ⁸²⁷ - hin getan. Die Pläne des 1877/78 im Atelier "Mylius & Bluntschli" entstandenen Wettbewerbsentwurfs zur Peterskirche in Leipzig sind ebenfalls nicht bekannt. Dem Programm ist zu entnehmen, daß ein Zentralbau verlangt wurde, der Stil hingegen freigestellt war.

Im allgemeinen galt die mittelalterliche Bauweise als die allein christliche. So weist etwa das im Anschluß an die ebengenannte Konkurrenz herausgegebene Tafelwerk "Die prämiirten und hervorragendsten Konkurrenz-Projekte zur Erbauung der St. Petri Kirche zu Leipzig 1878" unter den 25 vorgestellten Entwürfen nur vier sich an nachmittelalterlichen Stilen orientierende, im weiteren Sinne renaissancebeeinflusste Entwürfe auf - sie gingen alle ohne Preis aus ⁸²⁸ - obwohl 31 der "80 eingegangenen Arbeiten ... den Stil der Renaissance zeigten." ⁸²⁹ Im Jahre 1883 empfahl Karl Lechler ⁸³⁰, wegen ihrer engen Beziehung zur Reformation und da die kirchliche Architektur eine veredelte weltliche mit nationalem bürgerlichen Gepräge zu sein habe die deutsche Renaissance als evangelischen Kirchenstil. Seine Schrift scheint eine stilistische Lockerung bewirkt zu haben, die es erleichterte, die Renaissance allgemein beim Kirchenbau zuzulassen. In der Praxis vermochte sie sich jedoch nur langsam durchzusetzen: So wurde die Planung zu einem "Zentralbau in Renaissanceformen mit einer Vierungskuppel" für Jung St. Peter in Straßburg in den 1880er Jahren "als eine zu weit gehende Abweichung von den im Elsass herrschenden kirchlichen Ueberlieferungen und Anschauungen angesehen und man einigte sich ..., dass die Kirche bezüglich ihrer stilistischen Haltung möglichst den älteren, im romanischen bezw. Uebergangsstil ausgeführten Theilen des Münsters ... sich anschliessen möge." "Hartel & Neckelmann", die den Auftrag zur Erarbeitung eines neuen Entwurfs erhielten, versuchten daraufhin, "die Plan-Anlage und die Massen-Vertheilung des Aufbaues ... einer Renaissance-Kirche festzuhalten, in den Einzelheiten ... jedoch im Sinne des mittelalterlichen Uebergangsstils auszugestalten." ⁸³¹ Noch unter den Einsendungen zur Straßburger Garnisonskirche von 1889, bei der der Entwurf eines Zentralbaus in "Renaissance" nahegelegt worden war, war nur ein Drittel der Projekte "der Renaissance zuzuweisen". ⁸³² Die Neurenaissance im Kirchenbau hatte also Mühe, im Kaiserreich Fuß zu fassen; noch erfolgloser aber waren die wenigen Versuche, sie in der Schweiz durchzusetzen: Zwar hatte Semper schon 1862 eine katholische Kirche für Winterthur im

⁸²⁷ FA Bl.47 U.VI (Br. v. 2.XII.1871); die Raumproportionen weisen Richtung Kirche Enge (Kat.Nr.5), vgl. etwa Abb.5 mit Abb.19.

⁸²⁸ G. & H. Hochgürtel, Köln; Paul Lange, Wien; E. Sommerschuh & G. Rumpel, Dresden und Ferd. Wendeler & Hieser, Wien.

⁸²⁹ Fritsch, 1893, S.291.

⁸³⁰ Lechler, Karl: Das Gotteshaus im Lichte der deutschen Reformation, Heilbronn 1883, S.81f u. 84; s.a. Brathe, S.35ff; zur Wirkung Seng, S.328-330; für eine "freie Verwendung der Renaissance" sprach sich auch Sulze, Emil: Die evangelische Gemeinde, Gotha 1891, S.229f aus.

⁸³¹ DBZ XXIII,18 v. 2.III.1889, S.101f; zit. S.101.

⁸³² DBZ XXIII,43 v. 29.V.1889, S.260 und XXIV,6 v. 18.I.1890, S.32 u. 34f.

"Renaissancestil" entworfen - sein Entwurf für die Hamburger Nikolaikirche von 1844 hatte bereits romanisierende und Renaissanceelemente enthalten -, statt ihrer errichtete man 1865-68 jedoch einen neugotischen Bau. Der nächste Entwurf zu einer "Renaissancekirche" in der Schweiz, ebenfalls über zentralisierendem Grundriß, entstand erst 1884. Er war für eine evangelische Kirche in Ragaz bestimmt und stammt aus dem Züricher Büro "Chiodera & Tschudi". Statt seiner wurde nach einem Wettbewerb im Jahre 1887 eine neugotische Kirche mit Einturmfassade nach Plänen des Berliner Architekten Johann Vollmer ausgeführt.⁸³³ Noch 1889 äußerte sich Paul Reber im Zusammenhang mit dem Bau evangelisch-reformierter Kirchen negativ über den "so oft [?] missglückten Versuch ... mit Renaissanceformen".⁸³⁴

Bluntschli hat sich nicht in die allgemeine Diskussion um den Stil protestantischer Kirchen eingeschaltet. In Publikationen und öffentlich begründete er auch niemals die Wahl des Stils der Kirche Enge; sondern gibt etwa an "Das Aeussere ist im Stil italienischer Frührenaissance gehalten u. soll hauptsächlich durch die Gruppierung der Massen wirken."⁸³⁵ Und in seinem Aufsatz über "Die neueren Kirchenbauten" Zürichs verliert er im Gegensatz zu den übrigen von ihm dort vorgestellten Kirchen nicht ein Wort über den Stil seines Baus.⁸³⁶ Die meines Wissens erste positive Würdigung erfuhr die "Bedeutung der Renaissance für den modernen Kirchenbau" in der Schweiz durch den Architekten Rimli, Frauenfeld - und zwar bezüglich katholischer Kirchen - im Rahmen eines Vortrags vor der Sektion für Kunst des schweizerischen Katholikentages 1903 in Luzern.⁸³⁷

Bluntschlis früheste erhaltene schriftliche Äußerung über Kirchenbau - anlässlich seines Projektes zum Neubau einer Kirche für den Züricher Villenvorort Enge (Kat.Nr.5; Abb.6-8) für die dortige Kirchenpflege abgefaßt - stammt erst vom 2.VII.1888: In diesem "Erläuterungsbericht zur Skizze einer Kirche von 1100 Sitzplätzen ..." stellt er, neben der praktischen Nutzbarkeit, als zweite Grundforderung die einer monumentalen äußeren Erscheinung und entsprechender Lage an ein Kirchengebäude. Es "muß sowohl aus nächster Nähe als auch auf größere Entfernung hin wirkungsvoll gestaltet sein und sich namentlich dem Landschaftsbilde gut anpassen. Es wurde deßhalb der Kuppelbau in Verbindung mit einem seitlich stehenden Thurm gewählt, welches Motiv eines der dankbarsten ist, das die Kirchenbaukunst früherer Zeit erfunden hat und das seiner klaren und bestimmten Umrißlinie und seiner Masse wegen auch auf große Entfernung hin zu wirken

⁸³³ SBZ IV,8 v. 23.VIII.1884, S.48f und XI,1 v. 7.I.1888, Tf. geg. S.4 u. S.7; beim Wettbewerb um die Kirche Enge reichte "Chiodera & Tschudi" ebenfalls ein Projekt in "Renaissance" ein, Abb. in SBZ XVII,22 v. 30.V.1891, S.135-137.

⁸³⁴ SBZ XIV,19 v. 9.XI.1889, S.115. Ein halbes Jahr später führt Bluntschli einen 1884 von Reber in Zürich Unterstrass errichteten "gotischen" Bau als negatives Beispiel im "für Kirchen übliche[n] Stil" an (FA Bl.53, Kopt.II, S.6); vgl. Katalog, S.19.

⁸³⁵ SBZ XIII,23 v. 5.XII.1891, S.142.

⁸³⁶ Poly II, S.273-287, Kirche Enge auf S.276f.

⁸³⁷ SBZ XLII,14 v. 3.X.1903, S.171f.

vermag; das die Würde und Bestimmung einer Kirche besser zur Erscheinung bringt als zum Beispiel ein bloßer Langhausbau mit Thurm. Für die Wirkung auf die Nähe fällt hauptsächlich in Betracht die Freitreppenanlage, die hohe Eingangshalle und der über ihr sich erhebende Giebelbau; während Kuppel und Thurm mehr für die Wirkung aus der Ferne berechnet sind. ... Der Entwurf ist im Styl italienischer Frührenaissance gehalten, weil sich dieser Styl einmal für die Erfüllung des Zweckes und die formale Gestaltung des Innenraumes und des äußern Aufbaus sehr gut eignet und sodann auch hauptsächlich aus dem Grund, weil er sich besser der Umgebung anpaßt als der häufig für Kirchen angewendete mittelalterliche Styl. Ist doch Enge ein ganz moderner Stadttheil, in dem so zu sagen kein Stein aus mittelalterlicher Zeit sich findet, so soll auch die Kirche billig Rücksicht nehmen auf ihre Umgebung und nicht ohne Noth auf Style entlegener Perioden zurückgreifen in Folge dessen der Kirchenbau sich mit allen anderen Bauten der Gemeinde in einen gewissen Gegensatz setzen würde."⁸³⁸ Die ausdrückliche Entscheidung zugunsten des "modernen Stiles" mit der Begründung besserer Einbindung des Gebäudes in seine profane Umgebung zeigt eine dem damaligen Denken noch widerstrebende Einstellung; dürfte doch die Wahl mittelalterlicher Stile beim Bau von Kirchen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auch auf das Bestreben zurückzuführen sein, diese der Welt zu entrücken.

Der Bau über einem Grundriß mit deutlicher Tendenz zum von Semper als Ideal für den Bau protestantischer Kirchen angesehenen griechischen Kreuz in Verbindung mit einer Vierungskuppel konnte für Bluntschli nur "in Renaissance" ausgeführt werden: Das erwähnte Projekt Sempers zu einer Kirche in Winterthur von 1862, dessen Entstehung Bluntschli miterlebt haben dürfte, ist ebenfalls ein Zentralbau mit Kuppel "in Renaissance". 1869 hatte Bluntschli bemerkt, er halte Bramantes oberitalienische Bauten als vorbildlich für Kuppelkirchen⁸³⁹, und schließlich wies Jakob Burckhardt - dessen Einfluß auf Bluntschli bereits angesprochen wurde, der jedoch nicht weiter verfolgt werden kann - den Zentralbau mit Kuppel als das eigentliche Ideal der italienischen Renaissancebaumeister nach. Im protestantischen Kirchenbau der Schweiz fehlen "Kuppelzentralbauten" bis dahin völlig.⁸⁴⁰

⁸³⁸ gta 11-O53 Doc. (Ms.8f); zum Argument "moderner Stadtteil" s. schon FA Bl.47 U.V (Br. aus Dresden v. 31.I.1869) zit. u. S.343.

⁸³⁹ FA Bl.47 U.V (Br. v. 23.I.1869 aus Wien); in seiner Vorlesung über Kirchen, die er erstmals am 25.X.1888 - also kurz nach seinem ersten Entwurf zur Kirche Enge - hielt und bis 1907 noch zehnmal wiederholte, behandelte Bluntschli fast ausschließlich Beispiele der italienischen Renaissance. Von den 38 vorgestellten Gebäuden handelte es sich bei 24 um Zentralbauten (FA Bl.63 U.III, 20 Ms.). Bereits in seiner ersten ab November 1881 gehaltenen Vorlesung "Renaissance" (FA Bl.63 U.I, 57 Ms.) nahmen Kuppelbauten - etwa S. Marco in Venedig (ebd., Ms.7) - breiten Raum ein.

⁸⁴⁰ Germann, Georg: Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, Zürich 1963, S.163.

Der Kuppelentwurf, der auch in dem späteren Kirchenprojekt von 1891 unverändert bleibt, zeigt sich zunächst von zwei der berühmtesten Kuppeln der Architekturgeschichte - einer aus der frühen und einer aus der späten Renaissance - beeinflusst: Bluntschli verbindet hier Anregungen von Vierungskuppeln der Langhausbauten des Florentiner Doms und des Petersdoms in Rom - zwei Konstruktionen, denen die Fachwelt damals gerade erneut Aufmerksamkeit schenkte.⁸⁴¹ In den 1880er Jahren hatte sich das ab der Jahrhundertmitte zu registrierende Bedürfnis, Gebäude durch Kuppeln zu zentralisieren und monumental auszuzeichnen, weiter verstärkt.⁸⁴² Gleichzeitig stieg die Bereitschaft, diesen auch Formen der Renaissance - wenn auch oft nicht in letzter Konsequenz - zu verleihen.⁸⁴³

Wie in Florenz und Rom führt Bluntschli die kräftigen Rippen unter einer als Tempietto ausgebildeten Laterne zusammen. Zur maximalen Durchfensterung des Tambours setzt er abweichend von Brunelleschi und Michelangelo eine Arkade ein. Die Höhe und der Rhythmus ihrer Bögen verleihen dem Tambour den Charakter einer mächtigen Laterne, dessen Erscheinung keine Ähnlichkeit mit der langen, gedrängten den Florentiner Tambour auf einer Seite abschließenden Galerie aufweist, die Michelangelo als "gabbia da grilli" charakterisierte. Vielmehr fordert der Tambour Vergleiche mit jüngeren Werken. Exemplarisch sei auf zwei prominente Zentralbauten, die Bluntschli bestens vertraut waren, verwiesen: S. Maria della Salute in Venedig, ab 1631 von Baldassare Longhena errichtet, sowie die ehemalige Benediktiner-Klosterkirche von St. Blasien, die 1768-1783 nach Plänen von Pierre Michel d'Ixnard gebaut wurde, und die Bluntschli noch vor dem Brand vom 7.II.1874 kennen gelernt hatte; darüber hinaus kannte er auch die hierfür vorbildlichen Pariser Bauten aus eigener Anschauung.⁸⁴⁴ Beide weisen übrigens am Tambour volutenförmig endende Strebepfeiler auf, die Bluntschli als Anregung für den Anlauf der die Kuppel überziehenden Rippen und in seinem zweiten Entwurf zur

⁸⁴¹ Etwa Durm, Josef: Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom, Berlin 1887 oder DBZ XXIII,38 v. 11.V.1889, S.221-227.

⁸⁴² S.127-129; als etwa zeitgleiches Beispiel sei auf Johann Otzens Hl. Kreuzkirche in Berlin, die von 1885 bis 1888 errichtet wurde, verwiesen.

⁸⁴³ S. o. S.258 Jung St. Peter, Straßburg von "Hartel & Neckelmann", Leipzig aus dem Jahre 1888; in diesem Zusammenhang können auch die gleichzeitig entstandenen Entwürfe Nr.116 und 129 zu einem Denkmal für Kaiser Wilhelm I genannt werden, s. etwa DBZ XXIII,70 v. 31.VIII., Tf., 86 v. 26.X., S.522f u. 90 v. 9.XI.1889, S.543; ein extremes Beispiel ist das letzte Projekt Alessandro Antonellis zur Kuppel der 1863 als Synagoge begonnenen Mole Antonelliana in Turin aus dem Jahre 1888.

⁸⁴⁴ Venedig war eines der bevorzugten Reiseziele Bluntschlis, S. Maria della Salute zeichnete und aquarellierte er des öfteren (G-S XVII, XXII, XXIII, XXVII, XXXI, XXXII, XLII u. L). In St. Blasien hatte Bluntschli im September und Oktober 1866 die Bauleitung eines Nickelbergwerks übernommen (Kat.Nr.130). Zur Kirche s. G-S X, 18v u. 19 (Aufriß, Grundriß, Literatur u. Beschreibung). In einem Brief an seine Mutter vom 4.IX.1866 (FA Bl.47 U.V) erwähnt er auch die Kuppel, die durch den Brand von 1874 und ihre Wiederherstellung im Jahre 1879 auch in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit rückte (etwa DBZ XIII,104 v. 31.XII.1879).

Überbrückung der die Dächer der Kreuzarme überragenden Vierung vermittelt ihren Kanten vorgelegter Voluten gedient haben mag. Spitzpyramiden wie die, die diese rahmen, umstehen die Laterne von S. Maria della Salute. Als offene Tempietti gebildete Kuppeln wie sie etwa Wrens St. Pauls in London (1675-1711) oder Auguste Montferrands St. Isaak in Petersburg (1818-1858) aufweisen, mögen Bluntschli zu der den Fenstern vorgelegten Säulenordnung angeregt haben; im Gegensatz zu diesen Lösungen mit einem Kranz hoher freistehender Säulen, wahren Bluntschlis Säulenbögen jedoch den Charakter des Tambour mit zu Dreiergruppen zusammengefaßten Rundbogenfenstern.

Für den Innenraum sollte die hohe Kuppel der Akustik wegen im Tambour enden, also nicht in ihrer gesamten Höhe wirksam werden können.⁸⁴⁵ Als Bluntschli bekannte Beispiele einer solchen Lösung mag man hier an die 1726 begonnene Frauenkirche in Dresden von George Bähr, die Semper bereits 1845 als gelungenen Versuch bei der Suche nach einer eigenen Form für protestantische Kirchen bezeichnet hatte⁸⁴⁶, oder seinen Entwurf zur Hamburger Nicolaikirche von 1844 denken, in deren Zusammenhang er die angesprochene Einschätzung des Dresdner Baus abgegeben hat. Über der Eingangsloggia ist die Orgelepore mit Dreiecksgiebel vorgezogen, ähnlich wie es Bluntschli drei Jahre zuvor beim Entwurf des eidgenössischen Parlaments (Kat.Nr.11; Abb.61 u. 63) für den Sitzungssaal des Ständerats vorgeschlagen hatte. An dem Projekt zur Kirche zitiert er das Motiv noch am Kuppeltambour durch Unterteilung in Drillingsarkaden und mit den Öffnungen des Glockengeschosses des schlanken Turms. Dieser nimmt die rechte hintere Gebäudeecke ein, wird im mittleren Bereich von schmalen Fensterchen und Kantenlisenen gegliedert und erinnert in seiner Gesamterscheinung an einen venezianischen Campanile. Trotz der gekuppelten Rundbogenfenster mit Oculi haftet dem Außenbau - besonders in der Seitenansicht - etwas romanisierendes an. Der zwei Jahre nach Entstehung dieses Entwurfs erfolgte Beschluß der Kirchenpflege zur Ausschreibung eines Wettbewerbs muß als Ablehnung eines Kirchenbaues in "Renaissanceformen" gewertet werden. So schätzt das auch Bluntschli, der davon auf einer Sitzung der Kirchenpflege erfuhr, in dem daraufhin abgefaßten Schreiben an Dr. Conrad Escher, den Vorsitzenden dieses Gremiums, ein: "Meine Anschauungen stossen auf Widerstand; das Neue meines Vorschlags befremdet, das bisher Gewohnte Übliche ist näher liegend". Seiner Meinung nach solle man aber "endlich einmal den Mut haben, den etwas ausgetretenen landesüblichen Weg des Kirchenbaues zu verlassen u. versuchen in einem anderen Stil zu bauen, von dem ich die Überzeugung habe, dass er einerseits eine vollständige Erfüllung der durch den kirchlichen Kultus gebotenen Bedingungen u. Anforderungen Gewähr leistet,

⁸⁴⁵ Dazu gta 11-O53 Doc. (Erläuterungsbericht ... vom 2.VII.1888, Ms.5).

⁸⁴⁶ Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau, S.472. In: Semper KS, S.468-473.

andererseits aber mehr im Einklang mit der heutigen allgemeinen Bauweise steht, sich dem Charakter des Ortes und der Gegend weit besser anpasst, als der für Kirchen übliche Stil". Der Entwurf enthalte "in seinem Kern die Richtung, die ich für die allein geeignete u. einzuschlagende halte."⁸⁴⁷

Der 1891 "im Auftrag der Kirchenbaukommission und unter voller Berücksichtigung der von ihr geäusserten Wünsche und Bedingungen"⁸⁴⁸ ausgearbeitete Entwurf (Abb.9-32) zeigt denn auch die bereits in dem Erläuterungsbericht von 1888 angeführten Charakteristika auf: einen Bau über kreuzförmigem Grundriß und mit zentraler Kuppel; eine Anordnung, die auch eine die Mitte betonende symmetrische Gestaltung der Seitenansichten ermöglicht. "Bezüglich des äussern Aufbaues ist zu erwähnen, dass die Kirche im Stil italienischer Frührenaissance in einfachen grossen Massen, die auch auf grössere Entfernung noch zu wirken vermögen, entworfen ist. Das Hauptelement und der bedeutendste Teil des Baues ist die 14m breite und ohne Laterne 35m hohe Kuppel, an die sich unten die vier Schiffsarme als Giebelbauten anlehnen. Die Gliederung ist im Einzelnen einfach gehalten mit senkrechten Wandstreifen aus Quadern und kräftigen waagrechten Gesimsen. ... Der Turm ... muss um einer richtigen Gesamtwirkung nicht Eintrag zu tun in seiner baulichen Gliederung der Kuppel untergeordnet sein und ist deshalb in seinem untern und obern Teil reicher gegliedert, während der Mittelkörper möglichst einfach und anspruchslos gehalten ist. ... Das Innere der Kirche ist im Stil dem Äussern entsprechend gebildet und mit grossen Tonnengewölben, die zum Teil mit Kassetierungen versehen sind, überdeckt, der Mittelraum aber mit einer Kuppel, die der Akustik wegen im Lichten nur 20m hoch geführt ist."⁸⁴⁹

Das Wahrzeichen der sich zum See hin erweiternden Stadt, das auch heute noch seine Position über dem westlichen Rand des Seebeckens behauptet, verkörpert die Züricher Sempertadition der 1890er Jahre ähnlich wie dessen Polytechnikum die Altstadt als Leitbau der beginnenden zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominiert. Nach Aufgabe der breiten dreibogigen Loggia vor dem Haupteingang, über der der erste Entwurf die Orgeltribüne vorgesehen hatte, die nun an die entgegengesetzte Seite verlegt worden war, entfällt auch deren Zitat in Gestalt der Arkaden der Glockenstube. Sie öffnet sich nun nach jeder Seite in einer Serliana. Der dem Portal vorgelegte Baldachin (Abb.23-26) erinnert wie auch der an der Stadtseite der wenig später - im Frühjahr 1893 - begonnenen katholischen Liebfrauenkirche A. Hardeggers an romanische Anregungen aus Oberitalien. Bei der Gestaltung der Eingangsfassade verwendet Bluntschli dasselbe Motiv der dessen Stützen optisch verlängenden Lisenen sowie das eines über Konsolen gestuften Giebels - jedoch mit geradem Ort -

⁸⁴⁷ FA Bl.53 (Kopb.II, S.5-10 v. 26.VI.1890).

⁸⁴⁸ AKE 6a1 ("Kirche für Enge Erläuterungsbericht" v. 15.VII.1891, Ms.1).

⁸⁴⁹ Ebd. (Ms.9-12).

wie in seinem gleichzeitig erarbeiteten zweiten Entwurf für das Parlament in Bern (Kat.Nr.12; Abb.66f). Diese Änderungen sowie die großen Rundfenster in den Stirnseiten bedingen eine Häufung an ihrer Basis offener Dreiecksgiebel mit Rundmotiven am Bau. Durch unterschiedliche Betonung erhalten die einzelnen Elemente wechselnde Gewichtung und werden in verschiedene Verhältnisse zueinander gesetzt. Teilweise scheinen sie dermaßen kombiniert, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, Bluntschli versuche, die Architektur der von ihm so geliebten Zentralbauten der italienischen Hochrenaissance durch Baukastenspiele und Zuordnungen in wechselnden Maßstäben zu verfeinern, so etwa bei der Rahmung des Turmportals (Abb.22) mit Architekturmotiven des Innern von S. Biagio in Montepulciano, die er in seiner Vorlesung über Kirchen als "schwer u. gross im Detail" charakterisiert hatte.⁸⁵⁰

Bluntschli hat sich bei der Entwicklung des Projekts der Kirche Enge also nicht ausschließlich an Vorbildern aus der italienischen Frührenaissance orientiert. Er hat sich der Lösung auch vermittels Anregungen aus der Hochrenaissance, dem Barock und Klassizismus genähert.⁸⁵¹

Beim Dekor (Abb.21ff) des flächig aufgefaßten Gebäudes konnte Bluntschli aus seinem reichen Fundus im Laufe vieler Jahre gesammelter und entwickelter Formen schöpfen. Der größte Teil der Architekturzier - Konsolen, gestelzte Kämpfer, Kapitelle, Bogenprofile ... - ist vom italienischen Cinquecento angeregt. Die Evangelisten-Tondi der Pendentivs mit Sitzfiguren in Grisaille vor an Mosaik erinnerndem Goldgrund (Abb.19f u. 27f) gehen ebenfalls auf Vorbilder dieser Zeit - etwa der Sagrestia vecchia von San Lorenzo in Florenz zurück - oder sollten sie an den Petersdom in Rom erinnern ?

Die Entstehung des Baus fällt in die Blütezeit der Dekorationsmalerei, in der Kircheninnenräume stimmungsvoll in floral und textil ornamentierte Farbbäder getaucht wurden. Im Vergleich zu zeitgenössischen Bauten bleibt seine Dekoration zurückhaltend. Gerade die Malerei sichert der Architektur ihre führende Rolle: In regelmäßigem Fugenschnitt scheint Quader auf Quader zu ruhen. Jeder "Stein" weist

⁸⁵⁰ FA Bl.63 U.III (Ms.6).

⁸⁵¹ Ohne darauf eingehen zu können sei hier nochmals ausdrücklich auf jüngere, nicht der italienischen Frührenaissance entstammende Bauten hingewiesen:

Im Zusammenhang mit dem Entwurf von 1888 auf barocke Kuppelkirchen wie z. B. die Wiener Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach (Grundsteinlegung 1716), katholische Wallfahrts- und Klosterkirchen des 17. Jahrhunderts besonders in Belgien, für die stellvertretend die O.-L.-Vrouw van Hanswijkkerk in Mechelen von Luc Fayd'herbe (Grundsteinlegung 1663), genannt sei und die Kapelle des ehemaligen Klosters der Königin in Versailles, die von 1767-72 durch Richard Mique erbaut worden war.

Bezüglich des realisierten Entwurfs können überkuppelte Zentralbauten des Klassizismus wie Schinkels Potsdamer Nikolaikirche (Grundsteinlegung 1830), die oftmals Denkmalcharakter tragen, nicht ungenannt bleiben.

Die Stellung des Turms gleicht der in ähnlicher topographischer Situation errichteten von S. Croce in Riva San Vitale / Tessin vom Ende des 16. Jahrhunderts.

eine eigene Musterung in Ocker- und Grautönen auf. Insgesamt entsteht der Eindruck eines präzise aufgeführten Mauerwerks warmer und ruhiger Stimmung ohne dabei monoton zu wirken. Den "mittelalterlichen Eindruck", den diese "Fugenmalerei" erwecken mag, unterstreichen die Ornamentbänder, die die von der Architektur vorgegebene Gliederung betonend, Wandfelder als Bordüren einfassen bzw. an den Stirnwänden der Kreuzarme vertikal aufteilen. Ihre Muster sind jedoch der Renaissance im weitesten Sinne entlehnt (Abb.19f, 27f u. 30f).

Anregungen zu der hölzernen Einrichtung sowie zu den Darstellungen der Fensterverglasungen sind im nordalpinen Bereich zu suchen. Verwiesen sei hier lediglich auf die Schloßkapelle von Heiligenberg, mit der sich Bluntschli im Oktober 1869 intensiv beschäftigt hatte.

Die Skulpturen der Kanzel verarbeiten italienische Anregungen, so scheinen die singenden und musizierenden Knaben in Putten übersetzte Motive aus Luca della Robbias cantoria zu sein.

Ein Vergleich des Orgelgehäuses (Abb.20) mit dem Entwurf Sempers für einen Prospekt in Thalwil vom Frühjahr 1863⁸⁵² zeigt die Nähe von Lehrer und Schüler auch in Bluntschlis fortgeschrittenen Jahren und die gemeinsame Quelle, aus der beide schöpften.

III.2.5 Parlamente

Der Außenbau von Bluntschlis Entwurf zum ersten Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.9; Abb.40-42) weist, bedingt durch die halbkreisförmige Grundform des Plenarsaals, Ähnlichkeit mit einem Theater - hier sei wieder an die verschiedenen Projekte Sempers erinnert - auf, wie das bereits bei der Studienarbeit einer Sternwarte (Kat.Nr.20; Abb.95) mit großem Hörsaal an der Ecole des Beaux-Arts zu beobachten war. Selbstverständlich gestaltete Bluntschli seinen Entwurf - der Stil war freigestellt -, der "die Idee eines Parlaments-Gebäudes für Deutschland im monumentalen Sinne verkörpern" sollte⁸⁵³ in Formen der Neurenaissance. Die meisten Einsendungen hatten diesen Stil gewählt, der mit dieser Konkurrenz zum endgültigen Durchbruch im Deutschen Reich gelangte. Die den Plenarsaal umgebenden Trakte durchdringen sich an ihren Enden und öffnen sich in großen Rundbögen mit je zwei eingestellten Säulen. In den vier so entstehenden Risaliten werden sie zusätzlich von vorgestellten Kolossalsäulen und Dreiecksgiebeln gerahmt. Die Tendenz zu ähnlicher Akzentuierung weisen bereits Bluntschlis Krankenhausentwürfe auf; am deutlichsten in seinem Pariser Projekt von 1865, bei dem die die Flucht des Korridors verlängernden Treppenhäuser hinter den Eckrisaliten

⁸⁵² Abb. bei Fröhlich 1974, S.145.

⁸⁵³ Programm etwa in DBZ V,51 v. 21.XII.1871, S.418.

der Hauptfassade heraustreten (Kat.Nr.44; Abb.176). Die Kanten des quergelagerten Komplexes um die Innenhöfe zeichnen Triumphbogenmotive aus, die sich von der Gliederung des Mittelrisalits von Bluntschlis Entwurf zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.77) bzw. der Fassade von Sempers Züricher Polytechnikum ableiten lassen. Bei der Auffahrt für den kaiserlichen Hof und das diplomatische Korps verwendet Bluntschli erstmals die Serliana.

Dem zweiten Wettbewerb um den Berliner Reichstag (Kat.Nr.10; Abb.43-54), zu dessen Teilnahme Bluntschli als Preisträger des ersten aufgefordert worden war, lag ein in wesentlichen Punkten geändertes Bauprogramm zugrunde. Wie zuvor war keine Stilempfehlung ausgesprochen worden. Lediglich dem Foyer sollte "eine reichere architektonische Durchbildung"⁸⁵⁴ zuteil werden. Alle Räume hatten sich dem Sitzungssaal unterzuordnen. Ein Festsaal war nicht mehr vorgesehen. Ein solcher zusammen mit einem darunter gelegenen Vestibül entfiel daher als die Fassade prägender Faktor, als das Hauptmotiv vieler Monumentalbauten. Über die Hauptzufahrt für die Abgeordneten - zum Brandenburger Tor gelegen - plazierte Bluntschli den Sitzungssaal des Bundesrats. Die Auffahrt für Kaiser und diplomatisches Korps auf der gegenübergelegenen Längsseite kombinierte er mit dem Salon des Kaisers. Der Zugang für die Abgeordneten kommt auf der Längsachse des Komplexes an der östlichen Schmalseite zu liegen. Der quadratische Sitzungssaal liegt im Schnitt der durch die Zugänge markierten Achsen (Abb.43-45). Wie die Mehrzahl der eingereichten Projekte⁸⁵⁵, ist auch die Arbeit Bluntschlis in "strenger" Renaissance gehalten. Auf den Stil geht er in seiner Erläuterung nicht ein, sondern bemerkt lediglich, "daß das Hauptaugenmerk auf die Gesamtwirkung und die Charakterisierung der bedeutendsten Elemente" gelegt worden sei.⁸⁵⁶ Der Sitzungssaal überragt mit seiner Kuppel den gesamten Komplex. Nach ersten Skizzen (Abb.48f) projektierte Bluntschli ihn mit drei Thermenfenstern auf den Seiten (Abb.46), die nach außen von einer Arkatur verdeckt werden (etwa Abb.52). Die unterschiedlich gestalteten Fassaden sind zwischen Eckpavillons gespannt. Außer an der Bibliotheksfassade im Westen werden sie von zwei Pilasterpaaren betont. Diese beginnen wenig unterhalb der Kämpferhöhe der Parterrefenster, ähnlich denen, die Bluntschli bereits der Hauptfassade seiner Diplomarbeit (Kat.Nr.30; Abb.136) vorgelegt hatte. Die drei Mittelrisalite variieren das Thema Triumphbogen: Der zum Königsplatz (Abb.51) zeigt über der Einfahrt des kaiserlichen Hofes eine imperiale, die Fassade überragende kolossale Bogennische, die den kaiserlichen Salon umfängt und von einem Dreiecksgiebel über den inneren Säulen bekrönt wird. Es handelt sich

⁸⁵⁴ Programm, B.1.

⁸⁵⁵ S. etwa DBZ XVI,57 v. 19.VII.1882, S.334.

⁸⁵⁶ FA Bl.60 bzw. gta o. Sign. ("Erläuterungsbericht", S.6).

bei dieser Fassade um eine an den erstprämiierten Entwurf der Konkurrenz des Jahres 1872 von L. Bohnstedt angelehnte Komposition, wie sie zahlreiche Einsendungen zum zweiten Wettbewerb aufweisen. Die seitlich anschließenden Kolonnaden bereichert Bluntschli hier durch gekuppelte Säulen.⁸⁵⁷ In Verbindung mit dem Dreiecksgiebel vor der Attika des Mittelrisalit erinnert der Entwurf einerseits an Claude Perraults 1667 begonnene Louvrefassade, andererseits des Motivs der kolossalen Nische wegen an die dem Schloß zugewandte Fassade von Sempers zweitem Dresdner Hoftheater, deren Exedra des königlichen Zugangs sich seitlich gekuppelte Halbsäulen anschließen. Der Mittelrisalit zum Brandenburger Tor (Abb.50) zeigt in der Beletage einen Aufbau, wie ihn ähnlich die Eckpavillons von Bluntschlis erstem Reichstagsentwurf (Kat.Nr.9; Abb.42) zieren, eingefasst von dem kubischen Mittelbau vorgelegten Kolossalsäulen, wie sie die Risalite desselben Entwurfs aufweisen. Der Risalit der Ostfassade (Abb.52) zitiert einen um zwei Achsen verkürzten Vorschlag zum Hamburger Rathaus von 1876/77 (Kat.Nr.16), der ähnlich schon am Projekt des Leipziger Gewandhauses (Kat.Nr.42) vorkommt. Seine kantenbetonenden Doppelpilaster beginnen wie die Kolossalsäulen zu seiten des Eingangs für die Abgeordneten auf Höhe der Pilaster der Eckpavillons und überschneiden wie sie das Stockwerkgesims. Im Innern treten die am Außenbau beobachteten Gliederungselemente, zu ähnlichen Motiven gruppiert, in etwas reicher skulptierter Form auf.

Bei der auf schweizerische und in der Schweiz ansässige Architekten beschränkten Konkurrenz um das Berner Bundeshaus im Jahre 1885 ist ein Übergewicht von Semperschülern unter den Teilnehmern und Preisträgern nicht verwunderlich; auch drei der sechs Preisrichter dürfen dazu gezählt werden. Die Einbeziehung des Parlaments in die Erweiterungspläne des Bundeshauses hatte zunächst Gelegenheit gegeben, die Idee einer monumentalen Gesamtanlage zu verbreiten, dann den Vorwand die Entscheidung der Jury zu umgehen, geboten. Bluntschlis klarer Entwurf (Kat.Nr.11; Abb.55-63) in italienischer Hochrenaissance ist charakterisiert von der Behandlung der aareseitigen Fassade mit dem Nationalratsaal als von Kolossalsäulen umgebenem Halbkreis, einer Tholosanspielung (Abb.55f). Mit dieser Idee begibt er sich der Anwendung des für Parlamente mit zwei Kammern üblichen Anlagetyps, des Kapitolschemas mit einer - meist überkuppelten - Ruhmeshalle, die den Mittelrisalit einnimmt und symmetrischen Flügeln mit den Sitzungssälen. Seine körperliche und räumliche Werte vereinigende korinthische Säulenhalle an der Schwelle zum Barock dient im Erdgeschoß als öffentlicher Verbindungsgang mit den Bundesterrassen, im

⁸⁵⁷ In der Sempernachfolge (etwa Stadel und Börse Frankfurt / M. von Sommer bzw. Sommer und Burnitz) und der Ecole-des-Beaux-Arts-Architektur (etwa Oper Paris von Garnier) gängiges Motiv zur Auszeichnung besonders hervorragender Monumentalbauten vorzugsweise kultureller Funktion, das bereits einen Zug barocker Gestaltung aufweist. S. a. o. S.255.

ersten Stock als Wandelgang für die Räte. Mit der Aufnahme des Motivs eines ausschwingenden Saals erweist Bluntschli - übrigens auch Auer mit kürzerem Segment - Semper seine Referrenz: Wie gesagt nahm diese Form in seinem Werk den Rang eines Leitmotivs ein, allerdings im Theaterbau. Darauf, daß Bluntschli dieses des öfteren und bei unterschiedlichen Bauaufgaben - genannt sei etwa auch die Städelschule (Kat.Nr.31, Abb.143 u. 145) -, angewendet hat, wurde bereits oben im Zusammenhang mit dem Entwurf zum ersten Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.9) hingewiesen. Dort dominiert es zwar, steht aber nicht frei und durch Säulen geweiht, auch ist die topographische Situation nicht vergleichbar. Die Südseite des Berner Projekts ist auf Fernsicht und die Lage am steilen Aaretalrand hin konzipiert. Die Fassade zum Bärenplatz (Abb.61) überragt der hohe Dreiecksgiebel hinter dem Ständeratsaal. Dieser tritt als dreiachsiger Risalit mit in die Rustizierung des Parterres einbezogener Unterfahrt aus dem Baukörper hervor. Über den vier ihm vorgelegten Halbsäulen erhebt sich ein Dreiecksgiebel. Exemplarisch für die Nähe zu Semper, die die prämierten Entwürfe dieses Wettbewerbs aufweisen, sei auf die Gestaltung dieses Risalits verwiesen, der bei allen drei erst- und einem der beiden viertplazierten Entwürfe - Bluntschli, Auer, "Walser & Friedrich" sowie "Hirsbrunner & Baumgart" - verschieden große Verwandtschaft mit der Fassade von Sempers Winterthurer Stadthaus von 1864-70 zeigt.

"Auf eine würdige Ausschmückung der Sitzungssäle u. der übrigen grossen Räume" wollte Bluntschli "besonderes Gewicht gelegt" wissen, "wie überhaupt die Absicht vorlag den Schwessterkünsten reichlichen u. guten Platz für die Auszier des Gebäudes im Innern u. Äussern zu sichern."⁸⁵⁸

Mit einem zweiten Entwurf zum Parlamentshaus (Kat.Nr.12; Abb.64-72) - zu dem er und Auer 1891 aufgefordert worden waren - hatte sich Bluntschli an die durch den Bau des Verwaltungsgebäudes in Form einer Wiederholung des alten Bundesrathauses von Auer geschaffene Situation anzupassen. Die Entscheidung zur Realisierung dieses Ostflügels ist als indirektes Bekenntnis zum kritisierten Kuppelprojekt Auers zu werten. Bluntschli war nun gezwungen, einerseits seine künstlerische Zurückhaltung aufzugeben, um das Parlament als solches hervorzuheben, andererseits mußte er die einengende - zum Entwurf eines dominierenden Baus herausfordere - Situation bei seiner Lösung mit den beiden bestehenden Flügelbauten zu einem Ensemble zusammenschließen: Die 1885 vorgeschlagene Renaissancearchitektur schien ihm nun, da der Zwischenraum, in dem das Parlament zu stehen kommen sollte, auf 78 Meter reduziert worden war, zu

⁸⁵⁸ FA Bl.60 (Begleitender Text, Ms.4); dahinter steckt Sempers Idee vom Gesamtkunstwerk unter Leitung der Architektur, s. o. S.200, 225 u. 237; vgl. a. Bluntschlis gleichzeitigen Briefwechsel mit dem Departement des Innern betr. "Schweizerische Kunstkommission", im wesentlichen zitiert auf S.102ff.

gering, um dort ein von den flankierenden Bauten unabhängiges, "im Stil fremdes Formenelement" einzufügen. Hinzu kam, daß "der Neubau, das Parlamentshaus unter den drei Gebäuden als das bedeutendste erscheinen muß, obwohl es an Längenausdehnung das kleinste ist, so war es geboten denselben hauptsächlich nach seiner Höhe zu entwickeln, wozu mir der gewählte Stil geeigneter schien als der frühere. Ferner musste durch die neue Fassung des Bauprogrammes, wonach die Saaltribünen nicht im Rücken der Präsidenten liegen dürfen, das Hauptmotiv meines ersten Entwurfes, die halbrunde offene südliche Säulenhalle fallen; es fiel damit auch der Hauptwerth der frühern Südfaçade und mußte ein neues Motiv, das wie das frühere auf große Entfernung noch wirksam sei, gefunden werden."⁸⁵⁹

Die Gliederung durch strebepfeilerartige Lisenen erinnert etwas an den 25 Jahre zurückliegenden Entwurf zum Münchner Rathaus (Kat.Nr.14; Abb.74f); die Gestaltung der Fensteröffnungen mit Säulen und Maßwerk an oberitalienische Anregungen.

Bluntschli rückt das Parlament bis an die Kante der Terrasse heran, distanziert es so von den flügelartigen Nachbarbauten und betont seine Bedeutung ihnen gegenüber. Wie beim ersten Entwurf bildet die halbrund vorgewölbte Mitte mit dem Nationalratsaal das Hauptmotiv der Südfassade. An den Seiten "findet der Rundbau seinen Abschluß an kräftigen Thurmbauten, die zugleich die Zugänge zur Terrassenverbindung deutlich bezeichnen, und lehnt sich nördlich an den Kuppelbau, der sich über der großen Treppenhalle emporwölbt. ... Die Verbindungsgänge zwischen den einzelnen Bauten sind ... in Erdgeschoß als offene Säulenhallen ausgebildet".⁸⁶⁰ Daß Bluntschli bei der Entwicklung der Südfassade wie schon beim ersten Entwurf mit seinem offenen zweigeschossigen Umgang hinter Kolossalordnung auch jetzt noch der Pariser Trocadéro von G. Davidoud nicht aus dem Kopf ging, bestätigen die pfeilerhaft kräftigen Lisenen, großen Rundbogenfenster sowie flankierenden Türme.

Auf der gegenüberliegenden Fassade bildet der Sitzungssaal des Ständerats das Hauptmotiv. Es zeigt sich "in einer großen Fensterarchitektur mit halbrundem, reichgeziertem Giebel darüber. Auch hier ist der Kuppelbau der Treppenhalle bestimmt, die Erscheinung des äußern Aufbaues wirkungsvoll abzuschließen."⁸⁶¹

Bluntschlis Überzeugung, den Neubau stilistisch den bestehenden Nachbargebäuden, d. h. dem 1858 vollendeten alten Bundesrathaus von Friedrich Studer und dessen Kopie von Auer im Osten anpassen zu müssen, führte zu einer fast an Selbstverleugnung grenzenden Suche nach einer Annäherung, um so eine

⁸⁵⁹ Bern, Schweizerisches Bundesarchiv, E 19 Eidg. Bauten und öffentliche Werke 1848-1922, Archivnr.52 Parlamentsgebäude 1891-1902 (Erläuterungsbericht ..., S.1).

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Ebd. (S.2).

künstlerische Harmonie der ganzen Baugruppe herbeizuführen.⁸⁶² Ihr Resultat stellt die Konstruktion einer in Richtung Romanik "rück"entwickelten Renaissance dar, die romanisierende, byzantinisierende und Florentinische Elemente frei kombinierend verarbeitet und an die Architektur der Münchner Ludwigsstraße erinnert. Dieser "Stil" taucht jedoch nicht unvorbereitet im Oeuvre Bluntschlis auf: ein halbes Jahr zuvor hatte er das Wettbewerbsprojekt zu einer Züricher Mädchenschule (Kat.Nr.25; Abb.110) sehr ähnlich gestaltet. Erst danach sind z. B. Drillings- und Zwillingsfenster an seinen zwischen dem Wettbewerb und der zweiten Aufforderung zu einem Entwurf entstandenen Überlegungen zum Bunderatshaus belegt (gta 11-O47-3; Abb.66). Einzelne Motive gehen auch auf noch frühere Projekte zurück, so ist die byzantinisch bis romanisch anmutende Kolossalnische mit fünfbogiger Loggia in dem zweiten Entwurf zum Berliner Reichstag bzw. den verschiedenen Überlegungen zu einem Rathaus für Hamburg vorbereitet (Kat.Nr.10 bzw.16). Die Bogenstellung des Haupteingangs ist in ihrer Schlankheit in die Nähe zur Vorhalle des ersten Entwurfs der Kirche für Zürich Enge vom Sommer 1888 zu setzen (Kat.Nr.5; Abb.6). Die Kuppel stellt eine gedrungene Variante der desselben Kirchenprojekts dar. Bei ihrem ersten Auftauchen für Bern - auf der eben genannten Montage vom 17.III.1891 (Abb.66) - weist sie noch die Rhythmisierung in Drillingsarkaden des zitierten Projekts auf, die Bluntschli hier später in Vierergruppen abändert. Die zunächst vorgesehene Gliederung der Terrassensubstruktion mit Rundbogenfries zwischen Lisenen gleicht ebenfalls der des Aufgangs zur projektierten Kirche.

III.2.6 Rathäuser

Gemeinsam mit Otto Tafel beteiligte sich Bluntschli am Wettbewerb um das Münchner Rathaus (Kat.Nr.14; Abb.73-75), der 1865 erfolgte. Ein Jahr zuvor hatte Ludwig II. den Thron bestiegen, was das Ende des "Maximilianstils" bedeutet hatte. Unterstützt durch den König wandte man sich nun auch in Bayern der Neurenaissance zu. Dieser konnte in seiner Residenzstadt allerdings kein eigenes Projekt durchsetzen (etwa Sempers Richard-Wagner-Theater) und verlegte seine Bautätigkeit auf Schlösser außerhalb. Den Wendepunkt im Münchner Baugeschehen markiert Gottfried von Neureuthers Polytechnikum, dessen Planung in die Monate vor der Ausschreibung des Rathauswettbewerbs fiel. Zu dieser Konkurrenz gab es

⁸⁶² "In meinem neuen Entwurf hatte ich den Versuch gemacht, bei der Gestaltung des äußern Aufbaues vom rein klassischen Renaissancestil, den mein früherer Entwurf aufwies, abzugehen u. mich mehr dem mittelalterlich angehauchten Stil des alten Bundespalastes zu nähern. Die Durchführung der mir etwas ungewohnten Formensprache hatte zwar viel Reiz für mich, sie war aber, ohne vorhergehende ernste Studien in dieser Richtung, eine etwas gewagte Sache u. ist mir auch, was namentlich den obern Aufbau der Kuppel betraf, nicht ganz gelungen, doch glaube ich, daß meine Idee sich bei weitem Studien sehr wohl zu vollkommener Befriedigung hätte entwickeln können." FA. Bl.50 U.III. (Ts.6f).

keine Stilempfehlung oder -vorgabe; die Zusammensetzung der Jury - Egle bei dem Tafel studiert hatte, Neureuther und Voit - ließ aber keinen Zweifel an der Favoritenrolle der Neurenaissance. Bluntschli und Tafel - nicht auf dem aktuellen Stand der Münchner Entwicklungen - scheinen sich mit ihrem Vorschlag eines Backsteinrohbaus auf die "Münchner Romantik" zu beziehen und mit den Fassaden an Schöpfungen vor der Jahrhundertmitte anknüpfen zu wollen: Hallt in den kolossalen Wandvorlagen doch etwas von Gärtners "Strecklisenensystem" nach. Zum Marienplatz werden die drei großen Fenster jeder Achse zusätzlich durch eine das obere rundbogig übergreifende Wandschicht zusammengefaßt, was ebenfalls eine starke Betonung der Vertikalen bewirkt, die ihrerseits Assoziationen an imperiale Anregungen - Trier Palastaula oder Speyer Dom - erlaubt. Der Eckturm vereint verschiedene venezianische Anspielungen. Die Jury wünschte sich jedoch eine "würdigere architektonische Ausstattung und feinere Durchbildung" der Hauptfassade.

Die Ausstattung des Inneren nimmt besonders im Dekor wie Lünetten und Supraporten deutlich Bezug auf Anregungen italienischer Hochrenaissance und fand höchste Zustimmung seitens des Preisgerichts. Dieses sah sich dadurch zu der Annahme berechtigt, "daß ohne allen Zweifel der Architekt als vollkommen befähigt erscheint, auch die Façaden so umzugestalten, daß der Zweck des Gebäudes würdig dadurch ausgesprochen ist."⁸⁶³

Bei seinem Wettbewerbsentwurf für das Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.76f) von 1869 - auch hier war der Stil nicht vorgegeben - erweist sich Bluntschli ganz und gar als in Formen der italienischen Hochrenaissance gestaltender "Semperianer", wenn auch nicht sehr originell und nachahmend, wie er selbst indirekt zugibt, wenn er in seinen "biographischen Notizen" schreibt, sein Entwurf sei "etwas schulmäßig u. unreif, aber wenigstens nicht kleinlich"⁸⁶⁴ - und zwar Semperschüler aus Überzeugung, nicht im Hinblick auf die Jurymitgliedschaft des Lehrers. Dieser nämlich wurde erst zehn Tage nach Wettbewerbsschluß als Preisrichter nachnominiert. Hätte Bluntschli das geahnt, es wäre ihm wohl eher peinlich gewesen, da sein Entwurf in Disposition und Aufriß Sempers Polytechnikum sehr nahe kommt. Der Mittelrisalit der Westfassade zitiert den des Züricher Baus; Bluntschli verleiht ihm jedoch gelagerteren Charakter durch Unterdrückung des Zwischengeschosses und die Ausdehnung der stirnseitigen Gliederung bis an die Kanten des Risalits, der sich die pathetische Geste das Gebäude zu überragen fast kleinlaut versagt. Dreiecksverdachungen, wie sie die mittleren Hauptgeschoßfenster der Seitenrisalite des Polytechnikums akzentuieren, setzt Bluntschli, ähnlich seiner Diplomarbeit

⁸⁶³ FA Bl.60 (Gutachten v. 19.IV.1866, Zit.e Ms.10-12).

⁸⁶⁴ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.26).

(Kat.Nr.30; Abb.136), über alle Fenster des Obergeschosses. Den Eckkrisaliten blendet er Triumphbogenmotive überfangende Tempelfassaden der Art, wie er sie bereits ebenfalls in seiner Diplomarbeit den Haupteingang betonen läßt, vor. Das kleinteilige Dekor wirkt barock und gedrängt. Entsprechend dem Stil verzichtete Bluntschli auf einen Turm. Einen italienischen Hochrenaissance-Palazzo hatte Eduard Knoblauch bereits 1857 für das Berliner Rathaus vorgeschlagen. Der mit einem zweiten Preis ausgezeichnete Entwurf dürfte Bluntschli bekannt gewesen sein. Wie in München wurde auch der Wiener Bau in "Neugotik" ausgeführt, dem mit der deutschen Renaissance führenden Rathausstil von den 70er Jahren bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Der Gewinner des Wettbewerbs, Friedrich Schmidt, wollte seinen Entwurf jedoch nicht als Stilarchitektur im engeren Sinne betrachtet wissen, sondern soll geäußert haben, wenn etwas den Stil, der sich in dem Bau ausdrücke, bezeichne, sei es der Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinne des Wortes.⁸⁶⁵ Schmidt war übrigens der Lehrer Georg von Hauberrissers, der das Münchner Rathaus errichtete.

Bluntschli ist auch als Urheber des Wettbewerbsentwurfs zum Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16; Abb.78-90) des Büros "Mylius & Bluntschli" anzusehen. Bei der Entwicklung des Grundrisses griff er auf seine Vorarbeiten zum Reichstag zurück. Bestimmend für die Hauptfassade waren die Festlokalitäten, für die Seitenfassaden die Ratsäle von Senat und Bürgerschaft: "Nach unserer Ueberzeugung gehören nemlich diese Säle an diese Stellen und zwar nicht nur aus Gründen innerer Raumanordnung, sondern ebensowohl deshalb, weil ihr äußerer Ausdruck nothwendig zur Charakterisierung des Rathhauses ist und nur hier zur genügenden Geltung kommen kann."⁸⁶⁶ Da der Bauplatz bis an die Baulinien heran ausgenutzt werden mußte, zeigen die Wandflächen nur schwache plastische Durchbildung. Die dadurch mitbedingte Wahl des Stils wird damit begründet, daß die Hamburger Luft eine gewisse derbere Architektur fordere. Deshalb sollten die Fassaden in edler - im Gegensatz zu deutscher - Renaissance unter fast völligem Verzicht auf figürliche Elemente gestaltet werden. Die Parterre und Zwischengeschoß zusammenfassende Rustizierung lehnt sich an das Vorbild italienischer Palazzi an; für die eineinhalb Geschosse darüber und die Dachlandschaft nimmt Bluntschli Motive der französischen Spätrenaissance auf (etwa Abb.81; beides wie bei dem zur Zeit der Planung des Rathauses seiner Vollendung entgegensehenden Frankfurter Hof, Kat.Nr.67; Abb.224). Eine Auseinandersetzung mit dem gerade im Bau befindlichen Rathaus von Paris nach Plänen von Ballu und Departhes liegt auf der Hand. Je eineinhalb Geschosse übergreifende Fassadengliederungen hatte Bluntschli bereits in

⁸⁶⁵ Prokop, August: Dombaumeister Friedrich Schmidt. In: Der Bautechniker 1891,12 (Nekrolog); s. a. Czeike, Felix: Das Rathaus (Wiener Geschichtsbücher Bd.12), Wien 1972, S.65.

⁸⁶⁶ Hamburg, Staatsarchiv der Freien- und Hansestadt Hamburg, Senatsakten 111-1 Contenta specialia Cl.VII Lit.Fc.Nº11 vol.12 zu Fasc.43 ("Gegenäußerung" v. 15.V.1879, Ms.65f).

seinem Entwurf zum Wiener Rathaus vorgeschlagen. Diese Lösung sagte der "Prüfungs-Commission" - die dem Entwurf "seiner Gesamt-Anordnung" wegen die "Extraprämie" zuerkannte - weniger zu: Sie urteilte, daß "die Aussenerscheinung hinter den genannten Vorzügen des Innern erheblich zurückbleibt".⁸⁶⁷

Im Innern dominiert italienische Renaissance Semperscher Prägung. Auch der von monumentalen Festsälen später und spätester nordalpiner Renaissance - erinnert sei an zwei Bluntschli bestens vertraute Räume, den "Rittersaal" des Schlosses Heiligenberg und den "Goldenen Saal" des Augsburgers Rathauses - inspirierte Entwurf des Festsaaes (Abb.80) ist nicht ohne die Kenntnis der nur teilweise realisierten Ausstattungspläne zur Aula des Züricher Polytechnikums denkbar. Seine Anbindung an die den Schmalseiten anliegenden Nebensäule erinnert an die Situation des Speisesaals und seiner Erweiterungsmöglichkeiten im Frankfurter Hof. Die Überarbeitung der Fassaden zeigt plastischere Wandbildung, größere Ausstattung an Dekor mit Mitteln der Ecole des Beaux-Arts sowie differenziertere Silhouettenbildung. Nachdem auch der umgearbeitete Plan keine Zustimmung fand, wurden neue Skizzen angefertigt. Bekannt sind Blätter zu vier Vorschlägen und zwar in Formen deutscher, niederländischer und italienischer - besonders an Venedig, dessen palazzi auch die großen Mittelsäule mit vorgelegtem Balkon aufweisen, orientierter - Renaissance. Der Entwurf, der die Billigung der Kommission als Grundlage des weiteren Vorgehens fand, spielt mit seinem Mittelrisalit auf das Antwerpener Rathaus an, bedient sich nord- und süddeutscher Zitate - etwa Wolfenbüttel, Marienkirche, Turm bzw. Rothenburg o. d. T., Rathaus - und greift auf oberitalienische Motive zurück. Er bedingte jedoch auch eine Änderung des Grundrisses, der eine weitere Abänderung in Form der Rücknahme des Mittelbaus fast bis auf die Flucht der übrigen Fassade Rechnung trug. Anstelle der durch Stützen unterteilten Eingangshalle wurde ihm nun eine in Serliane geöffnete Loggia mit Balkon vorgelegt (Abb.87-89) - ein für öffentliche Gebäude gängiges Attribut⁸⁶⁸. "Sie soll im Motiv das sein, was die Halle des mittelalterlichen Rathauses war, ohne ... den sämtlichen Verkehr des Publikums aufnehmen zu müssen."⁸⁶⁹ Die Planung sah zunächst reichen Figureschmuck in den Bogenzwickeln vor. Diesen läßt ein späterer Entwurf weg und setzt dafür die Quaderung der Seitenflügel auch an der Säulenhalle fort, um die Wirkung des übrigen figürlichen Schmucks nicht zu beeinträchtigen,

⁸⁶⁷ FA Bl.60 (Gutachten v. 17.X.1876, S.12).

⁸⁶⁸ Schon L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, lib. V,2; s. a. Fliedl, Gottfried: *Monumentalbau im Historismus. Architektur als Legitimation*, Diss. Uni. Wien 1977, Anm.25 vor Ts.151 u. Bluntschli: *Hb.d.A.* IV, 7, S.11. Dem Gutachten von Egle und Ende nach fehle diesem Entwurf monumentaler Ausdruck, Würde und Ernst, da die Fassade nun "mehr den Eindruck eines Gesellschaftshauses, als den eines Rathhauses" hervorrufe (Rathausbaukommission 322-1 11, Obergutachten, Ms.4); s. a. Katalog, S.74.

⁸⁶⁹ Hamburg, Staatsarchiv der Freien- und Hansestadt Hamburg, Senatsakten 111-1 Contenta specialia Cl. VII Lit.Fc.N°11 vol.12 zu Fasc.43 ("Gegenäußerung" v. 15.V.1879, Ms.19).

besseren Anschluß an die Seitenflügel aber auch "an die deutsche Renaissance überhaupt herbeizuführen."⁸⁷⁰

Die über dreijährigen Bemühungen des Büros "Mylius & Bluntschli" - besonders in der Person Bluntschlis - um den Bau des Hamburger Rathauses waren gerade im Sande verlaufen, als die Stadt Glasgow im März 1880 einen Wettbewerb für Entwürfe zu den Fassaden des municipal building im "classischen Stil" mit massivem und würdevollen Charakter ausschrieb. Das Projekt von "Mylius & Bluntschli" hierzu (Kat.Nr.192) hüllt den Bau mit Hilfe des bereits mehrfach an von ihnen geplanten Monumentalbauten beobachteten Formenvokabulars in italienische Hochrenaissance. In die Quadergliederung des als Sockel behandelten Kellergeschosses und Hochparterres - beide jedoch nochmals horizontal voneinander abgesetzt - sind auch Säulen und Pilaster einbezogen. In den beiden oberen Geschossen werden die äußeren von verschiedenen Fenstern gegliederten Fassaden mit Kolossalpilastern zusammengefaßt. Die Hauptfassade zum George square dominiert ein dreiachsiger Mittelrisalit, den an den Kanten gekuppelte Pilaster und oben ein Dreiecksgiebel betont. Es "wurde erstrebt durch einfache und klare Verhältnisse eine monumentale Wirkung zu erreichen; ein thurmartiger Aufbau über der Mittelpartie sollte dem Baue das Gepräge des grossen öffentlichen Gebäudes geben und gleichsam das Wahrzeichen der Stadt bilden."⁸⁷¹ Die zur George street gelegene town hall wird durch hohe Rundbogenfenster und Festonschmuck im Trauffries hervorgehoben (Abb.510 links). Wie in Hamburg bringen "Mylius & Bluntschli" hier den großen Ratssaal auch äußerlich zum Ausdruck. Bei der Gestaltung der Hoffassaden werden kleinere Motive gewählt. Drei Pilasterordnungen rücken durch unterschiedliche Rhythmisierungen teilweise zu Paaren oder zu schon früher beobachteten Triumphbogenmotiven zusammen. Den Hauptfaktor dabei bildet der Sitzungssaal des großen Rats, das council chamber.

III.2.7 Justiz- und Verwaltungsgebäude

Zur Aufnahme in die Ecole des Beaux-Arts hatte Bluntschli einen "Tribunal de justice" zu entwerfen (Kat.Nr.19). Es handelte sich um eine Bauaufgabe überschaubarer Größe, gleichzeitig jedoch monumentalen Charakters, die die unveränderlichen Werte von Recht und Rechtsprechung als Garant des Funktionierens der bürgerlichen Gesellschaft auszudrücken hatte. Bluntschli setzte

⁸⁷⁰ Ebd. (Ms.64). Am ausgeführten Bau vermißt Bluntschli denn auch "einen schönen Haupteingang ... u. eine wirklich schöne Treppe Die Fassade ist nicht gut in den Verhältnissen, die Flügel zu steif, die Eckpavillons zu schmal, die Decoration zu gleichförmig u. trotz allem Aufwand wenig wirkungsvoll." FA Bl.54 U.I (Br. v. 30.X.1898).

⁸⁷¹ "Mylius & Bluntschli": Entwurf von Façaden zu einem Rathaus für die Stadt Glasgow, Sp.387f. In: Zeitschrift für Baukunde IV,3 1881, Sp.385-390.

dem Gebäude einen hohen Portikus aus vier Säulen und mächtigem Gebälk unter hoher attikaartiger Balustrade mit Statuen vor. Eine Lösung, die der um zwei Stützen verkleinerten Vorhalle von Sempers Projekt zu einem Rathaus für Glarus entspricht, an dessen Ausarbeitung er zuvor beteiligt war und die sich durch diese Reduktion der Erscheinung eines Triumphtores annähert. Auch bei der Gliederung der Stirnwand des Gerichtssaals bedient sich Bluntschli dieses Motivs, das in ähnlicher Weise u. a. auch der Aula des Züricher Polytechnikums Würde verleiht.

Bluntschlis Projekt eines Umbaus des Berner Inselspitals zum Militärdepartement (Kat.Nr.198; Abb.511) sieht an den beiden Längsseiten einen fünfachsigen Mittelrisalit vor, der sich in seinen Einzelformen dem Stil des schlichten Rokokobaus annähert. Dem aufwendigeren an der Südseite legt Bluntschli in den beiden oberen Geschossen vier kolossale Säulen vor, auf deren Gebälk ein vor das Mansarddach tretender Dreiecksgiebel ruht.

Das eidgenössische Verwaltungsgebäude, Bestandteil des Wettbewerbs zum Berner Parlament von 1885 (Kat.Nr.11; Abb.55f u. 60), entwarf Bluntschli als "Flügel" des zwischen ihm und dem bestehenden - als Gegenstück behandelten - romanisierenden Bundesrathaus zu errichtenden Parlaments, das er in italienischer Hochrenaissance vorsah. "Alle drei Bauten sind im ersten Stock mit bedeckten Gallerien verbunden. Der Stellung der Gebäude zueinander entsprechend ist die Architektur des Verwaltungsgebäudes der des Bundeshauses soweit thunlich angepasst so dass wenigstens der Hauptcharakterzug zu treffen versucht worden, wenn gleich ein etwas anderer Stil vorgeschlagen wird. Demgemäss ist das Verwaltungsgebäude in den einfachen aber wirkungsvollen Formen Florentiner Frührenaissance entworfen, die Haupt-Linien, - Höhen u. Theilungen u. die Fenster motive entsprechen denen des Bundesrathhauses."⁸⁷²

III.2.8 Haupt- und Institutsgebäude von Hochschulen, Akademie und Schulen

Bildung galt als ethisches Ziel des Bürgertums. Schulhäuser dienten daher nicht allein dem Unterricht sondern auch der Repräsentation dieses hohen Ideals. Um es nach außen in Erscheinung treten zu lassen, wurden Schulen und sonstige Bildungsanstalten in Anknüpfung an die Stile der "humanistischen" als Wissen und Charakter besonders fördernd angesehenen Epochen - griechische und römische Antike und italienische Renaissance -, erbaut.

Ab den 1870er Jahren gewann eine Strömung an Bedeutung, die Bildungsanstalten als Zweckbauten betrachtete.

⁸⁷² FA Bl.60 (Begleitender Text, Ms.3).

Bezüglich des Hauptgebäudes einer Hochschule war man sich aber noch 1905 einig: "An das Kollegienhaus ... sind hohe Anforderungen zu stellen; die Aufgabe ist, ein einer Hochschule, der Quelle des Wissens und der Stätte des gelehrten Forschens, würdiges Bauwerk zu schaffen; es ist auch der Ort, wo der Sinn für Wahrheit und Schönheit gebildet werden soll, und dieser Keim ist durch das allgemeine Walten künstlerischen Strebens in die empfängliche Jugend zu verpflanzen. Aus allen diesen Gründen ist der Architektur des Äußeren und Inneren nicht nur der Charakter des Ernstes und der Würde zu verleihen, sondern in Rücksicht auf die hohen geistigen Ziele der Universität auch Monumentalität zu verlangen."⁸⁷³

Der Entwurf der Städelschule (Kat.Nr.31; Abb.143-145) zeigt ein im zweiten Obergeschoß durch Segmentbogenfenster belichtetes und so auf seinen Werkstattcharakter verweisendes Gebäude. In den die beiden oberen Geschosse übergreifenden Wandfeldern sollte "hier besonders am Platz erscheinende Sgraffito-Decoration in größeren Maßen angewendet [werden] ... um dem Gebäude den Charakter einer Kunstschule zu geben."⁸⁷⁴

Bei dem Wettbewerb um das Kollegiengebäude der deutschen Universität Straßburg (Kat.Nr.22) im Jahre 1878 ging es natürlich nicht nur um ein reines Bildungsinstitut, sondern vor allem darum, den Plan zu einem monumentalen Staatsbau, dem Kopf der deutschen Universität, zu erhalten. Obwohl kein Stil vorgegeben war, bedurfte es für die meisten der Bewerber sowie der Juroren keiner Frage, daß nur Renaissance dieser Bauaufgabe angemessen sei. Der Entwurf von "Mylius & Bluntschli" sieht einen sehr differenzierten Komplex in italienischer Neurenaissance vor (Abb.96-98). Vorder- und Rückseite werden in beiden Vollgeschossen von großen Rundbogenfenstern, im zweiten Obergeschoß Rechteckfenstern belichtet. In die Behandlung des Hochparterres als Sockel sind auch die Säulen von Vorhalle und die der Portale auf der Rückseite einbezogen. Die Obergeschosse sind steinsichtig mit Ausnahme der Sgraffiti der Rückseite und der Stirnseiten der Risalite der Hauptfassade. Diese werden von gekuppelten Säulen, Fensterädikulen sowie figürlichem Schmuck ausgezeichnet; ähnlich dem sich eng an Sempers Züricher Polytechnikum anschließenden Entwurf Bluntschlis zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.77 Mittelrisalit) oder dem ersten Entwurf zum Reichstag (Kat.Nr.9; Abb.42 Eckrisalit) von "Mylius & Bluntschli", bei dem das Sockelgeschoß die Gliederung der Beletage ebenfalls vorbereitet. Dem Mittelrisalit der Rückseite sind Pilaster vorgelegt. Im Innenhof, der als mächtiges zentrales Vestibül dienen sollte - von

⁸⁷³ Eggert, Hermann: Hochschulen, zugehörige und verwandte wissenschaftliche Institute (Hb.d.A. IV 6, 2a), Stuttgart 1905², S.83.

⁸⁷⁴ Frankfurt / M., Städelsches Kunstinstitut, Graph.Slg. K2 "Institutsgebäude ... 1872 und 1873" (Beschreibung des Projekts v. 28.VIII.1873, Ms.20).

Säulenbogenstellungen umgeben und mit Glasdecke über von Stiehkappen aufgelöster Voute -, projektierten "Mylius & Bluntschli" eine großzügige Treppenanlage. Eine Idee (gta 11-O33-10) ähnelt der 1872 für den Reichstag vorgeschlagenen, eine zweite und dritte (gta 11-O33-2 u. -5 bzw. Preisgekrönte ... Tf.7 (=Abb.98), 8 u. 9) erinnern an eine für das Hamburger Rathaus beabsichtigte Lösung.

Anderen Charakter trägt das Chemiegebäude des eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, ebenfalls ein "Renaissancebau", der ab 1884 unter Mitarbeit von Georg Lاسius entstand (Kat.Nr.23; Abb.99-106). Der kubisch aufgebaute Flachdachkomplex aus rechtwinklig einander zugeordneten Flügeln wirkt durch ruhige und symmetrische Verteilung der Massen, "während äusserer Schmuck nur auf einige besonders bedeutende Punkte verwendet ist, wie den freistehenden Portalbau als Abschluss des Hofes nach der Strasse und das grosse steinerne Säulenhauptportal mit dem eidgenössischen Wappen als Hauptzier. Zu der formalen Wirkung kommt eine farbige hinzu, indem der Bau in seinem Hauptkörper aus Backsteinmauerwerk von zweierlei Farbe, rot und gelb, und in Verbindung mit verhältnismässig wenigen Hausteinen von grauer Farbe ... besteht; er ruht auf einem Sockel aus polygonal gemauertem Kalkstein ... den obern Abschluss bildet ein weitausladendes Hauptgesimse von braunem Holz mit blauen Kassetirungen, so dass der ganze Bau in Verbindung mit dem Grün des Gartens einen sehr farbigen Eindruck macht. Es war vorab ein praktischer Grund, der zu der Verwendung von gefugtem Backsteinmauerwerk führte. Die Aussenmauern sind durchweg mit einer grossen Anzahl von Zügen für die Lüftung des Hauses versehen und mussten daher in Backstein konstruiert werden, wenn man richtig und ohne unnötige und erhebliche Mehrkosten konstruieren wollte. ... auch das Innere [ist] einfach gehalten und jeder nicht zur Sache gehörige Aufwand vermieden".⁸⁷⁵

Das führte sogar zu der Annahme "dass die Wünsche der Architecten ... keine Berücksichtigung gefunden, dass somit das Departement für die, nach Ansicht des Redners unschöne Erscheinung des Baues verantwortlich sei. Dem gegenüber müssen wir erklären, dass das Departement des Innern in keiner Weise einen uns hindernden Einfluss auf die Architectur des Baues ausübte ... jedoch haben wir so triftige Gründe gehabt den Bau gerade so zu bauen ... - Wir wissen wohl, dass Bauten ähnlicher Bestimmung ... in anderen Ländern ... sehr häufig als grossartige Palastbauten aufgeführt worden sind ..., die dann allerdings den betreffenden Städten mehr zur

⁸⁷⁵ Bluntschli, Friedrich, Lاسius, Georg und Lunge, Georg: Die chemischen Laboratorien ..., Zürich 1889, S.10f; Lاسius hatte übrigens bereits in seinem 1877 an der Freie Strasse mit Lochziegeln errichteten Wohnhaus eine Warmluftheizung installiert, die er systematisch beobachtete (Lاسius, Georg: Warmluftheizung mit continuirlicher Feuerung. In: Eisenbahn XI,24 v. 20., S.145-148 u. 25 v. 27.XII.1879, S.151-153).

äusseren Zierde gereichen als unser Bau. Wir aber halten dafür, dass man solche Gebäude weniger als architectonische Monumente sondern als Nutzbauten ausführen müsse, dass ihre Bestimmung sich nicht für reichere künstlerische Ausschmückung eigne, und dass man besser thue derartige Bauten einfach zu halten und die Mittel für öffentliche Bauten nicht über das nothwendige Maass in Anspruch zu nehmen. Etwas anderes ist es, wenn es sich um Bauten handelt, wie ein Parlamentshaus, Rathaus, Museum, auch ein Hauptgebäude einer Hochschule, wie unser Polytechnikum und dgl. Da sollte man unseres Erachtens in der Regel weiter gehen, als man hierzulande gewohnt ist. ... Wir hatten ... die Wahl entweder den Backsteinbau zu verputzen oder ihn zu zeigen und wählten das letztere, weil es uns der Farbenwirkung wegen *schöner* schien und weil es *practischer* ist, da späteren Reparaturen damit vorgebeugt ist. ... Seine Bestimmung erfüllt er [der Bau] in einer Weise, die noch keine Anfechtung erfahren hat und das Aeussere ist und soll nichts Anderes sein als der architectonische Ausdruck des Innern ... eine monumentale Fabrik."⁸⁷⁶ Der Begriff "Fabrik" verrät, daß man sich die Frage stellte, ob "es bei dem ausserordentlich schnellen Fortschritt in der Entwicklung der Chemie nicht zweckmässig sei, von monumentalen Bauten überhaupt abzusehen und barackenartige Gebäude zu errichten, die nach zwanzig Jahren leichten Herzens einem zeitgemässen Neubau geopfert werden können."⁸⁷⁷ Die Verbindung der Modernität des der Naturwissenschaft gewidmeten Gebäudes mit der Tradition (Antike, Bildung) drücken die Säulenhalle, die den Hof erschließt - mit einem ähnlichen Tor wollte Bluntschli bereits den Vorhof seines Projekts für die Großherzoglich badischen Sammlungen in Karlsruhe (Kat.Nr.29) aus dem Jahre 1863 versehen - und das auf seiner Achse gelegene Hauptportal (Abb.104) aus. Das Motiv des hier plastisch vortretenden, jedoch klassizistischen Vorbildern verpflichteten Säulenportals mit mittigem Dreiecksgiebel verwendete Bluntschli bereits bei seinen frühen Villen; zunächst zur Akzentuierung von Balkontüren (Kat.Nr.90 u. 92; Abb.273), später übertrug er es gelegentlich auch auf größere - als Eingangsbereich zu kennzeichnende - Einheiten wie etwa den Mittelrisalit der Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.282) oder die Zugänge der Restaurants des Frankfurter Hauptbahnhofs (Kat.Nr.53; Abb.194), benutzte es aber auch für Wandbrunnen und Grabmäler (Kat.Nr.183 u.167; Abb.497 u. 472); abgewandelt taucht es zuletzt beim zweiten Reichstagsentwurf (Kat.Nr.10; Abb.51) auf. Die flache Gliederung des großen Hörsaals (Abb.105) zitiert es ebenfalls.

Ein weiterer "Renaissancebau", dessen Monumentalität durch seine Lage, Verhältnisse und Materialauswahl unterstrichen wurde, war das eidgenössische

⁸⁷⁶ Bluntschli u. Lasius: Die Architektur des Chemiebaues vom Standpunkt der bauleitenden Architekten. In: SBZ IX,25 v. 18.VI.1887, S.154f. 90 Jahre später bezeichnet Lea Carl Chemie- und Physikgebäude (Kat.Nr.24) als "die beiden großsprecherischen Backsteinschlösser", S.26.

⁸⁷⁷ CB II,17 v. 29.IV.1882, S.143.

Physikalische Institut (Kat.Nr.24; Abb.107-109), das sich über einem Terrassenunterbau mit hohen Polygonstützmauern erhob. Sein Erdgeschoß war mit Bossenquadern verkleidet, die zwei- bzw. dreigeschossigen Wände oberhalb des Hauptgesimses aus Sandstein waren in Backsteinmauerwerk ausgeführt. Wie bei dem Chemiebau so zeichnete auch hier Bluntschli für Grundriß und Fassadengestaltung, Lasius für das Konstruktive und die technische Ausstattung verantwortlich.⁸⁷⁸ Das monumentale Portal (Abb.109) weist zwei häufig bei Bluntschli zu beobachtende "Manierismen" auf: Die Halbsäulen sind in die Bossierung des Parterres mit einbezogen - Sempers, bei dem rustizierte Pilaster eine große Rolle spielten, wandte sie erstmals am benachbarten Polytechnikum an - und der Ädikula, die das Fenster darüber rahmt, fehlt die Basis ihrer Verdachung.⁸⁷⁹

Der Wettbewerbsentwurf zu einem Schulhaus am Hirschengraben in Zürich (Kat.Nr.25; Abb.110f) aus dem Jahre 1890 zeigt eine dreiflügelige Anlage in Formen italienischer Renaissance. Die Wahl des Stils dürfte zusätzlich durch die Lage schräg unterhalb von Sempers Polytechnikum begünstigt worden sein. Seine drei oberen Geschosse belichten gekuppelte Rundbogenfenster. Die der beiden Hauptgeschosse werden nach Art italienischer Palazzofenster von einem Bogen umfassen und sind mit tondi über der Mittelsäule versehen. Dieses Motiv setzt Bluntschli - schlanker proportioniert - erstmals zwei Jahre zuvor bei seinem Entwurf zu einer Kirche für Enge (Kat.Nr.5; Abb.6) ein. Eine frühere Züricher Mädchenschule, die 1852 von Gustav Albert Wegmann an der Kirchgasse / Zwingliplatz errichtete, weist - in Anlehnung an Elemente des benachbarten Grossmünsters - große paarweise zusammengezogene Rundbogenfenster auf. Die Gesamterscheinung von Bluntschlis Projekt läßt aber auch an einen noch älteren Bau, den der 1835 von Gärtner begonnenen Universität in München denken. Die Turnhalle charakterisiert Bluntschli durch gequaderte Lisenen und Bögen um die Fenster als untergeordneten Zweckbau.

Bei dem zweistufigen Wettbewerb um die Universität von Kalifornien (Kat.Nr.26; Abb.112-117) bei dem es 28 Gebäudegruppen zu arrangieren galt, gab es nach Bluntschli "kein anderes Heil als ... die klassische Richtung ... , wie das strenge u. monumentale"⁸⁸⁰. Gleiche Auffassung zeigen auch die Entwürfe der übrigen zehn seiner allesamt jüngeren Mitbewerber, die zur engeren Konkurrenz zugelassen

⁸⁷⁸ Etwa SBZ XII,22 v. 1.XII.1888, S.142f u. 92,7 v. 18.VIII.1928, S.89.

⁸⁷⁹ Hingewiesen sei noch auf Berrys Ausführungen zu den beiden Institutsgebäuden, besonders dem letzteren, im Bezug auf Sempers Lehrgebäude als "an eloquent perhaps even didactic architectural statement of the theories of *Bekleidung* and material metamorphosis" und somit unausgesprochen - jedoch wahrscheinlich intendiert - als stilbildend (Stoffwechseltheorie Motor der Bekleidungstheorie und diese "secret inner motor to the development of style"). Berry, S.252f, zit. S.253.

⁸⁸⁰ FA Bl.54 U.I (Br. Nr.19).

worden waren. Sie alle hatten in Paris studiert und mögen sich nun wie auch Bluntschli an ihre Zeit an der Ecole des Beaux-Arts erinnert haben, in der man sich "einen Crösus als Bauherrn" vorgestellt hatte.⁸⁸¹

Das Kernstück des Geländes gestaltete Bluntschli als symmetrische Anlage mit vom Haupteingang ausgehender Achse. In ihrem Schnittpunkt mit einer zweiten quer dazu verlaufenden befindet sich das Auditorium und die Festsäle. Das um dieses Zentrum gelegte Wegenetz sowie die verkleinerte in seinem Innern konzentrisch angelegte Wiederholung bilden an ihren Schmalseiten halbkreisförmige Ausbuchtungen. Ihr Verlauf erinnert so an römische Kaiserfora, von denen sich auch Semper bei seinen Vorschlägen zum Dresdener Zwingerhof, London Whitehall oder dem Wiener Kaiserforum inspirieren ließ, die aber auch Bestandteil des Repertoires der Ecole des Beaux-Arts waren. Verwandte Disposition hatte Bluntschli bereits bei einem anderen Projekt städtebaulichen Charakters, das in übersichtliche Einheiten aufzuteilen war, dem Wiener Zentralfriedhof (Kat.Nr.54; Abb.199), gewählt. Die einzelnen Bauten weisen zum Teil bereits von Bluntschli für verschiedene monumentale Bauideen durchdachte Lösungen auf. Ihr Charakter ist zurückhaltender-klassizistischer, weniger römisch-barock als die der Pläne seiner Konkurrenten. Im Gegensatz zu der eher kühlen Außenarchitektur waren die Innenräume - zumindest die repräsentativen - sehr farbig gedacht.

Das Auditorium maximum (Abb.114f) ist in Fassade und Querschnitt eng mit dem zweiten Entwurf zum Berliner Reichstag verwandt (Kat.Nr.10; etwa Abb.46 u. 49). Die Gestaltung der Risalite und Arkaden im Sockel ist in unmittelbare Nähe der des gleichzeitigen - April 1899 datierten - Entwurfs zu einem Kunsthaus auf dem Züricher Stadthausplatz zu rücken (Kat.Nr.40; Abb.168).

Der halbkreisförmige Abschluß der Arena wird von einem doppelstöckigen Säulengang gebildet, dessen oberes Geschoß als memorial hall dient und im Scheitel einen Triumphbogen ausbildet. Diese exedraförmig geschwungene Schaufassade erinnert an Nymphäen der römischen Kaiserzeit, die ähnliche Funktion hatten - z. B. Olympia -, die etwa Bramante mit dem Cortile del Belvedere wieder aufgegriffen hatte, und läßt weiter an diese Anregungen verarbeitende Kompositionen Sempers, etwa den Entwurf für das Theater im Kristallpalast Sydenham von 1854/55⁸⁸², denken.

Als den für die engere Konkurrenz ausführlicher zu bearbeitenden Einzelbau wählte Bluntschli die Bibliothek (Abb.116f). Auf seiner zwischen den beiden Wettbewerben unternommenen Reise durch die U.S.A. befaßte er sich viel mit modernen Bibliotheken.⁸⁸³ Sein Entwurf zeigt Variationen bereits in früheren Ideen zu

⁸⁸¹ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 12.VI.1864); vgl. a. S.209.

⁸⁸² gta 20-134-1-1, Abb. Fröhlich 1974, S.80.

⁸⁸³ FA Bl.54 U.IV ("U.S.A.", Ms.29-31: bedeutendste Congress-library Washington vor wenigen Jahren (1897) voll. große Dimensionen; bewundert vor allem das Innere: monumentale

Monumentalbauten formulierter Motive: Der Lesesaal besteht aus einem dreifachen Zitat der Vierung der Kirche Enge (Kat.Nr.5; Abb.19f). Seine längsseitige Belichtung durch Thermenfenster scheint an entsprechender Stelle der Kirche - Querhausstirnseiten mit Dreiecksgiebel ebenfalls ohne "Basis" - auch einmal erwogen worden zu sein.⁸⁸⁴ Sein innerer Aufriß erinnert an römische Bäder bzw. von der Ecole des Beaux-Arts an ihnen orientiert entwickelte Lösungen für Lesesäle⁸⁸⁵, eine Gliederung durch kolossale Wandsäulen über einer Sockelzone und hohem Gesims und rückt so in die Nähe des Aufbaus, der die Kuppel des Plenarsaals im oben - im Zusammenhang mit dem Auditorium maximum - angesprochenen Reichstagsentwurf vom 1. April 1882 (Kat.Nr.10; Abb.46) trägt. Der Entwurf entspricht also der nach Schließung des Wettbewerbs von Junghaendel geäußerten Forderung: "The library, which as the treasury of the scientific capital, forms undoubtely the principal feature of the modern university, should be treated as such."⁸⁸⁶

III.2.9 Kunstmuseen und Kunstaustellungsgebäude

Bluntschlis früheste ausformulierte Begründung für die Wahl des Stils enthielt wohl der verlorene Erläuterungsbericht seines Projekts "Renaissance" zum Sammlungsgebäude für Karlsruhe von 1863 (Kat.Nr.29; Abb.131-134). Der Stil eines zuvor vom badischen Hochbauamt ausgearbeiteten Projekts, das Bluntschli sicherlich nicht bekannt war, konnte zwar "als moderne Renaissance bezeichnet werden"⁸⁸⁷, nach seiner Zurückweisung wurde die Stilfrage jedoch - mit Hinweis auf die nicht beantwortete Frage des Bauplatzes - offengelassen.⁸⁸⁸ Auch die nach Festlegung des Bauplatzes aufgestellte Wettbewerbsausschreibung bzw. das Bauprogramm machten diesbezüglich keine Vorgaben.

Ausstattung; Zentrum achteckiger Lesesaal; Wände mit reicher Säulenarchitektur aus Marmor; mächtige Kuppel vornehm-monumentaler Eindruck; großes Treppenhaus mit umlaufenden Säulenhallen weißer Marmor), vgl. auch ebd. Interview in Seattle Post-Intelligencer v. 4.XII.1898, S.8 und ebd. U.I Br. an Frau v. 10.XI.1898 (Entwürfe zu Public Library New York der Ecole des Beaux-Arts-Schüler John Mervin Carrère & Thomas Hastings, die er kennengelernt hat) sowie Reiseeindrücke aus den Vereinigten Staaten von Amerika. In: SBZ XXXVIII,5 v. 3.VIII., S.46,11 v. 14., S.114 u. 13 v. 28.IX.1901, S.134.

⁸⁸⁴ AKE 6 a 1 (Skizze auf Rs. v. Bluntschlis Ms. "Kirche für Enge" Erläuterungsbericht v. 15.VII.1891). Diese Lösung wählten Pflughard und Haefeli bei ihrer Kreuzkirche von 1902 (s. u. S.362f).

⁸⁸⁵ S. etwa die Abb. in The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.180f.

⁸⁸⁶ Junghaendel, Max: The International University Concours. In: The Wave XX,12 v. 16.IX.1899, S.7.

⁸⁸⁷ GLA Abt.237/Nr.8794 (Beilage zum Prot. ... v. 12.VI.1862, S.4); vielleicht auch „Rundbogenstil“ gemeint ?

⁸⁸⁸ "Ueber den einzuhaltenden Baustyl läßt sich natürlich für jetzt noch gar nichts sagen." Ebd. (Beilage zum Prot. ... v. 20.VI.1862, S.3).

Die Erscheinung des als Studienarbeit entstandenen Entwurfs ist natürlich stark von Bluntschlis Lehrer geprägt. Es muß vor allem an Sempers Vorprojekt A für eine Gemäldegalerie in Dresden von 1846 erinnert werden.⁸⁸⁹ Den großen Fenstern - in Erdgeschoß und erstem Obergeschoß mit profilierten Rundbögen über zu Gesimsen zusammengefaßten Kämpfern - legt Bluntschli auch im flach gequaderten Parterre und im zweiten Obergeschoß eine Säulen- bzw. Pilastergliederung vor. Diese Auszeichnung hatten Semper und zuvor Klenze - Pinakothek München - dem Hauptgeschoß vorbehalten. Der Triumphbogen des Haupteingangs wirkt etwas unorganisch vorgesetzt.

Das im großen und ganzen positive Urteil der Jury weist Bluntschli - neben der vermißten Hervorhebung eines Geschosses - bereits auf zwei problematische Punkte hin, mit denen er künftig öfter konfrontiert werden sollte: "Die gewählten Architekturformen ... zeigen ... auch das Unorganische der Renaissance überhaupt. Die Wiederholungen desselben Architectursystems ... geben der ganzen Sache etwas Einförmiges Die Seitenfacades entsprechen nicht der künstlerischen Durchbildung der Hauptfaccine."⁸⁹⁰

Die Diplomarbeit für Bluntschlis Semester stellte Semper nach dem Wettbewerbsprogramm für die Hamburger Kunsthalle vom 15.XII.1862 (Kat.Nr.30; Abb.135-137). Auch hier wurde der "bei den Entwürfen zu wählende Baustyl" den Bewerbern überlassen.⁸⁹¹ Bluntschlis Entwurf zeigt einen gestreckten zweigeschossigen Baukörper, der sich durch einen dreiachsigen übergiebelten Mittelrisalit und eine zentrale Kuppel auf achteckigem Unterbau zwischen schwach betonten Abschlußachsen auszeichnet. Er zeigt dieselbe Disposition wie Sempers Dresdner Gemäldegalerie. Semper selbst griff diese bei seinem eigenen Entwurf für das Hamburger Museum wieder auf. Davon ist - als einzige Zeichnung zu diesem Projekt - der Aufriß der Südfassade erhalten⁸⁹². Wie in Dresden trennt er die Geschosse, Bluntschli hingegen faßt sie durch Kolossalpilaster zusammen. Die von Semper durchgängig in beiden Geschossen angewendeten Rundbogenfenster behält sein Schüler im Parterre bei und akzentuiert sie mit Keilsteinen; Semper tut dies meist erst im Obergeschoß. Die Rechteckfenster des Obergeschosses versieht Bluntschli mit Verdachungen, eine Reminiszenz an die von Semper an der Nordseite der Dresdner Galerie alternierend vorgeblendeten Ädikulen oder die Nischen der Interkolumnien des Entwurfs für Hamburg. Die Wahl des von Sempers Projekt abweichenden rechteckigen Fensterformats im Obergeschoß begünstigte

⁸⁸⁹ Etwa Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967, Abb.153f.

⁸⁹⁰ GLA Abt.237/Nr.8794 ("Beurtheilung ..." Ms. unpag.). Zur unterschiedlichen Behandlung von Hauptfassade und Nebenansichten bei Bluntschli, s. o. S.139f.

⁸⁹¹ Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967, S.190 u. 377 (Anm.461).

⁸⁹² Ebd., S.191 mit Abb.225.

möglicherweise Bluntschlis Entscheidung für die Kolossalordnung, die eine komplexere Gestaltung des Eingangs erforderte. Semper betonte seine übereinandergestellten Triumphbögen in Dresden kaum. Der auf der Nordseite - sowohl bei Projekt A als auch dem ausgeführten Bau - weist lediglich ein Dreiecksgiebelchen über der mittleren Achse, das sich kaum von den über jedem zweiten Fenster angebrachten Verdachungen abhebt, auf. Bei seinem Entwurf zur Hamburger Kunsthalle faßt er den Risalit unter einem flachgeneigten Dreiecksgiebel zusammen. Weihevolleren Charakter jedoch verleiht Bluntschli seinem Risalit. Er verknüpft die übereinanderstehenden Triumphbögen - zu denen er mit Sicherheit durch die Projekte Sempers angeregt worden war - mit einer Tempelfront, die durch diese Verbindung aber auch kein zu großes Eigengewicht erhält, wie es etwa die Portiken der Kreuzarme von Sempers Zentralbauentwurf für Dresden zum Ausdruck bringen.⁸⁹³ Sempers Fassadenzeichnung läßt in Verbindung mit dem Programm des Preisausschreibens keinen Zweifel an einer Verwandtschaft der von Lehrer und Schüler gefundenen Grundrißlösungen. Bluntschli sah eine Kuppel ähnlich der von Semper im Vorprojekt A für Dresden vorgeschlagenen vor. Semper hingegen plante einen höheren und durchfensterten Tambour sowie ein steileres Dach. Das schwache Vortreten der Säle aus den seitlichen Fassaden dürfte von Klenzes Münchner Pinakothek angeregt sein, aus deren Querflügeln ein flacher Mittelrisalit von der Breite des Längstrakts vortritt.

Bei dem Museumsprojekt des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt (Kat.Nr.31; Abb.138-142), für das "ein künstlerischer und monumentaler Eindruck" gefordert war, fällt zunächst die Nähe der Hauptfassade zu der, die Bluntschli in seiner Diplomarbeit (Kat.Nr.30; Abb.136) entwickelt hatte, auf. Die für Karlsruhe gedachte Kolossalordnung sowie die Dreiecksgiebel des Mittelrisalits und der Eckachsen - letztgenannte werden nun als schwache Risalite ausgebildet - unterbleiben hier. Eine Betonung erfolgt durch über der Traufhöhe verlaufendes Gebälk und bis auf Firsthöhe reichende Balustraden mit Akzente setzenden Statuen. Die Gebäudeschmalseiten sind in der Mitte ebenfalls risalitiert. Die Rückseite enthält Allusionen an die Fassade von Sempers Polytechnikum. "Entsprechend den monumentalen Zwecken denen der Galleriebau dient ist er als ein ringsum freistehendes maßives aus Quadern zu erstellendes Gebäude projectirt. ... Was die äußere Architektur betrifft, so glaubten wir in den möglichst einfachen und großen Verhältnissen den Eindruck des Monumentalen suchen zu sollen und projectirten einen Quaderbau in den Formen der italienischen Hochrenaissance; nur an der Südseite ist - da sich hier große Flächen bilden, welche sich ausgezeichnet zu einer mehr malerischen Behandlung eignen - statt des Quaders im ersten Stockwerk

⁸⁹³ Etwa Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, München 1967, Abb.150.

Sgraffito angedeutet; das aber eventuell mit Frescomalerei in Verbindung zu setzen wäre."⁸⁹⁴

Im Gegensatz zu Semper, Bluntschlis früheren Plänen und dem Gewinner der Konkurrenz, Bluntschlis ehemaligem Kommilitonen Oskar Sommer, hatten "Mylius & Bluntschli" diesmal auf eine Kuppel über der Gebäudemitte verzichtet.

In seinem Projekt zur Umnutzung des Züricher "Kaufhauses" (Kat.Nr.204; Abb.526f) als Ausstellungsgebäude wertet Bluntschli Fassade und Silhouette des gelagerten Baus auf. Er bereichert es durch Volutengiebel mit applizierter Pilastergliederung, Spitzpyramiden über den Kanten sowie kleinen mit Voluten gezierten Gaupen zur Limmat in Formen der späteren Renaissance des 17. Jahrhunderts, also stilistisch wenig jünger als die Entstehungszeit des Gebäudes. Der kolossale Portalvorbau zitiert gängige Motive aus Bluntschlis Repertoire.

Von den neun zwischen 1895 und 1900 entstandenen Projekten Bluntschlis zu einem Kunstmuseum für Zürich wurde keines realisiert: Der Entwurf zu einem "Kunstaustellungsbau" am Utoquai (Kat.Nr.33; Abb.148f) ist mit seiner Hauptfassade zum See hin ausgerichtet und daher auf Fernwirkung angelegt, Bluntschli wählte deshalb "eine einfache klassische Architektur, die in ihren großen Massen u. vornehmen Formen dem Stadtbild nicht übel angestanden hätte."⁸⁹⁵ Die Gliederungselemente - Kolossalpilaster, Triumphbogenzitat mit Dreiecksgiebel im Mittelrisalit - ähneln den schon in seiner Diplomarbeit (Kat.Nr.30; Abb.136) angewendeten. Ihre Plastizität ist jedoch zurückgenommen. Wieder stärker reliefiert ist dagegen die Hauptfassade des zweiten im gleichen Zusammenhang entstandenen Entwurfes, die zum Bellevueplatz hin ausgerichtet ist, sich aus denselben Motiven aufbaut und zusätzlich von einer großen Flachkuppel über der Haupttreppe betont wird (Kat.Nr.34; Abb.150f). Einen gelagerten Bau, dessen Formensprache eher der italienischen Hochrenaissance angenähert ist, schlägt Bluntschli ein Jahr später vor (Kat.Nr.35; Abb.154f). Die bereits angesprochenen Motive gliedern das Obergeschoß, das sich deutlich von dem rustizierten und in Rundbögen geöffneten Parterre absetzt. Sollte der Verzicht auf geschoßübergreifende Gliederung, die Betonung der Horizontalen und die Verwendung rundbogiger Fenster mit dem Bestreben einer Abstimmung auf das fünf Jahre zuvor in unmittelbarer Nachbarschaft eröffnete Stadttheater von "Fellner & Helmer" zu erklären sein? Ohne direkte Übernahmen darzustellen, bestehen Ähnlichkeiten zu früheren Entwürfen Bluntschlis zu "Monumentalbauten" in dem ädikulaartigen Aufbau der Eckrisalite und des

⁸⁹⁴ Frankfurt / M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung K2 ("Beschreibung" v. 28.VIII.1873, Ms.2f bzw. 14).

⁸⁹⁵ FA Bl.50 U.III (Ts.14). Zum Folgenden s. a. S.89f.

Mittelrisalits mit das Hauptportal umgreifender Rundbogennische. Ohne eine Abhängigkeit konstruieren zu wollen sei darauf verwiesen, daß letzteres dem des Risalit des "Heylshofs" (Kat.Nr.111; Abb.317) nahe kommt. Wieder stärkere Annäherung an den Klassizismus zeigt der Entwurf des Museums als Zentrum einer Bebauung von drei "Blöcken" entlang des Utoquai vom März 1897 (Kat.Nr.37; Abb.156-158). Das Hauptmotiv des fünfachsigen Risalit bildet eine schlanke dreibogige Loggia mit gekuppelten Säulen in der Beletage. Es handelt sich dabei um eine Anregung Gulls, die Bluntschli auf Veranlassung des Vorstands der Kunstgesellschaft aufzugreifen hatte. Die von Bluntschli als am meisten gelungen angesehene Idee bezieht sich auf eine Planung für den Standort Stadthausplatz (Kat.Nr.38; Abb.162). Sie hat "nach dem See zu einen wirkungsvollen u. nicht alltäglichen Mittelbau mit einem runden Giebel, eine Flachkuppel über dem Treppenhaus"⁸⁹⁶ und vermittelt mit einer der hohen Loggia vorgelegten Freitreppenanlage einladend zum Innern. Diese Motive, besonders die moderne, körperliche und räumliche Werte vereinigende Bogennische mit halbrundem Kontur, wie sie uns bereits bei Bluntschlis zweitem Entwurf zum Berner Bundeshaus (Kat.Nr.12; Abb.67) begegnet, aber auch die Vorschläge von Bruno Schmitz, Bluntschli sowie "Fellner & Helmer" zur Züricher Tonhalle zeigen⁸⁹⁷ - bereits in dem Entwurf vom Oktober, November 1896 enthalten (Kat.Nr.35; Abb.154) - hier ins Kolossale gesteigert und den Dreiecksgiebel überflüssig machend, aber mißfielen dem Vorstand der Kunstgesellschaft, so daß Bluntschli sie im Februar 1899 zugunsten einer Lösung ähnlich der zwei Jahre zuvor für das rechte Seeufer vorgeschlagenen (Kat.Nr.37; Abb.156f) mit dreibogiger Loggia - jedoch mit einzelnen Säulen - über einem schlichten Portal mit Dreiecksverdachung zurücknimmt (Kat.Nr.39; Abb.164-167). Mit dem daraufhin im April 1899 auf nochmalige Änderungswünsche des Vorstandes der Gesellschaft entstandenen Entwurf mit zuungunsten des Mittelrisalits veränderten Proportionen (Kat.Nr.40; Abb.168f), war Bluntschli sehr unzufrieden. Zumal er damals mit dem Projekt zum engeren Wettbewerb um die Universität von Kalifornien beschäftigt war - die gleiche Entstehungszeit von zwei Projekten ist hier so augenfällig wie sonst nie - dürften ihm die zermürbenden Umstände der Kunsthausplanungen die Lust an weiterer Beschäftigung damit genommen haben. Er unterzog sich der Umarbeitung nur, weil

⁸⁹⁶ FA Bl.50 U.III (Ts.16).

⁸⁹⁷ Es handelt sich um ein zuvor von Ausstellungshallen (Pariser Weltausstellung von 1878 und spätere Nachahmungen) und Bahnhofsfassaden her bekanntes Motiv (z. B. Eggerts modifiziertes Projekt des Frankfurter Hauptbahnhofs von 1882 oder der 1894 bis 1896 auf der Basis verschiedener Wettbewerbseinsendungen von einer Kommission entworfene Bahnhof Luzern), das in der Folge auf andere Monumentalarchitekturen übertragen wurde (vgl. etwa den Wettbewerbsentwurf von "Jacobs & Wehling" zu einem Kaiser Wilhelm-Denkmal der Rheinprovinz von 1889, Abb. in DBZ XXIV,42 v. 24.V.1890, S.253) und auch dem Empfinden des Jugendstil entgegen kam (vgl. etwa Joseph M. Olbrichs Atelierhaus der Darmstädter Künstlerkolonie von 1900).

er "lieber einen Säulenportikus mit Giebel bauen wollte, als ... ganz auf den interessanten Bau zu verzichten."⁸⁹⁸ Der Wunsch des Vorstandes wurde möglicherweise durch den Wettbewerbsentwurf Alexander Kochs und C. W. Englishs für ein Nationalmuseum in Bern ausgelöst, der 1889 mit einem zweiten Preis prämiert worden war und eine ganz ähnliche säulengestützte Vorhalle zeigt.⁸⁹⁹ Nachdem auch dieses Projekt - diesmal durch einen Volksentscheid - verhindert worden war und das Areal der alten Tonhalle erneut als Bauplatz in Erwägung gezogen wurde, versetzte Bluntschli kurzerhand seinen letzten - dem Vorstand genehmen - Entwurf ans rechte Seeufer zwischen zwei Wohn- und Geschäftshäuser (Kat.Nr.41; Abb.170).

Das dann von Bluntschlis Schüler und späterem Nachfolger auf dem Lehrstuhl, Karl Moser, ausgeführte Züricher Kunsthaus ist das erste schweizerische Museum frei von historizistischen Formen; der von 1907 bis 1910 unter starkem Einfluß des Jugendstil entstandene Bau weist zum Neuklassizismus der 20er Jahre.

Als Kind seiner Zeit trennt Bluntschli zwischen der Gestaltung von Kunstmuseen und Einrichtungen für historisch-kunstgewerbliche Exponate. Das erste - dominiert von der als qualitative Höhepunkte angesehenen Kunst der Antike, Renaissance und Gegenwart - sollte in strengen Stilformen, die sich von Antike und italienischer Renaissance herleiten, monumental, d. h. symmetrisch und freistehend, errichtet werden. Museen, die der Präsentation von Stücken mehr kunstgewerblicher, volkskundlicher und eher kulturhistorischer Bedeutung dienen, wurden bevorzugt in mittelalterlichen Stilformen und deutscher Renaissance in malerischer Gebäudegruppierung erbaut. So begründet Bluntschli seine Zustimmung zu Gulls Entwurf des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich - einem burgartigen Komplex individueller Baukörper über G-förmigem Grundriß in Formen der Spätgotik und nördlicher Frührenaissance - mit Rücksicht auf die Exponate und seine topographische Situation.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ FA Bl.50 U.III (Ts.16).

⁸⁹⁹ Abb. etwa SBZ XIV,20 v. 16.XI.1889, S.119; Bluntschli gehörte übrigens der Jury an.

⁹⁰⁰ "Hr. Prof. Bluntschli ... hält die gewählte mittelalterliche Bauweise mit freier Gruppierung für durchaus richtig und in Uebereinstimmung mit den Gegenständen, die in den Gebäuden aufbewahrt werden sollen; nur bei dieser Disposition werden später nothwendig werdende Anbauten und die Unterbringung von ganzen Zimmern in zweckentsprechender Weise ermöglicht, auch schmiegt sich diese Architektur viel besser und schöner an die landschaftliche Umgebung an als ein grosser, symmetrisch angelegter Monumentalbau, der zu anspruchsvoll wirken würde." Protokoll der VI. Sitzung des ZIA v. 11.II.1891. In: SBZ XVII,9 v. 28.II.1891, S.56. Zum Bau historischer Museen im "Agglomerations-System" s. Lübbecke, Wolfgang: Das Bayerische Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße, S.223 u. 232 Anm.2. In: Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert, S.223-234.

III.2.10 Konzertgebäude

Zum Wettbewerb um den Neubau des Leipziger Gewandhauses, an dem das Büro "Mylius & Bluntschli" teilnahm, ist eine Ansichtsskizze von Bluntschli erhalten (Kat.Nr.42; Abb.171). Der Risalit öffnet sich in drei Zugängen, die von je zwei eingestellten Säulen gestützt werden; wie das gesamte Parterre weisen sie schwache Quaderung auf. Die Rhythmisierung der Architektur darüber zitiert die Obergeschoßgliederung des Risalits von Sempers Polytechnikum, jedoch plastischer als hier und beim Wettbewerbsentwurf Bluntschlis zum Wiener Rathaus (Kat.Nr.15; Abb.77). So ist etwa das Gebälk über den gekuppelten Säulen vorgekröpft. Die hohen Öffnungen, die von einem als Sturz durchgezogenen Gesims in große Rechteck- bzw. Thermenfenster geteilt werden, kommen breiter an Bluntschlis Entwurf zum ersten Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.9; Abb.42) vor, wo sie ebenfalls mit Statuennischen alternieren. Ohne Statuennischen und nur durch einzelne Säulen getrennt, präsentiert sich dann die eingereichte Fassade. Ihr Aufbau und Dekor (Genien) stellen - bis auf die Verkürzung um zwei Achsen - ein wörtliches Zitat des Mittelrisalits des Wettbewerbsprojekts zum Hamburger Rathaus dar (Kat.Nr.16; etwa Abb.81). Auch der Wandaufbau und die Ausstattung des Innern sind nicht weit von denen der verschiedenen Rathausentwürfe für Hamburg entfernt.

III.2.11 Krankenhäuser

Die in der Regel über symmetrischem Grundriß errichteten Krankenhäuser des 19. Jahrhunderts waren durch schlichte spröde Gestaltung als Zweckbauten gekennzeichnet. So folgen auch Bluntschlis Entwürfe bis in seine Frankfurter Jahre dem für ihre Entstehungszeit typischen Fassadenaufbau aus hervorgehobenem Mittelrisalit mit Dreiecksgiebel, großem (Kapellen-) Fenster und Dachreiter sowie Flügeln und Seitenrisaliten mit flachsegmentbogigen bzw. rechteckigen Fenstern (Kat.Nr.44 bis 47; Abb.176f, 180, 182 u. 185). Den schlichten Spätklassizismus bereichert Bluntschli bei seinen jüngeren in den 1870er Jahren geplanten Bauten etwas, wenn er etwa Köpfe in die Giebfelder der Attikageschoßfenster des Frankfurter Diakonissenhauses (Kat.Nr.50; Abb.187) setzt, die dem Fundus der deutschen Renaissance - Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses - entstammen. Erstaunlicherweise mußte sich das vergleichsweise aufwendige Clementine-Mädchen-Spital (Kat.Nr.51; Abb.188-191) in Frankfurt mit seiner gestaffelten Fassade und dem von Thiersch ausgemalten "Salon" in einer Kritik der DBZ zur Wiener Bauausstellung von 1873 mit "Kommissbauten gewöhnlichsten Schlages"⁹⁰¹ vergleichen und in dem Bericht des Blattes über die Berliner Bauausstellung des

⁹⁰¹ DBZ VII,57 v. 18.VI.1873, S.227.

folgenden Jahres nachsagen lassen, es zeige "eine heutzutage selbst solchen Anlagen gegenüber kaum statthafte Rohheit der Form."⁹⁰²

III.2.12 Bahnhof

Der Großstadtbahnhof stellt eine typische Bauaufgabe der Gründerzeit dar. Bei ihrer Lösung - der Verbindung zweier vom statischen Gefühl grundverschieden zu verstehender Konstruktionen - haben Baukunst und Eisenkonstruktion, Architekt und Ingenieur zusammenzuwirken. Vielleicht wegen der fehlenden historischen Assoziationen spielte die Stildebatte hier zunächst eine untergeordnete Rolle. Somit bot sich die Möglichkeit einer formkünstlerischen Beeinflussung der Architektur durch die Eisenkonstruktion, die sich jedoch auf die Bahnsteighalle beschränkte. Für die Architektur- und Dekorationsmotive des Empfangsgebäudes lieferten prominente Repräsentationsgebäude von der römischen Antike bis zum Barock die Anregungen. Ab den 1870er Jahren setzten sich "Rundbogenstil" und Renaissance als am anpassungsfähigsten durch. Ihre bewährten Formen galt es, der neuen Aufgabe entsprechend kreativ und sinnvoll miteinander zu verbinden. So schreibt Fritsch bezüglich des ersten Wettbewerbs um einen Großstadtbahnhof, den des damals größten in Europa, des Frankfurter Hauptbahnhofs: "Es war eine schöpferische That, die man hier von den deutschen Architekten verlangte".⁹⁰³

Im Falle des Frankfurter "Zentral-Bahnhofs" dürften vor allem die Schwierigkeiten der Fassadenbildung der Grund zur Ausschreibung eines öffentlichen Wettbewerbs gewesen sein.

Bereits am 31.VII.1880 hatte Fritsch geurteilt: "Während es sonst gewöhnlich der glückliche Gedanke des Grundrisses ist, welcher den Ausschlag giebt, handelt es sich hier fast ganz um die charakteristische Gestaltung des Aufbaues und um die Ueberwindung der Schwierigkeiten, die aus den eigenartigen Verhältnissen desselben hervorgehen - Schwierigkeiten von einer Art und Bedeutung, dass deren Lösung wohl nur der Hand des reifen und erfahrenen Meisters bzw. der siegreichen Kraft des Genies ... gelingen dürfte."⁹⁰⁴

⁹⁰² Ebd. VIII,85 v. 24.X.1874, S.340.

⁹⁰³ DBZ XV,20 v. 9.III.1881, S.117 (Man glaubt noch einen Nachklang der nun allmählich aufgegebenen Erwartung, an dieser neuen traditionslosen Bauaufgabe zeige sich zuerst ein neuer Zeitstil, zu vernehmen, wie sie sich etwa anlässlich der Schinkelfest-Konkurrenz des Architekten-Vereins zu Berlin um einen Zentralbahnhof ausdrückt: "Berücksichtigt man endlich noch, dass kein Monument vorangegangener Kunstepochen durch seine Verwandtschaft mit der vorliegenden Aufgabe etwa Veranlassung für die Wahl bestimmter Bauformen giebt, so darf ein Neugieriger allerdings wohl die Frage aufwerfen: Müssten sich denn nicht gerade an dieser in so vieler Hinsicht neuen und eigenartigen Aufgabe zuerst die Spuren eines aufkeimenden Stiles unserer Epoche zeigen?" Stier (?) DBZ III,4 v. 21.I.1869, S.37); vgl. a. Wochenblatt für Architekten und Ingenieure III,14 v. 18.II.1881, S.69ff, zit. o. S.156.

⁹⁰⁴ DBZ XIV,61, S.332.

Die allgemeine Anordnung fast aller eingereichten Entwürfe zeigt einen der Breite der mittleren Halle entsprechenden Hauptbau, zwei Flügel und zwei Eckbauten. Das Vestibül ist meist als Triumphbogen gestaltet, stilistisch überwiegen italienische Renaissance und Barock.

Bezüglich des Stils waren keine Vorgaben gemacht worden, das Programm betont lediglich: "Das Empfangsgebäude soll in einfachen, aber charakteristischen Formen ausgeführt werden". Dieser Forderung entspricht das Projekt von "Mylius & Bluntschli" (Kat.Nr.53; Abb.193-198) eher als die Mehrzahl der übrigen Einsendungen: Es entwickelt weder einen durch sein Beiwerk allzusehr auf betonte Repräsentation bedachten Monumental-, noch einen reinen Zweckbau und wirkt vor allem durch den Maßstab seiner Architektur und die Verteilung der Massen. Der Entwurf erinnert so an Ausführungen Sempers im Manuskript des Erläuterungsberichts zu seinem Wettbewerbsentwurf für den Züricher Bahnhof der Nordostbahn vom 2.V.1861, also aus Bluntschlis Studienzeit bei ihm, nach der er bemüht war: "den Charakter des Werkes zu unterstützen, welches als *Nutzbau* das *Zweckliche* zur Schau tragen soll dieß aber in monumentaler Weise thun darf und muß."⁹⁰⁵ Weiter oben hatte Semper erläutert: "Die gleichen Grundbedingungen der Maßen- und Raumvertheilung finden sich an gewissen Werken des römischen Nutzbaues, besonders an den Basiliken und Bädern der Kaiserzeit, formal ausgesprochen und in der That, wenn irgend eine moderne Aufgabe der Baukunst den Baugrundsätzen der Römer entspricht so ist es die vorliegende eines Bahnhofs, weßhalb der Architekt kein Bedenken trägt sie für diesen Fall sich anzueignen, weil sie eben die wahren und dem gegebenen Vorwurfe allein entsprechenden sind. Dabei fürchtet er nicht den Vorwurf des Mangels an Originalität, denn wollte Jemand in seiner Komposition eine Nachahmung erkennen, so würde er ihn auffordern, ihm den Römerbau zu bezeichnen, der in andrer als prinzipieller Beziehung mit dem vorliegenden Entwürfe zusammenträfe, der nicht besonders in der kunstformalen Behandlung ganzlich von ihm verschieden wäre."⁹⁰⁶

Das Konzept des Erläuterungsberichts zum Projekt von "Mylius & Bluntschli" in Bluntschlis Handschrift führt aus demselben Geiste schöpfend näher aus: "Für den äussern und innern Aufbau war die italienische Renaissance mit Benutzung antikerömischer Motive der leitende Baustil; da dieser wie kein anderer sich für die Ausführung in grossen Verhältnissen eignet; ausserdem aber lässt kein anderer Stil das Aneinanderreihen verschieden grosser Räume in so zweckmässiger Weise zu u.

⁹⁰⁵ gta 20-0160-[B-2] Ms.4 r.

⁹⁰⁶ Ebd., Ms.2 vf; Semper gestaltete die Bahnhofshalle als freie "Rekonstruktion" der Maxentiusbasilika in Rom. Den für diese wie keine zweite auch über staatliche Grenzen hinweg reichendem Verkehr dienende Bauaufgabe gewählten Stil bezeichnet Semper 1869 als "die kosmopolitische Zukunftsarchitektur" enthaltend. "Er repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit." Ueber Baustile, S.422. In: Semper KS, S.395-426.

ermöglicht eine sich steigernde Raumwirkung indem er gestattet den einzelnen Theilen nach Bedürfniss eine verschieden grosse Höhe zu geben ohne den innern Zusammenhang derselben aufzuheben. Speciell für die Façaden wurde versucht möglichst einfache u. klare Motive in Anwendung zu bringen, die hauptsächlich durch ihre Grösse u. Gruppierung wirken sollen; sowie alle Motive zu vermeiden, die als blose Decorationsmittel sich nicht aus dem innern Bedürfnisse ableiten lassen.- Die in Haustein gedachte Hauptfaçade besteht der Hauptsache nach aus einem grossen von Uhrtürmen flankirten Mittelbau, der dem Vestibule entspricht und aus zwei niederen Flügelbauten, welche die grossen Corridore, die zu den Wartesälen führen zum Ausdruck bringen. In der Höhe des Vestibules schliesst sich nach rückwärts die Façadenwand des Kopfperrons mit grossen halbrunden Fenstern an Hinter dem Kopfperron zeigen sich noch die Stirnwände der 3 Bahnhofhallen; die eine eigentliche architektonische Ausbildung aber nicht erhalten haben, da sie bei der verhältnissmässig geringen Breite des Platzes vor dem Bahnhof nicht zur Wirkung kommen können. Zu den Seitenfaçaden ist zu bemerken, dass auch die Höhe des Hauptgesimses ... sich wie an der Stirnwand des Kopfperrons so auch an den Längswänden der Hallen ununterbrochen fortsetzt ... durch welche Anordnung die Zusammengehörigkeit des ganzen Baucomplexes zum Ausdruck kommt. Die Ausgangs-Stirnwände der Hallen sind in Eisen construirt anzunehmen u. dienen 4 Thürme als architektoischer u. constructiver Abschluss."⁹⁰⁷ Dem Kopfperron schließen sich die gleich dimensionierten Hallen an (Abb.196) "indem das Motiv der abwechselnd grossen u. kleinen Bogenöffnungen, das den Längsabschluss des Kopfperron bildet sich in die Hallen fortsetzt Es wurde hiebei erstrebt die architekton. Raumwirkung auch der Hallen soweit thunlich zu steigern und eine für diese Raumwirkung sowohl als für die wechselnde Witterung möglichst günstige Art der Beleuchtung gewählt. Letztere geschieht zum Theil durch hohes Seitenlicht zum Theil durch Oberlicht. Ausser den grossen Bogenfenstern der Seitenwände der beiden äussern Hallen hat jede Halle je zwei 5m hohe durch die ganze Längsrichtung fortlaufende Fensterreihen u. ein im Grundriss 14m breites mittleres Oberlicht. ... Die Hallendächer sind mit bogenförmigen Trägern mit aufgehobenem Seitenschub construirt; ... Die architekton. Ausbildung des Vestibules ... ist der Hauptsache nach aus Haustein gedacht, die Decke aus Stuck mit plastischem Schmuck in den Lunetten. Das Vestibule ist durch hohes Seitenlicht beleuchtet."⁹⁰⁸ (Abb.197f)

Die Fassaden des Frankfurter Projekts weisen ähnliche Triumphbogenkombinationen unter von Thermenfenstern durchbrochenen Paralleldächern auf, wie sie Sempers Entwurf zum Züricher Bahnhof charakterisieren. Dieser war Bluntschli fraglos bekannt und stand ihm während des Planungsvorgangs auch vor Augen. Direkt geht

⁹⁰⁷ gta, o. Sign. "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ..." Ms.2f.

⁹⁰⁸ Ebd. Ms.4 u. 6.

der Entwurf des Gliederungssystems der Hauptfassade jedoch auf den ein Vierteljahr zuvor ebenfalls aus Anlaß einer Konkurrenz von "Mylius & Bluntschli" entwickelten zur Fassade des neuen Leipziger Gewandhauses (Kat.Nr.42) zurück. Der Rhythmus des Aufbaus der Frankfurter Vorhalle entspricht dem der Beletage des Vorentwurfs für Leipzig in etwas gelagerterer Form (vgl. Abb.194 mit 171). An die Stelle der Statuen von Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven treten nun Personifikationen von Flüssen; Figurengruppen wie sie auf der Balustrade des Gewandhauses über den gekuppelten Säulen skizziert sind, befinden sich als Verkörperungen der Erdteile oberhalb der Attika des Bahnhofs auf kurzen sockelartigen Wandvorlagen, die mit vorgeblendeten Dreiecksgiebeln alternieren. Das Motiv eines Thermenfensters über großer rundbogiger Öffnung, das "Mylius & Bluntschli" zuerst beim Wettbewerb zum Hamburger Rathaus im Mittelrisalit in fünffacher Wiederholung eingesetzt hatten (Kat.Nr.16), taucht im Risalit des eingereichten Entwurfs zum Gewandhaus, wie in dem hier behandelten Projekt in dreifacher Wiederholung auf. Für den Frankfurter Bahnhof wurden die Durchgänge horizontal in rechteckige und halbkreisförmige Öffnungen getrennt. In die Zwickel oberhalb der Bogenrücken rutschen die für Hamburg und Leipzig über den Thermenfenstern vorgesehenen Genien. Beim Konzerthaus nehmen die äußeren Achsen des Risalits je eine übergiebelte Rundbogennische und eine Tafel ein, die schmalen Achsen der Bahnhofsfront beleben ihnen täuschend ähnelnde Fensterädikulen und Wappenkartuschen. Die beiden unteren Geschosse der den Risalit flankierenden Türme sind wie nicht in dem eingereichten Entwurf verarbeitete Versuche⁹⁰⁹ durch die verschiedenen Planungen zum Hamburger Rathaus vorbereitet. Die Reihung alternierender Öffnungen der Seitenflügel ist in römischen Torbauten wie der Porta maggiore oder der porte de mars in Reims vorgebildet. Die Enden der Fassade betonen Dreiecksgiebelchen über den äußeren Durchgängen, die mit den beiden anliegenden Achsen als Triumphbögen gesehen werden können und auf dahinter eingerichtete Restaurants verweisen. Dieses Motiv markiert bei Sempers Entwurf für Zürich Zugänge gleicher Funktion und ähnlicher Situation. Hier dürfte es sich um eine direkte Übernahme handeln.⁹¹⁰

Die seitliche Ansicht des Empfangsgebäudes (Abb.195) mag vielleicht zunächst an eine Kirchenfassade denken lassen. Es ist jedoch daran zu erinnern, daß Dreiecksgiebel mit Halbrund- oder Rundfenstern über Loggien ab der Jahrhundertmitte ein gängiges Motiv für Hauptfassaden von Bahnhöfen darstellen, so etwa an der Gare de l'Est, Paris (1847-52) oder dem Bahnhof München (1847-49). Als Anregung dem seitlichen Eingang eine als Droschkenhalteplatz genutzte

⁹⁰⁹ Etwa gta 11-O36-13 oben bzw. Staatsarchiv der Freien- und Hansestadt Hamburg, Senatsakten 111-1 Contenta specialia Cl. VII Lit.Fc.N°11 vol.12c Fasc. 15 [23].

⁹¹⁰ Zur Verwendung des Triumphbogenmotivs mit über die Attika ragendem Dreiecksgiebel bei Bluntschli s. o. S.278.

Säulenhalle vorzulegen, ist durch Bluntschlis Erläuterungsbericht⁹¹¹ der Turiner Bahnhof Stazione P. N., 1866-68 von Carlo Ceppi und Alessandro Mazzucchetti erbaut, belegt. Ein ähnliches Motiv ergab sich auch schon bei Bluntschlis Leichenschauhaus für den Wiener Zentralfriedhof (Kat.Nr.54; Abb.205). Die von Kolossalordnungen bestimmte Architektur des Innern (Abb.193, 196 u.198) ist der früherer Projekte, bei denen ebenfalls große Räume zu strukturieren, belichten und untereinander zu verbinden waren, verwandt. Genannt seien die Säle des Hotels Frankfurter Hof (Kat.Nr.67; Abb.226) und der Festsaal des Hamburger Rathauses (Kat.Nr.16; Abb.80). In den Gleishallen wird die Triumphbogengliederung von schlanken Eisensäulen und entsprechend gestalteten Blechwölbungen fortgeführt (Abb.196f).

III.2.13 Friedhof

Ihr erstes gemeinsames Projekt, den Zentralfriedhof Wien (Kat.Nr.54; Abb.199-205), gestalteten "Mylius & Bluntschi" in Neurenaissance. Vom Wettbewerbsprogramm war kein Stil vorgegeben. Das Wegesystem besteht aus zwei quadratische Felder bildenden Rastern, die um 45° versetzt übereinandergeblendet sind (Abb.199). Um die Mitte der Anlage legten Mylius und Bluntschli Arkadengründe nach Art eines campo santo, deren Verlauf an Grundrisse römisch-kaiserzeitlicher Architektur, romanischer Dreikonchenanlagen oder Zentralbauten der Renaissance erinnern. Der so geschaffene Hofraum wird in seinen Bogenscheiteln von den drei sich im Kern der architektonischen Anlage - der Kapelle - kreuzenden Hauptwegen erschlossen. In monumentaler Hochrenaissance ist auch das Hauptportal gedacht (Abb.200), das aus den Motiven Triumphbogen, Tempelfassade und kolossaler Halbrundnische komponiert ist und dessen Entwicklung unter Zuhilfenahme einer Skizze des Liceo ginnasiale Vittorio Emanuele in Neapel, die Bluntschli im Frühjahr 1864 angefertigt hatte⁹¹² sowie Anregungen der Ecole des Beaux-Arts⁹¹³, entstand. Es wäre mit Säulenbogenstellungen an die Leichenhäuser und die Gärtnerei angebunden worden (Abb.202). Den zentralen Kapellenhof sollten von Florentinischer Frührenaissance inspirierte Arkaden mit schlanken Säulen umziehen (Abb.203). Seine überkuppelten Durchgänge sind bereits in einem Studienprojekt Bluntschlis an der Ecole des Beaux-Arts als Eckräume einer Stoa entwickelt worden (Kat.Nr.142). Die Verwaltungsgebäude waren als schlichte palazzi gedacht (Abb.201), die Leichenhallen (Abb.204f) und Treibhäuser durch eine Folge von Thermenfenstern in der Dachzone als Zweckbauten charakterisiert und so "schmucklos", daß die DBZ

⁹¹¹ gta o. Sign. Konzept "Centralbahnhof Frankfurt a. M. Erläuterungsbericht ..." Ms.9f.

⁹¹² whS Hs 880, Nr.5b.

⁹¹³ Etwa Victor Baltards Projekt einer Naumachie von 1830 (Abb. in: The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.172).

anlässlich der Ausstellung der Pläne auf der Wiener Bauausstellung im Jahre 1873 urteilte: "das Leichenhaus und der Sezirsaal sind Kommissbauten gewöhnlichsten Schlages."⁹¹⁴

III.2.14 Banken und Versicherung

Die beiden von "Mylius & Bluntschli" erbauten Banken und Bluntschlis Gebäude der Mannheimer Versicherungsgesellschaft erhoben sich an noblen Adressen und städtebaulich bedeutenden Stellen, wie sie von Bauten dieser Gattung bevorzugt eingenommen werden. Ihre äußere Repräsentation bietet ein Symbol von Beständigkeit und Vertrauenswürdigkeit, verkörpert durch solide massige Architekturen mit horizontaler Betonung. Reiche Renaissancefassaden sollen Sinnbild alten Florentiner oder Venezianischen Bank- und Handelswesens sein. Die Wahl des Stils und meist auch der Aufwand waren bei dieser Bauaufgabe kaum eine Frage: noch im Jahre 1902 schrieb Paul Kick im Handbuch der Architektur: "Im allgemeinen werden die schmiegsamen Renaissanceformen in verschiedenen Variationen zur Anwendung gebracht. Skulpturen und plastischer Schmuck werden in reichem Masse verwandt"⁹¹⁵. Die Ausgestaltung und Ausstattung der Vestibüle, Kassensäle und Treppen, Direktionszimmer und Sitzungsräume erfolgte dementsprechend.

Dem Frankfurter Bankhaus Goldschmidt (Kat.Nr.55; Abb.206-208) in Formen italienischer Hochrenaissance fehlt die für Bankgebäude so gut wie selbstverständliche Säulenfront. Unüblich ist außerdem, daß das auf den Kaiserplatz orientierte Eckgebäude ein hohes "französisches" Dach erhielt. Das ist möglicherweise mit einer Abstimmung auf das gleichzeitig schräg gegenüber ebenfalls von "Mylius & Bluntschli" errichtete Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr.67; Abb.224) zu erklären. Da im Parterre Geschäfte eingerichtet waren, die Bank befand sich - ebenfalls nicht die Regel - im Obergeschoß, wurde der solide Bossensockel von je fünf großen Rundbögen durchbrochen um Türen und Schaufenster zu schaffen. Die Rheinische Creditbank am damaligen Theaterplatz in Mannheim (Kat.Nr.56; Abb.209-211) im "Stil der Veroneser Hochrenaissance ganz aus Haustein"⁹¹⁶ errichtet, erschloß ein Säulenportal in der leicht vortretenden Fassadenmitte, das durch Rustizierung in die Gliederung des als Sockel aufgefaßten Erdgeschosses einbezogen war. Dem Treppenhaus zur Hypothekenbank darüber wurde eine Triumphbogenarchitektur mit Balustrade vorgeblendet. Ihr Aufriß erinnert an eine Gruppe dreigeschossiger Bankgebäude, großstädtische Bauten, die zum Teil erst

⁹¹⁴ DBZ VII,57 v. 18.VII.1873, S.227.

⁹¹⁵ Hb.d.A. IV 2, 2, S.149.

⁹¹⁶ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.66).

wesentlich später entstanden, wie etwa die ab 1888 von L. Heim erbaute Dresdner Bank am Opernplatz in Berlin.

In Formen eines italienischen Palazzo der Frührenaissance entwarf Bluntschli das Eckgebäude der Mannheimer Versicherungsgesellschaft (Kat.Nr.57; Abb.212f) an der Hauptverkehrsader Planken. Den hohen Sockel gliederten schlanke Rundbögen, die von Tondi mit Palmetten bekrönte Rechteckfenster umfingen. Das verputzte Obergeschoß war mit Sgraffiti dekoriert, das Dach flach geneigt.

III.2.15 Kaufhäuser und Geschäftshäuser

Bemerkenswert ist die Nähe, die Bluntschlis Konkursarbeit eines Wohn- und Geschäftshauses vom 7.I.1862 (Kat.Nr.82; Abb.260) zu Sempers ab 1864 geplantem Geschäftshaus Fierz⁹¹⁷ in Zürich Fluntern aufweist. Dieses ähnlichen Funktionen dienende Gebäude hatte ein Geschäftskontor, Warenlager und eine Wohnung zu vereinigen. Beide Entwürfe kubischer Bauten weisen symmetrische Fassaden mit schwachem Relief auf, deren Erscheinung in der Horizontalen von betonem Sockel - bei Semper Rustika, bei Bluntschli Fugen - und Gesimsen und in der Vertikalen von flachen an den Kanten verdoppelten Lisenen bestimmt wird.

Gerade bei Geschäftshäusern nutzten "Mylius & Bluntschli" die ab 1870 in Frankfurt üblichen Vorgaben, die Kanten an Kreuzungen gelegener Eckgebäude abzuschrägen⁹¹⁸, zu aufwendiger Ausgestaltung. Was etwa die Beispiele des Bankhauses Goldschmidt (Kat.Nr.55; Abb.208) und des Komplexes Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214) belegen. Letztgenannter erhob sich zwischen der winkligen Altstadt und der Zeil, zur vom Baustatut Heß' geprägten Neustadt mit ihren glatten klassizistischen Flachdachbauten. Die Wahl der deutschen Renaissance begründet Bluntschli mit dem Bestreben der Anpassung an die Situation am Rande der Altstadt: der "Stil ... schmiegte sich mit seinen mittelalterlichen Dachbildungen u. Zutaten an Erkern u. Giebel wohl am besten an das Alte an."⁹¹⁹ Die kleinteilige, romantisch silhouettbildende Gestaltung weist wie stets, wenn Bluntschli in "deutscher Renaissance" arbeitet, figürliche Steinarbeiten auf (etwa Diakonissenhaus oder Parkvilla Rieter Kat.Nr.50 u. 114). Diesmal gipfeln die Masken und Fratzen des Ecktürmchens sinniger Weise in Merkurköpfen vor Blendgiebeln.

Zum Stil der nur im Grundriß belegten Entwürfe zum Wohnhaus Cornel (Kat.Nr.70) und dem Wohn- und Geschäftshaus Fr. Arnold Söhne (Kat.Nr.81) läßt sich nichts sagen. Die Annahme einer Gestaltung in Anlehnung an italienische Renaissance ist

⁹¹⁷ S. etwa Reinle, S.45-47 u. 99 mit Abb.23 u. 56; Fröhlich 1974, S.160-163 und Germann, Georg: Sempers Werk über den Stil als Anleitung zur Praxis, S.127-133. In: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte (Fs Adolf Max Vogt) hg. v. ETH, Basel / Boston / Stuttgart 1985, S.122-133.

⁹¹⁸ Merten / Mohr, S.34 u. 51 (Anm.211).

⁹¹⁹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.67).

naheliegend; Gründe einer Rücksichtnahme auf die Umgebung, die einen anderen Stil wünschenswert erscheinen ließen, sind nicht bekannt. Die Fassaden der beiden ausgeführten Frankfurter Bauten weisen im Erdgeschoß große Tür- und Fensteröffnungen auf, die trotz geschickter Gestaltung die vom Stil geforderte Geschlossenheit als Sockelgeschoß stören und dennoch keine Schaufenster maximaler Abmessungen erlauben (Abb.233 u. 259).

Hier deutet sich bereits der Hauptgrund der weiteren Entwicklung an, die dann beim Bau von Warenhäusern, die auch in ihren oberen Geschossen als Kaufhaus dienten, zu einer Organisation des Fassadensystems, das sich an von Stützen getrennten Schaufenstern orientiert, führte und so die Abkehr vom Schema der Renaissance vollzieht.

Verwiesen sei auf das bereits oben erwähnte Kaufhaus Jelmoli von Hermann August Stadler und Jakob Emil Usteri, das 1898 nach dem Vorbild der grands magasins "Au Printemps" von Paul Sédille entstand. Es besteht aus einem Eisengerüst, das, unterstrichen durch seine optische Leichtigkeit, große Räume für freistehende Auslagen und Tische schafft und zudem relativ feuersicher ist. Eine zentrale glasgedeckte Halle dient als Lichthof, in dem sich eine großartige Treppenanlage entfalten kann. Die Fassade des Pariser Baus präsentiert sich - auch noch nach dem Wiederaufbau nach einem Brand im Jahre 1881 - traditionell gegliedert: Erd- und Zwischengeschoß sind als Sockel behandelt, der eine die beiden Obergeschosse zusammenfassende Pilasterordnung trägt, deren verglaste Zwischenflächen Fensterpfosten aus Metall teilen. Stadler und Usteri hingegen lassen die reine Metallkonstruktion als Fassade stehen, deren Gliederung die konstruktiv notwendigen Unterteilungen bilden.

Eine Stellung dazwischen nimmt Bluntschlis gleichzeitig entworfenes Warenhaus für das Züricher Tonhalleareal ein.⁹²⁰

III.2.16 Vereinshäuser, Hotels und Gaststätten

In seinem Wettbewerbsentwurf zu einem Saalbau in Neustadt an der Haardt (Kat.Nr.65) schlug Bluntschli große Rundbogenfenster vor, wie er sie schon bei seinem Projekt zur Erweiterung des Heidelberger "Museums" (Kat.Nr.62; Abb.219) vorgesehen hatte. Bei der Fassade - speziell der Gestaltung des Haupteingangs und der beiden ihn flankierenden Achsen mit Dreiecksgiebelchen über großen dreigeteilten Rechteckfenstern - griff er auf ein Motiv zurück, mit dem er drei Jahre zuvor bei den Vorentwürfen zum Wettbewerb um das akademische Krankenhaus Heidelberg gearbeitet hatte (Kat.Nr.45; Abb.177). Den ganzen Mittelbau nimmt - etwas schlanker proportioniert - eine Skizze der weiteren Ausarbeitung dieses

⁹²⁰ S. u. S.324.

Krankenhausprojekts (Kat.Nr.46; Abb.182) vorweg. Die Aufgabe, einen großen in der Mitte erhöhten Saal mit Galerien zu umziehen, hatte Bluntschi an der Ecole des Beaux-Arts in Form einer Kornhalle (Kat.Nr.129; Abb.422) gelöst. Statt der dort für die Arkaden des Obergeschosses vorgeschlagenen Segmentbögen griff er nun auf Anregungen aus der frühen Florentiner Renaissance zurück. So hätten die Bogenstellungen fast die Leichtigkeit der des Chiostro grande von S. Croce erreicht. Eine Kombination, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts für verschiedene Bauaufgaben mit Repräsentationscharakter aufkam, die Verbindung des Grundrißschemas eines Barockschlosses mit reichen Formen italienischer und französischer Hochrenaissance - etwa Paris gare de l'est von François Duquesney 1847-52 - wurde bei dem Komplex des Hotels Frankfurter Hof (Kat.Nr.67; Abb.224-230) angewendet. Hier besteht die Dekoration vor allem an den Fassaden und im Speisesaal aus breiten, säulengestützten, häufig rhythmisierten Durchgängen und Gliederungen, die Palladiomotive und einzelne Triumphbogenstrukturen verbinden. Die "altdeutsche" Weinstube auf der Frankfurter Patent- und Musterschutzausstellung von 1881 (Kat.Nr.68; Abb.231) wies ein mächtiges geschweiftes Walmdach und Zwiebdächer über den Eckpavillons auf. Innen scheint sie in deutscher Renaissance ausgestaltet gewesen zu sein.

III.2.17 Wohnhäuser

Wie wiederholt gezeigt, sind Bluntschlis erste Arbeiten bei Semper stark von diesem beeinflusst. Das gilt nicht nur für "Monumentalbauten", sondern auch für den privaten Wohnhausbau. Es erinnern etwa die Fassaden des Entwurfs zu einem "Privathaus" (Kat.Nr.88) vom Dezember 1861 mit ihrer in drei Bögen geöffneten Mitte und brüstungsbeschließendem Sohlbankgesims an die frühe Zeit des Lehrers.

Hingewiesen sei z. B. auf eine Arbeit aus seiner Pariser Zeit im Atelier Gau, die um 1829 entstand oder die Villa Rosa, Dresden.⁹²¹ Die Betonung der Gebäudekanten durch Quaderung bzw. Eckpilaster findet sich bei jüngeren Werken Sempers. Allerengste Verwandtschaft zu Sempers Villa Garbald - 1863 in Castasegna ausgeführt - weist ein Entwurf in italienischem Landhausstil (Kat. Nr.89; Abb.270) aus demselben Jahr auf.

In den knapp zwei Jahren seines Pariser Aufenthaltes sind keine Entwürfe zu Wohnhäusern und Villen entstanden.

Villen und städtische Wohnhäuser der Heidelberger Jahre sind spätklassizistisch - in der Regel in Grund- und Aufriß symmetrisch - und weisen zurückhaltend betonte Architektur und sparsamen an Renaissance anklingenden Dekor auf: flache Kantenlisenen im Obergeschoß, niedrige Dreiecksverdachungen, geohrte

⁹²¹ Abb. bei Fröhlich 1974, S.44 bzw. S.65.

Fensterlaibungen, Diagonalgitter- und Schrankenmotive, wie beim Doppelhaus Melms-Mohr und der Villa Hottinger (Kat.Nr.72 u. 92; Abb.247 u. 273). Das Haus seiner Eltern (Kat.Nr.84; Abb.262-265), das das Ende einer Zeile bildet, zeichnet sich auch durch andere Stilelemente aus. Seine beiden Seiten zur Straße zeigen klassizistischen Aufbau. Zum Garten jedoch belebte Bluntschli den Bau mit architektonischen und ornamentalen Sgraffiti unter der Traufe, die er selbst in Formen italienischer Hochrenaissance anbrachte, sowie einem mächtigen vor den Zwerchgiebel gezogenen Dach, unter dessen mit kleinen Akroteren besetzten Ort sich ein hölzerner Rundbogen mit volkstümlichem Dekor spannt; ein Motiv, das Bluntschli schlichter auch beim Portal des Konstanzer Krankenhauses (Kat.Nr.47) verwendet hat.

In Frankfurt war der Wohnhausbau bis in die 1870er Jahre noch eng der klassizistischen Tradition verpflichtet. Es bestand aber die Tendenz, Räume individuell zueinander zu kombinieren, was bereits zu Auswirkungen auf die Geschlossenheit des Außenbaues führte. Die Fähigkeit, Gebäude von innen heraus zu entwickeln, ist eine der markantesten Eigenschaften Bluntschlis, wie auch verschiedene Juryurteile namhafter Konkurrenzen bestätigen⁹²². Dieses Vermögen in Verbindung mit der Semper'schen "Stilschulung" kam den Frankfurter Forderungen nach Einfachheit, Notwendigkeit, Bedürfnisgerechtigkeit, bei gleichzeitigem Streben nach monumentaler Durchbildung der Fassade in "echtem" Material entgegen. Im Miets- und Doppelhausbau war größere Mannigfaltigkeit in Form, Farbe und Material schwieriger zu verwirklichen als bei Villen oder öffentlichen Bauwerken, man hielt deshalb eher am streng symmetrischen Spätklassizismus fest. Aber auch hier gelangen Bluntschli in der Fassadenbildung, nicht nur beim Grundriß, individuellere Lösungen als anderen Architekten.

Bereits in seiner Studienzeit konnte er in Zürich Bauten kennenlernen, die einen der von ihm in Frankfurt mitgetragenen Entwicklung freier Raumgruppierung ohne Zergliederung ähnlichen Prozeß dokumentieren; so etwa die zwischen 1826 und 1831 von Heinrich Escher-Zollikofer errichtete Villa "Belvoir", deren klassizistischer Kubus sich im Sinne einer Renaissancevilla in Terrassen und Loggien öffnet, das 1843-47 von Leonhard Zeugheer erbaute Landhaus "Seeburg" oder - ebenfalls von Zeugheer - die 1853-57 errichtete Villa Wesendonck.

Die Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.282f), der erste Villenbau der Firma "Mylius & Bluntschli", war ganz von innen heraus organisiert und zeigte nur an der Fassade zur Straße symmetrischen Aufbau. Stilistisch bewegte er sich von Renaissance über Barock, Rokoko bis in den Klassizismus.

Dem "Schloß" Holzhausen (Kat.Nr.99; Abb.287-292) gab das Büro "Mylius & Bluntschli" eine unregelmäßige und hangseitig noch - die Zeit burgartiger

⁹²² S. etwa S.117ff u. 170.

"Schlösser" ging gerade zu Ende - etwas abweisende Erscheinung im Stil mittel- bis nordeuropäischer Renaissance. Den pittoresken Eindruck⁹²³ unterstützen die verschiedenen benutzten Materialien. Insgesamt handelt es sich um den gelungenen Versuch einer Synthese monumentaler und malerischer Wirkungsweise, die den Eindruck eines über Jahrzehnte gewachsenen Gebildes hervorruft. Die Hauptfassade wird dominiert von einem dreistöckigen Turm mit an den Kanten Türmchen ausbildendem Fachwerkobergeschoß unter steilem Walmdach und einem westfälisch-niederländisch anmutenden Volutengiebel zwischen den abgewinkelten Flügeln von Bibliothek und durch einen Laubengang über Durchfahrt angebundenen "Kinderbau" in Fachwerk. Die Hofseite mit zwei verschieden ausgebildeten Giebeln und vorgelegtem Treppenturm ist geschlossener. Sie verarbeitet Anregungen aus dem hessischen Schloßbau des 16. Jahrhunderts und gewinnt zum mittigen Haupteingang hin an Symmetrie. Der mit kannelierten Säulen und Pilastern ausgezeichnete Portalvorbau aus rotem Sandstein ist eine opulente Steinmetzarbeit in Formen deutscher Renaissance (Abb.291). Seine einzelnen Dekorationselemente tauchen im späteren OEuvre Bluntschlis wieder auf - Villa Rieter (Kat.Nr.114; etwa Abb.349, 354, 356 oder 363) - , jedoch nie mehr in einer solchen Häufung. Die Fachwerkteile charakterisieren Andreaskreuze, Rauten und Fächerrosetten. Im klar aufgeteilten Innern (Abb.288f) liegen die Räume des Mitteltrakts - ihm kamen eher öffentliche Funktionen zu - in einer Flucht. Der private Bereich erstreckte sich auf die beiden Flügel. Das in verschiedenen Spielarten der Renaissance ausgestattete Anwesen - nur der Raum auf der Mittelachse, das "Goldzimmer" (Abb.292), sowie der Salon unterhalb der Bibliothek sind in Anlehnung an das Rokoko gestaltet - war mit einer Überfülle von Mobiliar und dekorativen Sammlerstücken angefüllt.⁹²⁴ Stumms gründerzeitlicher Prunk- und Profilierungsdrang hatte sich vermittels Skulpturen und Kleinarchitekturen auch auf die idealisierte Natur seines Parks ausgedehnt. Die Villa Cosel (Kat.Nr.100; Abb.293-297) stellt eine Weiterentwicklung der Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.282f) dar. Wie die späteren Villen des Büros "Mylius & Bluntschli" und Bluntschlis hält sie an einer symmetrischen Fassade der Eingangsseite mit niedriger Vorhalle, deren Portal mit Dreiecksgiebel ausgezeichnet wird, fest und erhebt sich über geböschtem Sockel. In der Halle vor dem Herrenzimmer lassen sich im Privatbau der Firma "Mylius & Bluntschli" erstmals auf Triumphbögen anspielende Motive (gta 11-O21-8) nachweisen, wie sie später wiederholt angewendet werden (etwa Villa Wegmann, Kat.Nr.115). Die farbige Außenerscheinung wird vom Kontrast zwischen Stein und Putz, dieser teilweise mit

⁹²³ Zur malerischen Konzeption s. Bringmann, Michael: Was heißt und zu welchem Ende studiert man den Schloßbau des Historismus ?, S.41. In: Historismus und Schloßbau, S.27-48.

⁹²⁴ Ludwig Neher, seit 1873 Mitarbeiter bei "Mylius & Bluntschli" und nach Bluntschlis Weggang dessen Nachfolger bemerkte bereits 1881: "Holzhausen hat mir besonders außen famos gefallen - innen ist ein bischen viel Gerümpel." FA Bl.42 U.17 (Br. v. 11.X.1881).

Sgafitti nach Vorlagen italienischer Renaissance, bestimmt. Die Fächerrosetten über den Treppenhausfenstern, ähnlich den wenig zuvor auch bei "Schloß" Stumm (Kat.Nr.99) angewendeten, erinnern an mitteleuropäische Vorbilder. Wie bei der Villa Flinsch unterstreichen flachgeneigte weit überstehende Dächer den Villencharakter des Hauses.

Etwa gleichzeitig errichtete das Atelier, ebenfalls in Offenbach, einen exklusiven Bau ganz anderen Charakters: Die schloßartige Villa Wecker (Kat.Nr.101; Abb.298f) aus rotem Sandstein mit Quaderputz im Stil der französischen Renaissance, die weitestgehend symmetrisch gegliedert war.

Symmetrische Hauptfassaden weist auch das Wohnhaus Seyler in Deidesheim (Kat.Nr.105; Abb.304) auf. Seine Hauptansicht ähnelt der der Villa Cosel.

Die erhaltenen Pläne zur Villa Eckel (Kat.Nr.106), auch in Deidesheim, lassen die Entwicklung eines klassizistischen Entwurfs (Abb.305) zu einem Bau in historistischem Gewand nachvollziehen. Grund- und Aufriß bleiben zwar strikt symmetrisch, jedoch wird der im Mittelrisalit untergebrachte Gartensalon durch einen halbrunden Vorbau - ähnlich dem der Villa Wecker - erweitert (vgl. Abb.306) und der darüber gelegene Altan mit einer Balustrade statt Diagonalgittern, wie ein zuvor beabsichtigter Balkon, versehen. Die aufgemalten Verdachungen der Fenster greifen in einen breiten Sgraffitofries unter der Traufe, und die dreibahnige Fenstertür im Risalit wird von einem gesprengten Giebel mit Muschel in Formen reicher italienischer Renaissance hervorgehoben. Der zuerst schwach horizontal betont geplante Sockel wird nun mit Polsterquadern verblendet.

Die "maison de Fernex" (Kat.Nr.107; Abb.307-310) in Turin stellt in Grundrißdisposition und Fassadenaufbau fast eine Wiederholung der Villa Cosel (Kat.Nr.100; Abb.293-296) dar. Sie präsentiert sich jedoch statt in italienischer, in französischer Renaissance, ein wenig barocker als die ebenfalls zwei Jahre zuvor in Offenbach errichtete Villa Wecker (Kat.Nr.101; Abb.299). Die Innenausstattung geht mit dem Außenbau konform.

Der zweite Turiner Bau - die Villa Chiesa (Kat.Nr.75; Abb.251) - vereint zahlreiche Charakteristika der Villen des Büros "Mylius & Bluntschli". Die symmetrische Fassade des Doppelhauses in Anlehnung an die der Villa Flinsch (Kat.Nr.95; Abb.282) weist einen Vorbau, wie er etwa bei der Villa Wecker (Kat.Nr.101; Abb.299) vorkommt, auf. Die Beletage über durch Fugenlineatur horizontal gegliedertem Hochparterre schmückt Sgraffito ähnlich dem zuvor an der Villa Cosel (Kat.Nr.100; Abb.294) angebrachten. Hier wie schon am Wohnhaus Seyler (Kat.Nr.105) begegnen auch die Schalen in den Zwickeln über rundbogigen Fenstern bzw. Fenstertüren.

Die wenig später in Neurenaissance erbaute Mietshausgruppe eines Doppelhauses (Kat.Nr.76) und eines Eckgebäudes (Kat.Nr.69) unterscheidet sich durch ihre

individuelle Behandlung, den Reichtum und die Bearbeitungsqualität des Hausteins sowie der Verarbeitung der erstmals von "Mylius & Bluntschli" eingesetzten Ziegel stärker von einfacheren Mietshausblöcken als von den Villenbauten des Büros. Die Fassade des Hauses Beethovenstraße 67/69 (Kat.Nr.76; Abb.253) verdankt ihre gelagerte Geschlossenheit dem symmetrischen Aufbau mit betonten Eckrisaliten und horizontaler Gliederung. Trotzdem steht es nicht isoliert, sondern in Abstimmung mit dem benachbarten Eckhaus Nr.71 (Kat.Nr.69; Abb.232), das sich zur Kreuzung hin über Viertelkreisgrundriß durch das große Motiv einer kolossalen Pilasterordnung, die die Obergeschosse zusammenfaßt, besonders auszeichnet.

Bei der Neugestaltung der Fassade der Villa Lucius (Kat.Nr.196) verwendete das Atelier "Mylius & Bluntschli" neben bereits von Semper ab den 1840ern eingesetzten Motiven - etwa die Fensterrahmen in der Beletage - auch Anregungen von Zeugheers Züricher Villen.

Den aufwendigen Komplex aus kleineren Häusern mit Geschäften, Büros und Wohnungen an der Frankfurter Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214) entwarf das Büro ebenfalls in deutscher Renaissance. Diese gestattete eine freiere Kombination architektonischer Elemente als die italienische Renaissance und kam dem Bestreben, der Bebauung eine vermittelnde Rolle zwischen Altstadt und Zeil zu zuweisen entgegen. Er wurde mit rotem Sandstein verkleidet, seine Flächen mit Brohler Tuffstein verblendet. Das als Sockel mit Diamantquadern behandelte Parterre wies eine alternierende Folge von breiten und schmalen Öffnungen - Türen, Durchfahrten und Schaufenster - mit halbkreisförmigen bzw. rechteckigen Oberlichtern, wie der Frankfurter Hof (Kat.Nr.67; Abb.224), auf. Erker und Giebel sowie das Türmchen des Eckerkers mit Merkurköpfchen im Volutengiebel waren reich verziert, wobei einige Elemente aus dem Umfeld der verschiedenen Dekorationsentwürfe zum Plan des Hamburger Rathauses kommen.

Gleiche Stilmittel, jedoch schwächere Plastizität weist der Entwurf des Doppelhauses für Arnold Söhne aus dem Jahre 1878 auf (Kat.Nr.77; Abb.255).

Die Planung der Villa Heyl (Kat.Nr.111; Abb.313-322) in Worms wurde 1880 von "Mylius & Bluntschli" begonnen. Nach der Auflösung der Firma vollendete Bluntschli sie auf Wunsch des Bauherren von Zürich aus. Zwei Ansichten vom Januar 1881 (Abb.314f) zeigen eine schloßartige Villa in klassizistisch aufgefaßter italienischer und französischer Renaissance. Ihre Mittelrisalite werden über Vorbauten von der Höhe des Untergeschosses und Hochparterres im Ober- und Mansardgeschoß von Kolossalpilastern gegliedert. Diese bilden das Motiv eineinhalb Stockwerke übergreifender Triumphbogenzitate wie sie Bluntschli ohne oder - wie hier - mit Dreiecksgiebeln seit seiner Diplomarbeit (Kat.Nr.30; Abb.136) variierte und gerade in den Jahren vor Erbauung der Villa häufig für öffentliche Bauwerke

vorgeschlagen hat.⁹²⁵ Die Anordnung dieses Motivs über einem halbrund vortretenden Saal, der sich in drei rundbogigen Fenstertüren auf eine Terrasse öffnet (Abb.315), entspricht der Lösung der 1879 vollendeten Villa Chiesa (Kat.Nr.75; Abb.251). Auf Drängen Heyls erfolgte Änderungen begannen mit der Umgestaltung des Haupteingangs im Vorbau zur Promenade (Abb.317) und der Erweiterung der beiden oberen Geschosse über den apsidial vor den gartenseitigen Risalit tretenden Salon (Abb.318). Bei ihrer Vollendung zu Beginn des Jahres 1884 - der Bauherr war inzwischen Freiherr von Heyl zu Herrnsheim geworden - bot die Villa den Eindruck eines neubarocken Schlößchens mit zahlreichen üppigen Rokokokomponenten in Bauplastik und Ausstattung (Abb.319f). Der dekorative Aufwand steigerte sich im Treppenhaus, von Gewölben über gekuppelten ionisierenden Säulen überspannten Vestibül und halbrund vortretenden Gartensaal ins fast Unüberbietbare (Abb.321f). Die noble Residenz "Heylshof" unterstrich also auch die tatsächlich erfolgte Nobilitierung ihres Erbauers. Die Körperbildung mittels gebogener Fassaden erinnert an Bauten aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts.⁹²⁶

Beim geplanten Ausbau des Landguts Pfauenmoos (Kat.Nr.127; Abb.418) für denselben Bauherren im Jahre 1883 sah Bluntschli ein Mansardwalmdach mit offenem Dachreiter und Zwiebdach als Zitat des Heylshofs vor.

Während Bluntschli die Pläne zum Heylshof weiterentwickelte und den Bau vollendete, führte Mylius nach der Trennung beider den zweiten größeren Privatbau der Firma, das Schloß Langenzell (Kat.Nr.112; Abb.323-326), bei dem es sich um einen wirklichen Adelssitz handelt, nach bereits ausgearbeiteten Plänen zu Ende. Dieses späte burgartige Schloß - bald nach 1880 ging man bei der Errichtung von Landsitzen von dieser Bauform ab - in deutscher Renaissance stellt in Grund- und Aufriß ein spiegelbildliches Ebenbild des sechs Jahre zuvor von "Mylius & Bluntschli" errichteten "Bürger-Schlusses" Stumm (Kat.Nr.99; Abb.287-290) dar. Der frei aufragende achteckige Teil des hohen Treppenturms erinnert - wie schon ein Vorschlag zum Hamburger Rathausturm⁹²⁷ - an die Türme der Wolfenbütteler Marienkirche und des Leipziger Rathauses.

⁹²⁵ Gewandhaus Leipzig (Kat.Nr.42); Bahnhof Frankfurt (Kat.Nr.53); Rathäuser Hamburg und Glasgow (Kat.Nr.16 bzw. 192). Hansemann vermutet in der Ähnlichkeit des straßenseitigen Mittelrisalits der Villa mit dem der Fassade zum Königsplatz in Bluntschlis Entwurf zum 2. Reichstagswettbewerb (Kat.Nr.10; etwa Abb.51) ein bewußtes Zitat des Berliner Projekts. Eine formale Ähnlichkeit beider Risalite ist gegeben, es ist jedoch nicht einzusehen, warum der Wormser Bau, dessen Fassadenaufbau spätestens mit der "25.I.1881" datierten Skizze gta 11-O51-23 (Abb.314) im fraglichen oberen Bereich festgelegt hat, von dem zu der Konkurrenz, die erst Ende Januar 1882 eröffnet worden ist, abhängig sein soll. Auf die darauf basierenden Überlegungen H.s einzugehen erübrigt sich somit. Hansemann, Klaus: Der Heylshof, S.30f. In: Kritischer Katalog der Gemäldesammlung, hg. v. Stiftung Kunsthaus Heylshof, Worms 1992, S.19-50.

⁹²⁶ Straßenseite etwa die 1714 von Napoli begonnene Villa Valguarnera im süditalienischen Bagheria; Gartenseite etwa das ab 1729 errichtete Jagdschloß Stupinigi vor Turin von Juvarra.

⁹²⁷ gta hist. Foto o. Sign. u. 11-O31-8.

Seine erste Züricher Villa - die Villa Bleuler (Kat.Nr.113; Abb.327-348) - errichtete Bluntschli in damals für diese Bauaufgabe unüblicher Ziegelbauweise.⁹²⁸ Ihr Bauherr, Oberst H. Bleuler, hatte als Vizepräsident des schweizerischen Schulrats regen Anteil an der Entwicklung des kurz zuvor vollendeten eidgenössischen Chemiegebäudes genommen, das Bluntschli und Lasius in Backstein ausgeführt hatten. Offensichtlich hat er sich nicht nur von den praktischen, sondern auch ästhetischen Vorzügen des gelblichen Steins überzeugen lassen. Mit Sicherheit spielten auch finanzielle Erwägungen bei der Materialauswahl eine Rolle - das legt auch die Verwendung von Surrogaten etwa bei den Säulen im Innern nahe - aber der Bau hätte mit kaum mehr Kostenaufwand auch verputzt werden können. Mit der Villa Bleuler setzt Bluntschli einen Neubeginn in Zürich: der dortige Villenbau hatte seit den sechziger Jahren keine qualitätvolleren Lösungen mehr hervorgebracht. Und genau dort knüpft er an: Man vergleiche den individuell komponierten innen und außen verschränkenden Bau nur mit dem durch Risalite, Loggien, Balkone, Treppen u. s. w. ähnlich stark aufgelösten und im Inneren wie Äußeren ebensolch abwechslungsreiche Vielfalt verschiedener Aspekte liefernden der Villa Wesendonck. An diesem Spätwerk L. Zeugheers, das von 1853 bis 1857 entstanden war, hatte Bluntschli 1876 Umbauten vorgenommen (Kat.Nr.190). Die Villa Bleuler präsentiert sich symmetrisch und mit abweisend bossierten Fenstergewänden an ihrer Eingangsseite und der Fassade zur alten Landstrasse (Abb.333f), offen und locker gruppiert an den beiden Seiten zum Park (Abb.328f u. 335f). Auf den Beruf des Besitzers anspielend, tragen die "Palazzofenster" der offiziellen Fassaden Keilsteine mit stark plastischen Helmen (Abb.332). Diese häufiger - besonders an militärischen Zwecken im weiteren Sinne dienenden Gebäuden etwa dem wenige Jahre vor der Villa vollendeten Palais des Generalkommandos in Karlsruhe - zu beobachtende Zier stellt ein Zitat von Zeughäusern dar; übrigens war Schlüters Berliner Zeughaus kurz zuvor von F. Hitzig umgebaut und so auch wieder in breiteres Interesse gerückt worden.⁹²⁹ Der Vorbau des Empfangszimmers (Abb.331 u. 334) - Serliana mit Balustrade darüber - erlaubt die Assoziation an einen Triumphbogen. In Gestalt einer gestaffelten Drillingsarkade - auch die beiden von "Mylius & Bluntschli" entworfenen Triumphbögen (Kat.Nr.159 u. 160; Abb.464f) hatten eine überhöhte Mitte - tritt dieses Motiv auch im Innern vor der Sitznische des Vorbaus auf (Abb.341). Zum mit Oleander und Palmen mediterran angereicherten Park öffnet sich die Villa - an toskanische ville suburbane der Renaissance erinnernd - in Loggien mit freundlicher an pompejanische Vorbilder erinnernder Ausmalung vermittelt vorgelegter Terrasse und großzügiger

⁹²⁸ Über den damaligen Stand des Backsteinbaus in Zürich und Bluntschlis Erfahrungen damit s. o. S.234f; zur Situation des damaligen Züricher Villenbaus s. S.173f.

⁹²⁹ S. etwa DBZ XV 1881, S.373f, 377, 383f, 395f u. 427-430. Bluntschli hatte sich bereits in einem Br. aus Berlin vom 1.II.1869 über Schlüters Zeughaus geäußert (FA Bl.47. U.V). Skizzen solcher Keilsteine in G-S XXVIII, 22 aus dem Jahre 1885 !

Treppenanlage (Abb.327-331, 335f, 342 u. 344). Die Dekorationsmalerei der Halle in Anlehnung an pompejanische und italienische Ausmalungen des Cinquecento ähnelt Entwürfen zu den Gewölbekappen des Vestibüls in Sempers zweitem Dresdner Hoftheater (Abb.338-340 u. 346-348).⁹³⁰ Die Räume sind vorwiegend in gediegener deutscher Renaissance ausgestattet.

Die zweite Züricher Villa Bluntschlis - die "Parkvilla" Rieter (Kat.Nr.114; Abb.349-366) im Stil der deutschen Renaissance - wurde ebenfalls in Backsteinmauerwerk - diesmal rot - errichtet. Ihre farbenfrohe Gesamterscheinung wird vor allem von der natürlichen Beschaffenheit des Materials bestimmt. Gereinigt kommt ihre Farbgebung dem ursprünglichen Zustand wieder sehr nahe. Wie bei der Villa Bleuler läßt sich auch hier Bluntschlis sorgfältiger Umgang mit Farbe und Material beispielhaft für einen Privatbau an einem ausgeführten und noch bestehenden Gebäude betrachten. Bedingt durch die Hanglage erhebt sich der ein wenig an ein Schlöbchen erinnernde Bau - ein zunächst geplanter Turm im Westen (Abb.353), dessen oberes Geschoß mit dem aufragenden Teil des Eckerkers am Frankfurter Komplex Hasengasse (Kat.Nr.58; Abb.214) verwandt ist, hätte diesen Charakter noch unterstrichen - talwärts über einem mächtigen Sockel, der Anlaß zu differenzierter Gestaltung und Bearbeitung gibt: Zunächst läßt Bluntschli das Gestein der Moräne, auf der sich die Villa erhebt, unter der nordöstlichen Kante der Terrassenstützmauer deutlich in Erscheinung treten (Abb.350). Darauf fußt die geböschte silbergraue Stützmauer aus engfugigem Polygonalmauerwerk, deren Kante mächtige Bossenquader in Lang- und Kurzwerk mit tiefen Fugen bildet. Das Mauerwerk setzt sich in gleicher Technik und geböscht in gleicher Höhe an der Villa fort (Abb.351) - jedoch erst oberhalb der über den Kellerfenstern aufgekropften Kehle einer niedrigen glatten Sockelzone, die das Untergeschoß anzeigt. Die nach Süden polygonal vortretende Küche ist mit demselben Stein aber in Form rechteckiger Platten verkleidet. Die Wände aus rotem Backstein erheben sich über dem kräftigen Wulst eines Kordongesimses. Dieses besteht aus warmfarbigem hellgelbem Kalkstein, aus dem auch der zur Eingangsseite gespitzte Sockel sowie die übrigen Architekturglieder gearbeitet sind.⁹³¹ Wie der Sockel so erinnert auch die kleinteilige gewebehaft gleichmäßige Struktur des äußerst akkurat versetzten Backsteins im Zusammenhang mit den anscheinend unabhängig davon angeordneten und dessen Fläche durchbrechenden Gewänden und Ziergliedern aus Haustein an Sempers Theorien von Bekleidung und Stoffwechsel. Das Holz der Fensterrahmen und des

⁹³⁰ Vgl. o. S.227f mit Anm.711.

⁹³¹ Vgl. hierzu Sempers Ausführungen zur "Umsäumung" von Mauerflächen: "Weder darf die obere Umsäumung der unteren, noch sollen die Seitensäume einer von beiden ersteren gleich sein. Die obere Umsäumung ist Krönung, die untere ist Basis, Trägerin des Ganzen, daher stärker, kräftiger, aus festerem Stoffe. Die beiden Seitensäume sind gar nicht nöthig, oder ... müssen ... die Verkettung zweier sich treffender Mauerflächen hervorheben, sich als Verstärkungen des Gemäuers darstellen" Semper Stil II, S.373f, s. a. ebd. 383f.

Dachgesimses ist dunkel gebeizt; die Traufkehle mit bunten Blüten in weißen Feldern verziert; die steilen Dächer decken farbig glasierte Ziegel in Rautenmuster; zu deren Erscheinung noch das Grün des Kupfers und das Schwarz schmiedeeiserner Gitter und Dachbekrönungen tritt (etwa Abb.349 u. 354). Auch die feste Ausstattung des Innern, die von Bluntschli ebenfalls in deutscher Renaissance entworfen ist, läßt vor allem das Material, besonders Holz - Vertäfelung, Türen, Decken, Treppe - aber auch den Mosaikfußboden, sprechen (Abb.359f). Holz- und Stuckdecken sowie mit Butzenscheiben verglaste Fenster unterstreichen die gemütliche Atmosphäre des gewählten Stils. Die Zimmerdecken im Obergeschoß orientieren sich auch an italienischen Vorbildern (Abb.364-366).

Bei der Erweiterung der Villa Schönberg (Kat.Nr.202) übernahm Bluntschli am Außenbau die vorgegebenen gotischen Stilformen und bereicherte ihn mit Streifen auberginefarbenen glasierter Verblendsteine, die um diese Zeit in der Schweiz als der "letzte Schrei" galten (Abb.521f).⁹³² Die reiche Innenausstattung hingegen entwarf er in deutscher Renaissance (Abb.525).

Professor Brentano legte größten Wert darauf, daß die Einrichtung seines Hauses (Kat.Nr.87; Abb.269) in italienischer Renaissance gestimmt sei.

Spätestens mit der Entwicklung der Villa Wegmann (Kat.Nr.115; Abb.367-397) ab dem Jahre 1886 besteht auch für Bluntschli keine Trennung des Vokabulars öffentlicher und privater "Monumentalbauten" mehr. Ihr Planungsverlauf belegt, daß architektonische Motive - sofern finanzierbar - beliebig verwendet werden können: Die erste Idee Bluntschlis zu diesem mit seiner Schaufront, der Gartenseite, zum Zürichsee gelegenen Bau überliefert die Skizze einer symmetrischen Fassade vom August 1886 (Abb.369). Sie weist in der Beletage eine Loggia mit gekuppelten Säulen auf. Zu ihren Seiten erheben sich an den Kanten gequaderte und mit Balustraden das Hauptgesims überragende Risalite, die sich je in einer Serliana unter kleinem Dreiecksgiebel öffnen. Es ist wenig Phantasie vonnöten, um die Fassade von Bluntschlis Entwurf der Westseite des Berliner Reichstagsgebäudes aus dem Jahre 1882 - der Seite mit der kaiserlichen Zufahrt - herzuleiten (Kat.Nr.10; Abb.51), wobei die Gestaltung von Mittelrisalit - Dreiecksgiebel über Triumphbogenallusion - und Seitenrisaliten eine Fusion eingehen mußten.⁹³³ In einem drei Monate später entstandenen Vorschlag zieht Bluntschli den Mitteltrakt der Villa fast halbrund vor, bekrönt ihn mit einer Kuppel über einem attikaartigen Tambour und gewinnt so das

⁹³² Birkner 1975, S.15.

⁹³³ Abgesehen von der Nähe zur Fassade der Zufahrt des kaiserlichen Hofes von Bluntschlis zweitem Reichstagsprojekt, erinnern die verschiedenen Entwürfe zur Villa Wegmann an wenige Jahrzehnte zuvor entstandene italienische Vorbilder zitierende feudale Bauwerke wie die Orangerie von Sanssouci, Potsdam (L. Persius, 1842-60) oder die Villa Berg, Stuttgart (Ch. Fr. Leins, 1844-53); vgl. a. Sempers Stadthaus in Winterthur einschließlich der Vorprojekte dazu Fröhlich 1974, S.150-159 u. ders: *Hommage au grand maître*, S.139. In: *Fünf Punkte in der Architekturgeschichte* hg. v. Katharina Medici-Mall, Basel / Boston / Stuttgart 1985, S.134-147.

später ganz ähnlich ausgeführte Hauptmotiv. Die vorherigen Eckrisalite erscheinen lediglich noch als flankierende Achsen. Ihre Palladiomotive werden in einem weiteren Schritt auf Fenstertüren mit Dreiecksverdachungen reduziert. Das Hochparterre erhält Rundbogenfenster (Abb.370f). Ebenfalls evident ist die Abhängigkeit dieses Vorschlages von Bluntschlis ein Jahr zuvor entstandenem Entwurf der Südansicht des ähnlich exponiert situierten Berner Bundeshauses (Kat.Nr.11; Abb.55). Ja, der Villa fehlt noch nicht einmal die von der Kritik an "dem vornehmsten Gebäude der Schweiz. Eidgenossenschaft" vermißte Kuppel, "die höchste und bedeutungsvollste Bauform, die wir kennen, ... diese absoluteste Bauform."⁹³⁴ Seine endgültige Gestalt erhielt der über die Hochrenaissance hinausgehende Entwurf durch die Ausrichtung der den Salon flankierenden Räume längs der Fassade (Abb.373f) - ähnlich den Vorsälen des Nationalratssaals (Abb.58) - wodurch diese um zwei Achsen verlängert wurde (Abb.372). Der Balkon der Beletage über dem Vorbau des Salons wird hier seiner engen Bindung durch Säulen und Kuppel wegen - anders als etwa bei der Villa Chiesa (Kat.Nr.75) oder dem Projekt zum "Heylshof" (Kat.Nr.111) - als zum Baukörper gehörig gesehen. Den Eindruck einer toskanischen Villa - gedacht sei etwa an die Villa Garzoni in Collodi bei Pescia - unterstreicht der steile Hang, über dem sich das hellgraugelbliche Gebäude erhebt. Seine Anlage als symmetrischer Garten erforderte einen Aufwand an Terrassen, Stützmauern und Treppen in Ausmaßen, mit denen sich Bluntschli seit seiner Zeit an der Ecole des Beaux-Arts (vgl. etwa Wasserturm, Kat.Nr.135; Abb.426f) nicht mehr zu beschäftigen hatte - also erstmals nicht nur als Projekt - und dem er mit äußerster Sorgfalt in Auswahl, Verwendungsart und Bearbeitung des Materials nachkam. Die Gestaltung des Parks gab ebenfalls Anlaß zur Errichtung zweier Pavillons, deren Palladiomotive mit ihren Bögen in die Mansarddächer schneiden. Sie stellen eine besser proportionierte Weiterentwicklung einer ähnlichen Kleinarchitektur für den Park des Wormser "Heylshofs" (Kat.Nr.111; etwa gta 11-O51-42 oder -45 v.) dar, die unrealisiert geblieben war. Ebenfalls in Rokoko sind ein Pförtnerhaus und die Einfriedung des Anwesens entworfen. Auf die Qualität der Architekturdetails, Bauskulptur und Dekoration wurde größter Wert gelegt, wie etwa die einander zugewandten portraithaft aufgefaßten Köpfe von Mädchen und satyrhaften Naturburschen auf den Keilsteinen der Hochparterrefenster

⁹³⁴ Müller, Albert in SBZ V,25 v. 20.VI.1885, S.160. Ohne eine Abhängigkeit herstellen zu wollen, ist es doch bemerkenswert, daß die Verbindung einer Loggia mit gekuppelten Säulen, dem Mittelrisalit vorgelegter Kolossalordnung mit Dreiecksgiebel und hoher Kuppel auch ein wenige Jahre zuvor von Martin Haller in Verbindung mit Leopold Lamprecht für Wiebendorf bei Boizenburg in Mecklenburg errichtetes Herrenhaus verbindet (s. etwa DBZ XIX,43 v. 30.V.1885, S.357 u. 361 o. Hornborstel, Wilhelm u. Klemm, David: Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925, Ausstkat. Hamburg 1997, S.206f); ein vergleichbarer etwa zeitgleicher Entwurf eines öffentlichen Monumentalgebäudes stellt Otto Wagners Wettbewerbsprojekt zum Amtsgebäude der k.k. privilegierten allgemeinen Boden-Credit-Anstalt von 1884 dar (Wasmuth, S.39 u. Graf, Otto Antonia: Otto Wagner, Bd.1, Wien 1985, S.61f).

zeigen, die dem Dunstkreis Böcklins entstiegen scheinen (Abb.376-381). In Frontalansicht gearbeitete Götterköpfe über den Fenstern des Salons verweisen auf die Voraussetzungen von Wegmanns Wohlstand und die typischen Eigenschaften eines gründerzeitlichen Unternehmers: Ceres steht für Ackerbau und bereitet so die Grundlage des Müllereiwesens; sie wird flankiert von dem flinken Merkur, dem Gott des Handels und des Kaufmannsglücks, und Vulkan, dem mit Feuer produzierenden Gott, der die Industrie im weiteren Sinne vertreten soll. Als Anregung diente wahrscheinlich die 1882 über der Hauptfassade der schweizerischen Kreditanstalt am Paradeplatz aufgestellte Gruppe von Landwirtschaft, Handel und Industrie in Gestalt dreier weiblicher Personifikationen von Ch. Iguel, Genf⁹³⁵, wobei Wegmann statt des Handels die Landwirtschaft ins Zentrum setzen ließ. Bekrönt wird die Hauptfassade von einem adelswappenartigen Schild mit "W" in Rokokokartusche, das sich auch über dem Portal der gegenüberliegenden Fassade findet. Auf dieser Seite tritt das Treppenhaus als schwacher Mittelrisalit mit vorgelegter eingeschossiger Unterfahrt aus dem Baukörper, wie von Bluntschli zuletzt bei der Villa Bleuler (Kat.Nr.113) ausgeführt.

Die reiche farbige Innenausstattung wird von schon an den früheren Villen beobachteten Motiven bestimmt, wobei dem Rokoko der Renaissance gegenüber eine fast gleich große Rolle wie beim "Heylshof" eingeräumt wird; selbst Elemente der "pompejanischen" Deckenmalerei des Badezimmers zeigen seinen Einfluß. Hingewiesen sei auf das Vorkommen von Säulenkapitellen mit aufwärts gerollten Voluten, wie bei der Villa Bleuler (Abb.388 bzw. 345).

Ein Jahr nach Vollendung entstand unterhalb der Villa der erste öffentliche Neubarockbau Zürichs, das Stadttheater (ab 1964 Oper) von "Fellner & Helmer". Die vier verschiedenen Fassadenalternativen der Villa Stehli-Hirth (Kat.Nr.118) zeigen, wie Bluntschli sich den Wünschen des Auftraggebers mit Dekorationsvarianten zu nähern versucht: Die Fassade des an klassizistische französische Bauten - etwa Jacques-Ange Gabriels Lustschlößchen "Petit Trianon" im Park von Versailles (1762/64) - erinnernden Kubus erhält eine mit eklektischen - besonders dem Rokoko entlehnten - Elementen versetzten Fassade. Sie erscheint zunächst von Kolossalpilastern strukturiert und in der Mitte von einer den anderen gegenüber ausgezeichneten Gaube im Mansardwalmdach betont (Abb.405); dann mit gequadrerten Lisenen und von einer Balustrade vor dem Flachdach abgeschlossen (Abb.406); der dritte Vorschlag, basierend auf der Ansicht des ersten, betont die Mitte noch stärker durch Wegfall der seitlichen Eingänge und Gaupen sowie eine Freitreppe mit Podest (Abb.407); beim vierten Vorschlag handelt es sich um eine Variante des zweiten italianisierenden, dessen Elemente stärker renaissancehafte

⁹³⁵ S. etwa SBZ I,5 v. 3.II.1883, S.29f.

Züge erhalten und dessen drei Eingänge mit darüber auf Säulen ruhenden Balkonen nun auf ein Portal in der Mitte reduziert sind (Abb.408).

Von diesen Fassadenentwürfen zehren die beiden Vorschläge zur Gartenfront der Villa Hochstrasser aus dem Jahre 1900 (Kat.Nr.119; Abb.410f).

Bei seinem ersten Projekt zur Bebauung des Tonhalleareals⁹³⁶ mit einem Kunsthaus, Wohn- und Geschäftshäusern vom März 1897 (Kat.Nr.37; Abb.156f) verbindet Bluntschli die drei Gebäude der symmetrischen Seefront - von denen das mittlere das Museum aufnehmen sollte - durch einen Portikus und verleiht den äußeren Bauten einen Anflug von Rokoko. Bei der zweiten Planung vom Mai 1900 (Kat.Nr.41; Abb.170) rahmen zwei verschieden gestaltete Gebäude mit Anklängen an die Architektur der deutschen Renaissance das Museum. 1905/06 (Kat.Nr.71) tritt an die Stelle des Museums - für das inzwischen ein anderer Standort vorgesehen war - ein "öffentliches Gebäude". Bluntschli entwirft unterschiedliche, jedoch in der Erdgeschoß- und Traufhöhe aufeinander bezogene Bauten (Abb.238-241); Gewichtung und Akzentuierung der äußeren Gebäude ähneln der des Projekts Kat.Nr.41 (Abb.170). Die einheitlicher gestalteten Innenhöfe zeigen sich von der Reformarchitektur beeinflusst, weisen Renaissance- und Rokokoelemente sowie Jugendstileinfluß auf (Abb.245f).

Das Erweiterungsprojekt des 1884 von ihm gotisierend umgebauten Hauses Gessner (Kat.Nr.206; Abb.529 s. a. Kat.Nr.200; Abb.517) entwarf Bluntschli 1899 in Formen des Übergangs zur deutschen Renaissance mit Motiven, wie er sie ähnlich bereits bei "Schloß" Stumm (Kat.Nr.99) oder der Villa Schönberg (Kat.Nr.202) angewandt hatte. Bei den Entwürfen zur Fassade der Villa Ryser (Kat.Nr.207; Abb.530) von 1902 nimmt Bluntschli in den 1880er Jahren verwendete Motive wieder auf.

III.2.18 Nebengebäude

Bei der Gestaltung von Nebengebäuden griff Bluntschli gelegentlich auf bereits zuvor verwendete oder für andere Bauten vorgeschlagene Ideen zurück; so etwa bei dem ersten Entwurf des Stalls Goldschmidt (Kat.Nr.125; Abb.415) auf eine Züricher Studienarbeit (Kat.Nr.60 u. 61; Abb.218), bei dem zweiten dann ausgeführten Plan (Abb.416) auf kurz zuvor für die Leichenhallen des Wiener Zentralfriedhofs (Kat.Nr.54; Abb.205) vorgesehene Elemente, wie die breiten durch schmale Kämpfergesimse unterbrochenen Lisenen und Gewände der rundbogigen Öffnungen, deren Oberlichter Pfosten themenfensterartig unterteilen.

Ein Requisitenhäuschen (Kat.Nr.124) sollte seiner geringeren Bedeutung entsprechend als Holzkonstruktion und ein Bootshaus am Zürichsee (Kat.Nr.128;

⁹³⁶ Zum Folgenden s. a. S.321f u. 324f.

Abb.421) der Annäherung an regionaltypische Bauweise wegen in Zimmerwerk ausgeführt werden.

III.2.19 Brücken

Eine 1879/80 im Büro "Mylius & Bluntschli" entworfene Brücke für die Gewerbe- und Kunstausstellung in Düsseldorf (Kat.Nr.132; Abb.424f) sollte die technischen und gestalterischen Anwendungsmöglichkeiten von Zement und Beton zeigen. Als Stil der Dekoration dieser Kleinarchitektur wurde "Renaissance" gewählt. Sollten die die Bogenlaibung zierenden Masken an den "Ponte dei Sospiri" anspielen ?

III.2.20 Brunnen

Bluntschlis erste Entwürfe zu Brunnenanlagen entstanden als Projekte an der Ecole des Beaux-Arts (Kat.Nr.134 u. 135). Bei den beiden Wasserspielen zeigt sich Bluntschli von Gartenanlagen italienischer Villen des 16. Jahrhunderts beeinflusst; außerdem bringt er bei dem großzügigen Projekt "château d'eau" (Kat.Nr.135; Abb.426f) Römisches durch die Gestaltung der beiden Obelisken und das Nischenmotiv des zentralen Brunnenhauses, das an Bramantes Cortile del Belvedere erinnert, ein. Die Zeichnung zu einem Brunnen für den Garten des elterlichen Wohnhauses reflektiert diese Pariser Entwürfe (Kat.Nr.84, gta 11-O8-1 v.). Seinen ersten realisierten Brunnen (Kat.Nr.136) entwarf er für den Marktplatz in Neustadt an der Haardt gleichsam als Zentrum öffentlichen Lebens in Anlehnung an Laufbrunnen des süddeutsch-schweizerischen Raums. Das auf einem Stufenunterbau errichtete Becken in seit der Gotik üblicher polygonaler Form zeigt in seiner Mitte einen Brunnenstock aus Sockel, Trommel und Säule mit wappenhaltendem Löwen, der sich in seinen Proportionen und der Dekoration an frühbarocken Vorbildern orientiert. Zwischen der Trommel, deren Röhren Delfine stützen, und der Säulenbasis schlägt Bluntschli eine Schale vor (Abb.428). Diese Art der Verbindung eines Laufbrunnens mit einem Schalenbrunnen drängte den praktischen Zweck einer möglichst mühelosen Wasserentnahme aus den Röhren zugunsten rein künstlerischer Gesichtspunkte in den Hintergrund. Wohl deshalb entstand ein anderer Vorschlag ohne die Schale (Abb.429) und ein weiterer - der ausgeführte - unter Weglassung der Röhren mit einer dem Becken vorgelegten Schale.

In seinem Projekt zur Umgestaltung der Züricher Schipfe (Kat.Nr.183; Abb.497) von 1876 setzt Bluntschli einen Wandbrunnen als Blickfang an den Fuß des Lindenhofs. Der Aufbau des im Formenschatz der Ecole des Beaux-Arts dekorierten Monuments entspricht dem seines Projekts zum Hauptportal des Wiener Zentralfriedhofs (Kat.Nr.54; Abb.200 u. 202), einem Triumphbogen mit Dreiecksgiebel über der mittleren Öffnung bzw. Brunnennische. Die Verknüpfung der aus der Antike

stammenden Motive Triumphbogen und Tempelfassade soll hier auf die historische Bedeutung des Aufstellungsortes unterhalb des römischen Kastells verweisen, was durch die Giebelinschrift "SPQT" unterstrichen wird.⁹³⁷ Im Zusammenhang mit der beabsichtigten Aufstellung eines Zwingliedenkmals (Kat.Nr.150) auf dem Lindenhof und der Gestaltung eines aufwendigen Treppenaufgangs schlägt er im Dezember 1883 nochmals zwei ähnliche Lösungen vor (Abb.451 u. gta 11-O141-3).

Bluntschli's Vorschlag zum Umbau des Züricher "Kaufhauses" (Kat.Nr.204; Abb.526) von 1892 sah auf dessen nördlicher Giebelseite einen Wandbrunnen mit wasserspeiendem Löwenkopf in frühbarocker Rahmung vor.

In der Diskussion um den Wettbewerb zu Entwürfen für Brunnen drei verschiedener Kategorien für Zürich in den Jahren 1901/02 vertrat Bluntschli die Meinung auch die kleineren Brunnen sollten "in Anlehnung an antike Motive und zwar möglichst als Wandbrunnen erstellt werden."⁹³⁸

Die Entwürfe zu vier Brunnen in der Züricher Enge aus den Jahren von 1904 bis 1908 weisen alle exedraförmige Grunddispositionen auf. Stilistisch reichen sie von einer der schräggegenüber stehenden Kirche (Kat.Nr.5) angepaßten und von den Überlegungen zum Grabmal Siber (Kat.Nr.175; Abb.481-484) beeinflussten Anlage (Kat.Nr.137; Abb.430-432), den beiden neubarocken am Bleicherweg (Kat.Nr.138; Abb.433)⁹³⁹ und der Kapellstrasse (Kat.Nr.140; Abb.441-443), bis zu der am Arboretum (Kat.Nr.139). Für das letztgenannte Projekt⁹⁴⁰ fertigte Bluntschli Skizzen in "Rokoko" (Abb.434-438), wobei ihn dekorativ in ihre Umgebung hinein komponierte Gartenarchitekturen der Stilstufe des Züricher Freigutbrunnens inspiriert haben mögen; in der nächsten, über ein Jahr später entstandenen, Idee gab er dem Brunnen neoklassizistische Form (Abb.439) und wandelte diese schließlich ab in vor allem "barocke", aber auch vom Jugendstil beeinflusste Ausgestaltung (Abb.440). Die von Bluntschli bei dem in seiner Nachbarschaft an der Kappelstrasse aufgestellten Brunnen angewandte Verbindung wasserspeiender Löwenköpfe mit Bogenarchitekturen zwischen Voluten und unter Knäufen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit verbreitet, wie ein qualitativ schwächeres Beispiel, der Wassereinlauf in der Männerschwimmhalle des Müllerschen Volksbads in München von Karl Hocheder zeigt. Höchstwahrscheinlich war es Bluntschli sogar bekannt: Unter den Notizen einer Reise nach München im September 1902 findet sich die

⁹³⁷ Die dem Wiener Portal gegenüber von einem durchgezogenen Gesims betonte Zweigeschossigkeit läßt in Verbindung mit dem seinen Umriß bestimmenden Dreiecksgiebel in der Mitte Assoziationen an den Hadriansbogen in Athen aufkommen. Sollte Bluntschli die modern bebaute Schipfe dem rechten Limmatufer gegenüber als neue Stadt absetzen wollen ?

⁹³⁸ SBZ XXXIX,9 v. 1.III.1902, S.98 (Sitzungsprot. d. ZIA v. 12.II.1902).

⁹³⁹ Dieser erinnert - ohne die ihn zu einer Exedra erweiterten Flügel - an den ab 1875 von Heinrich Gerhardt in klassizistischen Formen geschaffenen Rebekabrunnen, der sich heute am Ende der Bahnhofstrasse befindet.

⁹⁴⁰ Vgl. a. S.323.

Bemerkung "17. ... zu Tisch im Volksbad."⁹⁴¹ Sollte sich die Gelegenheit, einen Blick in die damals fast vollendete Schwimmhalle zu werfen geboten haben, dürfte Bluntschli diese mit Sicherheit wahrgenommen haben.

1910 entstand der Entwurf zu einem von Römischen Barock - etwa der Kuppellaterne von S. Maria di Loreto - inspirierten Brunnen für einen unbekanntem Standort (Kat.Nr.141).

Kleinere Brunnen im jeweils entsprechenden Stil gehörten in der Regel auch zu jeder Villa; genannt seien hier die der Villen Bleuler, Rieter und Wegmann (Kat.Nr.113 bis 115); für die Villa Schönberg ist die Skizze eines nicht ausgeführten zweiseitigen Schalenbrunnens in spätem "Rokoko" erhalten (Kat.Nr.202, gta 11-O50-17).

III.2.21 Denkmäler und Gedenktafeln

Denkmäler sind Werke der Architektur und Skulptur, die eigens zur Erinnerung an berühmte Personen oder bedeutende Ereignisse aufgestellt werden. Im ersten Falle handelt es sich meist um Portraits in Form von Medaillons, Büsten, sitzende oder stehende Figuren, Reiterstatuen oder ganze Figurengruppen, im zweiten sowohl Reliefs als auch vollplastische allegorische Gestalten oder szenische Darstellungen, Obelisken, Säulen und Votivkirchen. In der Regel sind sie mit Inschriften versehen. Ihre Aufgabe, historische Kontinuität aufzuzeigen, erweiterte sich im 19. Jahrhundert, um die Funktion durch Bildung von Geschichtsbewußtsein das bürgerliche Selbstgefühl zu steigern.

Bluntschli bediente sich auch bei seinen Entwürfen zu Denkmälern und Grabmalen überwiegend aus der Antike und Renaissance stammendem Formengut, wie das schon die von ihm gewählten architektonischen Grundformen nahelegen:

In seiner Pariser Arbeit von 1865 wird die Bedeutung des eigentlichen Denkmals durch eine Säulenhalle unterstrichen (Kat.Nr.142); von hohen Mauern bzw. einer Balustrade sollte der Bezirk des Denkmals für Freiherrn von und zum Stein von seiner Umgebung abgegrenzt werden (Kat.Nr.144; Abb.445), und das Kriegerdenkmal in Bouillon wird auf drei Seiten von Mauern beschlossen (Kat.Nr.149; Abb.450).

Seine freistehenden Denkmäler weisen in der Regel einen obeliskenhaften Schaft auf, wie ihn das genannte Stein-Denkmal auszeichnet. Dessen Aufbau lehnt sich im übrigen an eine Vorstudie zu Sempers Entwurf eines Denkmals für Bundespräsident J. Furrer an, die während Bluntschlis Tätigkeit für Semper von seinem Komillitonen L. Chialiva ausgeführt wurde.⁹⁴² Wie bei diesem zeigt der Schaft bei Bluntschlis

⁹⁴¹ FA Bl.50 U.VII.

⁹⁴² gta 20-O173-1; s. a. FA Bl.47 U.II (Br. v. 11.VI.1862); Fröhlich 1974, S.144 und Keller, Karl: Gottfried Semper und Winterthur, S.100 u. Abb.61 auf S.96. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts hg. v. ETH, Basel / Stuttgart 1976, S.95-108.

späteren Entwürfen stets gedrungener Proportionen als beim Stein-Denkmal und wandelt sich schließlich zum Sockel wie beim Konstanzer Siegesdenkmal oder dem Kriegerdenkmal in Brüssel (Kat.Nr.145 bzw. 148; Abb.446 u. 449). Gelegentlich - Konstanz - läuft eine Sitzbank um. Das Monument für Alfred Escher (Kat.Nr.153; Abb.456f) vor dem Züricher Hauptbahnhof - das einzige realisierte Denkmal Bluntschlis von größerer städtebaulicher Bedeutung - besteht ebenfalls aus solch einem Sockel, zeichnet sich aber zusätzlich noch durch Postamente bzw. Brunenschalen an dessen Seiten aus. In Verbindung mit dem seinen Hintergrund bildenden Mittelrisalit der Bahnhofsfassade drängen sich Assoziationen an die Fontana di Trevi auf.

Bluntschli nahm den von ihm entwickelten Typ nochmals bei den Entwürfen der Denkmäler für Mozart und Andreas Hofer, im ersten - mit seinem Dekor bereits zum Spätwerk überleitenden - Falle allerdings nicht mit konvergierendem Sockel, auf (Kat.Nr.154 u. 155; Abb.458f).

Einen schlichten rechteckigen Sockel - ebenfalls ohne Verjüngung - weist das Züricher Denkmal für Zwingli auf, das nach verschiedenen anderen Vorschlägen bei der Wasserkirche Aufstellung fand (Kat.Nr.150; Abb.453). Die Plinthe hat eine charakteristisch geschwungene Kehle, wie Bluntschli sie auch bei anderen Monumenten verwendete (Kat.Nr.148, 153 u. 154; Abb.449 u. 457f).

Der Kenotaph taucht bei dem Denkmal für Th. Körner (vgl. Michelangelos Medicigräber) in einer Rundnische, bei dem Kriegerdenkmal in Bouillon vor einer "Tempelfront" auf (Kat.Nr.143 bzw. 149; Abb.444 u. 450).

Wanddenkmäler mit Nischen in starker Anlehnung an Vorlagen aus der italienischen Hochrenaissance mit Büsten auf Sockeln entwarf Bluntschli für Körner (Muschelnische wie etwa Michelangelos Julius Grabmal), Culmann (mit stelenartigem Sockel; Kat.Nr.151; Abb.454) und Semper (mit zwei rechteckigen Sockeln; Kat.Nr.152; Abb.455); das Weber-Denkmal besteht aus einer architektonisch gerahmten Wandnische zur Aufnahme der Büste (Kat.Nr.158; Abb.462). Es erinnert sehr an die nicht ausgeführte Version des Entwurfs zum Grabmal Müller, der gut ein halbes Jahr zuvor entstanden war (Kat.Nr.178; Abb.491). Gedenktafeln mit Inschriften (gefallene Studenten Heidelberg, Kat.Nr.146; Abb.447) und Portraits (Clementine Frankfurt, Kat.Nr.147; Abb.448) gestaltete Bluntschli ebenfalls in der Formensprache der Renaissance.

Die Stele des Kriegerdenkmals in Bouillon erhebt sich zwischen "Tempelfassade" und Kenotaph (Kat.Nr.149; Abb.450). Das Furrerdenkmal sollte aus einer segmentbogig endenden Stele mit Büste (Kat.Nr.156; Abb.460) wie schon das Culmannendenkmal (Kat.Nr.151; Abb.454) oder der Grabstein Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467) bestehen. An eine Grabstele erinnert auch der aufwendig in Renaissancecedekor gezierte Sockel der Büste Kappellers (Kat.Nr.157; Abb.461).

Als Attribute tauchen Rosetten - wie sie bereits die Grabsteine Häusser von 1868 und Kriegk von 1878 zeigen (Kat.Nr.161 bzw. 166; Abb.467 u. 471) - bei Culmann (Kat.Nr.151; Abb.454, Metopen) und Kappeler (Kat.Nr.157; Abb.461, Giebelfeld), Lorbeerzweige bei Semper (Kat.Nr.152; Abb.455, Postament der Büste) und das Eiserne Kreuz bei dem Siegesdenkmal in Konstanz (Kat.Nr.145; Abb.446) und den drei Gefallenendenkmälern (Heidelberg Kat.Nr.146; Abb.447, Giebelfeld; Brüssel Kat.Nr.148; Abb.449, Metopen; Bouillon Kat.Nr.149; Abb.450, Giebel der Stele) auf.

III.2.22 Triumphbogen, Ehrenbogen und Festdekorationen

Die Aufstellung von Ehrenbögen geht auf den römischen Brauch zurück, einer Person zum Dank für eine Wohltat oder zum Gedenken an ein besonderes Ereignis einen "fornix" - dann auch "arcus" - zu errichten sowie später siegreichen Feldherren und ihren Heeren einen feierlichen Einzug in Rom zu bereiten.⁹⁴³ Die letztgenannte Funktion der Verbindung von Triumphbogen und Triumphzug ist für die Form bestimmend, in der das Denkmalmotiv erneut Aufnahme fand und sich in seiner Gestaltung bis ins 20. Jahrhundert hinein angelehnt hat. Im Büro "Mylius & Bluntschli" entstanden zwei dreibogige Triumphbögen, für die es keine Vorbilder gibt. Die Besonderheit besteht darin, daß ihre Mitte beträchtlich über das Gebälk der beiden seitlichen Durchgänge hinausragt. Diese Eigentümlichkeit läßt sich durch eine Herleitung aus Bluntschlis Wettbewerbsentwurf zum Hauptportal des Wiener Zentralfriedhofs (Kat.Nr.54; Abb.200) erklären: Das dessen erhöhte Mitte bekrönende Giebeldreieck wird weggelassen und die Kalotte des Hauptdurchgangs durch eine kurze Tonne ersetzt. So zeigt sich der Ehrenbogen von 1877 (Kat.Nr.160; Abb.465), dessen Mittelteil zweigeschossig aufgefaßt ist. Der Bogen von 1871 (Kat.Nr.159; Abb.464) legt dem Hauptdurchgang eine eigene höhere Säulenordnung vor. Diese Lösung ist auch latent im Mittelrisalit von Wanners Züricher Nordbahnhof, der im gleichen Jahre vollendet worden ist, enthalten (Abb.456). Verwandt ist auch der Wandbrunnen im Schipfeprojekt von 1876 (Kat.Nr.183; Abb.497). In ihrer Gesamterscheinung stehen diese beiden für Frankfurt entworfenen Bögen ohne Beispiel da: Schon durch die Proportionen weisen sie auf ihr Material (Holz, Pappe, Leinwand, Gips ...) hin, geben so, ohne Illusion erwecken zu wollen, ihren Charakter als kurzlebige Festdekorationen preis und beanspruchen nicht die Würde dauerhafter Monumente.

Der 1870 entstandene Entwurf einer Festbeleuchtung für das Heidelberger "Museum" zur Feier des Friedensschlusses ist nicht bekannt (Kat.Nr.220). Die 1905 zusammen mit Gull entworfene Dekoration der Fassade und des Vorplatzes des Züricher

⁹⁴³ Weiterführende Verweise zu Entstehung und Funktion bei Westföhring, S.11. vgl. a. o. S.184.

Polytechnikums anlässlich der Festlichkeiten zu dessen 50-jährigem Jubiläum bestand aus Obelisken, Girlanden und einer von Büsten umgebenen Athenastatue (Kat.Nr.226; Abb.545f).

III.2.23 Grabmäler

Bei der Gestaltung stelenartiger Grabsteine dienen Bluntschli in der Regel klassizistische und auf griechische Grabmäler der Klassik zurückgehende Anregungen als Grundlage:

Am stärksten klassizistisch geprägt ist die Architektur einer frühen 1869/70 entworfenen Giebelstele (Kat.Nr.162) und das Grabmal seiner Eltern (Kat.Nr.165; Abb.470), die Einzelformen zeigen deutlichen Renaissanceeinfluß.

Beeinflußt von griechischen Stelen des Typs, bei dem das Relief einen Teil des im übrigen mit Rosetten o. ä. verzierten Steins mit abschließendem Palmettenakroter oder Giebel beansprucht - bei Bluntschli befindet sich anstelle des Reliefs oft die Inschrift -, sind die Grabsteine Mont (Palmette; Kat.Nr.164; Abb.469) und Kriegk (Giebel; Kat.Nr.166; Abb.471) sowie der dritte Entwurf zum Grabmal Wallot, dieses mit Portraitrelief (Kat.Nr.177; Abb.489). Diesem Typus gehörte auch der Grabstein, den Semper 1859 für seine Frau Bertha entworfen hatte, an.⁹⁴⁴

Auf den in der Spätklassik verbreiteten Stelentyp, bei dem das Monument aus einem meist szenischen Relief in architektonischer Einfassung gebildet wird, greift Bluntschli bei architektonisch durch Pilaster und Giebeldreieck gerahmte Grabsteine zurück. Diese Begrenzung umfaßt bei ihm nicht den gesamten Körper der Stele, sondern beschränkt sich auf deren oberen Teil; anstelle der Darstellungen treten Medaillons oder Inschriften. Der dominierenden Rahmung wegen wirken diese Steine ädikulaartig: Hecker (Kat.Nr.168; Abb.474), Weber (Kat.Nr.172; Abb.478), unbekannt (1880er Jahre Kat.Nr.173; Abb.478) und Siber (Zentrum der Anlage Kat.Nr.175; Abb.481-484); beim Grabmal Natter begegnet uns ein - wegen des Medaillons - unten offenes Giebelfeld (Kat.Nr.176; Abb.487), ein Motiv, das sich bei dem Stein für Albert Müller wiederholt (Kat.Nr.178; Abb.491-493). Es handelt sich um ein bei Bluntschli häufiger zu beobachtendes Vorgehen, um Fenstern, Bögen oder Dekor mehr Raum zu geben.⁹⁴⁵

Zwischen diesen beiden Typen stehen Steine mit profiliert gerahmtem Inschriftfeld im oberen Teil wie das Grabdenkmal Culmann (Kat.Nr.169; Abb.475). Diese rücken wieder in die Nähe der Grabsteine eher klassizistischen Charakters mit die gesamte Stirnseite des Schafts einnehmender Inschrifttafel wie die beiden o. g. (Kat.Nr.162 u.

⁹⁴⁴ Etwa Fröhlich 1974, S.108f u. Gottfried Semper zum 100. Todestag (Ausst.kat.) hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1979 bzw. München 1980, S.310f; nicht erhalten.

⁹⁴⁵ S. u. S.320 mit Anm.969.

165). Als Träger eingelassener Inschrifttafeln und als Sockel dienenden Steinen gab Bluntschli kräftige konvergierende Gestalt. Sie lassen an Sempers Vorentwurf eines unrealisierten Furrerdenkmals denken.⁹⁴⁶ Solchen "Postamentcharakter" haben der nach dem zweiten Entwurf gefertigte Grabstein Häusser (Kat.Nr.161; Abb.467) von 1868 und das Grabmal für Bluntschlis Bruder (Kat.Nr.171; Abb.477), das eine Urne trägt.

Ein sich über dem Fuß verjüngender und im oberen mit dem Portrait des Verstorbenen versehenen Bereich ausspringender Stein, der ohne weitere architektonische Rahmung mit einem Dreiecksgiebel endet - die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts über verbreitet⁹⁴⁷ - entwarf Bluntschli 1868 für L. H. Häusser (Kat.Nr.161; Abb.466) und einen ähnlichen in Kreuzform auslaufenden und mit dem Familienwappen besetzten für E. Bavier (Kat.Nr.180; Abb.495) noch im Jahre 1920.

In einem schlichten Bogen endende Stelen entwarf Bluntschli für G. Keller, A. Bavier und sich selbst (Kat.Nr.174, 179 u. 181; Abb.480, 494 u.496).

Für das Grabmal Merk (Kat.Nr.163) schlug Bluntschli eine antikisch-klassizistische Ädikula mit vollplastischer Statue (gta 11-O134-1 u. -4; Abb.468) und als Alternative ein Arkosol unter Dreiecksgiebel in "Renaissance" (gta 11-O134-2 u. -3) vor.

Um eine denkmalhaft inszenierte schlichte hochrechteckige Tafel auf Stufenunterbau, gerahmt von dorischen Säulen und Dreiecksgiebel, davor die Urne, handelt es sich bei Bluntschlis erstem Entwurf zum Grabmal Natter (Kat.Nr.176; Abb.485); Vorschläge zu ähnlichen Ädikulen skizzierte er ohne Aschenkasten auch für Wallot (Kat.Nr.177) und zwar in eine Grabmauer einbezogen (Abb.488) bzw. freistehend (Abb.490).

An einen Triumphbogen mit vorgeblendeter Tempelfront erinnert der erste Entwurf zum Grabmal Erlanger (Kat.Nr.167; Abb.472). Er könnte auf französische Anregungen des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts - umrissen etwa durch Philibert Delorme, Ducerceau und Marot - zurückgehen, taucht aber in anderem Zusammenhang, und zwar als Fenster- und Türrahmung in frühen Villenentwürfen Bluntschlis und ähnlich auch bei Sempers Projekt für den Züricher Bahnhof als Seiteneingang auf und wird später zu einem gängigen Motiv in Bluntschlis Repertoire.⁹⁴⁸

Das altarartige Grabdenkmal für M. Hirschl (Kat.Nr.170; Abb.476) entstand in Anlehnung an italienische Wanddenkmäler der Renaissance.

Um eine größere Familiengrabanlage mit rechteckigen oder exedraartig geschwungenen Grabmauern mit Inschrifttafeln und Pergole handelt es sich bei den

⁹⁴⁶ gta 20-O173-1; vgl. o. S.310 mit Anm.942.

⁹⁴⁷ z. B. der Grabstein des Dichters Ludwig Anzengruber auf dem Wiener Zentralfriedhof von Bildhauer Hans Scherpe aus dem Jahre 1893; Abb. etwa Hb.d.A. IV 8,2b, Fig.130 auf S.443.

⁹⁴⁸ Vgl. o. S.278 u. 291.

verschiedenen Entwürfen zur Grabstätte Siber; stilistisch teilweise am Rokoko orientiert, aber auch nicht ohne Berücksichtigung des Jugendstils denkbar und bereits zum Neoklassizismus verweisend (Kat.Nr.175; Abb.481-484).⁹⁴⁹

Das Projekt zur Verlegung und Umgestaltung der Grabstätte Escher (Kat.Nr.211) erinnert an Altar- oder Denkmaleinfriedungen.

Kenotaphe nach dem Vorbild römischer Riefelsarkophage auf Raubtierpranken bzw. Sphingengreifen weisen das freistehende Grabmal Erlanger und die altarartige Architektur des Monuments für Moriz Hirschl auf (Kat.Nr.167 bzw. 170; Abb.473 u. 476).

III.3 Spätwerk

Um sein fünfzigstes Lebensjahr, als er bereits auf ein erfülltes - wenn auch nicht von beruflichen Enttäuschungen freies - und von allgemeiner Anerkennung begleitetes Berufsleben zurückblicken konnte, hatte Bluntschli zur Kenntnis zu nehmen, daß die von ihm mit heraufgeführte, aktiv mitgetragene und zum Durchbruch gebrachte Neurenaissance nicht nur aus der Mode kam, sondern angefeindet wurde.

In Deutschland hatte die Neorenaissance, wie bereits erwähnt, in ihrer in den 1870er Jahren durch die Ausbildung verschiedener "nordischer Ausprägungen" gesteigerten Variationsbreite erneute Hoffnung auf die Entwicklung eines nationalen Stils geweckt. Hubert Stier sah die beiden Stilpole Antike im "Ausdruck ... der Ueberlieferung der späteren italienischen Renaissance" und Gotik erstmals vereinigt.⁹⁵⁰ Bluntschli hatte diese beiden Hauptrichtungen der gegensätzlichen Prinzipien "Monumentalität" und "malerischer Gestaltung"⁹⁵¹ in den 1870er Jahren etwa bei "Schloß" Holzhausen und einem Geschäfts- und Wohnhauskomplex an der Frankfurter Hasengasse (Kat.Nr.99 bzw. 58; Abb.287, 290 u. 214) gekonnt verbunden.

Seitdem war der Fundus mit positivistischem Fleiß angesammelter historischer Formen ständig weiter angewachsen. Seine "Erforschung" und "Aneignung"⁹⁵² führte in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre zu einer wertneutralen Einstellung, die weniger zu einer Verschmelzung der Stile als zu einem Stilpluralismus überleitete, der sich allgemeiner Anerkennung erfreute und die überlieferten Bauformen unbesorgt zu aufgesetztem und auswechselbarem Dekor degradierte.

Aber kann nicht bereits die teilweise unbefangene Handhabung der deutschen Renaissance tendenziell auch eher als "Krypto-Stilpluralismus" denn als "Integrationsstil" gelten? Jedenfalls verlor die "Renaissance" über viele Jahre fast

⁹⁴⁹ S. a. S.186 u. 323.

⁹⁵⁰ Stier 1884, S.428f, Zit. S.428; s. a. o. S.253.

⁹⁵¹ Stier 1884, S.435.

⁹⁵² Ebd., S.428.

ausschließlich ihr vorbehaltenen Bauaufgaben an "Barock" und "Rokoko", die nun allmählich als eigene Stile Anerkennung fanden. Die "Renaissance" einst als ideal oder zumindest "standesgemäß" erachtende bürgerliche Auftraggeberschicht glaubte sich nun angemessener in diesen "fürstlichen" Stilen repräsentiert.

Die Akzeptanz der bis dahin als dekadent geltenden Epochen wurde durch die Beschäftigung der Kunstgeschichte mit ihnen begünstigt, wobei sie insbesondere die Publikationen Cornelius Gurlitts ab 1887 rehabilitiert und "hoffähig" gemacht haben.⁹⁵³ Generell läßt sich in den 1880er Jahren eine mindestens ebenso enge Verbindung zwischen Kunstgeschichte und zeitgenössischer Architektur wie zuvor bereits im Falle der Renaissance beobachtet feststellen.⁹⁵⁴

1890 stellte Fritsch, geleitet von der Idee des neuen Stils die Tendenz "den Stil zu beherrschen" statt "um des Stiles willen" zu bauen fest: "Damit ist die erste und wesentlichste Vorbedingung einer ... Verschmelzung der jetzt noch gesonderten Stilgruppen geschaffen. ... Es giebt für die zukünftige Entwicklung unserer Baukunst nichts Wichtigeres, als dass das dilettantistische Spielen mit Formen möglichst eingeschränkt werde und dass der Architekt sich bemühe, jede, auch die kleinste Aufgabe in gewissem Sinne monumental zu lösen. ... Es ist ... nothwendig, keine Kunstform anzuwenden, wenn man dieselbe nicht konstruktiv in gesunder und monumentaler Weise herstellen kann. ... Nur auf diesem Wege kann und wird allmählich ein neuer Stil entstehen - nicht durch willkürliche Mischung, sondern durch Verschmelzung und Umbildung älterer Formen und Motive. ... Formen werden

⁹⁵³ Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles I (Italien), II,1 (Belgien, Holland, Frankreich, England), II,2 (Deutschland), Stuttgart 1887 (Geschichte der neueren Baukunst von J. Burckhardt, W. Lübke u. C. Gurlitt 5); aber auch Wölfflin, Schmarsow, Burckhardt u. a. sowie die von R. Dohme zwischen 1884 und 1891 herausgegebenen Mappen "Barock- und Rokokoarchitektur". Der Architekt Stier äußerte bereits 1884: "auf den künstlerischen Leistungen aus der letzten Zeit der deutschen Renaissance liegt es wie eine gewitterschwüle Luft, unter deren Athem auch die besten auf lebenskräftiges Vorwärtstreben verzichten und sich in abenteuerlichen Versuchen erschöpfen. ... wirkt nicht schliesslich der auf diese Renaissance folgende Barockstil, in welchem bei aller Willkürlichkeit doch die Sprache einer grossen Kunst wieder zum wirkungsvollen Ausdruck gelangt, wie eine Erlösung?" (S.435f); s. a. Warnke Martin: Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Europäische Barockrezeption hg. v. Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S.1207-1223.

⁹⁵⁴ Zur Renaissance s. o. S.238ff.

Bereits vor Gurlitt waren Veröffentlichungen von Dohme (Dohme, Robert: Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1878, S.289-304, 321-333 u. 364-375 mit Verweis auf älteres S.292), Philipp (Philipp, Salli: Das Roccoco und die allgemeinen Prinzipien der Baustile. In: DBZ XIII, 1879, S.278-280, 288-291, 298-301 u. 308-311), der sich einleitend noch für sein Thema entschuldigt, und 1882 nochmals von Dohme eine "schematische Übersicht über die Entwicklung der in Deutschland in dieser Periode auftretenden Formen" (Barock, Rococo, Zopf. In: CB 2 1882, S.102f) erschienen. Den primären nun - 1894 - ganz selbstverständlichen Zweck praktischer Benutzung belegt ein mit "H" unterzeichneter Beitrag über "Neue Veröffentlichungen über die Baukunst des XVIII. Jahrhunderts" (DBZ XXVIII, 54 v. 7., S.329-331 u. 56 v. 14.VII.1894, S.341-344), der die vorgestellten Publikationen nur unter dem Gesichtspunkt reiner Vorbildwerke zur aktuellen Anwendung behandelt (deutlich etwa auf S.330).

eben ... nicht erfunden, sondern entwickeln sich aus anderen Formen, und ... darauf kommt es an ..., ob wir es verstehen, dieses Erbe so auszugestalten und geistig zu verarbeiten, dass wir es ... als unseren Besitz betrachten dürfen."⁹⁵⁵

Wie Semper in seinem späteren Lebenswerk dem Barock, so wandte Bluntschli sich etwa ab 1890 den jüngeren auf der "klassischen" Renaissance basierenden Stilen zu. Während Semper ungefähr mit seinem Wechsel nach Wien die Grenze zum Barock überschritt⁹⁵⁶, hat Bluntschli diesen nach Möglichkeit vermieden und folgte, sobald er sich weitgehend überlebt hatte, den aktuellen Strömungen, die auf die "gebändigteren" Stile Rokoko und Klassizismus zurückgriffen. Dieser wohl in einer persönlichen - durch die früheren Äußerungen Sempers gefestigten - Abneigung gegenüber allem "zu Barocken" begründeten Haltung kamen zunächst auch die allgemein herrschenden Vorstellungen über die meisten von ihm bearbeiteten öffentlichen Bauaufgaben entgegen, für die der Barock nie eine bedeutende Rolle erlangte; so wurden protestantische Kirchen und Pfarrhäuser, Parlamente, Rathäuser, Kollegien- und Institutsgebäude sowie Museen im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Regel entweder in "Renaissance" - bzw. "Gotik" - oder wenig später neoklassizistisch erstellt.

Zudem waren die Übergänge zwischen Neurenaissance - aber auch Neorokoko - und Neoklassizismus fließend und für Bluntschli in formeller Hinsicht enger als zwischen Renaissance und Barock.⁹⁵⁷ Er selbst hatte bis in seine Heidelberger Jahre noch spätklassizistisch entworfen⁹⁵⁸ und sich in seiner Frankfurter Zeit bei Um- und Erweiterungsbauten sensibel mit klassizistischen Bauten befassen müssen.⁹⁵⁹

Die damit einhergehende erneute Annäherung an die Antike folgt der im Klassizismus verwurzelten Anschauung, nach der die abendländische Kunst eine ständige Rezeption der Antike sei, nach Wachstum, Aufblühen und Absterben wieder von ihr befruchtet werde und ihren Weg erneut beginne.⁹⁶⁰

⁹⁵⁵ Fritsch 1890, S.424 u. 437-440.

⁹⁵⁶ Johann Jakob Stehlin der Jüngere berichtete über einen Gedankenaustausch mit Semper in Wien aus dem Jahre 1873: "Als damals die Rede auf die dortigen Barockbauten kam, entflammte in des Meisters Augen eine jugendliche Begeisterung, und auf die Bemerkung, daß gerade er der richtige Mann wäre und die nöthige Autorität hätte, diesem verrufenen Styl die ihm gebührende Anerkennung zu verschaffen, sagte er wehmüthig: Wie gerne würde ich das jetzt noch thun, wenn ich nicht mit meiner Vergangenheit, mit dem was ich gelehrt und geschrieben, brechen müßte!" (nach Reinle, S.54).

⁹⁵⁷ Vgl. etwa Villa Stehli-Hirth, Kat.Nr.118; Abb.402 u. 405-408. Bluntschlis wachsendes Interesse am Rokoko belegen seine Skizzenbücher ab 1887 (G-S ab XXIX).

⁹⁵⁸ Etwa Wohnhaus Exter Kat.Nr.91; Abb.272.

⁹⁵⁹ Etwa Villa Wesendonck Kat.Nr.190; Abb.509; Vestibül Rothschild Kat.Nr.194 oder Günthersburg Kat.Nr.195.

⁹⁶⁰ Auch Semper formuliert diese Idee deutlich - und noch ganz klassizistisch nur auf die griechische Antike bezogen - in seiner frühen Schrift "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" von 1834 im Bezug auf den für den aktuellen Geschmack hergestellten "Unfug": "Bei so mißlichen Umständen ist es immer ratsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, was sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. ... ihren Geist einsaugen und die zarte

Daß es durchaus üblich sein konnte "neoklassizistisch" und gleichzeitig "klassisch historistisch" zu planen - Bluntschli also keine Ausnahme bildet -, belegen etwa die Arbeiten des Büros von John Merven Carrère und Thomas Hastings, Schüler der Ecole des Beaux-Arts, die sich u. a. an klassizistischen französischen Vorbildern orientierten. Den Entwurf des gerade gewonnenen Wettbewerbs zur Public Library in New York, des Hauptwerks ihres bewußten Klassizismus stellten sie Bluntschli bei einem Atelierbesuch im November 1898 ebenso vor, wie das Projekt einer Villa auf dem ausgedehnten und großzügig gestalteten Areal einer Halbinsel, "eine Anlage wie die alt römischen od. genueser Villen" oder ein "prächtiges Hotel ... in Florida am Meer mit interessanter Verwendung von Motiven aus der Certosa".⁹⁶¹

Bluntschlis Prioritäten, organische, funktionsgerechte Disposition des Grundrisses, wirkungsvolle Gruppierung der Baukörper sowie lebendige Gestaltung der Silhouette in Verbindung mit modernster Technik, neuen Baustoffen und Konstruktionen wurden der zeitgenössischen Architektur um 1890 generell abgesprochen und nun gleichermaßen von den Vertretern des Stilpluralismus wie auch dessen Gegnern zu Forderungen erhoben.

Die Reformbewegung sah die Neorenaissance - wie alle anderen Neostile - als verlogene Maskerade in "fremdländischen" und unzeitgemäßen Formen an. Ihre Forderungen nach "Wahrheit" und "Ehrlichkeit" stellen Ansprüche dar, die auch Bluntschli zu einem großen Teil vertrat, und denen er stets zu folgen versucht hatte - jedoch im Sinne Sempers, d. h. in weniger vordergründiger Form als nun postuliert.⁹⁶² Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die sich auf Semper beriefen⁹⁶³, hatte er sich ein Leben lang um dessen Theorie bemüht und sie wie kaum ein zweiter verinnerlicht. Er kannte ihn persönlich aus seinen Lehrveranstaltungen, hatte sich bereits Anfang 1862 den ersten Band des "Styl" angeschafft⁹⁶⁴ und wahrscheinlich noch mehr als Semper selbst versucht, dessen Überzeugungen umzusetzen und durch die Verwaltung seines Lehrstuhls ungeschmälert in seinem Geiste zu vermitteln.

Südpflanze der Kunst auch diesmal direkt von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von neuem entartet, das wird förderlich sein." Semper KS, S.215-258, Zit. S.220.

⁹⁶¹ FA Bl.54 U.I (Br. 11 aus New York v. 10.XI.1898).

⁹⁶² S. o. S.228-232. Zum Stichjahr 1890 "als deutliche Absage an die historisierende Architektur" s. Hannes Schmidt in A 12, S.8.

⁹⁶³ Dazu etwa Redtenbacher: "Semper's 'Stil' war damals auch in Dresden mehr dem Namen nach bekannt, als gelesen und verstanden." (Redtenbacher, Rudolf: Die moderne Baukunst vor dem Forum der Kunstgeschichte, S.283. In: DBZ XIX,45 v. 6., S.270f u. 274f u. 47 v. 13.VI.1885, S.283-286. Ähnl. ders. ebd. XIX,71 v. 5.IX.1885, S.432) oder Riegl: "Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik." (Riegl, Alois: Stilfragen, Berlin 1893, S.VII); zur "Anti-Semper-Folie" des Rieglschen Werks s. Oechslin, S.83-85; s. a. Laudel, S.101-130 und Mallgrave, S.375ff.

⁹⁶⁴ S. o. S.201 mit Anm.616.

Bedingt durch diese Strömungen wurde nun die Frage nach dem Wesen der jeweiligen Bauaufgabe gestellt. Eine Frage, die für Bluntschli - der sich nie an der Suche nach einem neuen Stil beteiligt hatte - durch die von ihm vertretene Auffassung des Vorrangs der Funktion und einer um adäquaten Ausdruck für moderne Architektur auf der Grundlage eines nicht zu eng gefaßten "Renaissancebegriffs" bemühten Gestaltung stets Priorität hatte. Besonders im Falle des Monumentalbaus als Verewigung einer Idee mit dem Anspruch auf dauernde Gültigkeit des Repräsentierten führte das zur Abkehr von der "Stilarchitektur" in Form einer Entwicklung von inhaltlicher zu empfindungsbestimmter Stilerfahrung, in deren Verlauf historische Stilformen nicht mehr als der Verständlichkeit dienende Assoziationshilfen gewählt wurden und sie somit ihre Funktion Botschaften zu übermitteln verloren. Nun stellte sich statt des Problems des Stils das der Form. Die Begriffe Individualität und Charakteristik, die bei den stilistischen Erörterungen eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, erhielten in der Architekturkritik, die an die Stelle der Architekturtheorie trat, zentrale Bedeutung. Durch die Einführung neuer Qualitätsbegriffe für die architektonische Gesamtkonzeption sowie für ornamentale Details konnte ein Gebäude jetzt Stil haben, statt einem Stil anzugehören. So zeichnete sich das Ende des "Historismus" ab noch bevor die stilistisch-historische Verbindlichkeit durch eine technisch-strukturalistische ersetzt worden ist. Dieses Ende wurde nicht durch die "Moderne Architektur" herbeigeführt, sondern vollzog sich in Gestalt eines ästhetischen Wandels zu Formen, die den pragmatischen Positivismus der Zeit ausdrückten. Als monumental galten nun - neben "angemessener" Größe und Positionierung - historischem Wandel so wenig als möglich unterworfenen Qualitäten wie gediegenes Material, vollendete Bearbeitung und Technik.

Bluntschli nach der Zeit des Neubarock - etwa ab den frühen 1890er Jahren - wieder zunehmende Bereitschaft zur Beschäftigung und praktischen Auseinandersetzung mit neueren Strömungen führte zu einem stärkeren Wandel seiner Ausdrucksformen als in früheren Jahren. Von der Ausbildung eines "Spätstils" kann jedoch nicht gesprochen werden. Das ist auch ganz evident, wenn man sich nochmals vergegenwärtigt, daß es Bluntschli selbst wenn möglich vermied Stilbezeichnungen und den Begriff "Stil" zu verwenden. Er sprach von "Richtung". So notierte er z. B. am 20.II.1907 im Zusammenhang mit seinen Entwürfen zur Universität Zürich: "Meiner Richtung: Grundlage Renaissance, wird vorraussichtlich die Zukunft gehören."⁹⁶⁵ Diese Überzeugung ist in deren uneingeschränkter Anpassungs- und Entwicklungsfähigkeit begründet, Eigenschaften, die ihr indirekt den Anspruch verleihen alleinige Grundlage künftiger Baukunst zu sein. Deshalb ist Bluntschli

⁹⁶⁵ FA Bl.61.

nicht von ihr abgerückt. Zudem scheint der Kontinuität - von der römischen Kaiserzeit bis in die Zukunft - der Prinzipien seiner "Richtung" wegen die Bezeichnung "Renaissance" irreführend.⁹⁶⁶

Der Renaissance folgenden Stilen hatte sich Bluntschli bereits früher - wenn auch nicht aus Neigung - zugewandt: So war er im Falle der Villa Heyl (Kat.Nr.111) - auf ausdrücklichen Wunsch und Drängen des Bauherren - bereit, von seiner Linie abzuweichen, wobei er sein feines an der Renaissance geschultes Gespür für Proportionen nicht aufgab, und versuchte, zügelnd auf die Äußerungen des Geltungsdrangs des Bauherren einzuwirken. Er bediente sich barocker Formen zur Auszeichnung der Villa, schuf beispielsweise einen halbrund aus dem Baukörper vorgewölbten Hauptraum - den aber auch die römische Kaiserzeit kennt -, entwarf jedoch keine "barocke Architektur". Im Innern wurde bevorzugt auf jüngere Stile als am Außenbau zurückgegriffen, wie Bluntschli das später häufiger tat.⁹⁶⁷

Bei der Kirche in Enge hatte Bluntschli Anregungen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert verarbeitet.⁹⁶⁸ Bei dem ausgeführten Entwurf von 1891 erhält ein Motiv großes Gewicht, das Bluntschli seit dem Beginn seines Schaffens - noch verwurzelt im Klassizismus - angewendet hat, und das nun ab den 1890er Jahren wieder modern wird: das in der Renaissance bekannte, jedoch erst seit dem Barock weiter verbreitete und im Neorokoko wieder häufig aufgegriffene, unten offene oder von einem in der Mitte unterbrochenen bzw. zurückspringenden Gesims angedeutete Giebelfeld. Bluntschli verwendet in der Regel Dreiecksgiebel flacher Neigung unter denen im Falle der Kirche die so erhaltenen größeren Wandflächen eine günstigere Positionierung der Rundfenster erlauben und an den Stirnseiten der Baldachine mehr Raum für Bögen und Reliefs gewonnen wird (Abb.9, 17f, 22 u. 25f).⁹⁶⁹ So kann er

⁹⁶⁶ Der gleichaltrige Otto Wagner sprach nach 1894 konsequenterweise "nicht mehr von einer Re-naissance, sondern einer vollständigen *Naissance* der Kunst." Lux, Joseph August: Otto Wagner, München 1914, S.35.

⁹⁶⁷ Etwa bei der - den Intentionen des Bauherrn wegen in vielem vergleichbaren - Villa Wegmann (Kat.Nr.115); aber auch der Erweiterung der neugotischen Villa Schönberg (Kat.Nr.202), deren Innenausbau er in deutscher Renaissance entwarf.

⁹⁶⁸ S. o. S.259-265, bes. Anm.851.

⁹⁶⁹ Zuerst wandte Bluntschli den unten offenen Giebel bezeichnenderweise bei einem Entwurf "in Gotik", dem Projekt zur Fassade des Florentiner Doms von 1864, an (Kat.Nr.188; Abb.507); dann benutzte er ihn zur Betonung und Vergrößerung rundbogiger zur Aufstellung von Büsten vorgesehener Nischen, zuerst bei seinem Entwurf zu einem Denkmal für Th. Körner 1866 und zuletzt dem für Weber im Jahre 1914 (Kat.Nr.143 u. 158; Abb.444 u. 462); bei der Reihung ganz flach geneigter Dreiecksgiebel des Projekts einer Kornhalle von 1866 verzichtete er auf die Andeutung der waagrechten Grundlinie (Kat.Nr.129; Abb.423); aber auch um im Giebelfeld angebrachter Zier mehr Wirkungsraum zu verschaffen, unterdrückte er das horizontale Gesims, so bei einer Gedenktafel von 1871, dem Portalgiebel des chemischen Instituts aus dem Jahre 1884 und dem Grabstein Paul Wallots von 1912 (Kat.Nr.146, 23 u. 177; Abb.447, 104 u. 490); zugunsten von Portalrahmungen und Oberlichtern wird auf ein Gesims bei der Rheinischen Creditbank von 1886, der ein Jahr später errichteten Villa Rieter und dem Physikbau in Zürich von 1886 verzichtet

der von ihm selbst für das Innere protestantischer Kirchen aufgestellten Forderung nach Helligkeit nachkommen,⁹⁷⁰ was ebenso als Absage an die Stile des "finsternen Mittelalters" zu werten ist, wie seine Forderung nach stilistischer Integration der Kirche in ihre moderne Umgebung.⁹⁷¹

Das Projekt der Züricher Tonhalle (Kat.Nr.43; Abb.172-175) mußte er im Frühjahr 1892 in knapp zwei Monaten - kurz nach Baubeginn der Kirche in Enge am 2. März - liefern. Daher und der geringen Höhe der veranschlagten Baumittel wegen erreicht die Bearbeitung der Fassaden und der Innenarchitektur nicht das Niveau eines ausgereiften Entwurfs. Die vom Programm geforderte malerische Wirkung versuchte Bluntschli durch Zergliederung des von einem Kuppeldach bekrönten Komplexes und stilistische Anleihe beim Rokoko zu erreichen. Die wichtigste Fassade, die die Stadtansicht vom See her bildende Südseite, wird stark von Öffnungen durchbrochen. Ihr Hauptmotiv bildet ein Pavillon mit Galerie. Den Unterbau des sich hinter ihm aus der Gebäudemitte erhebenden Zwiebdachs umgab Bluntschli mit einer Aussichtsterrasse, deren Unterbau an den ebenfalls als Aussichtspunkt vorgesehenen der Vierungskuppel seines Entwurfs für die Kirche Enge von 1888 erinnert (Kat.Nr.5; Abb.6).

Für die neun Projekte zu einem Kunsthaus für Zürich, die Bluntschli zwischen 1895 und 1900 entwarf (Kat.Nr.33-41; Abb.148-170), wählte er "einfache klassische Architektur"⁹⁷², wobei er sich im Laufe seiner Überlegungen von der für Museen fast obligatorischen "Tempelfront" mit Dreiecksgiebel weg zu dem Motiv einer

(Kat.Nr.56, 114 u. 24; Abb.210, 356 u. 109); der Entwurf zu einem Brunnen vom September 1906 greift mit seiner Rundbogennische ins Giebelfeld (Kat.Nr.139; Abb.439) und bei den Grabsteinen für Natter und Müller von 1911 bzw. 1913 ermöglicht das Weglassen des Gesimses eine wirkungsvollere Platzierung der Portraitmedaillons (Kat.Nr.176 u. 178; Abb.487 u. 491-493). Bei einer "Rechtfertigung" dieses Verfahrens hilft übrigens Semper: "Bei stark steigenden Dreiecksverbänden gestattet die Aesthetik (wie die Statik) die Unterdrückung der horizontalen, die Schenkel verknüpfenden, Sehne; aber eine Andeutung dem Schube widerstehender horizontaler Kraft bleibt dabei immer nothwendig, sei es dass die schräge Giebelline von der fortlaufenden horizontalen des Simmses beiderseitig aufgenommen werde, wie dieses bei den Giebeln der römischen Thermen der Fall ist, sei es durch die Vermittlung von Imposten oder horizontalen Kämpfern, worauf die steigenden Schenkel sich aufsetzen, die jedoch, meiner Ansicht nach, stets eine ungenügende Lösung der gedachten Schwierigkeit bieten. Man findet sie nicht selten an romanischen Giebeln.

An sehr steilen (gothischen) Giebeln, vermisst das ästhetische Gefühl nicht mehr das sichtbare Hervortreten der horizontalen Gegenwirkung gegen den Schub, dagegen bedürfen die steigenden Schenkel hier eines vertikalen Stützpunktes, den sie durch phantastisch-geformte Träger (Mauervorsprünge, Tragsteine oder sogenannte Possen) erhalten.

Auch das sehr flache Giebeldach bedarf nicht nothwendig des horizontalen Verbandes; aber das Auge will für diesen Fall die aufsteigenden Dacheinfassungen nach ihrer Länge mehrfach von Trägern vertikal unterstützt sehen." Semper Stil II, S.215f.

⁹⁷⁰ S.126 u. Katalog, S.20.

⁹⁷¹ S.260.

⁹⁷² S. o. S.284-286; zit. S.284, Nachweis Anm.895.

kolossalen Bogennische hin entwickelte (Kat.Nr.38; Abb.162), das er aber auf Veranlassung des Vorstands der Kunstgesellschaft zurückzunehmen hatte.

Wie der Grundriß, bezieht sich auch der Fassadenaufbau des Wettbewerbsprojekts zur Berner Universität (Kat.Nr.27; Abb.118f) von 1898 auf Sempers Polytechnikum, dem für viele Hochschulbauten Vorbildfunktion zukommt: Ein das Gebäude überragender Kubus mit eineinhalbgeschossiger vorgelegter Säulenstellung bildet die Mitte der von leicht vortretenden Eckrisaliten abgeschlossenen Fassade. Die Öffnungen sollten etwas breiter proportioniert sein als in Zürich und allesamt scheidrecht schließen. Im Gegensatz zu Sempers gelagertem "Palazzo" wollte Bluntschli die drei Risalite oberhalb des Abschlußgesimses mit hohen Mansardwalmdächern, in der Mitte einem Dachreiter und Spitzpyramiden beleben. Es handelt sich hier um ein Motiv, das er seit dem Entwurf zur Villa Kern (Kat.Nr.117; Abb.400) vom Februar 1893 wieder häufiger bei "französisierenden Rokokobauten" - z. B. Entwürfen zur Villa Stehli-Hirth von 1895/96 (Kat.Nr.118; Abb.405 u. 407) - einsetzt.⁹⁷³

Die beiden Entwürfe zu einem sog. "Anbau" des Landguts Pfauenmoos (Kat.Nr.127; Abb.419) von 1898 weisen wenig historisierende Dekorationselemente auf. Die Architektur mit geschweiftem Knickgiebel vor Mansardwalmdach ist am ehesten als "barock beeinflusster Neoklassizismus" zu bezeichnen.

Gelegentlich klingt in Bluntschlis späteren Werken auch Jugendstil leicht an. Dieser kann jedoch keinen wirksamen Einfluß gewinnen, da es ihm ja um eine gänzlich neue Sprache unter völliger Negierung des Schatzes historischer Gestaltungsmittel geht. Das ist für Bluntschli indiskutabel. Das beiden gemeinsame Ziel, der "gesamten Umwelt" den durch den Eklektizismus verloren gegangenen einheitlichen Charakter wieder zurück zu geben, kann für Bluntschli nur auf der Grundlage des Fundus historischer Formen entwickelt werden. Er ist hier einer Meinung mit Fritsch⁹⁷⁴ und Mies v. d. Rohe, daß Architektur nichts mit dem Erfinden neuer Formen zu tun habe. Der Jugendstil darf bei Bluntschli daher nur schwach in Gestalt der formalen Ausprägung hergebrachter Dekorationselemente bzw. in kunstgewerblichen Entwürfen antönen:

Dem Projekt der Bibliothek der Universität von Kalifornien (Kat.Nr.26; Abb.116) verleihen die die Attika abschließenden Girlanden einen rhythmisch bewegten, an Jugendstil erinnernden Kontur. Von Wellenlinien betonten Abschluß hatte Bluntschli bereits 15 Jahre zuvor dem Züricher Chemiegebäude (Kat.Nr.23; Abb.100) gegeben,

⁹⁷³ S. o. S.306f.

⁹⁷⁴ S. o. S.316f.

indem er die Segmentbögen seiner obersten Fenster durch ein Gesims verband. Beim Geschäftshaus Siber (Kat.Nr.59; Abb.215) mag man sich von der Ausbildung der Rosetten und des Akanthus unter der Traufe sowie der Palmetten des Traufgitters an den bereits überholten Jugendstil erinnern fühlen.⁹⁷⁵

Den stärksten Einfluß gewährte ihm Bluntschli auf den Brunnen am Alpenquai (Kat.Nr.139; Abb.440)⁹⁷⁶. Der Entwurf entstand ein Jahr nach der internationalen Kunstgewerbeausstellung 1906 in Mailand, auf der sich bereits die Abkehr vom Jugendstil und die Rückkehr zu historisierendem Eklektizismus mit nationaler Akzentuierung abzeichnete. Mit der Brunnennische scheint Bluntschli auf das Fassadenmotiv des von ihm bevorzugten Entwurfs zu einem Kunsthaus - einer den Haupteingang betonenden Kolossalnische - auf dem nahe gelegenen Stadthausplatz vom Anfang 1898 (Kat.Nr.38; Abb.162) anzuspüren oder - weniger deutlich - sich auf das Mittelmotiv seines Projekts zur Tonhalle (Kat.Nr.43; Abb.172) von 1892 bzw. den ab 1893 von "Fellner & Helmer" in Sichtweite des Brunnens realisierten Bau zu beziehen.

Auch bei der Gestaltung von Grabsteinen läßt Bluntschli Jugendstil zu; so dem für Gottfried Keller von 1900 - einer Stele mit "unarchitektonischem" Kontur und davor auf einem Sockel mit im Sinne des Jugendstil stilisierten Lorbeerblättern aufgestellten Urne mit Dreiecksgiebel - und noch 20 Jahre später in einer Skizze zu seinem eigenen - in ähnlicher Form jedoch schlichter und mit weniger Ornament (Kat.Nr.174 u. 181; Abb.480 bzw. 496. S. a. Kat.Nr.179; Abb.494).

Bei der architektonischen Anlage des ein Jahr nach dem Grabstein für Keller entworfenen Grabmals Siber (Kat.Nr.175; Abb.481-484) wird dem Jugendstil nur Mitgestaltung bei der - ansonsten von historischen Stilelementen bestimmten - Dekoration eingeräumt, wenn die Grundrißform des realisierten Entwurfs dem Jugendstil auch entgegenkommt.⁹⁷⁷

Ein vergleichender Blick auf den Kronleuchter der Kirche Enge und deren Dekorationsmalerei (Kat.Nr.5; Abb.32 u. 30) illustriert, daß Bluntschli in den seltenen Fällen, in denen er Jugendstilornamentik zu verarbeiten scheint, stets historische Motive als Vorbild dienten. Die zwei in der Villa Bleuler nach Besitzerwechsel im Jahre 1902 ausgewechselten Fenster mit Jugendstilscheiben sind nach Entwürfen von Albert Lüthi⁹⁷⁸ gefertigt worden (Kat.Nr.113).

Der Plan zu einem "Gartensaal" des Landguts Pfauenmoos (Kat.Nr.127) wie auch das Landhaus Salzer (Kat.Nr.120; Abb.412f) zeigen historisierende Bauweise, wenn auch

⁹⁷⁵ S. a. u. S.328.

⁹⁷⁶ Vgl. o. S.309.

⁹⁷⁷ S. o. S.186 mit Anm.579 u. S.314f.

⁹⁷⁸ Ehemaliger Mitarbeiter von "Mylius & Bluntschli" und später Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich (s. a. S.366)

nicht regionaltypischer Art, ostschweizerisch bzw. bayrisch. Das Landhaus wird nicht mehr nach Art einer Villa durch ein Sockelgeschoß über einen Park erhoben, sondern läßt - auch in Details wie dem Schornsteinkopf - an englische Anregungen denken. Der englische Landhausbau mit seiner von innen heraus, durch die Bedürfnisse seiner Bewohner bestimmten Entwicklung von Grundriß und somit Baukörper, kam Bluntschlis Vorstellung von traditionsgebundener moderner Architektur sehr entgegen. Daß Architekt und Bauherrn die Bestrebungen des Heimatschutzes - 1902 war die deutsche Gartenstadtbewegung gegründet worden - nicht fremd waren, zeigen auch die Bezeichnungen "Landgut" bzw. "Landhaus" statt "Villa", daß die Entwürfe sich auf der Höhe der zeitgenössischen internationalen Reformarchitektur bewegen, belegt ein Blick in die ersten Jahrgänge der DBZ des 20. Jahrhunderts (bes. 1902).

Die Entwicklung eines Kaufhauses - Teil verschiedener Bebauungsprojekte des alten Züricher Tonhalleareals an dessen nördlicher Schmalseite mit besonderer Berücksichtigung der Ecke Utoquai / Bellevueplatz - zeigt exemplarisch Bluntschlis Streben, seine Prinzipien mit modernen Strömungen in Einklang zu bringen: Der Entwurf vom März 1897 zeigt eine Kombination von Renaissance- und Rokokodekor (Kat.Nr.37; Abb.156-158); der vom Mai 1900 weist von Reformarchitektur beeinflusste einfache Renaissanceformen auf (Kat.Nr.41; Abb.170).

Bluntschlis sensible Reaktionen auf die schnell wechselnden Moden des Stils für Kaufhäuser mögen Vergleichsbeispiele aus dem Büro seiner Schüler Otto Pflughard und Max Haefeli, der in den Jahren nach 1900 meistbeschäftigten Architekten Zürichs, verdeutlichen, die 1897 das Haus zur Trülle in einer Mischung aus Gotik, Jugendstil und reichlich deutscher Renaissance mit zweieinhalb verglasten Geschossen als Sockel und 1904 die "Werdmühle" in floral ornamentiertem Jugendstil sowie den Neuen Seidenhof in schlichtem Klassizismus errichtet haben. Bei einer erneuten Beschäftigung (Kat.Nr.71; Abb.235-246) verleiht Bluntschli der Fassadenkante auf einem "18.11.05" datierten Blatt stärker barocken Ausdruck, der Seite zum Platz eher Rokokocharakter (Abb.240); eine drei Tage jüngere Skizze von Gebäudekante und Seeseite nimmt das Rokoko teilweise wieder zurück und betont die Ecke mit klassizistisch-historistischen Elementen (Serliana, Dreiecksgiebel; FA Bl.62 U.II 10/2 v. 21.XI.1905); am 23. November erhält die Fassade zum Platz einen rokoko-jugendstilhaften Gesamteindruck, betont durch Folgen breiter enggesetzter Segmentbogenfenster (Abb.241); vor dem 13.I.1906 hat sich diese Erscheinung durch den Vorschlag großer je zwei Geschosse zusammenfassender Fenster mit Korbbögen an beiden Fassaden ins Warenhaustypische gewandelt, wobei Rokoko und verhaltener Jugendstil präsent bleiben (Abb.239). Das "öffentliche Gebäude", das ab

den Planungen zur Bebauung des Geländes der ehemaligen Tonhalle von 1905 die Stelle des Museums einnimmt, scheint als eine Art Festbau geplant zu sein (Abb.243). In seiner Ausprägung vom 3.I.1906 zeigt der rokokoverspielte Klassizismusbau auch palladianische Einflüsse (Abb.238), die in der der Stadt vorgelegten Fassung zurückgenommen wurden (Abb.239).

Obwohl das Rathaus von allen öffentlichen Bauaufgaben - der Notwendigkeit des Konsenses oder mehrheitlichen Beschlusses wegen - in der Regel konservativer ausfiel als kulturellen Zwecken dienende oder private Gebäude, galt auch hier "Stilreinheit" im allgemeinen nach 1900 nicht mehr als Qualitätskriterium. In Dresden, der Wirkungsstätte Sempers und Gurlitts, jedoch hielt sich der Neubarock länger als andernorts. So gingen auch zum zweiten Wettbewerb um das Rathaus zu Beginn des Jahres 1903 mehrere "barocke" Entwürfe ein.

Das Programm dieser letzten Ausschreibung zu einem Rathaus, bei dem es galt sämtliche repräsentativen und administrativen Funktionen in einem Gebäude zu vereinen, forderte, ihm den "Charakter eines Geschäfts- und Repräsentations-Hauses" zu verleihen.⁹⁷⁹ Blunschli näherte sich mit seinem Projekt "Zweck und Form" dieser Vorgabe in einem Stil, "der dem Verfasser sowohl für die Charakteristik des Gebäudes als Rathaus, als auch für die Stadt Dresden geeignet erschien. Für die Höfe ist Putzbau vorgesehen mit Verzierung in Stuck mit mässiger Verwendung von Farbe. Ein grosser Turm bildet die Dominante des äusseren Aufbaues."⁹⁸⁰ Hierzu greift er auf vereinfachte Formen des Dresdner Barock zurück, die in den beiden frühesten bekannten Skizzen (gta 11-O63-1 u. -2) stärker als beim eingereichten Entwurf (Abb.91f) mit klassizistischen Elementen versetzt sind. Der Turm sollte zunächst - an Hochhäuser erinnernd - abgestuft ansteigen, die letzte Fassung sieht ihn sich leicht verjüngend vor.

Die Ausführung erhielt Karl Roth trotz des als unzweckmässig kritisierten Grundrisses. Trifft die Vermutung der DBZ⁹⁸¹ zu, daß diese Entscheidung wegen der "eindrucksvollen künstlerischen Wirkung des Schaubildes", das eine "geschlossene Baumasse von monumentalem Ausdruck" vorführte, gefallen ist, belegt das, wie stark der künstlerische Gesichtspunkt im Gegensatz zu den 1890er Jahren wieder in den Vordergrund getreten ist.

Das Projekt der Universität Zürich (Kat.Nr.28; Abb.120-130) läßt sich unter dem Leitsatz "in der Beschränkung und Einfachheit zeigt sich der künstlerische Meister"⁹⁸² stellen, war also dem zur Universität von Kalifornien (Kat.Nr.26;

⁹⁷⁹ DBZ XXXVII,58 v. 22.VII.1903, S.373. Zum Bautyp s. o. S.136ff.

⁹⁸⁰ gta 11-O63-Doc. ("Erläuterungsbericht", Ts.5).

⁹⁸¹ DBZ XXXVII,63 v. 8.VIII.1903, S.407.

⁹⁸² gta o. Sign., Bericht ..., S.7; s. a. S.92f u. 146f.

Abb.112-117) gerade entgegengesetzt⁹⁸³. Das Kollegiengebäude südlich des Polytechnikums wollte Bluntschli: "möglichst einfach aber markant"⁹⁸⁴ halten. Ähnlich dem Rathausentwurf für Dresden gehört es dem von ihm ab den 1890er Jahren entwickelten "Rokokoklassizismus" an, zeigt gleichzeitig aber auch Nähe zur Hauptforderung des um diese Zeit erstarkenden "Heimatschutzes", der Förderung lokaler Bautradition: weithin sichtbar gemacht durch Ausbildung der Dächer in Anlehnung an Züricher Beispiele der Mitte des 18. Jahrhunderts, etwa das Palais Rechberg und das Zunfthaus zur Meisen von David Morf. Im Verlauf der Planung setzte Bluntschli zur Betonung der Hauptachse einen Dachreiter auf die Gebäudemitte. Ein Mittelrisalit war mit Rücksicht auf Sempers Polytechnikum nicht vorgesehen (Abb.121-123 u. 125).

Das hygienische Institut (Abb.127) erhielt eine schlichte Fassade, zu der Bluntschli bemerkte, er sehe nicht ein, "wieso sie reicher gestaltet werden solle, außer etwa durch Ausführung in Stein."⁹⁸⁵ Sie nimmt in einfacherer Form den Entwurf zur Westfassade des Kollegiengebäudes von 1907 vorweg. Auch das zoologische Institut ist sehr einfach gehalten, weist eine dem hygienischen Institut ähnliche mittlere Portalachse auf und wird vor allem durch seine vielen Rechteckfenster gegliedert. Der Entwurf zur Zentralbibliothek (Abb.122f u. 130) öffnet sich in großen Fensterbahnen, rückt so in die Nähe zeitgenössischer Kaufhaus- und Industriebauten und weist auf künftige Bibliotheksgebäude - Wagners Wiener Universitätsbibliothek von 1910 - voraus. An der Ostseite ist das für Monumentalbauten charakteristische Motiv von vier eineinhalbgeschossigen Halbsäulen mit Gebälk vorgeblendet, wie es auch die Seitenrisalite der auf Fernsicht angelegten Westfassade des Kollegienhauses zeigen. Darüber hinaus verweist ein ebenfalls nur bedeutenden Gebäuden vorbehaltenes Kranzgesims auf seinen hohen Stellenwert: Das die Triglyphen über den Wandpfeilern verbindende Band aus Karniesbögen über den Fenstern erinnert an die Gestaltung der Traufe des Chemiegebäudes (Kat.Nr.23; Abb.100).

Nachdem das Projekt in dieser Form im Frühjahr 1907 zu Fall gebracht worden war, entwickelte Bluntschli einen neuen Plan, wobei er vor allem bestrebt war, "zu vermeiden, dass die Universität mit einer zu grossen Baumasse das Polytechnikum zu überbieten suche"⁹⁸⁶. Der Anpassung an das Gelände wegen, stufte er die nun kombinierten Bauten des Kollegiengebäudes und zoologischen Instituts voneinander ab (Abb.125). Eine im Grundriß angedeutete spätere Erweiterung des Komplexes

⁹⁸³ S. o. S.279-281.

⁹⁸⁴ gta o. Sign., Prot. der II. Sitzung der Baukommission ... 4.XII.1906, S.4.

⁹⁸⁵ gta o. Sign., Prot. der III. Sitzung der Baukommission ... 11.XII.1906, S.3.

⁹⁸⁶ SBZ L,8 v. 24.VIII.1907, S.98. Diese Neubearbeitung wurde durch eine Initiative G. Gulls veranlaßt, der zuvor bereits wiederholte Male verschiedene sichere Bauvorhaben durch unerwartete Gegenvorschläge zum Scheitern gebracht hatte (vgl. etwa Kat.Nr.37 und die Vorgänge um den Bau des Schweizerischen Landesmuseums).

südlich unterhalb des Hauptbaus dachte sich Bluntschli nicht unbedingt als symmetrische Entsprechung des zoologischen Instituts.⁹⁸⁷ Er betonte jedoch auf die Kritik hin, die symmetrische Grunddisposition werde dem Gelände nicht gerecht, er halte weiterhin an der Auffassung fest, "daß eine symmetrische Anordnung mit dem Universitätsgebäude als dominierendem Hauptbau die richtige Lösung sei."⁹⁸⁸ Bluntschli sah darin "das geeignete Mittel und den richtigen Weg um zu einer durchweg übersichtlichen und klaren Anordnung des Grundrisses sowohl wie des Aufbaues zu gelangen. Er hält es für notwendig, dass bei der Bedeutung, die der Universität zukommt, diesen Anforderungen an Uebersichtlichkeit des Grundrisses und an Monumentalität der äussern Erscheinung in erster Linie entsprochen werden muss ... Für die Westfassade, die hauptsächlich aus der Ferne und mit dem Polytechnikum zusammengesehen wird, kann nur eine einfache und grosszügige Fassadenbildung in Frage kommen. Sie bedarf mehr einer klaren und wirkungsvollen Silhouette, die zudem von der des Polytechnikums verschieden sein muss, als einer reichen Gliederung, daher das Motiv des Hauptbaus mit zwei Ecktürmen und dem ruhigen Mittelbau zwischen ihnen. Für die Wirkung vom nähern Standpunkt aus wurde die untere Mittelpartie der Fassade reicher behandelt und mit einer an die Fassade angelehnten Säulenstellung mit krönenden Figuren geschmückt, eine dekorative Zutat, die geeignet scheint, dem Bau eine höhere Weihe zu geben. Ein weiteres dekoratives Mittel, um den Bau über die gewöhnlichen Schulhäuser, denen er seinem Bauprogramme nach sehr nahe steht, zu erheben, ist der mittlere grosse Giebel mit dem Wappen des Kantons.

Dass der Verfasser mit seinem Entwurf auf historischem Boden steht und nicht nach gänzlich neuen Formen strebt, entspringt seiner Ueberzeugung, dass die historischen Formen noch nicht soweit abgenützt sind, um sie in die Rumpelkammer werfen zu müssen, und weil er bei allem Interesse, das er den neuern Bewegungen entgegenbringt, dem Suchen nach gänzlich Neuem skeptisch gegenübersteht und zweifelt ob das Verlassen des historischen Bodens zu einem guten Endergebnis führen wird."⁹⁸⁹

Die dann erfolgte Wettbewerbsausschreibung war für Bluntschli in Anbetracht seiner Stellung am Polytechnikum und seiner "ganzen Vergangenheit begreiflicherweise ein höchst peinlicher Abschluss meiner architektonischen Laufbahn u. ich frage mich ob ein solcher Abschluss wirklich durch die Umstände gerechtfertigt u. verdient

⁹⁸⁷ gta o. Sign., Prot. der V. Sitzung der Baukommission ... 23.V.1907, S.9.

⁹⁸⁸ Ebd., S.18.

⁹⁸⁹ SBZ L,8 v. 24.VIII.1907, S.99f; vgl. a. gta o. Sign., Prot. der VI. Sitzung ... 5.VII.1907, S.4. Mit "Rumpelkammer" bezieht sich Bluntschli möglicherweise auf eine Passage in R. Redtenbachers 1881 in Wien erschienenen Werk "Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung ..." in der vom Standpunkt der reinen Nützlichkeit ausgehend verkündet wird: "Was die Vergangenheit an allgemein Werthvollem geschaffen hat, behalten wir in der Tektonik bei, so lange wir es noch brauchen können, und das Uebrige werfen wir in die historische Plunderkammer." S.235. Vgl. a. Gesuch um Versetzung in den Ruhestand S.330 mit Anm.997.

wäre."⁹⁹⁰ Danach hat er sich nicht mehr an der Planung eines Monumentalbaus versucht.



Aus dem Jahre 1911 stammt der Aufriß eines "Geschäftshauses" (Kat.Nr.59; Abb.215). Die drei Obergeschosse sind in große horizontal und vertikal dreigeteilte Fensterflächen zwischen durchgehenden Pfeilern aufgelöst. Die Fassade folgt somit dem Trend der ästhetischen Entwicklung des Geschäftshausstils und setzt die Reihe von Bluntschlis Ideen zu einem Warenhaus auf dem Tonhalleareal von 1905 konsequent fort (Kat.Nr.71; Abb.241 u. 239); darüber hinaus erinnert sie an den ebenfalls unrealisierten Entwurf der Zentralbibliothek (Kat.Nr.28; Abb.130) und weist deutlich auf die spätere die Vertikale mit in Fenstern aufgelösten Wänden noch stärker betonende Kaufhausarchitektur, wie sie in Zürich etwa der Umbau des Warenhauses Brann aus dem Jahre 1928 von Otto Pflughardt, Sohn zeigt. Sowohl die Betonung des Vertikalismus als auch einzelner Formen - Fensterpfosten und Segmentbögen sowie deren gratige Profilierung und der Akanthus in den Spandrillen unter der Traufe - rufen Assoziationen an Gotik hervor. Diese Anspielungen dürfte Bluntschli der dem Kaufhausbau als auch gotischer Architektur gemeinsamen Eigenschaften des Konstruktiven und der Tendenz zur Auflösung der Wand wegen gewählt haben.⁹⁹¹ Hinweise auf den konstruktiv geprägten Stil scheinen Bluntschli einer von Schematismus bestimmten Bauaufgabe angemessen. Diese Entscheidung ist nicht als Stilarchitektur gedacht zu verstehen, deren unmittelbar nach der Entstehung von Bluntschlis Skizze erneut zunehmender Einfluß auf die in Zürich errichteten Geschäftshäuser Peterhof, Leuenhof und St. Annahof, bei denen sich die Gebrüder Pfister unter Einfluß des Heimatstils verarbeiteter deutscher Renaissance und Barock zuwendeten, eher als Rückschritt angesehen werden kann.

⁹⁹⁰ FA Bl.61 (Konzept des Br.s an Baudirektion des Kantons v. 29.VI.1907).

⁹⁹¹ Vgl. u. S.339ff.

In seinem Gutachten zur Innenrenovierung des Züricher Neumünsters vom 22.XI.1911 warf Bluntschli die Frage auf, ob es nicht wünschenswert sei, in Verbindung mit der "Auffrischung" des Raumes auch eine "Verbesserung" der Ausstattung vorzunehmen. Der Saal Zeugheers leide "an einer gewissen Dürftigkeit und Schmucklosigkeit ..., die den heutigen Anschauungen wenig mehr entspricht. ... Die Kirche zeigt die klassizistische Richtung ... dieser sollen sich meines Erachtens auch alle Neubildungen anpassen. Dabei sollte es gelingen dem Kircheninnern etwas mehr Stimmung beizubringen".⁹⁹² Auf Bluntschlis Vorschlag (Kat.Nr.209; Abb.531-537) wurden daraufhin farbigere Bemalung⁹⁹³ und sparsam verteilte Stuckierungen mit klassizistischen Motiven - Kymatien, Mäander, Rosetten, Verdachungen - angelegt und die eisernen Emporenstützen durch dorische Steinsäulen sowie ihr Geländer durch eine schrankenartig durchbrochene Brüstung ersetzt. Darüber hinaus wurde eine neue Kanzel am ursprünglich dafür vorgesehenen Ort, in der Mitte der Stirnwand, erstellt und die vorhandene Säulenhalle, in die sie eingebunden wurde, in stilistischer Abstimmung aufgewertet. Anregungen zur Gestaltung dieses durch Farb- und Materialreichtum besonders ausgezeichneten Zentrums dürften außer in Bluntschlis eigenem Oeuvre - etwa Kirche Enge vgl. u. a. die Bestuhlung - besonders im Pariser "Neo-Grec" der Erbauungszeit des Neumünsters⁹⁹⁴ und in Venedig⁹⁹⁵ zu suchen sein. Der Einfluß des Jugendstils ist in unterschiedlich starker Intensität - vom Leuchter bis zu den Palmetten der Kanzelpilaster - spürbar.

Bei der drei Jahre später projektierten Umgestaltung der Fassade (Kat.Nr.210; Abb.538-540) schlug Bluntschli eine reichere Ausgestaltung der "Tempelfront" durch Verdachungen und Friese vor. Oberhalb des Hauptgesimses sollte ein Mosaik mit der Anbetung Christi durch zwei Engel die Mitte des neu aufzuschlagenden Giebelfeldes einnehmen. Das schlanke Glockengeschoß wäre dem Vorbild seines klassizistischen Vorgängers gefolgt, den Abschluß hätte ein offener ionischer Pavillion in freier Anlehnung an das Denkmal des Lysikrates, eine zur Zeit der Erbauung des Neumünsters bekannte Akzentuierung,⁹⁹⁶ gebildet. Diese Lösung sollte möglicherweise eine zeit- und stilgemäße Allusion an die Turmabschlüsse des Großmünsters sein.

⁹⁹² FA Bl.52 U.II (Ts.1f).

⁹⁹³ Zur Tendenz ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Farbigkeit auch von Kircheninnenräumen zu steigern s. Gubler, Hans Martin: Die befreite Farbe - zum Farbklima der Architektur um 1905-1910. In: Von Farbe und Farben Fs Knoepfli hg. v. ETH, Zürich 1980, S.193-199.

⁹⁹⁴ Beispielsweise J. I. Hittorfs Saint-Vincent-de-Paul (1824-1844).

⁹⁹⁵ Besonders des 16. Jahrhunderts, etwa S. Giorgio dei Greci.

⁹⁹⁶ Etwa St. Pancras, London von W. u. H.-W. Inwood (1819-1822) oder Handelsbörse, Philadelphia und Tennessee State Capitol, Nashville von W. Strickland (1832-1834 bzw. 1845-1859); vgl. a. den nördlichen Turm von Saint-Sulpice, Paris von J. F. Th. Chalgrin (1777).

Der Entwurf zu einem Kirchgemeindehaus für Zürich Enge vom Herbst 1916 (Kat.Nr.6; Abb.33-35) bietet Bluntschli der Hanglage und der differenzierten Grundrißdisposition wegen die Möglichkeit, eine unsymmetrisch gruppierte Anlage mit abwechslungsreichen Ansichten zu komponieren. Unter der Traufe sollte anscheinend ein Sgraffitofries verlaufen. Die Erfüllung der Bedürfnisse in Verbindung mit seiner Anpassung an das Gelände hätte dem Bauwerk einen villenhaften Gesamtcharakter verliehen, der Bluntschli der Bauaufgabe angemessener erschien als Monumentalität betonende Symmetrie, wie der nach einem 1921 durchgeführten Wettbewerb ausgeführte neoklassizistische Bau seiner Schüler "Pfleghard & Haefeli".

Nach 33-jähriger Tätigkeit als Professor an der Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums - ab 1911 ETH - ersuchte Bluntschli am 26. März 1914 um Versetzung in den Ruhestand. Zur Begründung seines Gesuchs gab er an, das Lehramt beschwerlicher und ermüdender als in früheren Jahren zu empfinden, aber auch die Erwägung: "Als ich seinerzeit die Nachfolge meines verehrten Lehrers Gottfried Semper übernahm, war ich bemüht den Unterricht an der Architektenschule in seinem Geiste weiter zu leiten und dabei der festen Überzeugung, der ich auch heute noch treu bin, dass für die Ausbildung der jungen Leute ein möglichst gründliches Studium der Baukunst der Renaissance unerlässlich und die beste Vorbildung sei, für eine spätere selbständige Ausübung des architektonischen Berufes.

Seitdem haben sich die Zeiten sehr geändert; neue Anschauungen über die Baukunst und des zu ihr führenden Lehrganges, verdrängen die alten und suchen sich mit allen Mitteln Geltung zu verschaffen. Diesen Entwicklungen kann ich nicht immer folgen weil ich sie nur zumteil für gesund und richtig halte. Es machen sich, in jährlich steigendem Masse, Einflüsse von aussen her auf die Studierenden geltend und wirken störend und hemmend auf den Unterricht. Es greift nach u. nach eine grosse Geringschätzung des Studiums der historischen Stile um sich, die meines Erachtens zu nichts gutem, sondern nur zur Anarchie in baukünstlerischen Dingen führen kann. Dem sollte, wie ich glaube, energisch entgegengetreten werden und zwar energischer als mir das in meinen Jahren möglich ist."⁹⁹⁷

⁹⁹⁷ FA Bl.61 (Gesuch um Versetzung in Ruhestand v. 26.III.1914, 3 Ms., zit. Ms.2f); vgl. a. die bereits 1898/99 bezüglich der amerikanischen Architektur gemachte Bemerkung: "Von den Bestrebungen, wie wir sie heutzutage bei uns auftauchen sehen die alten Traditionen über Bord zu werfen u. vollkommen Neues, noch nie Dagewesenes zu erfinden, habe ich in den Verein. Staaten keine Spur bemerken können. Die Achtung vor dem früheren ist dort um so grösser als man dessen Wert wegen Mangel an eigenen Werken aus früheren Zeiten noch sehr hoch zu schätzen weiss. So steht die ganze dortige Baukunst ... auf dem soliden Boden der Jahrhunderte alten Erfahrungen." FA Bl.54 U.IV ("U.S.A.", Ms.9f) oder im Zusammenhang mit dem Entwurf zur Universität Zürich im Jahre 1907 s. o. S.327 mit Anm.989.

Bluntschli verteidigt hier einen der Hauptgedanken Sempers - die Grundlage und Berechtigung dessen vergleichender Systematik und des "Stil"⁹⁹⁸ - nach dem Kunstwerken vergangener Epochen Prinzipien von dauernder aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft reichender Gültigkeit eigen sind. Außerdem widerspricht er mit Semper der "grob-materialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll als durchgebildete Construction, gleichsam illustrierte und illuminirte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung. Dieses Prinzip ... beruht ... auf einem Vergessen jener uralter-hergebrachten Typen, welche dem Zusammenwirken der technischen Künste in einer primitiven architectonischen Anlage ihren Ursprung verdanken."⁹⁹⁹

Bei den Überlegungen zu einem geeigneten Nachfolger kam für Bluntschli offensichtlich keiner seiner Schüler in Betracht. Er holte sich u. a. Rat bei seinem Freund H. Ritter, einem der ersten Angestellten von "Mylius & Bluntschli". Dieser konnte nur bestätigen, daß die Zahl derer, die in Bluntschlis "und Sempers Sinne wirken" könnten und "Pietät für das Historische" besäßen, gering sei.¹⁰⁰⁰

1923 setzte sich Bluntschli nochmal zugunsten auf "historischem Boden" entworfener Architektur, für den Entwurf seines Schülers Enea Tallone zum Bau des Palazzo municipale in Bellinzona ein. Dieser sollte anstelle verschiedener Vorgänger - ebenfalls öffentliche Gebäude - unter Beibehaltung mehrerer Elemente eines Palasts des 16. Jahrhunderts errichtet werden. Tallones Projekt mit Anlehnungen an den Palazzo Vecchio in Florenz und den Palazzo Pubblico in Siena werde dem Gutachten von Prof. Josef Zemp, Zürich und Martin Risch, Chur nach als "störender Fremdling" an der piazza Noretto wirken und mit seinen "grossen Rundbogenfenstern romanischen Stiles den einheitlichen Charakter des Platzbildes in empfindlicher Weise verletzen. ... Die Entwicklung der neuzeitlichen Baukunst hat von der Imitation der mittelalterlichen Stile für öffentliche Gebäude ... ganz hinweggeführt. Mit einer weiteren Wiederholung dieser heute überwundenen Imitationsarchitektur würde die Stadt Bellinzona eine peinliche Rückständigkeit bekunden."¹⁰⁰¹ Bluntschli hingegen bewertete den der gelungenen Disposition entsprechenden äußeren Aufbau positiv: "grossräumig u. würdig gestaltet u. dem Charakter eines Rathauses sehr wohl angepasst. Wenn es sich in seinem Baustil an gute italienische Rathausbauten früherer Epochen anlehnt, so finde ich das ganz am richtigen Platz Von dem Bestehenden hat T. dasjenige pietätvoll erhalten, was der Erhaltung würdig ist. Wenn

⁹⁹⁸ "die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten." Semper Stil I, S.VI.

⁹⁹⁹ Ebd., S.7.

¹⁰⁰⁰ FA Bl.43.12, Br. v. 4.V.1914; dazu, daß Moser nicht Bluntschlis Wunschkandidat war etwa FA Bl.44.11, Br. v. 12.VII.1913.

¹⁰⁰¹ FA Bl.52 U.VI (Gutachten v. 8.XII.1923, Ts.5).

der Neubau aus der Umgebung stark hervorsticht, so halte ich dieses nicht vom Übel. Ein Rathaus darf u. soll sich als eines der hauptsächlichsten öffentlichen Bauwerke von weither kennzeichnen u. bemerkbar machen. Was die Anlage einer grossen offenen Halle im Erdgeschoss anlangt, so kann ich die Bedenken der Herrn Experten nicht teilen. Das Motiv wurde beim italienischen Rathaus früherer Zeit mit Vorliebe verwendet u. empfiehlt sich aus praktischen Gründen, wie für den Marktverkehr."¹⁰⁰² Wenige Monate zuvor hatte Bluntschli mit der Aufzeichnung seiner Lebenserinnerungen¹⁰⁰³ begonnen. Er rechtfertigt darin seinen - auch von Tallone verfochtenen - Standpunkt der Überlegenheit von tradierter Architektur ausgehender Entwicklungen.

Alfred Friedrich Bluntschli starb am 27. Juli 1930, im Jahr des 75-jährigen Jubiläums des Polytechnikums, von denen er 33 Jahre als Professor aktiv mitgestaltet hatte. Im gleichen Jahr neigte sich in Zürich der Neoklassizismus seinem Ende entgegen.¹⁰⁰⁴ Das besonders von ehemaligen Schülern Bluntschlis - hervorzuheben ist hier sein nun auch schon ein Jahr aus dem Amt geschiedener Nachfolger auf dem Lehrstuhl Karl Moser, der knapp zwei Wochen nach Bluntschlis Tod seinen 70. Geburtstag feiern konnte, zu nennen u. a. Otto Pflughard sowie deren Söhne - propagierte Neue Bauen hatte sich auch hier durchgesetzt.¹⁰⁰⁵ Im Vorjahr - 1929 - war die Werkbund Mustersiedlung Neubühl in Wollishofen¹⁰⁰⁶ als programmatischer Ausdruck des Neuen Bauens - gefolgt von weiteren ebenfalls auf der linken Seeseite entstehenden Anlagen¹⁰⁰⁷ - begonnen worden. Kurz vor Bluntschlis Tod veröffentlichten

¹⁰⁰² Ebd., Konzept des Br.s an Erziehungs Departement des Kantons Tessin v. 19.XII.1923; zur Kontroverse allgemein FA Bl.52 U.VI u. INSA 2, S.290f u. 322f; Bluntschli hatte sich zunächst auf Bitte Tallones an die beiden Gutachter gewendet. Als dessen Plan nach seiner Genehmigung wieder angegriffen wurde, bat er seinen ehemaligen Lehrer erneut um Unterstützung. Nachdem Tallone ein Schreiben Bluntschlis mit dessen positiver Beurteilung des Projekts dem Dipartimento della Pubblica Educazione vorgelegt hatte, sandte dieses Bluntschli das Gutachten mit der Bitte um seine Stellungnahme zu. Unter Hinweis darauf, daß ihm weder die aktuellen Pläne Tallones noch die Skizzen der Gutachter vorlägen sowie seine schwache Erinnerung an die topographische Situation wollte sich Bluntschli nur zu den Plänen eines ersten Projekts, die er im Sommer 1923 gemeinsam mit ihrem Verfasser durchgesehen hatte, äussern (Konzept zu Br. v. 19.XII.1923); es scheint sich hierbei um die im Mai 1922 entstandenen Pläne zu handeln und nicht um die von 1923 (wie INSA 2, S.323 Sp.3), so daß das Urteil Bluntschlis möglicherweise dazu führte, daß der ihm bekannte und von ihm gelobte erste Entwurf Tallones realisiert wurde.

¹⁰⁰³ FA Bl.50 U.V (biogr.Not.).

¹⁰⁰⁴ Vollendung der Versuchsanstalt für Wasser- und Erdbau an der ETH von Eugen Meyer-Peter (INSA 10, S.339 mit Lit.).

¹⁰⁰⁵ So wurden 1930 die Sihlpost mit ihrem markanten Treppenhausturm nach Plänen der Gebr. Bräm in Eisenbeton mit Pilzdecken (INSA 10, S.356 mit Lit.) und das Maschinenlaboratorium und Fernheizwerk der ETH von O. R. Salvisberg, letzteres mit Steigerung der technischen Formen ins betont Effektvolle (ebd., S.408f mit Lit.), vollendet und die Gewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum als L-förmiger Skelettbau in Eisenbeton mit betont technischer Formgebung von Steger und Egender (ebd., S.302 mit Lit.) begonnen.

¹⁰⁰⁶ S. etwa SBZ 93 1929, S.317ff und INSA 10, S.270 u. 444 (Anm.218f).

¹⁰⁰⁷ S. etwa SBZ 95 1930, S.288-291 o. 96 1930, S.195-198 u. 206-209 und Neu-Zürich in Wort und Bild. Kreis 2, hg. v. Neu-Zürich, Zürich 1939, S.64.

O. Stonorov und W. Boesinger den ersten Band von "Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr Gesamt-Werk von 1910 bis 1929" in Zürich; zur gleichen Zeit erschienen in der von Joseph Gantner herausgegebenen Reihe "Neues Bauen in der Welt" die Bände Russland, Amerika und Frankreich. Im Bauhaus wurde in Bluntschlis Todesjahr durch den Übergang der Leitung von Hannes Meyer an L. Mies van der Rohe bereits eine teilweise Rücknahme des reinen Funktionalismus vollzogen. Ernst May, der noch wenige Wochen zuvor - im Zusammenhang mit dem Entwurf einer neuen Bauordnung für Zürich - über "Kommunale Bauorganisation und Bauordnung" im ZIA gesprochen hatte¹⁰⁰⁸, ist unmittelbar vor Bluntschlis Tod in die Sowjetunion berufen worden; ebenso Hans Schmidt aus Basel. Adolf Meyer war bereits ein Jahr tot. 1930 war bereits die dritte Zusammenkunft der CIAM¹⁰⁰⁹ in Brüssel abgehalten worden, die sich mit den aktuellen Problemen der Architektur und des Städtebaus unter Ablehnung historisierender Tendenzen befaßten, und unter deren Mitgliedern sich die namhaftesten schweizerischen Architekten befanden.

Exkurs: "Turmhäuser"

Bluntschlis positive Einstellung gegenüber der Entwicklung künstlerischer Lösungen von aktuellen konkreten Bedürfnissen geforderter Novitäten ist hinreichend gezeigt worden. Aufschlußreich sind seine Äußerungen über "Turmhäuser", die den beiden Vorträgen über seine Amerikareise von 1898 im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein entnommen sind und immerhin 14 der 50 Seiten des Manuskripts beanspruchen. Außerdem zeigt sich hier zum wiederholten Male Bluntschlis Interesse an technischen Neuerungen, von deren Mitteilung und Beschreibung - von Drehtüren bis zu Schlachthöfen - auch die Briefe aus den U.S.A. an seine Frau voll sind.¹⁰¹⁰ Die ernsthafte Wahrnehmung von "Turmhäusern" in Europa scheint erst im Zusammenhang mit der Weltausstellung von 1893, besonders durch die Schilderungen der Besucher Chicagos - der Stadt, die sich damals rühmen konnte, die meisten Hochhäuser zu besitzen - begonnen zu haben.¹⁰¹¹ Die Frage der Erbauung von Hochhäusern im größeren Umfang ist in Europa erst nach 1918 aufgeworfen worden.¹⁰¹² Das Fortschrittliche der Beschäftigung Bluntschlis mit diesem Bautyp bereits im Jahre 1898 und der positiven Beurteilung seinerseits mag die Feststellung

¹⁰⁰⁸ SBZ 95, 17 v. 26.IV.1930, S.232.

¹⁰⁰⁹ Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928 in La Sarraz gegründet. Mitglieder aus Zürich s. INSA 10, S.210.

¹⁰¹⁰ FA Bl.54 U.I.

¹⁰¹¹ Etwa Gmelin, L.: Architektonisches aus Nordamerika. In: DBZ XXVIII 1894, S.453-456, 480-483, 485-487, 489, 495f, 498, 520-522, 532-534, 566-570 u. 580-583.

¹⁰¹² Etwa Ponten, Josef: Architektur, die nicht gebaut wurde, Stuttgart / Berlin / Leipzig 1925, S.123-131 u. 133; Stommer, Rainer: "Germanisierung des Wolkenkratzers" - Die Hochhausdebatte in Deutschland bis 1921. In: Kritische Berichte 10, 1982 H.3, S.36-53; Stommer, Rainer u. Mayer-Gürr, Dieter: Hochhaus. Der Beginn in Deutschland, Marburg 1990, S.14 und Neumann, Dietrich: "Die Wolkenkratzer kommen !" Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig / Wiesbaden 1995, S.13f.

belegen, daß sich eine Stelle, an der man Aufgeschlossenheit modernen Entwicklungen gegenüber erwarten sollte - das Handbuch der Architektur -, noch 1923 negativ über amerikanische "Wolkenkratzer" äußert und ihre berechtigte Kritik an dem diese hervorbringenden System nicht von einer Beurteilung der Qualität der gefundenen Lösungen der Bauaufgabe trennt.¹⁰¹³

Bluntschli beginnt seine Ausführungen: "Die Turmhäuser sind ohne Zweifel die eigenartigsten Gebäude in den Ver. St.. Die alte Welt hat ihnen nichts ähnliches an die Seite zu setzen. Es lohnt sich daher wohl diese etwas näher anzusehen umsomehr als die über sie verbreiteten Ansichten zumteil übertrieben zum Teil unrichtig sind. Sie sind verhältnissmässig jungen Datums, die ersten von 1873. Sie verdanken ihr Dasein dem Bedürfnis, diesem grossen u. erfindungsreichsten Meister der Baukunst.¹⁰¹⁴ In den eng bebauten Geschäftscentren der Städte, wo infolge des wachsenden Verkehrs der Platz beschränkt war u. die Preise der Bauplätze zu fabelhaften Höhen anwachsen musste für die immer mehr sich entwickelnden u. ausbreitenden Geschäfte Raum gewonnen werden u. da eine Ausdehnung in die Breite oft nicht mehr möglich war so suchte man durch Vermehrung der Stockwerke eine Abhilfe, baute erst Häuser von 8 - 10 Stockwerken u. steigerte diese Zahl immer mehr bis man zu Häusern mit 30 u. mehr Geschossen gelangte. ... Die Turmhäuser sind durchweg Geschäftshäuser, darunter einige Hôtels, nicht aber Wohnhäuser. ... Die Geschäftsräume sind entweder Verkaufsmagazine, die aber meist auf die unteren Geschosse beschränkt bleiben od. u. dies hauptsächlich Bureauxräume. ... Die Grundrissanordnung der Bureaux-Stockwerke besteht durchweg aus einem mittleren breiten Corridor, der den Zugang zu den Geschäften bildet u. der von den Geschäftsräumen aus beleuchtet wird. Diese Corridore sind in den neuen Gebäuden sehr hell u. machen einen recht hübschen Eindruck, über den Türen ... ziehen sich durchgehende Glaswände hin, die Wände sind zwischen den Türen vielfach mit weissen Marmorplatten oder Fayenceplättchen bekleidet.¹⁰¹⁵

Je nach der Form des Bauplatzes zeigt der Korridor eine hufeisen- od. H förmige oder beliebige andere Anordnung. Die Bureaux sind in jeder Hinsicht ihrem Zweck entsprechend angelegt, es sind geräumige luftige Räume, die durchweg gutes Licht

¹⁰¹³ "Möchten wir in Deutschland aber davor bewahrt werden, in derartig brutaler Weise nur auf das eine uns einzustellen, nur das Anhäufen von Geld und Reichtum zu betreiben, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß es außerdem in der Welt noch andere Werte gibt, die das Leben lebenswert machen." Schneegans, Alphons: Kaufhäuser, Warenhäuser, Messpaläste, Börsen (Hb.d.A. IV, II, 2), Leipzig 1923, S.212.

¹⁰¹⁴ Diese Formulierung ließ natürlich jeden der Zuhörer sofort an einen der geläufigsten Kernsätze Sempers: "Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis." (Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, S.217. In: Semper KS, S.215-257) denken; wobei Bluntschli hier "Kunst" allgemein durch "Baukunst" ersetzt.

¹⁰¹⁵ Durch "Fenster über Türhöhe" belichtete Korridore schlug Bluntschli 1903 bei seinem Wettbewerbsentwurf zum Dresdner Rathaus mit ausdrücklichem Hinweis auf die "vollkommen genügende Helligkeit" vor, eine Lösung wie sie "bei den amerikanischen Turmhäusern in vielen Fällen vorzüglich" gelungen sei (Kat.Nr.17; zit. gta o. Sign. "RATHAUS für DRESDEN", Ts.2).

von den Aussenwänden erhalten. Geschlossene Höfe wurden möglichst vermieden. ... Die Anlage von Häusern mit so vielen Stockwerken ist natürlich nur dann brauchbar wenn für äusserst bequeme Zugänglichkeit bis in die obersten Geschosse gesorgt ist. ... Es ist ... auf's beste Vorkehrung getroffen durch Personenaufzüge, die von einem geräumigen Vestibule ... aus aufsteigen Oft finden sich ... mehrere solcher Aufzüge nebeneinander Davon gehen dann einige nur bis in etwa das 10te Geschoss, andere fahren ohne Anhalten bis zum 10ten Geschoss durch Die obersten Geschosse der Turmhäuser sind häufig für Restaurationen mit Terrassen benutzt

Steigt man aber in die unter der Erde gelegenen Geschosse, ... so glaubt man sich in einer Maschinenfabrik, da stehen alle die Einrichtungen u. Maschinen die zur Heizung, zur Kraftanlage für die Aufzüge, Beleuchtung, Lüftung u. s. w. dienen Fragen wir uns nun wie ist es möglich Bauwerke von so bedeutender Höhe zu erstellen. ... Bei unsern Bauten bilden die Mauern die tragenden Bestandteile Wollte man in gleicherweise bei den Turmhäusern vorgehen so erhielte man im untern Teil Mauerstärken von solcher Dicke, dass kaum mehr benutzbare Räume übrig blieben. ... es besteht bei den Turmhäusern die den Bau tragende Konstruktion aus einem ansonst soliden Gerüste von Stahl u. Eisen, das in ähnlicher Art wie das Holzwerk bei unsern Fachwerkbauten disponiert ist u. das auf dem zuvor fest gesicherten Fundament aufgestellt wird. An dieses Metallgerippe werden dann die Fassadenmauern u. die innern Wände befestigt, es brauchen daher auch im Erdgeschoss die Mauern nicht stärker zu werden Es sind dies kühne Konstruktionen, die in den Händen von Bauingenieuren liegen Nach Aussen werden diese Stahlgerippe stets verkleidet so dass man nach Vollendung des Baues von Stahl u. Eisen nichts mehr sieht u. vollkommen massiv erscheinenden Bauwerken gegenüber steht. Mit dieser Verkleidung setzt die Tätigkeit des Architekten ein. Die Fassadenmauern erhalten Verkleidungen in Quadersteinen, Granit, Sandstein od. Marmor oder von Backstein u. Terracotten, während verputzte Flächen ganz vermieden sind.¹⁰¹⁶ ... Wenige Monate genügen zur Aufstellung des Metallgerüsts

¹⁰¹⁶ Da der Konstruktion selbst keine formbildende Wirksamkeit zugestanden wird, ist die Kunstform der aus der Bekleidung hervorgegangenen geschmückten Wand im Sinne Sempers weiterhin möglich (s. Semper, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, bes. S.56-68 u. Semper Stil I, S.217ff, bes. S.220, 227f, 231-233, 253-256 u. 271; "Unter diesen altüberlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt." (Stil I, S.220) "das Prinzip der äusserlichen Ausschmückung und Bekleidung des structiven Gerüsts ..., das bei improvisirten Festbauten nothwendig wird und die Natur der Sache stets und überall mit sich führt, um daran die Folgerung zu knüpfen dass dasselbe Prinzip der Verhüllung der structiven Theile, verbunden mit der monumentalen Behandlung der Zeltdecken und Teppiche welche zwischen den structiven Theilen des motivgebenden Gerüsts aufgespannt waren, auch ebenso natürlich erscheinen muss, wo es sich an frühen Denkmälern der Baukunst

u. dann kann mit der Ausmauerung sofort begonnen werden ... da die Mauern nicht unbedingt von unten aus begonnen werden müssen, weil die Übertragung der Last auf das Skelett auf verschiedenen Höhen absetzt [wohl ansetzt], so kann man mit der Mauerung an verschiedenen Stellen beginnen. ... Auch im Innern wird das Eisen durchweg mit Mauerwerk verdeckt Ebenso werden die Decken u. Fussböden ... durchaus feuersicher aus Eisen u. Stein die Dachstühle aus Eisen konstruiert. ... auch in ihrem statischen Bestand werden diese Gebäude dank ihrer genial ausgedachten Konstruktion nicht gefährdet wie ... Brände gezeigt haben. ... Viel bedenklicher in Bezug auf die Feueregefahr ist die Verwendung der Turmhäuser für Hôtelbauten. ... zu der Frage, die von dem Standpunkte dieser heutigen Betrachtung die Wichtigste erscheint. Ist es möglich derartige Turmbauten in ihrer äussern Erscheinung so zu gestalten, dass sie als Kunstwerke erscheinen ? sind schon Lösungen gefunden, die einen geläuterten Geschmack befriedigen können ? wenn ich diese Frage unbedenklich mit ja beantworte so weiss ich wohl dass ich damit einer weit verbreiteten Ansicht entgegentrete, die diese Bauten insgeheim als hässlich u. lächerlich bezeichnet. Wie ... unerschöpflich ist nicht der Volkswitz diesseits und jenseits des Ocean gewisse Bezeichnungen für die Turmhäuser zu erfinden, die sie verlästern u. lächerlich machen. ... Ich muss nun gestehen, dass ich, obwohl in dem gleichen ganz allgemeinen Vorurteil befangen, vom ersten Augenblick als ich diese riesigen Bauten mit eigenen Augen sah einen sehr bedeutenden Eindruck von ihnen empfangen habe, sie schienen mir durchaus nicht lächerlich oder an sich hässlich zu sein, sondern von einer sehr bedeutenden auch künstlerischen Wirkung, die ich mit nichts früher Gesehenem vergleichen konnte. -

Das einzelne dieser Häuser wirkt als ein mächtiger Turm ... wie wir Europäer ihn nie geschaut, in der Breite drei oder viermal so gross wie unsere gewöhnlichen Kirchtürme an Höhe diesen gleich oder sie übertreffend. Eine solche Baumasse überragt alle Umgebung von gewöhnlichem Maassstab u. beherrscht sie durch ihre imponierende Grösse. Es beleben also diese Bauten das Stadtbild ungemein, manche Strassen die sonst einförmig erscheinen gewinnen durch solch einen aufstrebenden Koloss eine grosse malerische Gesamtwirkung. Aus der Ferne entstehen mannigfache

kund gibt." (ebd., S.231)) und auch seine Theorie vom Stoffwechsel kann hier Bestätigung finden ("Das Maskiren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist oder die Maske nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher nothwendig. Nur vollkommen technische Vollendung, wohl verstandene richtige Behandlung des Stoffs nach seinen Eigenschaften, vor allem aber Berücksichtigung dieser letzteren bei der Formgebung selbst, können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde von ihm ganz befreien Diess sind zum Theil Punkte worin des Künstlers Aesthetik von den Symbolikern und auch von den Idealisten nichts wissen will" (ebd., S.232, Anm.)) obwohl gerade im Falle der Wandkonstruktion von Hochhäusern die einstige abgehängte Matte, "das Wesen der Wand" eindeutiger Ausdrucksmöglichkeiten zu charakterischer Gestaltung von Raumbegrenzungen böte als Mauern imitierende Wände mit den vorgeblichen Eigenschaften Massivität und Festigkeit.

und abwechslungsreiche Silhouetten. So brauche ich nur hinzuweisen auf das allbekannte Bild der Hafeneinfahrt von N.Y. bei welchem die Turmriesen das frühere Bild der Stadt ganz verändert haben u. einen mächtigen Eindruck machen. Zu der Wirkung der Grösse u. Form kommt noch die Wirkung der Farbe hinzu, die sehr verschiedenartig ist Liegt der Hauptreiz dieser Werke in dem Verhältnis, das sie zu ihrer Umgebung einnehmen, so ist aber auch nicht ausgeschlossen, dass das einzelne Turmhaus, für sich betrachtet, einen künstlerisch vollkommen befriedigenden Eindruck macht. ... durchaus nicht alle oder auch nur die meisten derselben sind gelungen od. nachahmenswerte Werke der Baukunst ... nur wenige können etwas anspruchsvollere ästhetische Anforderungen befriedigen. Es ist dies auch leicht begreiflich, die künstlerische Erfassung u. Verkörperung der durchaus neuen Aufgabe konnte naturgemäss nur von wirklichen Baukünstlern gelöst werden, wie oft aber wurden künstlerisch unzulängliche Kräfte mit ihrer Ausführung betraut. Es ist keine einfache Sache eine Baumasse vom Umfang eines Turmhauses architektonisch zu gliedern. Als ein Glück ist es zu betrachten, dass schon die Rücksicht auf die Feuersicherheit eine Verkleidung des Eisens mit Mauerwerk durchaus notwendig machte u. dass somit alle Versuche die Gebäude nur aus Eisen u. Glas, als riesige Laternen, zu erstellen wegfielen. Für die künstlerische Gestaltung wurden die verschiedenartigsten Versuche erprobt, so das Zusammenfassen mehrerer Stockwerke ... , so dass mehrere ... in der Wiederholung selbst wie Stockwerke wirken. Auch die verschiedensten Baustile wurden beigezogen u. namentlich in dem romanisierenden Stil Richardsons ... recht beachtenswerte Bauten erstellt.¹⁰¹⁷ ... Am besten aber wirken diejenigen Turmhäuser der neuesten Zeit, die auf einem ganz einfachen u. regelmässigen Grundplan, einem Quadrat oder Rechteck aufgebaut sind u. bei denen sich der Architekt darauf beschränkt hat den Hauptbaukörper ohne jede

¹⁰¹⁷ Henry Hobson Richardson (1838-1886) hatte in den gleichen Jahren wie Bluntschli die Ecole des Beaux-Arts besucht und war u. a. Assistent bei Hittorf. Nach 1874 wurde er zu einer beherrschenden Architektenpersönlichkeit und Kopf eines einflussreichen Ateliers in Brookline, Mass., dessen Vorarbeiten dem "Stahlskelett-Wolkenkratzer" den Weg bahnten. Seine Werke und viele Bauten seiner zahlreichen Nachfolger sind von romanischer Architektur Südfrankreichs und byzantinisierender Ornamentik inspiriert. Die Hochhäuser zeichnet eine starke vertikale Betonung durch Mauerpfeiler aus, die mehrere Geschosse zu einem Motiv zusammenziehen und die Pfeiler oben mit großen Rundbögen verbinden. Bluntschli bezeichnet Richardson im Zusammenhang mit der Trinity church in Boston als den "wohl bedeutendsten und originellsten amerikanischen Architekten" (SBZ XXXVIII, 11 v. 14.IX.1901, S.114). Wie Richardson prägten auch andere ehemalige Schüler der Ecole des Beaux-Arts - etwa Louis Henry Sullivan (1856-1924), seinerseits von Richardson beeinflusst - durch ihre Bauten oder als Lehrer die amerikanische Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In seiner Artikelserie hebt Bluntschli das Marshall Field Building, Chicago - ein "gewaltiger Quaderbau nach dem Vorbild des Palazzo Pitti, sieben Stockwerke enthaltend" (SBZ XXXVIII 1901, S.134, Abb. ebd. S.123) - hervor. Die Firma "Burnham & Root" (1873-1892), in der es entworfen worden war, führte als erste Stahlgerippe im Hochhausbau ein. Der Architekt dieses eleganten Kaufhauses, Daniel Hudson Burnham (1846-1912) wurde während seiner Errichtung zum leitenden Architekten der Weltausstellung in Chicago von 1893 berufen. Von dieser "White City" aus verbreitete sich der Neoklassizismus als Modeströmung über Nordamerika.

Teilung u. ohne Zierrat als eine glatte Mauerfläche zu gestalten, in welche die Fenster eingeschnitten sind, wobei die untern Geschosse als Sockelunterbau gebildet werden, das Hauptgewicht aber auf dem obern Abschluss des Turmbaues liegt, der reich u. wirkungsvoll gegliedert wird, so dass er in gutem Verhältnis zum Unterbau steht u. einen schönen Abschluss für diesen abgibt, der von Nah u. Fern schöne Umrisslinien zeigt. Eines der vollkommensten Gebäude dieser Art ist das vom Architekt Reid Bros [mißverstanden: Gebr. Reid] erbaute Claus Sprekeles Building in S. Francisco, das ... eine mächtige Portalarchitektur zeigt, auf welcher als glatte Quadermauer aus weissem Marmor 13 Geschosse aufsteigen, die von einem grossartigen Kuppelbau mit 4 kleinen flankierenden Kuppeln in den Ecken bekrönt ist.¹⁰¹⁸ Über dem Hauptgesims befindet sich ein die ganze Baufläche einnehmendes Restaurant mit prachtvoller Aussicht auf die Stadt u. die Bai von S. Francisco. ... So schön nun ein solcher Bau wirken kann, wenn er alleine steht u. somit vollkommen zur Geltung kommt, so wenig anziehend wird die Häufung solcher Bauten auf einem beschränkten Platz. In N.Y. ist in der City wohl die Gränze erreicht ..., die noch eine äussere günstige Wirkung zulässt. Wird die Zahl solcher Turmriesen noch vermehrt so beeinträchtigte einer den andern, die Strassen erscheinen zu eng u. werden zu dunkel."¹⁰¹⁹ - Wenige Jahre später war die Überhäufung New Yorks mit Hochhäusern Wirklichkeit geworden und führte zu einer Fülle städtebaulicher Probleme. Die z. Z. von Bluntschlis Besuch in den U.S.A. moderne amerikanische Architektur kann vereinfachend als das Ergebnis einer Mischung aus Ecole des Beaux-Arts-Schulung und eines latenten Klassizismus als Folge der "Chicago Columbian Exposition" des Jahres 1893 bezeichnet werden.¹⁰²⁰ Die Aufgeschlossenheit

¹⁰¹⁸ Abb. in SBZ XXXVIII, 22 v. 30.XI.1901, Tf. vor S.235; die monumentale Wirkung beruht auf dem Gegensatz zwischen ruhig und reich gestalteten Zonen, einer horizontalen Dreiteilung, ähnlich venezianischen Kirchtürmen (z. B. S. Giorgio) oder dem Turm der Kirche Enge (Kat.Nr.5) oder aber einer Säule; zum ästhetischen Vorbild der "classical column" für Hochhäuser in der zeitgenössischen Literatur in Verbindung mit der grundlegenden Bedeutung des Studiums der Ordnungen im Lehrplan der Ecole des Beaux-Arts, s. etwa Landau, Sarah Bradford and Condit, Carl W.: Rise of the New York skyscraper 1865-1913, New Haven / London 1996, S.185f mit Verweisen und The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, S.476.

¹⁰¹⁹ FA Bl.54 U.IV, "U.S.A." (Ms.31-44); vgl. auch Bluntschlis Umarbeitung der Vorträge zu einer Berichtserie mit dem Titel "Reiseindrücke aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika" in SBZ XXXVIII, 4 v. 27.VII., S.35 mit Abb. auf S.36f, 12 v. 21., S.125f mit Abb. auf S.123, 13 v. 28.IX., S.134 mit Abb. auf S.123, 22 v. 30.XI., S.237 mit Tf. u. 24 v. 14.XII.1901, S.260 mit Abb. auf S.259 und sein Interview im Seattle Post-Intelligencer v. 4.XII.1898, S.8.

¹⁰²⁰ Im Bezug auf New York, jedoch mit wenigen Einschränkungen für die gesamten U.S.A. von Gültigkeit: "A neo-Renaissance mode had caught on by the mid-1880s, and by 1895 many of the leading commercial architects had given up the eclectic modes and pre-Renaissance arcaded styles fashionable in the late 1880s in favor of the revived classicism popularized by the 1893 Columbian Exposition in Chicago. The new style of the 1890s, which in fact embraced many varieties of classicism, including that of the Italian Renaissance, is today often called Beaux-Arts in acknowledgement of the French orientation and training of architects in this period. Although arcading remained a favorite means of articulating the midsections of commercial facades, it was now thoroughly transformed by the substitution of Roman or beaux-arts detailing for the fast-waning Richardsonian Romanesque" (Landau, Sarah Bradford and Condit, Carl W.: Rise of the New York skyscraper 1865-1913, New Haven / London 1996, S.184).

gegenüber der Architektur der "Turmhäuser" verdankt Bluntschli aber nicht nur seiner Ausbildung an der Ecole des Beaux-Arts und damit verbunden der Neigung zum "Neoklassizismus", sondern besonders Semper - zeigen sie doch in welchem Maße "die vorarchitektonische Technik des Wandbereiters ... den wichtigsten und dauerndsten Einfluss auf die stilistische Entwicklung der eigentlichen Baukunst"¹⁰²¹ potentiell behalten hat und vereinen die beiden zentralen Elemente seiner Lehre, das Prinzip der Bekleidung als formales Element der Baukunst sowie die Theorie vom Stoffwechsel und dessen Gesetz der Aufeinanderfolge.¹⁰²²

Eng mit dieser Auffassung verbunden ist Bluntschlis ebenfalls von Semper geprägte Einstellung zur Gotik, die Hochhäuser wohl als "riesige Laternen"¹⁰²³ errichtet hätte.

III. 4. Gotik

Sempers grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber der Gotik ist bekannt. Gotische - und zunächst auch barocke Architektur - dokumentieren für ihn Rückschritte in Zeiten der Bevormundung. Die Wiederaufnahme ihrer Formenwelt für die Gegenwart hält er deshalb nicht für angebracht.¹⁰²⁴ Dennoch richtet sich seine Kritik an der Gotik nicht in erster Linie gegen den vor allem sakral belegten Symbolgehalt des gotischen Bauwerks - "die lapidarische Uebertragung der scholastischen Philosophie des 12. und 13. Jahrhunderts"¹⁰²⁵ -, sondern das Strukturganze¹⁰²⁶ und das Prinzip des "strengen Schematismus", das "die bildnerische Form in den architektonischen Organismus einzuverleiben strebt"¹⁰²⁷ sowie die zeitgenössische "neugothische Richtung" wegen des von ihr verfochtenen "konstruktiven Princips, das dieser Stil mit äusserster Konsequenz verfolgt. ... Das Absichtsvolle und Studirte was dieser Richtung anhaftet, das Princip der Unfreiheit das in dem von Priestern und Archäologen entworfenen Programm derselben mit klaren und bestimmten Worten ausgesprochen ist, sind die sichersten Bürgschaften für die Ansichten derer die ihr die Zukunft absprechen, mögen ihre Leistungen an

¹⁰²¹ Semper Stil I, S.233.

¹⁰²² Ebd., S.233f; s. a. Anm.1016.

¹⁰²³ Vgl. o. S. 337.

¹⁰²⁴ Zur Vermittlung von Gedanken Hegels durch Vischer s. Quitsch, Heinz: Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers, Berlin 1962, S.32. Zu Sempers Einstellung zur Gotik, s. Herrmann, Wolfgang: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich, Basel / Stuttgart 1981, S.12-25; Wegmann, Peter: Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus; Winterthur 1985, S.94-96 u. Laudel, S.131-138.

¹⁰²⁵ Semper Stil I, S. XIX.

¹⁰²⁶ Etwa: "Die malerischen Massengruppirungen und lebendigen Umrissse unserer mittelalterlichen Städte sind altnordisch-romanisch, nicht gothisch; der gothische Stil ist über sie hinweggegangen, und hat sie mit seinen Spitzdächern eher beeinträchtigt als verschönert. Nicht leicht wird Jemand den gothischen Riesenbasiliken, die sich wie Walfische aus dem Häusermeere herausheben, Uebereinstimmung mit letzterem und malerische oder auch selbst architektonische Fernwirkung aufrichtig zuerkennen können." Semper Stil II, S.296; s. a. Semper Stil I, S.505-512.

¹⁰²⁷ Semper Stil II, S.329f; vgl. bereits Kugler, Franz: Ueber das Malerische in der Architektur. In: Deutsches Kunstblatt 3 1852, S.387.

sich auch wohlverstanden und ihre Pläne gut berechnet sein."¹⁰²⁸ Das Element dieses Stils sei "das nackte Erscheinen der funktionirenden Theile ... , da er wie der geharnischte Seekrebs sein Knochengerüst zur Schau tragen und es zugleich in seiner Thätigkeit hervortreten lassen soll."¹⁰²⁹ Daß das "Nothwendige" gleichzeitig "Dekoration" ist,¹⁰³⁰ widerspricht seiner Bekleidungstheorie. In Verbindung damit steht ein weiteres Charakteristikum von "Bogenstyl und Pfeilerstyl", der Wegfall der "voll glatten Mauern", an deren Stelle "mit Wänden ausgesetzte Bögen", die "durch große, fast die ganze Wand einnehmende Fenster durchbrochen" treten, "so daß bei der größten constructiven Festigkeit durch das Gleichgewicht der Massen eine große Materialersparniß" gewährleistet sei.¹⁰³¹ Das Äußere einer gotischen Kirche behalte immer den Anschein, "als wäre sie nicht fertig, oder als sollte sie noch eine Umkleidung erhalten".¹⁰³² Im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Bau der Hamburger Nikolaikirche, bei dem er versuchte seine Vorstellung des idealen protestantischen Predigtraumes umzusetzen, stellte Semper die Überlegenheit des Rundbogens über den Spitzbogen heraus. Dieser bekämpfe "das Bestreben nach Gewinnung möglichst breiter Mittelschiffe", erschwere die Bildung eines großen Versammlungsraumes und sei "seinem innersten Wesen nach dem Emporenkirchenelemente feindlich." Der Rundbogen sei geschmeidiger; die Gotik hingegen lasse sich nicht weiterbilden, sie habe sich "dargelebt".¹⁰³³ Semper empfand die Gotik als in sich geschlossenes konstruktives System, das nicht in der Lage war, architektonische Symbolformen zu tradieren und sich daher nicht in seine entwicklungsgeschichtlichen Gedankengänge integrieren ließ. Semper will Stoff vernichten, das kann die konstruktive gotische Baukunst nicht. So sieht er die Hinwendung zu ihr als abartige Entwicklung zur Beseitigung bzw. Abwertung der Wand, die nur noch der Vorbereitung des Gewölbes diene, an.

Bluntschli äußerte sich selten zu gotischen Gebäuden und zwar nur in seinen frühen Jahren und in einem Abschnitt seiner Vorlesungen bezüglich ihres Einflusses in Italien. Die folgenden Zitate belegen, daß für ihn wie schon für Semper das Hervortreten der Gewölbekonstruktion und die Vernichtung von Wand Momente darstellen, die seiner Vorstellung von Raum und dessen Steilheit, seinem Gefühl für Proportion widersprechen. Von diesem Bild abweichende gotische Bauwerke werden positiver beurteilt.

¹⁰²⁸ Semper Stil I, S.XVIf.

¹⁰²⁹ Ebd., S.320; vgl. a. Prolegomena zum Stil: Konstruktion wie ein Knochengerüst bzw. Panzer eines Krebses.

¹⁰³⁰ Etwa gta 20-Ms.257, Ms.37v (Züricher Vorlesung Kollegheft „Vergleichende Baulehre“ um 1858/59).

¹⁰³¹ gta 20-Ms.25, Ms.201f (Mitschrift „Lehre der Gebäude“ 1840/41).

¹⁰³² Ebd. Ms.212.

¹⁰³³ gta 20-Ms.8 (Entwurfserläuterungen zur Hamburger Nikolaikirche vom 25.X.1844).

An der Metzger Kathedrale rügt er die Proportionen, die in ihm den Eindruck statischer Bedenklichkeit hervorrufen: "Etwas beengend ist doch das Verhältnis der Höhe zur Breite im Innern, besonders wenn man von Italien aus den weiträumigen Kirchen kommt. Man verdreht sich schier den Hals wenn man bis an die Decke sehen soll. Nun das muss man als Eigenthümlichkeit des Stils nehmen und es sich gefallen lassen, schön aber kann ich wenigstens dies übermässige in die Höhe streben nicht finden. Noch etwas ist störend für mein Gefühl, oben im Mittelschiff, das hier in Metz dreimal höher als die Seitenschiffe ist, verengen sich die Pfeiler, um ganz breiten Fenstern Platz zu machen, so sehr, dass man unwillkürlich fragt und sich ängstigt, wie denn diese dünnen Pfeiler das Gewölbe der Kirche tragen können. - Es ist dies wieder eine Eigenthümlichkeit der Gothik, dass sie ihre Aufgabe gelöst glaubt, wenn sie ein Gebäude fest und sicher gebaut hat, die Renaissance will mehr, sie will, dass der Bau auch fest scheine; dass innen nie ein Gefühl der Ängstlichkeit zu beschleichen brauche."¹⁰³⁴ Das erinnert deutlich an den Maßstab, den Semper für den künstlerischen Wert einer Bauweise anlegt und nach dem die Baukunst nicht im materialistischen struktiv-technischen, sondern im höheren struktiv-symbolischen Sinne mit Konstruktion und Stoff verfahren solle.¹⁰³⁵

Zu Reims bemerkt Bluntschli gleich anschließend: "Der Bau ist weit schöner als Metz u. was das äussere anbelangt mir viel lieber als Notre Dame de Paris."¹⁰³⁶

Über seine Rückreise von Paris im April 1866 durch Belgien hielt er fest:

"Besonders fand ich Gefallen u. begeisterte mich an den phantasievollen u. prächtigen spätgotischen Rathäusern in den Niederlanden u. korrigierte meine Ansicht über die Gotik, von der mich die Schulen zu wenig unterrichtet u. zuviel abgewendet hatten ganz erheblich. Noch erinnere ich mich aber auch, daß ich von Bewunderung für die Gotik erfüllt nach Köln kam, dort vom Dom wenig entzückt

¹⁰³⁴ FA Bl.47 U.IV (Br. v. 14.VI.1864).

¹⁰³⁵ Im Hinblick auf Bluntschlis Äußerungen zu Metz vgl. Semper Stil I, S.508: "Der gothische Baustil hat die eine Hälfte des Problems, die mechanische nämlich, durch die von Aussen gegen die Mauer gestützten Strebepfeiler und Schwibbögen nur zu rücksichtslos und hausbacken gelöst. Dagegen ist er die Lösung der ästhetischen Hälfte desselben schuldig geblieben; er lässt nicht nur das Auge unbefriedigt, dort wo der Seitenschub der Gewölbribben wahrnehmbar wird, nämlich in dem Innern der überwölbten Räume, wo die äusseren Gegenstreben nicht sichtbar sind und jedes unbefangene Auge sich durch deren Abwesenheit und das einseitige Wirken der Gewölbribben nach Aussen gegen einen Pfeiler dessen Stärke innerlich ungesehen bleibt, der scheinbar zu schwach ist, geängstigt fühlen muss; er verletzt das ästhetische Gefühl auch äusserlich durch übermächtiges rein technisches Pfeiler- und Schwibbogenwerk, das gegen etwas wirkt was äusserlich gar nicht gesehen wird und in formaler Beziehung daher auch gar nicht existirt. Denn das ästhetische Auge trägt zwar räumliche Eindrücke mit Leichtigkeit über von früher zu nachher Gesehenem aber statische Ergänzungen des Gesamteindruckes durch noch nicht oder nicht mehr gesehenes Gegenwirken von Massen sind nicht statthaft. Diess erklärt sich ganz einfach dadurch, dass ein halbes statisches System nichts Ganzes für sich bildet und eigentlich gar nicht existenzfähig ist, dass dagegen ein Raum, z. B. ein Vestibulum, das mit dem Peristyl des Hofes, sodann mit der nachher zu ersteigenden Treppe, der oberen Loggia und dem Vorsaale, in welchen diese führt, eine harmonisch wirkende Gesamtheit bildet, auch für sich allein ein abgeschlossenes Ganzes ist."

¹⁰³⁶ FA Bl.47U.IV (Br. v. 14.VI.1864).

war, vielmehr von seiner trockenen u. schematischen Architektur wieder abgestoßen wurde."¹⁰³⁷

Über den gelagerten Raum des Wiener Stephansdoms urteilte er: "Das Innere der Stephanskirche zieht mich sehr an, ich erinnere mich nicht eine schönere gothische Kirche (im innern) gesehen zu haben, das kommt daher, dass die grosse räumliche Disposition in Verhältnissen sehr schön ist, dass die krankhafte Höhe des Mittelschiffs, wie sie andere goth. Kirchen zeigen, ganz vermieden ist, dass die Pfeiler weit auseinanderstehen u. dadurch alle Proportionen mehr als sonst in die Breite gehen, der sehr schöne dunkle Ton des Steins trägt zu einer harmonisch-mystischen Stimmung bei. ... Der Stephansturm ist jetzt vollst. restauriert, ist aber recht hässlich, ein Knäul und Gewirr von Spitzen u. Spitzchen ohne grosse durchgreifende Motive, wie viel besser ist der Freiburger!"¹⁰³⁸

In der Einleitung zu einer "Ital. Gothik" überschriebenen Passage seines Vorlesungsmanuskripts erklärt Bluntschli den Sieg der Gotik in Italien "weniger des ästhetischen u. decorativen Charakters als des konstruktiven Ruhms wegen ... als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material. (Im) Zusammentreffen mit der höchsten monumentalen Begeisterung."¹⁰³⁹

Der "Neugotik" steht Bluntschli kritisch bis ablehnend gegenüber.¹⁰⁴⁰ Die Gotik ist tot, ihre Zeit vorbei, auch für Kirchen und gerade in moderner Umgebung.¹⁰⁴¹ Im Falle der Wiener Votivkirche in französischer Kathedralgotik des 14. Jahrhunderts und eines Kirchenbaus in Dresden ist ihre Anwendung nicht nur unzeitgemäß, sondern auch ohne Bezug zum Ort ihrer Errichtung.

Zu dem Zentralbau der überkuppelten Votivkirche bemerkte Bluntschli: "Nachmittags bin ich im Neubau der goth. Votivkirche herumgestiegen; die Kirche wird hübsch nur schade, dass sie gothisch ist. Die übrigen goth. Versuche, namentlich für den Privatbau, gedeihen hierzu Lande glücklicherweise nicht, u. glaube ich nicht dass diese Richtung hier grosse Zukunft haben wird. Die Zeit für die Gothik ist nun einmal vorbei."¹⁰⁴²

¹⁰³⁷ FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.19); zu Rathäusern vgl. G-S VIII, 20 u. IX, 4, 6, 11, 15, 19 u. 29; bezügl. der positiven Eigenschaft Flexibilität gotischer Profanbauten s. Semper Stil I, S.321(zit. u. S.343).

¹⁰³⁸ FA Bl.47 U.V (Br. v. 19.I.1869).

¹⁰³⁹ FA Bl.63 U.I (Ms.8).

¹⁰⁴⁰ Der hohe Stellenwert, den für Bluntschli und Semper die ihnen gemeinsame Abneigung gegenüber der "konstruktiven" Gotik einnahm illustriert eine Bemerkung in Bluntschlis "biographischen Notizen" der zufolge Semper - nachdem er ihn im August 1871 als seinen Nachfolger auf dem Züricher Lehrstuhl vorgeschlagen hatte - als Argument ihn zur Übernahme zu bewegen die Befürchtung geäußert haben soll, daß bei einer Ablehnung Bluntschlis ein "Gotiker" berufen werden könne. FA Bl.50 U.V (biogr.Not., Ts.34); zit. o. S.64f.

¹⁰⁴¹ Vgl. a. die Ausführungen in Bluntschlis Erläuterungsbericht des ersten Entwurfs zur Kirche Enge von 1888 (gta 11-O53 Doc, Ms.9) zit. o. S.260.

¹⁰⁴² FA Bl.47 U.V (Br. v. 21.I.1869). Zum Bautyp s. S.126f u. 260 mit Anm.839.

Aus Dresden schrieb er: "Störend in jeder Beziehung sind nur 2 Monumente, das eine die Hauptwache nach Schinkels Plan ... Der andere Bau der die Harmonie des Zwingerhofes stört ist die neueste Kunstleistung Dresdens, die reformierte Kirche, die aber so niederträchtig schlecht ist, dass ein Wiederabreißen derselben eine patriotische That genannt werden könnte. Sie ist gothisch, aber von d. allergeringsten Sorte. Ist die Idee schon äusserst geschmacklos in diese Prachtbauten aus anderen späteren Zeiten eine goth. Kirche hineinzubauen, so war es doch nicht nothwendig sie so miserabel zu machen. Und warum überhaupt Gothik? Dresden ist eine moderne Stadt ohne alle Reminiscenzen an Gothik; die Renaissance war hier auf dem besten Weg zu ihrer höchsten Entwicklung".¹⁰⁴³

Diese überholte und entwurzelte Gotik ist für Bluntschli lediglich ein Problem der Konstruktion und Technik, kein historisches Phänomen mehr. Er setzt Gotik, besonders bei Großbauten - Kölner Dom - mit Schematismus gleich und wendet sich gegen technische Verfügbarkeit, gegen die - wie Semper sagen würde - "zweierlei Sorten" Papier mit denen sich die Architektur behilft,¹⁰⁴⁴ womit er das Kopieren der Vergangenheit wie die Mechanisierung des Arbeitens kritisiert. Denn die Auseinandersetzung mit dem Auftrag, der speziellen lokalen Situation, dem eigenen Vorgehen wird ersetzt durch vereinheitlichte erlernbare auf technische Materialbeherrschung gerichtete Planungsprozesse, die fast beliebig auf unterschiedlichste Bauaufgaben und Situationen anwendbar sind¹⁰⁴⁵ und deren Auswirkungen auf Architektur und Kunst unumkehrbaren Einfluß haben. Zudem läßt die der Gotik eigene Tendenz zur Auflösung der Wandflächen wenig Raum zur Entfaltung der Schwesterkünste Malerei und Skulptur, für deren Hinzuziehung sich Bluntschli besonders im Monumentalbau stets eingesetzt hatte.¹⁰⁴⁶ Daher arbeitete er nur, wenn es ein bereits bestehender Bau fordert und hier meist lediglich "dekorativ" in Gotik. Erinnert sei auch hier an Semper: "Bei Wohnräumen und überhaupt im Civilbaue verliert der gothische Stil seine Sprödigkeit" womit er nicht mehr "prinzipiell sondern nur in dekorativem Sinne" existiere.¹⁰⁴⁷

Erstmals setzte sich Bluntschli praktisch beim Wettbewerb zur Florentiner Domfassade (Kat.Nr.188; Abb.507) mit Gotik - "einem Stil in dem ich noch gar nicht

¹⁰⁴³ FA Bl.47 U.V (Br. v. 31.I.1869). Gemeint ist wohl die 1864 bis 1868 von Chr. Fr. Arnold nach Vorbildern der klassischen Kathedralgotik so unsensibel eingreifend umgebaute Sophienkirche, daß Bluntschli die zweischiffige Halle aus der Mitte des 14. Jahrhunderts mit Erweiterung nach Westen von 1421 für einen Neubau hielt.

¹⁰⁴⁴ Und zwar Vorlagen nach "denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen" und "das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit." Vorläufige Bemerkungen ..., S.216. In: Semper KS, S.215-258.

¹⁰⁴⁵ Vgl. a. Semper WIK, S.40.

¹⁰⁴⁶ S. o. S.268, Eidgenössisches Parlaments- und Verwaltungsgebäude (Kat.Nr.11); vgl. a. Semper Stil I, S.73 u. 509-512.

¹⁰⁴⁷ Semper Stil I, S.321.

zu Hause bin" - auseinander: "es ist gut dass die italjenische Gothik ein ganz ander Ding ist als die deutsche, eigentlich nur eine in fremde Formen noch versteckte Renaissance; das Princip des Bauens ist ein anderes; von den unendlichen Spitzen und Zacken von dem stachelschweinartigen ist man glücklich bewahrt."¹⁰⁴⁸ In Kenntnis dieser aufschlußreichen Aussage fällt es nicht schwer, in Bluntschlis Entwurf die Nachklänge eines späten Klassizismus zu vernehmen, der mit "romantischem" Streben versucht, einer Verbindung mittelalterlicher Werte mit klassischen Regeln nahe zu kommen. Konkret sei hier an ein ihm vertrautes Beispiel, Friedrich Gärtners 1844 vollendete Münchner Ludwigskirche, erinnert, in deren unmittelbarer Nähe er von 1858 bis 1860 lebte und die ihm während der Ausarbeitung des Florentiner Projekts anscheinend höchst präsent war. Weitere Anregungen dürfte Bluntschli der Fassade von Victor Baltards Pariser Kirche St. Augustin, die sich damals gerade im Bau befand, verdanken. Zum Hauptkriterium von Einteilung und Beurteilung der Wettbewerbseinsendungen hatte die Jury die Wahl des Fassadenabschlusses erhoben. Wie der letztendliche Sieger E. de Fabris hatte auch Bluntschli - in Anlehnung an J. G. Müller¹⁰⁴⁹ - drei Dreiecksgiebel vorgeschlagen, eine Lösung, die Semper, der dem Preisgericht der dritten entscheidenden Konkurrenz von 1866 angehörte, vergeblich zugunsten einer "Basilikalbekrönung" zu verhindern versuchte.¹⁰⁵⁰

Bei drei von Bluntschlis frühen erfolglosen Wettbewerbsteilnahmen wurden seinen Entwürfen "gotische" Projekte vorgezogen.¹⁰⁵¹

In Frankfurt war "Gotik" nicht gefragt.¹⁰⁵²

Erfahrungen mit Gestaltung und Ausstattung gotisierender Privathäuser sammelte Bluntschli erst in seinen Züricher Jahren bei der Planung von Um- und Erweiterungsbauten des "in englisch-gotischem Stil erbauten 'Bürgli' " (Kat.Nr.199; Abb.512-516) und des Hauses Gessner (Kat.Nr.200; Abb.517). Durch das Aufschlagen steiler Dächer zwischen Treppengiebeln - sie symbolisierten im alten Zürich Herrschaftsansprüche¹⁰⁵³ - wurde vor allem der Witterung Rechnung getragen, es wurden aber auch neue Räume gewonnen. Die Zimmer des "Bürgli" stattete Bluntschli mit besonders an spätgotischen Anregungen orientiertem Inventar aus. Bei der Erweiterung der Villa Schönberg (Kat.Nr.202; Abb.520-525) hatte sich Bluntschli an die vorgegebenen gotischen Stilelemente und Materialien zu halten. Er entwickelte den Backsteinbau im Sinne eines fein gegliederten Landsitzes - wie durch

¹⁰⁴⁸ FA Bl.47 U.III (Br. v. 17.II.1864).

¹⁰⁴⁹ S.122f mit Anm.424.

¹⁰⁵⁰ Zur Florentiner Domfaçade. In: Semper KS, S.496-507 u. gta 20-(0183).

¹⁰⁵¹ Denkmal für Freiherrn vom Stein und die Rathäuser für München und Wien (Kat.Nr.144, 14 u. 15).

¹⁰⁵² Vgl. o. S.221 mit Anm.700.

¹⁰⁵³ Etwa INSA 10, S.256 mit Anm.139 u. Grunder, Karl: Zum „ornamentum“ obrigkeitlicher Bauten der Stadt Zürich. In: Kunst + Architektur 49, 1998, S.36-46, bes. S.42.

die englische Reformarchitektur wiederbelebt - in engem Bezug zu dem umgebenden Park, dessen Anlage noch fast vollständig dem Situationsplan von 1887 entspricht. Das Ziegelmauerwerk der einzelnen sorgfältig durchgestalteten und zueinander in Beziehung gesetzten Teile des Baukörpers in warmem Rot kontrastierte er mit dem hellen Naturstein der Fenstergewände und Gesimse, die ihrerseits durch auberginefarbene glasierte Keramikbänder hervorgehoben werden. Der erdige Ton der abwechslungsreichen Dachlandschaft und die grünen Fensterläden binden den zweigeschossigen schloßartigen Bau in die Farbtöne des englischen Gartens ein. Die Inneneinrichtung entwarf Bluntschli in deutscher Renaissance.

IV. WÜRDIGUNG

Alfred Friedrich Bluntschli schuf ein umfangreiches architektonisches Werk und hinterließ darüber hinaus immenses Planmaterial zu verschiedensten Bauaufgaben. Auch während seiner langjährigen Lehrtätigkeit hat er sich bei aller Verantwortung gegenüber seinen dienstlichen Pflichten stets in erster Linie als Architekt verstanden. Wie seine gesamte Generation kaum eine bedeutende Theorie oder Ästhetik entwickelt hat, trat auch Bluntschli durch keine eigene Architekturtheorie hervor. Er verzichtete sowohl auf eine metaphysische Begründung von Kunst als auch auf Formanleitungen nach Art von Traktaten und Musterbüchern.

Bestimmend für sein Schaffen war der mit dem Beginn seines Studiums einsetzende Einfluß Sempers. Bluntschli ist als einer seiner wichtigsten, wenn nicht der bedeutendste, jedenfalls - dank des überaus reichhaltigen Nachlasses - am ehesten greifbare Schüler anzusehen.

Den Ursprung der Kunst sieht er in Anlehnung an Sempers Lehrgebäude in den beiden Wurzeln Bedürfnis und Geschichte. Das bestimmende Vorbild ihrer Gestaltung und Entwicklung ist die Natur¹⁰⁵⁴, entsprechend deren Gesetz auch die Entstehung des Kunstwerks erfolgt: Wie "die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen."¹⁰⁵⁵ Künstlerische Schöpfung besteht somit in der organischen Wandlung ursprünglicher bzw. bereits historisch modifizierter Grundtypen.

Bluntschli hatte stets primär die Bauaufgabe vor Augen und übernahm daher an moderne Bedürfnisse anpassungsfähige Schmuck- und Organisationsformen immer im Hinblick auf die konkrete Verwendung.

Er griff verschiedenste historische Anregungen zur Lösung neuer Bauaufgaben, für die sich noch keine typologischen Vorbilder herausgebildet oder etabliert hatten, auf: etwa römische Thermen für das Projekt des Frankfurter Zentralbahnhofs (Kat.Nr. 53), Kirchengrundrisse für das Bankhaus Goldschmidt (Kat.Nr. 55) oder die Disposition

¹⁰⁵⁴ Die Kunst kann "nicht anders als nach dem, was die Naturerscheinung sie lehrt ihre Form schaffen." Semper Stil I, S.XXIII oder "Die Kunst ... muss sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten." Ebd., S.XXXVII.

¹⁰⁵⁵ Ebd., S.VI.

barocker Schloßanlagen für das Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr. 67). Aus diesen Gebäudetypen entwickelte er individuelle Lösungen für das jeweilige Projekt in Abstimmung auf Anforderungen und Bauplatz (etwa Vereinigung von Bank, Geschäften und Wohnung in einem Gebäude über fünfeckiger Parzelle in platzbildprägender Lage Kat.Nr. 55). Dank der an zeitgemäßen Ansprüchen orientierten flexiblen Weiterbildung trug er zur Findung moderner Lösungsvorschläge zu älteren - Kirche Zürich Enge (Kat.Nr. 5)¹⁰⁵⁶ - und neuen - Zentralfriedhof Wien (Kat.Nr. 54) - Bauaufgaben sowie der Entwicklung jüngerer Gebäudetypen - Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr. 67) - von allgemeiner Gültigkeit bei. Bluntschlis Vorstellung entsprechend kann die Beschäftigung mit einer Bauaufgabe niemals als abgeschlossen betrachtet werden. Daher bearbeitete er auch bereits so gut wie gelöst geglaubte Typen in zukunftsweisender Form weiter. Hier ist vor allem an seine Villen zu denken. In der Regel ging Bluntschli von der Halle als Zentrum eines Gefüges auf sie bezogener Räume aus. Zur Umgebung vermittelnde Loggien, Terrassen, Balkone, Wintergärten und Treppen erhielten trotz zunehmender Einbindung immer mehr eigenes Gewicht; Bluntschli gab - obwohl fortschreitend freier schaltend - dem Trend zur Zergliederung nie zu sehr nach. Dieses - wohl durch seine Bindung an den Klassizismus und sein evolutionäres Denken bestärkte - Beharren bei gleichzeitigem Öffnen zur Außenwelt weist bereits in Richtung Moderne. Der asymmetrisch aus Kuben und Loggien unterschiedlichen Volumens aufgebaute Körper der Villa Bleuler (Kat.Nr.113) ist eines der gelungensten Resultate seiner langjährigen Beschäftigung mit dieser Bauaufgabe, den Bedürfnissen des Bauherren und intensiver Auseinandersetzung mit dem Bauplatz. Es wäre naiv, der stilistischen Anknüpfungen wegen Anregungen für dieses moderne Gebäude in der Renaissance zu suchen. Die schöpferische Leistung liegt in der ausgewogenen Synthese der Teilkörper sowie den Beziehungen zwischen Villa und Park: Eine Zufahrt offiziellen Charakters führt zur Eingangsfront, die wie die Fassade zur Straße symmetrisch aufgebaut ist; mediterran mutet die Ansicht von Süden an, und trutzig wehrhaft erhebt sich das Bauwerk über dem Hang mit Stützmauer zur Stadt. Durch die Aufhebung der im 19. Jahrhundert üblichen Trennung von innen und außen, die Aufgabe blockhafter Gestaltung und den Verzicht auf die Mittelachse an zwei Fassaden macht sich eine zukunftsweisende Tendenz zum Aufzeigen der Gebäudestruktur in Verbindung mit Bewegungsmomenten bemerkbar.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁶ "Keine Bauaufgabe wird im 19. Jahrhundert so eklektisch, so unschöpferisch, so ratlos behandelt" wie der Kirchenbau. Hildebrandt, Hans: die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Potsdam 1924, S.147; zur Modernität des von Bluntschli in Enge durchgesetzten Raumtyps s. o. S.124ff und Gurlitt 1906, S.396: "Der Gedanke, daß die evangelische Kirche ein Bau um die versammelte Gemeinde sei, hat mehr und mehr Boden gefasst. Die typische Form ist bei der Mehrzahl moderner Kirchen der Zentralbau."

¹⁰⁵⁷ Etwa Petsch, beispielsweise S.153f u. 184ff.

Der Grundriß, durch den Baukörper und architektonischer Raum festgelegt sind, hat stets Priorität. Seiner Entwicklung hat Bluntschli von der ersten Idee bis zur letzten Fassung immer größte Sorgfalt gewidmet. Das findet auch darin seinen Ausdruck, daß er Grundrisse - soweit feststellbar - immer persönlich gezeichnet hat, hingegen die Reinzeichnung anderer von ihm skizzierter Blätter - auch "Räumlichkeit vermittelnder" wie Perspektiven - eher Mitarbeitern übertrug. Indem er diese Gewichtung auch seinen Schülern vermittelte, gab er ihnen einen damals, als die Ausbildung noch vorrangig aus Fassadenentwurf und -gestaltung bestand, noch nicht erkannten Wert mit. Grundriß- und Raumentwicklung wurden erst als zeitgemäß propagiert und ausbildungsrelevant angesehen, als Bluntschlis Lehrtätigkeit sich dem Ende zuneigte.¹⁰⁵⁸

Auch hierin tradiert Bluntschli als Architekt und Lehrer Forderungen Sempers, die ansonsten im späten Historismus wenig beherzigt wurden.

Semper hatte auf die "gewaltige Raumeskunst" römischer Bauten verwiesen, die "wäre sie ... in sich vollendet ... sich ... aus dem dienenden Verhältnisse zu Bedürfnis, Staat und Kult zu freier selbstzwecklicher Idealität [hätte] emancipieren können" und stellte dann fest: "Hierin liegt ihre Zukunft und die Zukunft der Baukunst überhaupt. Der römische Baustil des Kaiserreichs ... [enthält] die kosmopolitische Zukunftsarchitektur".¹⁰⁵⁹

In ganz ähnlichem Geiste wirkte die Pariser Ecole des Beaux-Arts. Sie übte neben Semper den stärksten Einfluß auf Bluntschli aus. Die Arbeitsweisen, mit denen er dort vertraut wurde, hatten sich durch die enge Bindung an die größten und modernsten Bauaufgaben, die der französische Staat zu vergeben hatte,

¹⁰⁵⁸ Hendrik Berlage: "Die Kunst der Architektur ist es, Raum zu schaffen, nicht Fassaden zu skizzieren."

Le Corbusier: "Körper und Raum werden durch den Grundriß bestimmt. Der Grundriß schafft sie." und "Der Grundriß ist die Bestimmung über das Ganze. Er ist das entscheidende Moment. Ein Grundriß ist nicht so nett zu zeichnen wie das Antlitz einer Madonna. Er ist eine strenge Abstraktion, nichts als eine für das Auge trockene Mathematik. Aber die Arbeit des Mathematikers bleibt eine der höchsten Aktivitäten menschlichen Geistes."

Adolf Loos: "Der beste Zeichner kann ein schlechter Architekt sein, der beste Architekt kann ein schlechter Zeichner sein. Unsere ganze neuere Architektur ist am Reißbrett erfunden und die so entstandenen Zeichnungen werden plastisch dargestellt, ähnlich wie man im Panoptikum Gemälde stellt. Den alten Meistern aber war die Zeichnung nur ein Mittel, um sich dem ausführenden Handwerker verständlich zu machen."

Zitate nach Nerdinger, Winfried: Vom barocken Planriß zur Axonometrie - Stufen der Architekturzeichnung in Deutschland, S.15. In: Die Architekturzeichnung, Ausstellungskatalog DAM, München 1986, S.8-18, Nachweise ebd. S.15.

S. a. SBZ XXXIX,15 v. 12.IV.1902, S.165 u. Schmitz, S.16. Vgl. a. o. S.122 Anm.422.

Parallel dazu liefen auch kunsthistorische Überlegungen, wie die August Schmarsows, der die Architektur in seiner Leipziger Antrittsvorlesung "Das Wesen der architektonischen Schöpfung" von 1893 als "Raumgestalterin" bezeichnet (Leipzig 1894, S.11 u. 14).

¹⁰⁵⁹ Ueber Baustile, S.421f. In: Semper KS, S.395-426; s. a. o. S.241f, 256 u. 289 mit Anm.770, 821 u. 906.

herausgebildet.¹⁰⁶⁰ Hier war Bluntschli auch mit der in Frankreich traditionell gepflegten Zusammenarbeit von Architektur und Ingenieurbaukunst, der Verbindung von "Palastprunk" mit moderner Bau- und Funktionstechnik - etwa verkörpert durch Charles Garniers Pariser Oper -, bekannt geworden, wie er sie dann beim Hotel Frankfurter Hof (Kat.Nr.67) einsetzte.

Die arbeitsteiligen Großateliers der Ecole dürften der Organisation des 'Teams' von "Mylius & Bluntschli" unter der künstlerischen Leitung Bluntschlis als Vorbild gedient haben. Die Gründung des Büros fiel in eine Zeit, zu der die gestalterische Entwicklung zunehmend von Firmen übernommen wurde, die sich in der Folge häufig - gestützt auf spezialisierte Mitarbeiter sowie die Verwendung von Versatzstücken - auf einzelne bevorzugte Baugattungen verlegten. Dieser Trend läßt sich bei "Mylius & Bluntschli" nicht feststellen.

Da Bluntschli die Ausbildung der Ecole des Beaux-Arts als vorbildlich betrachtete¹⁰⁶¹ hatte er auch seinen Lehrplan - wie bereits Semper - in Anlehnung an diese gestaltet. Neben dem rationellen Herangehen an umfangreiche Vorhaben unter Berücksichtigung und Einsatz modernster Technik dürfte die Bearbeitung von phantasiefördernden Großplanungen - in Anlehnung an die von der Ecole vergebenen Idealprojekte - großen Einfluß auf seine Schüler ausgeübt haben. Die Bedeutung dieser beiden durch Bluntschli vermittelten Komponenten, besonders für die Moderne, deren spätere Vertreter sich auch unter seinen Schülern befanden, darf nicht unterschätzt werden.¹⁰⁶²

Bluntschlis Stilbegriff ist von dem Sempers geprägt. Dieser definiert Stil als "Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Vom stilistischen Standpunkte aus betrachtet tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument ... daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem

¹⁰⁶⁰ Wie sehr diese den großmaßstäblichen Anforderungen der neuen Zeit entgegenkamen, belegt z. B. die Tatsache, daß alle elf 1898 zu engeren Konkurrenz um die Universität von Kalifornien zugelassenen Architekten in Paris studiert hatten. S. o. S.279f.

¹⁰⁶¹ FA Bl.50 U.V (biogr.Not, Ts.16); s. a. o. S.95.

¹⁰⁶² Generell hatten viele Vertreter der Moderne eine an den Lehrmethoden der Ecole orientierte Ausbildung erhalten. Wie Bluntschli richtete auch Otto Wagner sein Ausbildungsprogramm an dem der Ecole aus (DBZ XXVIII,86 v. 27.X.1894, S.530). Gerade in den Jahren, in denen der "Inbegriff einer architektonischen Evolution" (Oechslin, S.6) - anders als Bluntschli, den man ebenfalls mit diesem Etikett versehen könnte - glaubte, die Entwicklung der Architektur bis an ihr Ziel - die Moderne - durchlaufen zu haben (Oechslin, S.26 mit Anm.25 auf S.32), betreute und regte er Projekte, die in engster Nähe der Wettbewerbsprogramme der Ecole des Beaux-arts standen, an (ebd., S.27 mit Anm.29ff auf S.33).

Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet."¹⁰⁶³

Daher bedeutet Bluntschli Beschäftigung mit historischen Stilen aufgrund seiner im Geiste von Sempers Theorie entwickelten Vorstellung von "Stil" keine sentimentale Rückwendung zu etwas bereits Dagewesenem, dessen er sich bediente, um sich die Mühe zu ersparen, neue Formen zu entwickeln. Hier steht keine "Einführung" in eine "gute alte Zeit" - wie bei den Romantikern und später Teilen der Heimatkunzbewegung - im Vordergrund, sollte sie auch "moderne Werte" repräsentieren (wie die Renaissance), sondern die Feststellung ihrer Gesetzmäßigkeiten, sodann die Überprüfung ihrer Formen auf Weiterbildbarkeit für moderne Aufgaben zwecks Anwendung durch die schöpferische Künstlerpersönlichkeit. Indem Bluntschli ständige Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit eines Stils als Qualitätsmerkmale herausstellte, setzte er sich mit seinem Stilbegriff deutlich von der klassischen Ästhetik, nach der "Stil" einem historisch definitiven "Ziel", einer "Vollendung" entgegenzustreben habe, ab. Rein formal Schönem kann für ihn im Gegensatz zur idealistischen Kunstauffassung keine zeitlose Gültigkeit zugebilligt werden; es hat die Bedeutung eines historischen Produkts.¹⁰⁶⁴ Diese Einstellung erleichterte ihm wiederum den Zugang zu den "nicht-klassischen" Stilen und deren Anwendung.

So bezeichnet "Renaissance" für Bluntschli weniger den Stil einer historischen Epoche, als einen Prozeß in der Kunstentwicklung. Da dieser zeitgemäß ist, solange er an Vorbilder anknüpfend schöpferisch und bedürfnisorientiert verläuft, haben sich für Bluntschli auch "die Renaissance in Deutschland u. Frankreich u. die anschließenden Barockstile ... als gute Vorbilder u. Anhaltspunkte erwiesen."¹⁰⁶⁵ Wegen des breiten Spektrums formaler Motive, deren "Geschmeidigkeit" sowie Entwicklungsmöglichkeiten, besonders der Fähigkeit plastischen Ausdrucks, sah Bluntschli die Möglichkeiten fortschrittlicher und logischer architektonischer Weiterentwicklung ausschließlich in der Renaissance; sein Selbstverständnis ist daher dem eines "Stilarchitekten" grundlegend entgegengesetzt. Hingegen rückt ihn die Überzeugung, daß die eigentlichen Werte seiner Kunst nicht in Wahl und dekorativer Anwendung eines "Stils" bestehen, in die Nähe des modernen Baukünstlers. Ein Eingreifen in die Stildebatte schien ihm überflüssig.

Da die Kunstformen der technischen Künste - zu denen auch die Architektur zählt- für ihn an die Naturgesetze gebunden sind, deren Prinzip keine Sprünge zuläßt, und

¹⁰⁶³ Ueber Baustile, S.402. In: Semper KS, S.395-426; s. a. o. S.238ff, bes. S.242f.

¹⁰⁶⁴ Semper Stil I, S.VII und Ueber Baustile, S.402. In: Semper KS, S.395-426.

¹⁰⁶⁵ "Vortrag Semper u. s. Richtung" v. 6.I.1904, Ms.18 (FA Bl.61, 22 Ms.). Vgl. a. Sempers Urteil: "die zierliche kleine Renaissance der Zeit Ludwigs des 16. und die neueste hellenistische, deren Koryphäe Schinkel ist, waren sofort schöpferisch; das Entstandene ist bleibendes ruhmvolles Eigenthum der Zeiten, denen es angehört." Semper Stil I, S.XVII.

in Anlehnung an Sempers Forderung nach "Selbstbewußtsein und Unbefangenheit" im Umgang mit "allen Jahrhunderten der Vergangenheit"¹⁰⁶⁶, empfand Bluntschli keine strenge Trennung der auf "antiken Prinzipien" basierenden Stile. Von deren die Funktionen der Teile für das Ganze und dessen konstruktiven Zusammenhang künstlerisch veranschaulichenden Grundlagen darf nicht abgerückt und die Beziehung des Gefüges durch ahistorische oder so verwendete Dekoration bzw. willkürliche Gestaltung verunklärt werden.¹⁰⁶⁷ Diese Einstellung erklärt Bluntschlis distanzierte Haltung gegenüber Manierismus und Barock.¹⁰⁶⁸ Die Gotik lehnt er wegen ihrer struktiv-technischen Grundsätze, die eine Weiterentwicklung im höheren struktiv-symbolischen Sinne nicht ermöglichten, ab.¹⁰⁶⁹

Bluntschlis Ziel war die Erfüllung einer Forderung, die die Redaktion der DBZ über viele Jahre wiederholte Male und kaum modifiziert formuliert stellte: "nicht um eines Stiles willen bauen, sondern mittels eines Stiles moderne Gebäude" zu schaffen bzw. 22 Jahre später: "nicht um des Stiles willen bauen, sondern ... [sich] desselben nur als eines Mittels zu jenem Zwecke bedienen".¹⁰⁷⁰ Ausgehend vom Bedürfnis arbeitete er getreu der Überzeugung, Innovation könne nur auf Herkömmlichem - Konventionellem - basieren, sich bewußt in die Tradition stellend auf der Grundlage auswertender Weiterbildung bewährter Formen. Da der Gebrauch des Überkommenen als Ausdruck neuer die Entstehungszeit repräsentierender Inhalte, dessen Tradition nicht nur zersetzt, sondern auch bereichert, empfand sich Bluntschli als modern. Mit dieser Überzeugung vertrat er in praktischem Schaffen und Lehre einen letztlich auch auf Sempers Bekleidungstheorie, nach der neue Formen der Dekoration und nicht der Konstruktion entstammen, zurückgehenden Standpunkt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein.¹⁰⁷¹

Die Ursache der Nichterfüllung des Semper'schen Anspruchs, zukunftsweisende Typen zu entwickeln, lag nach Bluntschli insbesondere in dem mangelnden Kunstverständnis und geringen -bedürfnis der Gesellschaft sowie der Inkompetenz

¹⁰⁶⁶ Ueber den Bau evangelischer Kirchen, S.452. In: Semper KS, S.443-467.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Sempers "Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung ... vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend", Semper Stil I, S.220; zu "Tektonik" und "Bekleidungstheorie" s. Oechslin, S.52-69, bes. S.62ff.

¹⁰⁶⁸ S. o. S.204f und Villa Heyl (Kat.Nr.111).

¹⁰⁶⁹ S. o. S.339ff.

¹⁰⁷⁰ DBZ VI 1872, S.183 (Fritsch) bzw. ebd. XXVIII,86 v. 27.X.1894, S.531.

¹⁰⁷¹ Vgl. etwa Gesuch um Versetzung in Ruhestand v. 26.III.1914 in FA Bl.61, zit. o. S.330. Semper hat seine Interpretation des Vorbildgedankens folgendermaßen formuliert: "Ohne Zweifel befriedigt es das Gefühl, wenn bei einem Werke, sei es auch noch so weit von seiner Entstehungsquelle entfernt, das Urmotiv als Grundton seiner Komposition durchgeht, und es ist gewiß bei künstlerischem Wirken Klarheit und Frische in der Auffassung desselben sehr wünschenswert, denn man gewinnt dadurch einen Anhalt gegen Willkür und Bedeutungslosigkeit und sogar positive Anleitung im Erfinden. Das Neue wird an das Alte geknüpft, ohne Kopie zu sein, und von der Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit." Semper WIK, S.35.

der Auftraggeber, an erster Stelle der über monumentale Projekte entscheidenden Behörden.¹⁰⁷²

Aus alle dem geht hervor, daß Bluntschli kein dogmatischer Vertreter der Neurenaissance im Sinne liberaler Kunstideologie war und diesen Stil vertrat, weil er in der Renaissance etwa den Ursprung neuzeitlicher Aufklärung, Urbanität und individueller Freiheit sah. Vielmehr war er der Epoche - wie auch der eigenen - und ihren Werten nicht uneingeschränkt positiv gegenüber eingestellt.¹⁰⁷³ Wenn es um die Unterstützung eines naiv und selbstzufrieden seine Halbbildung durch Rückwendung zur Schau stellenden gründerzeitlichen Lebensgefühls mit unkritisch vorwärtseilendem Fortschrittsdünkel oder eines Renaissancemenschengehabes ohne humanistischen Hintergrund ging, standen sein Wesen und seine Bildung ihm im Wege.¹⁰⁷⁴ Die positiven Errungenschaften der Renaissance waren ihm selbstverständlich auch bewußt, sie dienten ihm aber nicht als Begründung, sie anderen Stilen vorzuziehen, bestenfalls als zusätzliche Untermauerung.

Seine Fassadentwürfe entwickelte Bluntschli in der Regel von dem auf Sempers Schulung zurückgehenden Kanon aus, wie ihn dieser ab dem Dresdner Palais Oppenheim von 1845 angewendet hat: Sockel und Erdgeschoß sowie Gebäudekanten werden von horizontalem Fugenschnitt gegliedert, an dessen Stelle bei erwünschter Steigerung des monumentalen Eindrucks Quaderung oder - in an die Renaissance angelehnter Rematerialisierung - Polsterquader treten.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷² Vgl. o. S.248 mit Anm.790 (Nach Semper ist der Staatsgedanke, der an die Stelle, die früher das kultische Bedürfnis einnahm, getreten ist, die bewegende geistige Kraft. Er hatte 1869 festgestellt, daß sich "nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen. Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken." Ueber Baustile, S.426. In: KS, S.395-426.)

¹⁰⁷³ S. 248f; ähnlich die Feststellung Stiers: "Doch ist nicht immer gesagt, dass eine Zeit, die wir politisch hochschätzen, auch in gleichem Maasse künstlerisch werthvolle Erzeugnisse hervorgebracht hat, und umgekehrt haben Zeiten, die politisch durchaus nicht als mustergiltig zu nennen sind, auf künstlerischem Gebiet das Hervorragendste geleistet. Die Kunst der Renaissance findet eifrigste Förderung an Fürstenthöfen, deren politische wie menschliche Moral gleich sehr zu wünschen übrig lassen", Stier 1892, S.442.

¹⁰⁷⁴ Bevor er sich am Münchner Polytechnikum die notwendigen technischen Vorkenntnisse zum Studium erworben hatte, hatte er eine "humanistische Vorschule(n)" zur "Bildung des Menschen im Menschen", deren Unterricht "nicht ausschliesslich in den alten Sprachen und der klassischen Literatur" besteht, sondern "allein durch seine Tendenz" charakterisiert ist, genossen, wie sie Semper als Grundlage künstlerischer Erziehung verlangte (Semper Stil I, S.IXf).

¹⁰⁷⁵ Zur Analogie verschiedenen Quaderwerks der Frührenaissance mit den Säulenordnungen und den Möglichkeiten differenzierten Ausdrucks durch unterschiedliche Bearbeitung s. Semper Stil II, S.361ff. "Uebergänge vom Ausdruck des Festungsartig-Kräftigen und Ländlich-Rauhen zu dem des Anmuthig-Leichten und Fürstlich-Prunkhaften wurden erreicht, erstens durch die Dimensionen und Verhältnisse der Quaderelemente in sich und zu einander, durch die Rhythmik ihrer Zusammenordnung, zweitens durch die Arten der technischen Ausführung, durch Fehlen oder Vorhandensein architektonischer Gliederungen und selbst bildnerischen Schmucks." Ebd., S.361; vgl. a. FA Bl.63 U.I ("Säulenordnungen ...", Ms.35-38).

Die Fenster sind symmetrisch angeordnet. Im Parterre schließen sie rundbogig, in der darüber schwach zurücktretenden Beletage ist ihr Format hochrechteckig und im Mezzanin quadratisch oder querrrechteckig. Die Scheitelsteine der erstgenannten sind gelegentlich skulptural, die Fenster darüber mit Dreiecks- oder Segmentbogenverdachungen betont, die Mezzaninfenster schneiden oft in den Trauffries. Die Dächer haben flache Neigung.

Noch vom späten Klassizismus zur kontrastreicheren italienischen Hochrenaissance kommend - dann auch beeinflusst von deutscher und französischer Renaissance entwerfend - rückte Bluntschli dem Zeitgeschmack folgend zunehmend von deren Formensprache ab. Im Gegensatz zu ihm auch an Theorie nahestehenden Kollegen - wie Semper oder Thiersch - vermied er jedoch nach Möglichkeit den Barock. Sein "Spätwerk" wird zunehmend von jüngeren Stilen bestimmt. Gleichzeitig tritt ein geringer Einfluß des Jugendstils und der Reformarchitektur hinzu. Hierbei strebt Bluntschli keine Addition, sondern eine Integration der Stile an. Dieses Vorgehen führt ihn wieder in die Nähe des Klassizismus, dem die Aufgabe der "Verschmelzung"¹⁰⁷⁶ keinesfalls fremd war. So hat Bluntschli sich auch früh dem zukunftsweisenden Neoklassizismus geöffnet. Indem er ihn auch seinen Schülern nahegebracht hat¹⁰⁷⁷ vermittelte er ihnen eine Ausbildung, die - so verschieden die Aspekte sein mögen - eine Voraussetzung für die spätere Entwicklung der Architektur darstellte.

Mit dem Neuen Bauen konnte sich Bluntschli des programmatisch ahistorisierend und ausschließlich funktional sein Wollens wegen nicht anfreunden. Seine Absage an das Handwerk und der Kampf gegen Dekoration kam den Bedürfnissen eines anonymen Publikums entgegen - Bluntschli hingegen hat immer individuell geplant. Im Zusammenhang damit dürfte er einen weiteren Grund zur Ablehnung in der Gefahr, Architektur als Geometrie zu betreiben, gesehen haben. Bluntschli muß das Neue Bauen daher auch aus den Gründen, aus denen er die Neugotik ablehnt - Mechanisierung und Schematisierung - verwerfen.¹⁰⁷⁸

Mit der architektonischen Behandlung der Fassaden, den auf das Wesen und die Bestimmung verweisenden sowie der Bedeutung entsprechenden und seine Organisation verdeutlichenden Schmuckelementen trug Bluntschli dem Repräsentationsbedürfnis sowie dem Bemühen um Verständlichkeit des Bauwerks Rechnung. Das Streben nach ausgeglichen-stimmiger Verbindung von Hülse - Bekleidung - und Kern - Bekleidetem - ist stets spürbar, wobei notwendige Kompromisse in der Regel nicht zu Lasten der von dem Gebäude zu erfüllenden

¹⁰⁷⁶ Etwa Schinkel: Aus Schinkels Nachlaß III, hg. v. A. Frhr. v. Wolzogen, Berlin 1863, S.199.

¹⁰⁷⁷ Etwa SBZ XXXIX, 15 v. 12.IV.1902, S.165.

¹⁰⁷⁸ Es sei hier an Sempers Äußerungen bezüglich J.-N.-L. Durand erinnert, Vorläufige Bemerkungen ... , S.216. In: KS S.215-258; s. a. S.343.

Aufgaben eingegangen werden. Das macht die Qualität der Bauwerke Bluntschlis aus und unterstreicht ihre Modernität gegenüber Bauten Sempers, der dem Bezug zur Geschichte im Zweifelsfall Priorität gegenüber optimaler Organisation zugestand.

Vor dem Hintergrund schwindender architekturtheoretischer Kenntnis hatte Bluntschli seine Position eines gewissenhaften auf wissenschaftlicher Basis mit der Zielsetzung modernen Anforderungen gerecht zu werden weiterentwickelnden Vorgehens gegen das verstärkt um sich greifende Kopieren historischer Formen abzugrenzen. Überbewertung des Dekorativen und schematische Anwendung von Stilformen vergangener Zeiten mündeten in einen zunehmend unreflektierten Eklektizismus inhaltslos und oftmals auch ohne künstlerisches Gespür verwendeter Zitate.

Die dadurch mitbedingt zunehmende Trennung zwischen Zweck, Struktur und Materialform einerseits und Dekoration, Schmuck, Bekleidung, Hülle und Kunstform auf der anderen Seite förderte das Aufkommen verschiedener Gegenbewegungen, die Bluntschli ebenfalls nicht akzeptieren kann. Diese mißverstehen ihn ihrerseits zum Teil und lehnen ihn oft wenig differenzierend zusammen mit den unschöpferischen und auch von ihm bekämpften Eklektizisten ab.¹⁰⁷⁹ Die Gestaltung mit historischen Motiven, deren Wandlung nicht wahrgenommen, verstanden oder akzeptiert wird, wird als unvereinbar mit einer Gestaltung aus dem Bedürfnis heraus angesehen und verurteilt.¹⁰⁸⁰ Sie beanspruchen nun die Vertretung von Idealen, denen Bluntschli mit seinem evolutionären Vorgehen stets gedient hat, in radikalem Bruch mit der Tradition entweder durch Rückwendung oder ahistorischen Neubeginn.

Zu nennen ist hier der historische Gestaltungsmittel ablehnende Jugendstil und die ihn beeinflussende Arts-and-Crafts-Bewegung. Deren Überzeugung, daß wahre Kunst nur aus einer Rückkehr zu vorindustriellen Herstellungstechniken entstehen könne und die Vorstellung von einem utopisch-sozialistischen Status der Produktionsverhältnisse, mußten Bluntschli in ihrer Romantik widersprechen. Die Theoretiker des vom Jugendstil mitvorbereiteten Werkbundgedankens erhoben die auf Zweckmäßigkeitserwägungen beruhende Konstruktion zur sichtbaren Form. Gegen diese bereits durch Bötticher vorbereitete Position hatte sich schon Semper gewandt, und selbstverständlich konnte Bluntschli diese den Ingenieur zum eigentlichen Schöpfer des Baus aufwertende Einstellung nicht akzeptieren.

Von grundlegender Bedeutung für das wechselseitige Verhältnis zwischen Bluntschli und den Strömungen zu Beginn des neuen Jahrhunderts waren die Auswirkungen einer vereinfachenden Rezeption der Theorien Sempers, die bereits früher eingesetzt

¹⁰⁷⁹ S. u. S.356f.

¹⁰⁸⁰ Vgl. etwa Schumacher, o. S.36.

hatte. Ihre verfälschende Reduktion auf ein "Dogma der materialistischen Metaphysik", wonach der Stil als Resultat des "Gebrauchszweckes", "des Stoffes, der Werkzeuge und Prozeduren ... der Herstellung" zu verstehen sei¹⁰⁸¹ und die daraus resultierende Einstellung mußten vor dem Hintergrund der allgemeinen Kritik am rückgewandten naturwissenschaftlich orientierten 19. Jahrhundert zu Unverständnis für Bluntschlis Position führen. Polarisierend setzte Peter Behrens dieser verkürzten Theorie entgegen "Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist freie, durch materielle Bedingungen unbehinderte Erfüllung psychologischen Dranges. Sie entsteht ... als Schöpfung nach dem intensiven und bewussten Willen des befreiten menschlichen Geistes."¹⁰⁸² Er stützt sich hierbei auf Alois Riegl, nach dem sich das zielgerichtete Kunstwollen gerade gegen die von Semper mit schöpferischen Qualitäten belegten Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.¹⁰⁸³

Neben dem von Semper vertretenen "evolutionären Entwicklungsgang" der Kunst und dem besonders in seinen früheren Jahren gering veranschlagten "persönlichen künstlerischen Schöpfergeist" befand sich die Reformbewegung nach 1900 - besonders Deutscher Werkbund und Bauhaus - in einem weiteren Hauptgegensatz zu Semper und seiner Nachfolge: in ihrer Forderung nach Material- und Strukturechtheit, einem erst jüngst als Wert erkannten Kriterium.¹⁰⁸⁴

Wie der Werkbund richtete sich auch die Heimatkunst gegen die Symbolarchitektur, die sie als eine künstliche Aufpfropfung und verlogene Maskerade ansah. Repräsentation lehnte sie ganz allgemein ab und setzte sich für das "Zweckmäßige", "Einfache" und "Ursprüngliche" ein. Die Chance baukünstlerischer Erneuerung bestand für sie in einer Wiederanknüpfung der historischen Stile, an deren angebliche ehemalige Verbundenheit mit dem "Volkstum"; den Weg wies ihr "liebevolles Versenken in die Grundlagen der Bauart vergangener Zeiten"¹⁰⁸⁵. Sie berief sich somit zwar wie Bluntschli auf Tradition, jedoch in einer emotional-romantischen Rückwendung; wie er wandte sie sich gegen das Neue Bauen, dessen Funktionalismus die auch von ihr gestellten Forderungen nach Zwecklichkeit, Konstruktivem und Materialgerechtigkeit verabsolutierte. Daß der Symbolqualität des

¹⁰⁸¹ Nach Oechslin, S.81 (Nachweis ebd., Anm.195 auf S.86).

¹⁰⁸² Ebd.

¹⁰⁸³ Vgl. etwa ebd., S.70, 82 mit Anm.201 u. S.84f.

¹⁰⁸⁴ Die Ablehnung Sempers in diesem Punkt beruht auf Ausführungen wie "Ich meine das Bekleiden und Maskiren sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beidem sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu ... Künstlern machte identisch. ... der Karnevalskerzendunst ist die wahre Athmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden", Semper Stil I, S.231, Anm.2. S. a. Exkurs Surrogate S.228-232.

¹⁰⁸⁵ Baer, C. H.: Modernes Bauschaffen. In: SBZ XLIII, 1904, S.175.

künstlerischen Gegenstands kein Raum blieb beurteilte sie im Gegensatz zu Bluntschli positiv.

Bluntschli war - wie Semper - durchdrungen von der Idee der ursprünglichen Verbundenheit und des Zusammenwirkens aller Künste und Industriezweige unter Leitung der Architektur. Besonders monumentale Aufgaben wollte er als Gesamtkunstwerk behandelt sehen.¹⁰⁸⁶ Mit dieser Forderung nach der Einheit der Künste hängen Bluntschlis Stilbegriff und -gefühl sowie das wissenschaftliche Interesse an historischem Ornament und dessen Entwicklungsmöglichkeiten zusammen. Er unterscheidet sich hier wesentlich von rein additiv und ohne tieferes Verständnis für die Elemente der von ihnen verwendeten Sprachen vorgehenden Kollegen, die solche Bemühungen nicht einsahen. Ebenfalls vom Gesamtwerk geht der um 1890 aufkommende Jugendstil aus. Sein Ornamentschatz ist nicht nur ahistorisch, sondern attackiert das Architektonische geradezu, weshalb er in seiner Konsequenz unakzeptabel für Bluntschli war.

Auch der Deutsche Werkbund setzte sich eine "neue harmonische Kultur" zum Ziel. Manche Standpunkte scheinen sogar denen Bluntschlis nicht allzu fern. So kommen die Gedanken einiger seiner Vertreter dessen evolutionären Vorstellungen nahe¹⁰⁸⁷, und Bluntschli hat - Werkbund und Zeitgeist entgegenkommend - der Schöpferkraft der einzelnen Künstlerpersönlichkeit mehr Bedeutung beigemessen als sein Lehrer Semper.

Der Trend zur autonomen, reinen Architektur wendet sich gegen die Idee des Gesamtkunstwerks, die "Stilarchitektur" und natürlich auch das Ornament.

Bluntschli hatte stets zuerst die Schaffung eines baulichen Organismus für das jeweilige aktuelle Bedürfnis im Auge. Der "Hülse" wegen wurden seine verschiedenen Anforderungen angepaßten Schöpfungen aber bereits vor dem Aufkommen der "neuen Strömungen" in einen Topf mit der gesamten historistischen Architektur geworfen: "Neureuther, Semper, Hauberrisser, Bluntschli und weiss Gott wer kommen in ein und dieselbe Schachtel hinein oder müssen durch dasselbe Sieb hindurch"¹⁰⁸⁸ und wurden als seelenlose Stilarchitektur, Eklektizismus, oder aber auch kapriziöse Willkür abgetan, mit denen man auch verschiedene moralisch

¹⁰⁸⁶ S. o. S.103-105, 225 u. 268; zu Semper außerdem S.200 u. 237.

¹⁰⁸⁷ Etwa: "Erst diese aus der inneren Struktur des Schaffens und der inneren Struktur der Umweltgestaltung allmählich emporblühende Kultur kann einen wirklichen neuen Stil bringen. Über den großen Irrtum des gewollten Stiles mit allen seinen unvermeidlichen Karikaturen hinweg kommt man zur Grundlage eines ungewollt erwachsenden Stiles, dem der Einzelne bescheidener für seine Person, aber anspruchsvoller für seine Sache gegenübersteht." Schumacher, Fritz: Stömungen in deutscher Baukunst, Leipzig 1935, S.114.

¹⁰⁸⁸ Redtenbacher, Rudolf von: Die moderne Baukunst vor dem Forum der Kunstgeschichte, S.285. In: DBZ XIX 1885, S.270f, 274f, 283-286 (Rezension über Friedrich Pechts Beitrag in Reber, Franz von: Geschichte der neueren deutschen Kunst Bd.3, Leipzig 1884²).

negative Eigenschaften wie puren Materialismus, rücksichtslosen Individualismus, Originalitätshascherei u. a. mehr verband. Daß sich auch Bluntschli gegen Auswüchse der Neorenaissance gewandt hatte,¹⁰⁸⁹ interessierte nicht, da die "Stilarchitektur" ganz allgemein abgelehnt wurde.

Begünstigt wurde diese vereinfachende Kritik durch den Wandel der Theorie von Kern und Schale zu einer Metapher von Kern und Hülle zu Lasten des Ansehens letzterer - schließlich pejorativ "Stilhülse" bezeichnet¹⁰⁹⁰ -, die das Verständnis von Bluntschlis Standpunkt erschwerte bzw. seine Argumente nicht gelten ließ.

Zweckmäßigkeit als Vorbedingung zur Schönheit anzusehen, wird als Neuigkeit proklamiert; daß das Verständnis für den von Bluntschli vertretenen Semper'schen Begriff "Bedürfnis"¹⁰⁹¹ - vgl. etwa seine Vorlesungsmanuskripte und die Äußerungen über Hochhäuser, die "ihr Dasein dem Bedürfnis, diesem grossen u.

erfindungsreichsten Meister der Baukunst" verdanken und denen er "künstlerische Wirkung", sogar "malerische Gesamtwirkung" bescheinigt¹⁰⁹² - fehlte, dürfte besonders an seiner Bedeutung "lediglich" Anlaß zu freier organischer Entfaltung der Architektur zu geben, gelegen haben.

Bluntschlis Werk kennzeichnet das Streben nach innerer Verbindung von Konstruktion und Form und deren Ausweis als Kunstform. Diese Aufgabe löste er aus seiner Sicht - der des entwickelnden Architekten - und aus der jeweils aktuellen Situation heraus; dessen hat sich eine - vielleicht mehr erläuternde Illustration erwartende - Betrachtung, Wertung und Beurteilung aus der Perspektive des nur das Ergebnis Wahrnehmenden bewußt zu sein. Bluntschli verstand sich in seinem Bemühen um den adäquaten Ausdruck für eine zeitgenössische Architektur auf Grundlage der Renaissance - "Meiner Richtung: Grundlage Renaissance, wird vorraussichtlich die Zukunft gehören"¹⁰⁹³ - selbstverständlich als modern. So ist auch der Phönix mit dem er im Mai 1900 den Giebel seines Entwurfs zu einem Kunsthause für Zürich (Kat.Nr.41; Abb.170) krönt als Trophäe seiner "Richtung" zu sehen. Im Zusammenhang mit den Ausführungen Sempers in den Prolegomena zum ersten

¹⁰⁸⁹ Beispielsweise in seinem 1904 gehaltenen Vortrag "Semper u. s. Richtung" (FA Bl.61), auszugsweise zit. o. S.245-248 und in seinem Nachruf auf Albert Müller (SBZ LXI,3 v. 18.I.1913, S.35f).

¹⁰⁹⁰ Bayer, Josef: Moderne Bautypen (1886). In: Josef Bayer. Baustudien und Baubilder, S.281, hg. v. Robert Stiassny, Jena 1919, S.280-288 und Oechslin, S.88ff, bes. S.92.

¹⁰⁹¹ "Nur einen Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis.", Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, S.217. In: Semper KS, S.215-257.

¹⁰⁹² Etwa FA Bl.63 U.I (Vorlesungsm. über Italienische Renaissance z. B. Ms.1) und FA Bl.54 U.IV ("U.S.A."), ausführlicher zitiert oben S.334-338.

¹⁰⁹³ FA Bl.61 (Notiz v. 20.II.1907). Vgl. a. Semper: "Hat sie [Renaissance] ihre Aufgabe gelöst, fängt schon wieder eine neue Aera für uns an oder sind wir erst in den Anfängen der Renaissance? Wie erkennen und verwerthen wir die socialen Motive und alles Neue, was unsere Zeit bietet, mit wahren stilgeschichtlichem Geiste? Welche Aufgaben der Gegenwart sind in dieser Beziehung die wichtigsten? In welchem Sinne wurden sie bis jetzt gelöst?" Einladung zur Subscription des „Stil“, Verlag für Kunst und Wissenschaft Frankfurt / M., S.8 (etwa gta 20-Ms.205).

Band des "Stil"¹⁰⁹⁴ bezieht sich Bluntschli damit einerseits auf den allgemein als überwunden angesehenen Eklektizismus, andererseits ist er auch als triumphale Geste in Richtung der "nach gänzlich neuen Formen"¹⁰⁹⁵ strebenden Kollegen zu verstehen. Da das Projekt nicht verwirklicht wurde reduzierte sich die Aussage auf eine trotzig Absage an die zunehmend stärker werdenden ahistorischen Strömungen. In seiner Position zwischen Traditionsgebundenheit und Gegenwartsbezogenheit hat Bluntschli als ein "evolutionärer" Wegbereiter der Moderne und Vermittler der Leitgedanken Sempers und der Ecole des Beaux-arts ins 20. Jahrhundert zu gelten.

Wurden bei der Betrachtung anderer Zeitgenossen - etwa Otto Wagner¹⁰⁹⁶ - modernistische Gesichtspunkte lange überbewertet, so war man bisher geneigt in Bluntschlis Werk das Konservative herauszustellen. Die Ursache dafür mag sein, daß Bluntschli sich selbst "traditionell" gab, was für ihn jedoch gleichbedeutend mit "modern" war, und er seine zukunftsweisenden Ansichten nicht laut und programmatisch gebündelt geäußert hat. Bluntschli hat bereits seit Beginn seines Schaffens die italienische Hochrenaissance als vorbildlich für Monumentalbauten angesehen; sie gelangte dann mit dem Reichstagswettbewerb von 1871/72 (Kat.Nr.9) zum Durchbruch; seinen Projekten zum Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16) kam bei der Durchsetzung der "deutsch-französisch-nordeuropäischen Neorenaissance" im weiteren Sinne eine Schlüsselstellung zu. Als späteres Beispiel seiner Modernität kann die Forderung heller Räume für den protestantischen Gottesdienst gelten.¹⁰⁹⁷ Bluntschli wendet sich damit deutlich gegen die gängigen halbdunklen, meist "gotischen" - jedenfalls auf vorreformatorische Stile Bezug nehmenden - Kirchen und spricht sich so bereits am Ende der 1880er Jahre bewußt wieder zugunsten in der Zeit der Aufklärung entstandener Ideale aus, die dann wenig später der Neoklassizismus und in der Folge das Neue Bauen aufgreifen.

In seinen letzten Jahren hat sich Bluntschli nicht mehr an der Lösung neuer oder in ihrer Bedeutung aufgewerteter Bauaufgaben beteiligt - an den Wandel mögen die in seinem Todesjahr im Züricher Kunstgewerbemuseum veranstalteten Ausstellungen "Die Wohnung für das Existenzminimum" und "Bauhaus-Wanderschau" erinnern -; seine Forderung, unter Berücksichtigung der verschiedensten jeweils gegenwärtigen Bedingungen zu arbeiten, wird nun von der modernen Architektur vertreten. Wie weit Bluntschli Anliegen der Moderne, wie jedermann sämtliche kulturellen Errungenschaften zu vermitteln, mitrug, ist nicht zu klären. Jedenfalls entsprach die Beschäftigung mit an zeitgemäßen Bedürfnissen orientierten Aufgaben, die nicht

¹⁰⁹⁴ "Diese Erscheinungen des Verfalls der Künste und der geheimnisvollen Phönixgeburt neuen Kunstlebens aus dem Vernichtungsprozesse des alten sind für uns um so bedeutungsvoller, als wir uns wahrscheinlich mitten in einer Krisis ... befinden" ebd., S.V.

¹⁰⁹⁵ SBZ L, 8 v. 24.VIII.1907, S.100.

¹⁰⁹⁶ Oechslin, S.24-33.

¹⁰⁹⁷ S. o. S.126 u. Katalog, S.20.

unbedingt monumentalen Charakter tragen mußten, seiner Grundeinstellung.¹⁰⁹⁸ Das vornehmste Betätigungsfeld des Architekten dürfte er bis zum Schluß aber in dem der Allgemeinheit dienenden Monumentalbau gesehen haben; eine so enge Annäherungen etwa Siedlungsbau als erste Aufgabe des fortschrittlichen Architekten anzusehen, ist - schon wegen der unterschiedlichen gesellschaftlichen Vorstellungen - nicht erfolgt.

Bluntschli verstand sich als Künstler. Trotzdem hielt er für einen Vertreter seiner Generation, die zwischen Architekt und Ingenieur strenger trennte als zwischen Architekt und Kunstgewerbler, nahen Kontakt zu Ingenieur- und auch Gartenbaukunst. In späteren Jahren trat - der Forderungen der neuen Strömungen wegen - Bluntschlis enge Verbindung zum Kunstgewerbe deutlicher hervor. Ebenfalls im Sinne der Definition Sempers "Architektur ist ... die Vereinigung aller Zweige der Industrie und Kunst zu einer großen Gesamtwirkung und nach einer leitenden Idee"¹⁰⁹⁹ kümmerte er sich auch um kleinste Details.¹¹⁰⁰

Bluntschli war frei von dem Zwang, originell sein zu wollen und hatte auch kein Verständnis dafür.¹¹⁰¹ Er gerierte sich deshalb auch nicht als ingenieuser "Renaissancebaumeister" wie etwa Heinrich Ernst oder Georg Hauberrisser.

¹⁰⁹⁸ Etwa Arbeiterhäuser s. Anhang 5. (Sempers Kritik an den Lebensbedingungen und dem geistig-kulturellen Niveau der Bevölkerung sowie den Folgen von Spekulation hatte keine Konsequenzen für das eigene Schaffen)

¹⁰⁹⁹ Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, S.266. In: KS, S.259-291; vgl. a. S.200 mit Anm.608, S.225 mit Anm.708 u. S.356.

¹¹⁰⁰ Vgl. etwa die sorgfältig gezeichneten Schichtenpläne der quaderimitierenden Steinplattenverkleidung zur Kirche Enge (etwa AKE Bl.122 u.135 Vorhalle, die Bluntschli mit ähnlicher "Sorgsamkeit und Strenge" bearbeitet hat wie sein Lehrer Semper, etwa Manfred Semper in DBZ XIX 1885, S.409) oder den Lampenentwurf Abb.32.

¹¹⁰¹ Als Beispiel einer frühen Äußerung sei auf seine Bemerkung bezüglich Michelangelos Biblioteca Laurenziana und ihren Einfluß, als eine späte Aussage die über Gulls Entwurf zur Universität Zürich hingewiesen, zit. o. S.204f bzw. Katalog, S.108.

V. WIRKUNG

Bluntschli konnte durch die Rezeption einiger Bauwerke und Projektpublikationen wirken, hatte Einfluß auf viele der bei "Mylius & Bluntschli" angestellten Kollegen und lieferte entscheidende Beiträge zur Ausprägung seiner Schüler zu Architektenpersönlichkeiten. Trotz der 33-jährigen Lehrtätigkeit und seiner zu mindest lange unbestrittenen Autorität ist es nicht zur Bildung einer "Bluntschli-Schule" gekommen. Es ist lediglich festzustellen, daß mehrere ehemalige Schüler - wie auch frühere Kollegen - in oft lebenslangem Austausch mit ihrem einstigen Lehrer blieben und nicht selten freundschaftlichen Kontakt zu ihm pflegten. Beziehungen seiner ehemaligen Studenten untereinander sorgten ebenfalls für die Verbreitung seiner Einstellung zu jeweils aktuellen Aufgaben sowie der Auseinandersetzung damit.

Das Abnehmen seiner Wirksamkeit hängt auch mit der Tatsache zusammen, daß die meisten der von ihm beeinflussten und seinen Überzeugungen und Bestrebungen nahestehenden Kollegen und Freunde - auch die jüngeren - vor ihm gestorben sind.¹¹⁰²

V.1 Entwürfe mit Vorbildcharakter

Bluntschli hat zu fast allen Bauaufgaben Lösungsvorschläge hinterlassen. Den größten Teil seiner praktischen Tätigkeit machte der Villenbau aus. Er ließ sich auf die Lebensart und Bedürfnisse der Auftraggeber ein, suchte mit viel Geduld das Ideal in deren Sinne und verarbeitete auch noch spätere Änderungswünsche; stilistisch konnte er sich auf Wunsch bis zu einem gewissen Grade zurücknehmen.¹¹⁰³ Seit seiner Studienzeit war es Bluntschlis Ziel, Monumentalbauten zu errichten.¹¹⁰⁴ Trotz zahlreicher Wettbewerbsteilnahmen zu öffentlichen Gebäuden verschiedenster Funktionen war ihm das ohne Partner aber erst in fortgeschritteneren Jahren mit der Errichtung der Reformierten Kirche in Zürich Enge vergönnt (Kat.Nr.5; Abb.6-32). Seine Projekte zu Monumentalbauten wurden in der Regel hoch prämiert und der Fachwelt durch ihre Veröffentlichung, meist in SBZ und DBZ, bekannt. So konnten sich einige einer unüberschaubaren Rezeption erfreuen. Erwähnt sei nur der Einfluß des Entwurfs zum Reichstagswettbewerb von 1871/72 (Kat.Nr.9; Abb.40-42) auf Einreichungen zur zweiten Konkurrenz von 1882 - etwa das Projekt O. Sommers -

¹¹⁰² Die wichtigsten mit Sterbejahr: Wallot 1912, A. Müller 1913, Neher 1916, Ritter und Friedrich 1918, Streiff 1920, Thiersch 1921.

¹¹⁰³ S. etwa das "Schloß" Heylshof (Kat.Nr.111) und die gleichzeitig entstandene "Burg" Langenzell (Kat.Nr.112).

¹¹⁰⁴ Etwa FA Bl.50 U.III (Ts.28f) u. U.V (biogr.Not., Ts.21, 28 u. 74).

oder der Pläne zum Hamburger Rathaus (Kat.Nr.16; Abb.78-90). Deren lange und intensive Diskussion führte zu einer breiten Rezeption der verschiedenen Varianten; auf die Wettbewerbsprojekte zum Rathaus für Hannover von 1895/96 sei besonders bezüglich des Grundrisses verwiesen.¹¹⁰⁵

Im Fall des Hamburger Rathauses benutzte sogar der Kollege, der die Verhinderung des Projekts maßgeblich betrieben hatte, die - teilweise unveröffentlichten - Pläne Bluntschlis: Man vergleiche die verschiedenen zwischen 1876 und 1879 entstandenen Zeichnungen von "Mylius & Bluntschli" mit dem Straf- und dem Ziviljustizgebäude von Baudirektor Zimmermann am 1879 begonnenen Hamburger "Justizforum", dem Sieveking Platz.

Zahlreiche Gebäude von Urhebern aus Bluntschlis unmittelbarer Umgebung zeigen sich so stark von bestimmten seiner Werke beeinflusst, daß der Verdacht aufkommt, sie seien in Anlehnung an diese entstanden und entstammten nicht lediglich dem selben Geiste.

Die Villa Dacqué von Ludwig Levy, 1891 in Neustadt a. H. erbaut,¹¹⁰⁶ ist eine in Grund- und Aufriß typische Villa des Büros "Mylius & Bluntschli", wie sie die Villa von Cosel (Kat.Nr.100; Abb.293-297) verkörpert. Die reichliche Anwendung zum Teil über die Renaissance hinausgehender Dekorationselemente - bei einem Bauwerk von "Mylius & Bluntschli" in diesem die Ausgewogenheit der Disposition verunklarenden Maße nicht vorstellbar - ist um 1890 durchaus zeitkonform.

Als weitere Grenzfälle seien die Lösung des zentralen "Publikumraums" von Nehers Bank für Handel und Industrie in Frankfurt¹¹⁰⁷, die an das Bankhaus Goldschmidt (Kat.Nr.55; Abb.206f) erinnert und Albert Müllers Bank in Schaffhausen¹¹⁰⁸ genannt, deren Außenbau große Ähnlichkeit zu Bluntschlis Villa Rieter (Kat.Nr.114; Abb.349-354) von 1885/86 aufweist.

Das Maschinenlaboratorium des Polytechnikums, 1896/97 von Bluntschlis Kollegen Benjamin Recordon errichtet, ist eines von mehreren Lehrgebäuden in Sichtbackstein, die sich mit ihrer Gestaltung auf das ab 1884 erbaute Chemiegebäude von Lasius und Bluntschli (Kat.Nr.23; Abb.99f) beziehen.¹¹⁰⁹

Den stärksten Einfluß jedoch übte Bluntschli durch sein Hauptwerk, die Kirche in Enge, "die wichtigste Neurenaissancekirche der Schweiz"¹¹¹⁰, aus:

¹¹⁰⁵ S. etwa Paul, S.71f.

¹¹⁰⁶ DBZ XXVI,29 v. 9.IV.1892, S.169 u. Tf.; zu Levy. s. u. S.365.

¹¹⁰⁷ Hb.d.A. IV,2, 2, S.190-192.

¹¹⁰⁸ SBZ XXI,5 v. 4.II.1893, S.30f mit Tf. u. Hb.d.A. IV,2, 2, S.216f u. 219.

¹¹⁰⁹ Poly II, S.339-343; SBZ XXXIII,4 v. 28.II., S.33-35 u. 5 v. 4.II.1899, S.43-45; Portal vgl. Physikgebäude (Kat.Nr.24, Abb.109). S. a. Birkner, S.118.

¹¹¹⁰ Meyer, André: Neugotik und Neuromanik in der Schweiz, Zürich 1975, S.84.

Der hier verwandte Raumtyp in Verbindung mit der Anordnung von Taufstein, Kanzel und Orgel auf der Kirchenachse fand um die Jahrhundertwende schnelle Verbreitung.¹¹¹¹ Ihm folgt der Wettbewerbsentwurf von "Bracher & Widmer" - Widmer war 1892/93 von Bluntschli als Zeichner der Pläne zur Kirche Enge angestellt - zu einer französisch-reformierten Kirche für Biel in spätromanischen Formen aus dem Jahre 1898¹¹¹². Ebenfalls direkt durch Bluntschlis Bau beeinflusst ist die Grundrißdisposition von Friedrich von Thierschs protestantischer Garnisonkirche in Ludwigsburg, die von 1899 bis 1903 errichtet wurde.¹¹¹³ Offensichtlich war Thiersch nicht nur Bluntschlis Kirche, sondern auch sein erster unrealisierter Entwurf von 1888 (Abb.6-8) bekannt.

Auch "Curjel & Moser" übernahm für mehrere ab 1900 erbaute Kirchen den Raumtyp und die Anordnung der Prinzipalstücke vor der Orgel von Bluntschli; wie bei ihm wird die Kanzel in eine - von "Curjel & Moser" meist lettnerartig gegliederte - Wand integriert über der die Orgel zur Aufstellung gelangte; stellvertretend genannt seien die 1900 vollendete Christuskirche in Karlsruhe¹¹¹⁴ und die ein Jahr jüngere Pauluskirche in Basel.¹¹¹⁵ Seit der Vollendung der Kirche in Enge im Sommer 1894 konnte Bluntschli seinen Einfluß auf den Kirchenbau in der Schweiz und Deutschland auch in zehn Jurys zum Teil bedeutender Konkurrenzen geltend machen. So gehörte er dem Preisgericht des Wettbewerbs um den letztgenannten Bau an; dem für die Kirche in Rorschach / Kt. St. Gallen stand er vor. Ihr Gewinner, Bluntschlis Freund Albert Müller, führte 1902 bis 1904 einen ebenso disponierten Bau aus.¹¹¹⁶

Die von 1902 bis 1905 von Bluntschlis Schülern Otto Pflughard und Max Haefeli in Louis-Seize beeinflusstem Neoklassizismus erbaute Kreuzkirche in Zürich Hottingen ist als städtebauliches Pendant zur sich auf der Höhe am gegenübergelegen Seeufer in ähnlicher Lage erhebenden Kirche Enge und eine Hommage an deren Schöpfer geschaffen worden.¹¹¹⁷ Beide zeigen Gemeinsamkeiten bei der Gestaltung des Aufgangs, im Grundriß und Raumtyp. Bei beiden ist die Kuppel nicht im Raum wirksam.¹¹¹⁸ Am Außenbau erinnern die Fassaden der Kreuzarme mit unten offenen

¹¹¹¹ S. a. o. S.125 u.129 mit Anm.445. Beispiele und Verweise bei Gurlitt 1906, S.414.

¹¹¹² Abb.: SBZ XXXII,9 v. 27.VIII.1898, S.63 u. Tf. geg. S.66; s. a. u. S.369.

¹¹¹³ Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, S.242f mit Abb.I u. 4-6; s. a. u. S.365.

¹¹¹⁴ SBZ XXXVIII,1 v. 6., S.1-4 mit Tf. geg. S.6 u. 2 v. 13.VII.1901, S.11-13.

¹¹¹⁵ SBZ XL,1 v. 5., S.1-5 mit Tf. geg. S.6 u. 2 v. 12.VII.1902, S.17-19 mit Tf. geg. S.13.

¹¹¹⁶ SBZ IL,2 v. 12.I.1907, S.22-25 mit Tf. geg. S.22.

Wie die Publikationen seiner Entwürfe hatte auch das häufige amten Bluntschlis als Preisrichter einen schwer quantifizierbaren Einfluß auf die Architekturentwicklung.

¹¹¹⁷ SBZ XLV,8 v. 25., S.91-95 mit Tf. geg. S.92, 9 v. 4., S.111 mit Tf. geg. S.110 u. 122 u. 10 v. 11.III.1905, S.123-126.

¹¹¹⁸ Der Kreuzkirche, wie der gleichzeitig von "Pflughard & Häfeli" erbauten Kirche gleichen Raumtyps in Weinfeldern (SBZ XLV, 3 v. 21., S.36-38 mit Tf. geg. S.36 u. 4 v. 28.I.1905, S.43-49), dient sie als Glockenstuhl. Auch vergleichbar darin, daß die Kuppel keine Raumwirkung erhält, Otto Wagners 1904 vollendete Kirche St. Leopold in Wien.

Dreiecksgiebeln über Thermenfenstern sowie die über der Traufe zu den Kanten der Vierung vermittelnden Voluten an die Kirche Bluntschli. Die dort weit sichtbar im Giebel der Vorhalle angebrachte Vera Ikon ist in Hottingen nicht in die Ferne wirkend, sondern persönlich ansprechend, auf dem Sturz des Hauptportals positioniert.

An der Vorhalle zeigt sich am deutlichsten, daß den Architekten auch Bluntschli erster Entwurf zur Kirche Enge nicht unbekannt war. Das ursprüngliche Projekt von "Pfleghard & Haefeli" zu dem Wettbewerb von 1898,¹¹¹⁹ das mehrfach verändert wurde, weist auch im Grundriß Anlehnung an Bluntschli unrealisierten Plan von 1888 auf. Wahrscheinlich hat Haefeli ihn während seiner Anstellung bei Bluntschli im Jahre 1893 - die Kirche war damals gerade im Bau - zu Gesicht bekommen.

Die Ausmalung der Kirche Enge hat auch die Fassung des Innern der Linsebühlkirche in St. Gallen beeinflusst. Sie wurde nach einem Wettbewerb, deren Jury Bluntschli angehörte, 1898 von Armin Stöcklin errichtet und von Otto Haberer ausgemalt und weist helles warmes Quaderwerk, kombiniert mit dunkelblauen Bändern und Gurten mit Grottesken auf.

V.2 Mitarbeiter des Ateliers "Mylius & Bluntschli"

Bluntschli leistete auch durch direkten subtilen Einfluß auf die bei "Mylius & Bluntschli" angestellten Kollegen einen Beitrag zur Entwicklung der Architektur, dessen Bewertung in Ermangelung ausreichender Vorarbeiten zum Schaffen dieser Persönlichkeiten noch nicht vorgenommen werden kann.

Das Frankfurter Atelier führte junge talentierte Absolventen verschiedener Hochschulen zusammen, die hier in der Regel ihre erste Stelle antraten. Die meisten hatten das Züricher Polytechnikum (Ritter und von Kauffmann) oder die technische Hochschule Stuttgart (Friedrich, Neher und von Thiersch) absolviert. Sie setzten den in den 1870er Jahren anhebenden Trend, neben italienischer Hochrenaissance vor allem deutsche Renaissance zu favorisieren fort, wobei besonders im Villenbau dem Fachwerk steigende Bedeutung zukommt. Unter den für Frankfurt, das Untermaingebiet und die Bergstraße wichtigen Architekten der auf Bluntschli Weggang im Jahre 1881 folgenden zwei bis drei Jahrzehnte¹¹²⁰ sind zu mindest vier zuvor im Büro "Mylius & Bluntschli" von Bluntschli geförderte hervorzuheben: Ludwig F. M. Neher (1850-1916) blieb nach Beendigung seiner Tätigkeit als Bauleiter für "Mylius & Bluntschli" in Turin (Kat.Nr.75 u. 107) in Italien. Im Herbst

¹¹¹⁹ SBZ XXXI,26 v. 25.VI.1898, S.193f.

¹¹²⁰ Allgemein: Bernouilly, L[ukas = Hans]: Die Frankfurter Baukunst der letzten 15 Jahre. In: Die Rheinlande I H.12, 1901, S.20-26; Weizsäcker, S.94ff; Merten / Mohr; Imhof, S.409-501.

1880 wies ihn sein ehemaliger Chef Bluntschli, den er als "Lehrer und Freund" bezeichnete, auf die durch seinen Weggang nach Zürich und den Tod von Burnitz in Frankfurt entstehende Lücke hin.¹¹²¹ Auf Bluntschlis Empfehlung führte er darauf das Atelier gemeinsam mit Mylius weiter. Nach dessen Tod schloß er sich von 1884 bis 1896 mit Aage B. G. von Kauffmann (1852-1922) zusammen, der dem Büro bereits von 1874 bis 1879 angehört hatte, und zwischenzeitlich besonders durch Kirchenbauten hervorgetreten war. Aus dieser Zusammenarbeit sei auf den Entwurf zum Stuttgarter Rathaus von 1895, der mit einem zweiten Preis ausgezeichnet wurde, sowie auf eine Anzahl größerer Villen und "Schlösser" - in den genannten Stilrichtungen sowie neubarock - verwiesen.

Von Neher alleine stammt das Senckenbergmuseum in Frankfurt.

Franz von Hoven (1842-1924) - meines Wissens der einzige gebürtige Frankfurter bei "Mylius & Bluntschli" - hatte in Karlsruhe und Berlin studiert. Er hat als dritte bedeutende Frankfurter Architektenpersönlichkeit des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die ihre ersten praktischen Erfahrungen bei Bluntschli machte, zu gelten. Nach Kauffmanns Ausscheiden übernahm er dessen Position und erbaute mit Neher das Frankfurter Rathaus. Der 1904 vollendete Komplex konzentriert alle städtischen Verwaltungen und verfügt über einen außen deutlich in Erscheinung tretenden Festsaal, wie es Bluntschli von dem nun bald unmodernen "großen Rathaus" verlangt.¹¹²² Bei der Gestaltung griffen Hoven und Neher lokale Motive auf, wie sie auch an ihren vor allem im Taunus erbauten Villen vorkommen. Hoven scheint sich durch besonders hohes Einfühlungsvermögen in seine Bauherren ausgezeichnet zu haben; alleine schuf er neben Villen u. a. auch das Bürgerhospital sowie Wohn- und Geschäftshäuser - etwa den "Kaiserbau" - in Frankfurt.

Von Hoven, Neher und von Kauffmann bestimmten nach Bluntschlis Weggang die Villenarchitektur in Frankfurt und Umgebung.

Die vierte nicht zu übergehende Architektenpersönlichkeit, die von Bluntschli beeinflußt in und weit über Frankfurt hinaus - Repräsentations- und Bahnhofbauten der Bagdadbahn - gewirkt hat, ist Herrmann Ritter (1851-1918), der "Mylius & Bluntschli" bereits 1877 verlassen hatte¹¹²³. Ein Jahr später war er in die Firma Holzmann eingetreten; nach ihrer Umwandlung in eine AG ist er in deren Aufsichtsrat berufen worden. Ritter erbaute vor allem Banken. In Zusammenarbeit mit Ernst Eberhard von Ihne errichtete er ab 1889 den Friedrichshof in Kronberg. Der Witwensitz der Kaiserin Viktoria soll angeblich durch das von "Mylius & Bluntschli" erbaute "Schloß" Holzhausen (Kat.Nr.99) angeregt worden sein, dessen Besitzer Frh. F. E. v. Stumm mit dem Kaiserhaus bekannt war.

¹¹²¹ FA Bl.42 U.17, Br. v. 22.XI.1880; s. a. S.75.

¹¹²² S. o. S.138f mit Anm.478 u. S.141.

¹¹²³ Meyer-Heinrich, Hans: Philipp Holzmann AG im Wandel von hundert Jahren 1849-1949, Frankfurt 1949, S.41f, 78f, 91, 95, 137 u. 138; s. a. FA Bl.50 U.V., Ts.39.

Von den bedeutenden Mitarbeitern Bluntschlis, die wie er nicht in Frankfurt blieben, war der zehn Jahre jüngere Friedrich von Thiersch (1852-1921) "bei weitem der begabteste".¹¹²⁴ Er war der Spezialist des Büros für Perspektiven (Abb.81, 200¹¹²⁵ u. 497). Thiersch hatte "Mylius & Bluntschli" von Ende 1874 bis Ende 1876 angehört, und war - auch nachdem er 1880 seine Lehrtätigkeit in München aufgenommen hatte - stets mit bedeutenden Planungen und Bauten beschäftigt. Bluntschli und Thiersch waren befreundet und standen in regelmäßigem Austausch miteinander, dessen sicherlich fruchtbarer Nachvollzug nicht Aufgabe dieser Arbeit sein kann. Erwähnt sei lediglich, daß sich beide ab der Mitte der 80er Jahre bis kurz nach der Jahrhundertwende mit "Monumentalbauten" befaßten, bei denen sie ähnliche Überlegungen anstellten.¹¹²⁶ Nähe zu von Bluntschli gefundenen Lösungen zeigen u. a. der Aufriß des Wohn- und Geschäftshauses Parcus in München von 1887¹¹²⁷ - Frankfurter Hof und Villa Heyl (Kat.Nr.67 u.111; Abb.230 bzw. 314-317) -, das Kruppdenkmal in Essen von 1892¹¹²⁸ - Escherdenkmal (Kat.Nr.153; Abb.457) - und der bereits genannte Grundriß der ab 1899 erbauten Ludwigsburger Garnisonkirche¹¹²⁹ - erster Entwurf zur Kirche Enge (Kat.Nr.5; Abb.7). Nach Thiersch ist Ludwig Levy (1854-1907)¹¹³⁰ zu nennen, der von 1877 bis 1881 bei "Mylius & Bluntschli" beschäftigt war, 1886 Lehrer an der Baugewerkschule Karlsruhe wurde und ab 1888 die dortige Professur inne hatte. Er erwarb sich besonders durch Synagogen¹¹³¹ und Villen¹¹³² einen Ruf und blieb bis auf ein spätes Werk, die Kirche in Siegelbach von 1906 in barockisierendem Jugendstil, immer Historist.

Auch Bluntschlis Freund, der Baseler Leonhard Friedrich (1852-1918) mit dem er 1898 die U.S.A. bereiste, dürfte in den zwei Jahren, die er im Büro "Mylius & Bluntschli" angestellt war, Impulse für sein weiteres Schaffen erhalten haben.

¹¹²⁴ FA Bl.50 U.V, Ts.42.

¹¹²⁵ Den Entwurf Bluntschlis zum Hauptportal des Wiener Zentralfriedhofs verwendete Thiersch 1879 bei seiner Rekonstruktion des Heiligtums von Olympia als Nymphäum des Herodes Attikus (Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, Abb.283).

¹¹²⁶ Etwa bezüglich - sich Richtung Neoklassizismus entwickelndem - Portikus und der Beleuchtung zentraler Hallen z. B. Reichsgericht Leipzig 1885/86 (Abb. s. Thiersch, Hermann: Friedrich von Thiersch, München 1925, S.109 u. 112-114) und Kurhaus Wiesbaden ab 1902 (Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, Abb.135-153) bzw. Parlament Bern (Kat.Nr.11), Kunstmuseum Zürich (Kat.Nr.33-40) oder Universität von Kalifornien (Kat.Nr.26).

¹¹²⁷ Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch, München 1982, Abb.69-71.

¹¹²⁸ Ebd., Abb.255.

¹¹²⁹ Ebd., Abb.5; s. a. o. S.362.

¹¹³⁰ Range, Helmut: Ludwig Levy. In: Fs Martin Großnik, Kaiserslautern 1987, S.117-128; s. a. FA Bl.50 UV, Ts.44 u. 69.

¹¹³¹ In Kaiserslautern (1883-86) gab er "romanischen Formen morgenländische Anklänge" (DBZ XXV, 1 v. 3.I.1891, S.1 u. 4f mit Tf. nach S.8), später schuf er noch sieben oder acht weitere Synagogen, darunter einen "spätromanischen" Zentralbau für Straßburg (DBZ XXXIII 1899, S.389f, 392f u. 413-417), über den Bluntschli im November 1893 ein Gutachten abfaßte.

¹¹³² Etwa Villa Dacqué von 1891, s. o. S.361.

Albert Lüthi (1858-1903), später Inhaber einer namhaften Glasmalerwerkstatt in Frankfurt und danach Direktor des Gewerbemuseums Zürich, arbeitete ebenfalls bei "Mylius & Bluntschli".¹¹³³

Richard Schuster, seit 1875 bei "Mylius & Bluntschli", zog 1881 mit Bluntschli nach Zürich und war dort noch bis 1887 für ihn tätig.¹¹³⁴

V.3 Schüler

Die Aufarbeitung des Werks der z. T. bedeutenden Architekten, die von Bluntschli ausgebildet wurden und bei ihm ihr Diplom erwarben, hat vor wenigen Jahren begonnen und kann noch nicht als geleistet betrachtet werden. Der auf dieses bisher lückenhafte Bild gestützte summarische Überblick gestattet eine grobe vereinfachende Einteilung in drei nicht exakt zu scheidende Gruppen. Die ausgewählten Persönlichkeiten werden jeweils in der chronologischen Reihenfolge ihres Diplomerwerbs behandelt.

Die Vertreter der ersten Gruppe erinnern daran, daß der Historismus durch die vor der Jahrhundertwende einsetzenden Gegenbewegungen nicht aufgehoben worden ist und zunächst kaum und dann allmählich abnehmend noch weit bis ins 20. Jahrhundert Anwendung fand. Sie waren jedoch sehr früh offen für die Anliegen des Heimatschutzes:

Hermann August Stadler (1861-1918) war von 1893 bis 1895 Assistent Bluntschlis am Polytechnikum, wo er in den Jahren 1877 bis 1880 studiert hatte. Von 1894 bis 1902 führte er mit Emil Usteri ein Architektenbüro in Zürich. "Stadler & Usteri" baute historistisch, vor allem Neubarock bis -rokoko mit Jugendstil. Hervorzuheben ist das 1897 begonnene Warenhaus Jelmoli, der erste Eisenskelettbau mit Glasfassaden in Zürich. Seine Silhouette bestimmen neubarocke Zierelemente.

Emil Vogt (1863-1936)¹¹³⁵ erwarb sein Diplom im Jahre 1886. Von 1888 bis 1891 war er im Büro Citterio in Mailand angestellt und etablierte sich danach in seiner Heimatstadt Luzern. Seine wichtigste Schaffenszeit beginnt 1898 und hält bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs an. Sein Oeuvre umfaßt Villen und große Hotels vor allem in der Schweiz, Italien und im Nahen Osten. Ihre Grundrisse zeugen von dem erfolgreichen Streben nach Innovation. So entwickelte Vogt das von ihm so benannte "Appartementsystem", das freie Kombinationen mehrerer Räume unterschiedlicher Funktionen ermöglichte. Er war in der Lage in kürzester Zeit komplexe Anlagen, die modernsten technologischen und betriebswirtschaftlichen Ansprüchen genügten, zu

¹¹³³ FA Bl.50 U.V., Ts.44.

¹¹³⁴ FA Bl.50 U.IV, Ts.10-12 u. 44f und ebd. 53, Kopb.II, S.228f v. 14.V.1900.

¹¹³⁵ Kriens-Kairo. Emil Vogt: Luzerner Architekt um 1900, hg. v. Museum im Bellpark Kriens, Kriens 1998.

schaffen. Obwohl er - ähnlich Stadler - vor allem als Praktiker gesehen werden muß, stand er dem Neuen Bauen verständnislos gegenüber und bediente sich in der Regel eines auf "vornehme Wirkung" zielenden Eklektizismus, den er bereits ab 1903 - die Gründung der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz erfolgte 1905 - mit lokaltypischen Anpassungen versetzte.

Enea Tallone (1876-1937) - Diplom 1899 - ist beispielhaft für die Schüler Bluntschlis, die auch nach dem Abschluß ihres Studiums weiterhin Kontakt zu ihrem ehemaligen Lehrer hielten und gelegentlich Rat von ihm einholten. Ab 1903 arbeitete er in Paris bei Charles Louis Girault (1851-1932), dem bevorzugten Architekten des belgischen Königs Leopold II. Für diesen leitete Tallone in Brüssel die Erweiterung des Parc du Cinquantenaire durch Arkaden und Ausstellungsgebäude im Anschluß an den 1880 errichteten Ehrenbogen sowie das schloßartig in Parkanlagen eingebettete Kongomuseum in Tervuren - Projekte bei denen er an Bluntschlis Entwurf zur Universität von Kalifornien denken mußte, deren Perspektiven er acht Jahre zuvor ausgeführt hatte (Abb.114f).¹¹³⁶ Dann ließ er sich als Architekt in Lugano nieder, wo er von 1914 bis zu seinem Tod im Jahr 1937 an der Scuola per capomastri unterrichtete. Er baute bevorzugt im "stile lombardo", weil das Tessin "un lembo della grande e gloriosa terra lombarda" sei.¹¹³⁷ Diese historisierende Formensprache, die unter dem Einfluß Bluntschlis entstanden ist - vgl. etwa Tallones Villa Bonetti in Bellinzona von 1913¹¹³⁸ mit Bluntschlis Villa Bleuler (Kat.Nr.113; Abb.329) - sowie gute Kenntnis der Ecole des Beaux-arts - Paris, Girault - zeigt, kann als persönlicher Heimatstil Tallones bezeichnet werden. 1919 tauschte Tallone sich mit Bluntschli über sein gemeinsam mit Bordonzotti entworfenes Wettbewerbsprojekt "Aus eigener Kraft" zur Mustermesse in Basel aus,¹¹³⁹ das in seiner konservativen Auffassung mit großzügigen Hallen, Treppen und einem den Mittelrisalit der symmetrischen Hauptfasade prägenden Festsaal - wie ihn Bluntschli hier für Rathäuser am Platze sieht - sowie der der Bauaufgabe unangemessen aufwendigen eklektizistischen Fassadenbildung - diese scheint auf Bordonzotti zurückzugehen¹¹⁴⁰ - durchfallen mußte: der Jury gehörten u. a. Hans Bernoulli und Karl Moser an. Zur Durchsetzung seines Hauptwerks, des Palazzo comunale von Bellinzona nach Art eines mittelalterlichen italienischen Rathauses mit Unterstützung Bluntschlis in den Jahren 1923/24 siehe oben S.109f, 141 und 331f. Vor allem mit den Gebäuden, bei deren Gestaltung er sich auf mittelalterliche Stile bezog, leistete Tallone einen eigenständigen Beitrag zur Tessiner Architekturlandschaft der 1920er Jahre.

¹¹³⁶ FA Bl.44.9, Br. o. Dat. [August 1907].

¹¹³⁷ INSA 2, S.288 u. 321.

¹¹³⁸ Ebd., S.321.

¹¹³⁹ FA Bl.44.9, Br.e v. 2. u. 6.IV.1919.

¹¹⁴⁰ Martinoli, Simona: Giuseppe Bordonzotti (1877-1932): Concorsi per opere pubbliche, Lavoro di licenza Univ. Zürich 1989, Ts.80.

Anders als Tallone bevorzugten die meisten Tessiner Architekten Mailand als Studienort und Orientierungspunkt. So besuchte der bereits erwähnte Giuseppe Bordonzotti (1877-1932)¹¹⁴¹ von 1892-94 die dortige Scuola per capomastri und blieb in unterschiedlichen Stellungen bis 1896 in Mailand. Danach arbeitete er als Zeichner bei verschiedenen Architekten in Zürich, trat 1898 ins Polytechnikum ein und machte im folgenden Jahr sein Diplom bei Bluntschli. Dann kehrte er nach Mailand zurück und erwarb 1901 an der Accademia di Brera bei Camillo Boito nochmals ein Diplom als Architekt. Nun eröffnete er ein Büro in Lugano. Sein Werk steht zunächst unter starkem Einfluß des Jugendstil. Den größten Teil des Schaffens bilden dann aber historistische Gebäude verschiedener Stilreisen. Im Villenbau erwies sich Bordonzotti als geschickter Eklektizist. Von seinen Wettbewerbsprojekten seien genannt das zum Parlament in Havanna von 1910, für die Gebäude der Mustermesse Basel mit Tallone und Silvio Soldati aus dem Jahre 1919 sowie das zu einem Volkshaus für Chaux-de-Fonds von 1919/20. Martinoli folgend läßt sich feststellen, daß seine Ausbildung in Mailand ihn entscheidender geprägt hat als die Züricher Schule.¹¹⁴²

Wie Tallone und Bordonzotti beendete auch Eugen Probst (1873-1970) sein Studium im Jahre 1899. Ob er das Diplom bei Bluntschli oder Gull erwarb ist unklar. Er errichtete zahlreiche großvolumige Villen in lokaler ländlicher Bautradition verbundener Formensprache. Weitere Bekanntheit als durch seine Heimatstilvillen erlangte Probst wegen seines Einsatzes zur Erhaltung von Burgen und Schlössern.

Die der zweiten Gruppe zugewiesenen Schüler Bluntschlis folgten mehrheitlich der Entwicklung über ausgehenden Jugendstil, Heimatstil und Neuklassizismus bis zu einer vorsichtigen Annäherung an das Neue Bauen entsprechend den in der Schweiz vorherrschenden Strömungen:

Heinrich Meili-Wapf (1860-1927) erwarb sein Diplom 1884. Noch unter dem Einfluß Bluntschlis schuf er zunächst Villen in italienischer Neurenaissance. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde seine historisierende Formensprache zurückhaltender, die Detailgestaltung dem Barock und Jugendstil verpflichtet. Ab 1904 errichtete er sein Hauptwerk das Hotel Palace in Luzern. Um 1914 entworfene Schulen zeigen eine Wendung zum sachlichen Zweckbau.

Das Büro "Pfleghard & Haefeli" bestand von 1898 bis 1925. Es gehörte zu den meist beschäftigten Architektenbüros Zürichs seiner Zeit und hatte sich vor allem einen Ruf auf dem Gebiet des Heilstättenbaus erworben. Pfleghard (1869-1958) hatte 1892, Haefeli (1869-1941) im folgenden Jahr bei Bluntschli sein Diplom erworben. Letztgenannter war daraufhin in dessen Büro tätig. Die ersten späthistoristischen

¹¹⁴¹ Zu diesem s. Anm. 1140.

¹¹⁴² Ebd., Ts.13.

Projekte standen noch unter dem Einfluß des Lehrers; im Lauf der gemeinsamen Arbeit vereinfachten sie ihre Formensprache, wobei der Jugendstil in Verbindung mit Eisen-Glaskonstruktionen an Einfluß gewinnen konnte. Die praktische Auseinandersetzung mit Gedanken des Heimatschutzes leitete zum Neuen Bauen über. Repräsentative Bauaufgaben löste das Team in von regionalen Motiven geprägtem Neuklassizismus.¹¹⁴³

Auch die drei Teilhaber des zur gleichen Zeit gefragtesten Architektenbüros in Bern, "Bracher, Widmer & Daxelhoffer", hatten am Polytechnikum in Zürich studiert. Widmer (1870-1943) und Daxelhoffer (1878-1927) hatten ihre Diplomarbeit mit Sicherheit, Bracher (1866-1933) höchstwahrscheinlich bei Bluntschli angefertigt (1892, 1901 bzw. 1895). Widmer war danach ein Jahr als Bauzeichner für Bluntschli tätig und vor allem mit der Kirche Enge (Kat.Nr.5) beschäftigt.¹¹⁴⁴ Die Atelieregemeinschaft schuf repräsentative Bauten mit reichem Dekor in an französischen Anregungen orientiertem Neubarock. Ab 1910 trug sie - im Sinne des Heimatschutzes - wesentlich zur Verbreitung des "Berner Barock" bei. In den 1920er Jahren war die Wendung zum Neuklassizismus vollzogen.

Johann Rudolf Streiff (1873-1920) erwarb sein Diplom 1896 bei Bluntschli, im Jahr darauf war er dessen Assistent an der Bauschule und 1898/99 Mitarbeiter in seinem Büro, wo er verschiedene Entwürfe Bluntschlis zum Züricher Kunstmuseum, der Villa Stehli-Hirth und der Universität von Kalifornien (Kat.Nr.38-40, 118 u. 26) zeichnete.¹¹⁴⁵ Streiff kann als einer der Schüler gelten, zu denen Bluntschli ein freundschaftliches Verhältniss entwickelte. 1899 ging er nach Berlin zu Alfred Messel, bei dem er u. a. ein Museum für Darmstadt in "strengem Barockstil" bearbeitet hat¹¹⁴⁶ und kehrte im Jahr darauf zu Bluntschli zurück. Seine stilistischen Anregungen scheint er nur ungern vor Louis-Seize und Empire gesucht zu haben. Mit Gottfried Schindler, der etwa zur gleichen Zeit wie er am Polytechnikum studiert hatte, gründete Streiff 1903 ein Büro in Zürich, das sich besonders als Raumgestalter und Ausstellungsaustatter einen Namen machen konnte. Bekannt wurde "Streiff & Schindler" durch das ab 1909 erbaute Züricher Volkshaus. Die Auseinandersetzung mit regionaler Bauweise dokumentieren Umbauten und Erweiterungen, bei denen es galt Bestehendes an moderne Bedürfnisse anzupassen. 1915 betätigte sich das Büro an der Werkbund-Ausstellung in Zürich.

Edwin Wipf (1877-1966) erwarb 1900 das Architekten-Diplom am Polytechnikum, 1905 wurde er Hauptassistent Bluntschlis. In seinen Bauten versuchte er lokale Traditionen und moderne Materialien in schlichten Formen zu verbinden.

¹¹⁴³ INSA 10, S.263-265 mit Anm.182ff auf S.443.

¹¹⁴⁴ FA Bl.53, Korb.II, S.85 v. 28.VI.1893, s. a. o. S.362.

¹¹⁴⁵ FA Bl.53, Korb.II, S.220 v. 27.IX.1899; s. a. ebd. 50 U.III, Ts.27.

¹¹⁴⁶ FA Bl.44 U.3, Br. v. 29.X.1899.

In der dritten Gruppe der von Bluntschli ausgebildeten Architekten sind die zusammengefaßt, die im Laufe ihres Schaffens dahin gelangten, ihre Bauten in Schmuck und Organisation frei von historischen Vorbildern zu entwerfen:

Karl Moser (1860-1936), ab 1914 Bluntschlis Nachfolger auf dem Hauptlehrstuhl der Architektenschule der ETH und erster Präsident der CIAM, ist wohl als der bedeutendste Architekt der Schweiz in den Jahren nach 1900 zu betrachten. In seinem Lebenslauf, in dem er sogar seine Lehrer an Gemeinde- und Kantonsschule einzeln würdigt, taucht sein Entwurfslehrer am Polytechnikum, bei dem er 1882 das Diplom ablegte und in dessen Büro er anschließend tätig war, Professor Bluntschli, nicht auf. Er notierte lediglich "Die Bauschule ... wurde nicht gegenwartsbewusst geleitet."¹¹⁴⁷ Der Wegbereiter der Moderne in Zürich durchlief eine Entwicklung von historische Formen selbständig qualitativ voll verarbeitendem, mehr und mehr reduzierenden Historismus über Jugendstil, Neubarock - diese teilweise verbindend - und Neoklassizismus zum Neuen Bauen; dann Sachlichkeit bis zu radikalen funktionalistischen Standpunkten im Städtebau und nahm dabei meist führende Positionen ein. So weit entfernt Moser auf den ersten Blick auch von Bluntschli zu sein scheint, so bestehen doch grundlegende Gemeinsamkeiten, die auf beider Vorgänger - Gottfried Semper - zurückgehen und deren Vermittlung zu mindest anteilig von Bluntschli geleistet worden ist: So betrachtet Moser seine Wandlungen als Stufen eines evolutionär geprägten dynamischen Architekturbegriffs - wenn er dabei auch zunehmend von historischem Boden abkommt -, ferner ist er stets bemüht Gesamtkunstwerke zu schaffen bzw. zu leiten und schließlich vertritt er die Priorität des Raums. Ein Hinweis darauf, was er Bluntschli verdankt, mag ein vergleichender Blick auf die Grundrisse seines eigenen 1917 vollendeten neoklassizistischen Wohnhauses¹¹⁴⁸ und Bluntschlis Villen - etwa Villa Wegmann (Kat.Nr.115; Abb.370 u. 373f) - erhellen.

Karl Theodor Zehnder (1859-1938) studierte von 1879 bis 1883 an der Bauschule des Polytechnikums u. a. bei Bluntschli. Seine bekannten "Idealentwürfe" - monumentale Studien mit zunehmend klassizistischem und expressionistischem Charakter - entstanden zwischen 1888 und 1936.

Eduard Lanz (1886-1972), ab 1905 Student an der ETH, besuchte Veranstaltungen Bluntschlis. Ob dieser auch seine 1911 eingereichte Diplomarbeit betreut hat ist nicht geklärt. Zuvor hatte Lanz 1908/09 ein Praktikum bei German Bestelmeyer absolviert. 1924 eröffnete er ein Büro in Biel, wo er vor allem Genossenschaftswohnungen schuf. Das dortige Volkshaus, das er ab 1930 erbaute, stellt sein Hauptwerk dar, in dem er den - bisdahin wohl von Bluntschli und Bestelmeyer mit beeinflussten -

¹¹⁴⁷ SBZ CVII, 14 v. 4.IV.1936, S.154.

¹¹⁴⁸ Etwa SBZ LXXI,1 v. 5.I.1918, S.3-7 u. Tf.1-4.

Neoklassizismus als Monumentalbaustil hinter sich ließ und zu freiem Ausdruck gelangte.

Von 1911 bis 1914 studierte auch Emil Roth (1893-1980) bei Bluntschli, der 1924/25 mit El Lissitzky die Entwicklung der endgültigen Form von dessen "Wolkenbügel" maßgeblich mitbestimmte und die Konstruktionszeichnungen des Projekts anfertigte.¹¹⁴⁹ Später befaßte sich Roth besonders mit Siedlungsbau.

Die sichtbare Bereitschaft der genannten Schüler Bluntschlis auf moderne Wandlungen einzugehen, sich ihnen zu öffnen oder gar anzuschließen respektive sie abzulehnen, ist so gut wie unabhängig von ihrem Alter und dem Zeitpunkt des Studienabschlusses.¹¹⁵⁰

Wie unter den von ihm beeinflussten Kollegen des Büros "Mylius & Bluntschli" befanden sich auch unter Bluntschlis Studenten mindestens zwei spätere Professoren bzw. Lehrer: Friedrich von Thiersch (TH und Akademie der bildenden Künste München) und Ludwig Levy (Baugewerkschule Karlsruhe) bzw. Karl Moser (ETH Zürich) und Enea Tallone (Scuola per capomastri Lugano).

¹¹⁴⁹ Bürkle, J. Christoph: El Lissitzky - Der Traum vom Wolkenbügel, Zürich 1991, S.34-40. In seiner aufschlußreichen Schilderung "Studienjahre 1912" (A 11, S.106f) behandelt Roth Bluntschli nicht.

¹¹⁵⁰ Die beispielhaft genannten Schüler Bluntschlis mit Angabe ihres Diplomjahrgangs: Stadler 1880, Moser 1882, Zehnder 1883, Meili-Wapf 1884, Vogt 1886, Pflughard 1892, Widmer 1892, Haefeli 1893, Bracher 1895, Streiff 1896, Bordonzotti 1899, Probst 1899, Tallone 1899, Wipf 1900, Daxelhoffner 1901 und Lanz 1911; Roth 1914 Abgang ohne Abschluß.