



Martin Fröhlich

# GOTTFRIED SEMPER AM ZEICHENBRETT

Monographien Denkmalpflege 5



MARTIN FRÖHLICH  
GOTTFRIED SEMPER AM ZEICHENBRETT  
Architektur entwerfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In Erinnerung an die  
Abteilung Architektur der  
Hochschule für Technik und Architektur Bern (HTA-BE)

und für deren Vorsteher in den Jahren 1995–2003  
**Bruno Raccuia**

Schriftleitung	Christoph Hagen
Redaktion	Christoph Hagen
wissenschaftliches Lektorat	Doris Huggel/Georg Germann
Register	Georg Germann
Layout	Christoph Hagen/Beat Rufli/Pietro Wallnöfer
Bildlegenden	Martin Fröhlich
Zeichnungen	Martin Fröhlich
Bild- und Quellennachweise	Martin Fröhlich, siehe auch Quellen- und Abbildungsnachweis, Seite 224

Druck	Fotorotar AG, Druck · Kommunikation · Verlag, Zürich und Egg © 2007 Baudirektion Kanton Zürich, Kantonale Denkmalpflege ISBN 3-905681-23-4
-------	--

Umschlagbild	Grundriss des Hauptgebäudes der ETH Zürich, Aufmass 1907 (Archiv BBL) Skizzen zum Pavillon im Donner'schen Garten in Altona 1834 (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLfD)
--------------	--

Martin Fröhlich

## Gottfried Semper am Zeichenbrett

Architektur Entwerfen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

*Motto:*

Das Wesen dieser [«kritischen» Geschichtsforschung], die jahrzehntelang als der einzig legitime und der höchste Triumph des «historischen Jahrhunderts» galt, besteht ganz einfach darin, dass in ihr der kindische Respekt vor allem Geschriebenen und Gedruckten, der sich vom Aberglauben der Ungebildeten an den Zeitungsbericht nur dem Grade nach unterscheidet, methodisch geworden ist.

*Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1931, Einleitung zum vierten Buch.*

---

# Inhaltsverzeichnis

GELEITWORT von Christian Renfer	VII
EINFÜHRUNG von Georg Germann	IX
PROLOG	XI
DANK	XIII
<b>SEMPER LERNT ENTWERFEN (1826–1834)</b>	<b>1</b>
DIE PARISER LEHRJAHRE	3
Palazzo – eine Schülerarbeit   1830, erster Auftritt in der Öffentlichkeit   Semper und Durands Entwurfslehre	7–15
DIE GROSSE REISE	16
Hittorffs Vorbild   Sempers Reise	17
DIE FOLGEN DER GROSSEN REISE	18
Architekturpolychromie   Die «Pflanzen im Herbarium» Sempers   Die Beschäftigung mit dem Mittelalter	18–20
SEMPERS ERSTLING: DER PAVILLON IM DONNER'SCHEN GARTEN	20
Die Vorgeschichte   Der Bauauftrag   Die Bauausführung   Die vier Projektstufen   Der Entwurfsprozess   Das weitere Schicksal des Erstlings   Exkurs: Ganzzahlig oder harmonisch? Versuch eines Ausblicks	21–25
<b>SEMPER ENTWIRFT (1834–1855)</b>	<b>35</b>
ZEICHNUNGEN UND PLÄNE ALS QUELLENMATERIAL	37
Kernform und Kunstform   Die Bautypen – Organisation des Kernbaus   Die Gebäudegliederung – Das Entwerfen mit Elementen   Bautypen und Gebäudegliederung	37–41
ORGANISATIONSFORM UND FORMENKANON	43
Zitat oder Kopie?   Schlussbemerkung zu Kernform und Kunstform	44–45
DIE OSTFASSADE DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE (ARCHITEKTUR LESEN 1)	45
Das Architekturgerüst: der Kernbau   Die architektonische Hülle   Die Elemente der Formensprache   Ein Interpretationsversuch	47–52
SEMPERS KIRCHENPROJEKTE	53
Die Projekte für die Nikolaikirche in Hamburg   Der Wettbewerb   Ausblick	53–67
DAS RATHAUS IN OSCHATZ UND DAS HAUS SEMPER IN ALTONA	67
Turm und Fassade des Rathauses in Oschatz   Der Semper'sche Familiensitz in Altona   Die Gemeinsamkeiten der Entwürfe für Oschatz und Altona	67–69
SPÄTERE REMINISZENZEN	70
<b>SEMPERS MEISTERSCHAFT (1855–1879)</b>	<b>71</b>
DER STELLENWERT DER BILDUNG IN DER ARCHITEKTENAUSBILDUNG	73
ANALOGIEN UND PROJEKTFAMILIEN	75
Vom Zwingerforum zum Kaiserforum   Die Holzvertäfelungen   Das offene Dach	75–77
DAS HAUPTGEBÄUDE DES POLYTECHNIKUMS (ARCHITEKTUR LESEN 2)	79
Der Grundriss   Auf der Suche nach einem System der Ähnlichkeit für die vier Flügel   Die Westfassade (Hauptfassade)   Die Südfassade   Die Nordfassade   Die Flügel mit Sgraffitoschmuck   Der Mittelbau   Die Ostfassade   Ausführung und Veränderungen	79–90
WAS BRINGEN DIE BEIDEN LEKTÜREN? (ARCHITEKTUR LESEN 1 UND 2)	90
Der Kernbau   Die Schmuckform   Warum so genau?   Zusammenfassung	90–93
WEITERE LEKTÜREN	93
Die Entwürfe zur Villa Rieter   Helvetische Rathäuser   Sakralbauten	93–109
SEMPER-SCHÜLER SETZEN EINE PROJEKTFAMILIE FORT	113
Bluntschlis Kirche Enge in Zürich   Auers Bundeskuppel	113–117

SEMPERS SCHÜLER ENTWERFEN (1856–1914)	119
SEMPERS WERKE ALS ZITATE IN DEN ARBEITEN SEINER SCHÜLER	121
VOM GELEHRTEN UND GELERNTEN	122
DIE «HERBARIEN» DER SEMPER-SCHÜLER – SEMPERS EIGENE WERKE	123
ENTWURFSELEMENTE UND ELEMENTKONFIGURATIONEN	124
DIE BAUTYPEN – WIE ORGANISIEREN DIE SEMPER-SCHÜLER IHRE BAUTEN?	127
ALFRED FRIEDRICH BLUNTSCHLI	130
Bluntschlis Diplomarbeit   Sempers Gemäldegalerie und Bluntschlis Diplomarbeit	
Bluntschli und der Reichstagswettbewerb von 1872	
Der Wettbewerb von 1882	130–137
DER JUNGE HEINRICH ERNST	139
Das Linthescherschulhaus   Die Bank in Baden   Die Wohn- und Geschäftshäuser	
Bahnhofstrasse/Rennweg	141–143
DREI ARCHITEKTURWETTBEWERBE	147
Der Wettbewerb um die Züricher Börse 1876	148
Der Wettbewerb um das Bundesgericht in Lausanne 1877/78	153
Der Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses in Bern 1885	161
Die drei Wettbewerbe im Vergleich	169
SEMPERS SCHÜLER BEI DEN STAATSBAUTEN DER EIDGENOSSENSCHAFT	171
Postgebäude: das bauliche Gesicht des Bundesstaates   Bauten für die Bundes-	
verwaltung   Militärbauten   Gemeinsamkeiten und Unterschiede	171–175
ZUM ERFOLG SEMPERS UND DER ZÜRCHER SEMPER-SCHULE	177
ANHANG	179
BRIEF VON DESIRÉ RAOUL-ROCHETTE AN SEMPER 1834	181
MATERIALIEN ZUM BAU DES PAVILLONS FÜR CONRAD HINRICH DONNER 1834–1836	183
Kostenvoranschlag von Anton Homann vom 5. Mai 1834	183
Brief Sempers an Donner vom 10. September 1834	184
Briefe und Auszüge von Briefen von Franz Georg Stamman an Semper in Dresden	
vom 11. Oktober 1834 bis zum 8. Februar 1937	185
BRIEF VON ADOLF RIETER-ROTHPLETZ AN SEMPER	193
DIE ZÜRCHER BAUSCHULE	195
Die Kurse der Bauschule und ihre Teilnehmer   Die Exkursionen der Bauschule	
Die Preisaufgaben der Bauschule	195–200
SEMPERS SCHÜLER	
AM EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNIKUM IN ZÜRICH 1855–1871	201
BIBLIOGRAPHIE	209
ABKÜRZUNGEN	223
QUELLEN- UND ABBILDUNGSNACHWEIS	224
ANMERKUNGEN	225
REGISTER	233
PUBLIKATIONEN ZUR ZÜRCHER DENKMALPFLEGE	239



## GELEITWORT

Manchmal verstreicht zwischen einer Idee und ihrer Umsetzung viel Zeit. Es gibt unterschiedliche Gründe für solche Verzögerungen und das Ergebnis, das dabei herauskommt, ist nicht voraussehbar. Eine Idee ist ein spontaner Gedanke, eine Innovation, und oft noch ohne fassbare Konturen. So war es auch bei der Idee für einen eigenständigen Beitrag zum Semperjahr 2003.

Das 40-Jahr-Jubiläum der Kantonalen Denkmalpflege 1998 war in Bezug auf die Öffentlichkeitsarbeit ein Aufbruch und ein Sammelbecken für Ideen: Ausstellungen, Broschüren, Führungen zu allen möglichen Themen der Denkmalpflege und zu unserer regionalen Bautradition wurden in diesem Jahr umgesetzt, vieles auch wieder verworfen. Doch der Input, der aus diesem Jubiläumsjahr floss, war nachhaltig.

Einige Zeit später wurde in unserem Kreis erstmals ein mögliches Semperjahr diskutiert. Anlass dazu bot die zweihundertste Wiederkehr von Gottfried Sempers Geburtsjahr (1803) und den Anstoss dazu gab ein ausgesprochener Kenner des 19. Jahrhunderts, Hanspeter Rebsamen, der ehemalige Redaktor des INSA (Inventar der neueren Schweizer Architektur), der in dieser Zeit Mitarbeiter bei der Kantonalen Denkmalpflege war. Er war überzeugt vom Wert eines solchen Anlasses und war der Meinung, die Zürcherische Denkmalpflege habe eine besondere ideelle Verpflichtung gegenüber dem grossen Architekturlehrer des 19. Jahrhunderts, Gottfried Semper (1803–1879), der in Zürich von 1855 (Gründungsjahr des Eidgenössischen Polytechnikums) bis zu seinem Weggang 1871 Entwurf an der Architekturschule unterrichtete und mit seinem Unterricht die wichtigsten Architekten der Nachfolgeneration geprägt hat.

Nicht nur ist die ETH als Hochschule, an der Semper lehrte, ein Baudenkmal von wohl internationaler Bedeutung, das unsere fachliche Aufmerksamkeit verlangt; in Zürich hat Semper geplant und gebaut. Davon haben sich das Hauptgebäude der ETH, die Eidgenössische Sternwarte für den Astronomen Johann Rudolf Wolf im Areal der Hochschule, das Geschäftshaus des Kaufmanns Johann Heinrich Fierz an der Zürichbergstrasse und das Winterthurer Stadthaus erhalten. Mehrere interessante Projekte wurden dagegen nicht realisiert und aussergewöhnliche Baulösungen, wie das Waschschiff Treichler in der Limmat, sind nur in Plänen überliefert.

Vielleicht ist es bezeichnend, dass mehrerer Institutionen Beiträge zum Semperjahr vorbereiteten, aber eine koordinierte Zusammenarbeit weder in Zürich, noch in der übrigen Schweiz zustande kam. Unser Gedanke, das Semperjahr müsste einer breiten Öffentlichkeit durch gemeinsame Anstrengungen aller wissenschaftlichen Institutionen auf dem Platze bekannt gemacht werden, scheiterte bereits bei den ersten Anfragen. Wir dachten nicht nur an eine umfassende Werkmonografie, wie sie das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH plante und realisierte, sondern auch an die Präsentation Semperscher Originalzeichnungen im Kunsthaus, theoretischer Schriften und Drucke und an den Einbezug von gestalterischen und raumwirksamen Ideen die an der Kunstgewerbeschule Zürich (heute Fachhochschule für Gestaltung) hätten entwickelt werden können.

Bei der Kantonalen Denkmalpflege stand von Anfang der Gedanke an eine Publikation im Vordergrund, in der das Verhältnis zwischen dem Lehrer Gottfried Semper und seinen Schülern und seinen Einfluss auf sie thematisiert werden sollte.

Schliesslich bot sich uns in Martin Fröhlichs ungedruckter Dissertation eine Arbeit an, die sich durch eine Umarbeitung auf das gewünschte Thema fokussieren liess. Der Autor anerkennend bot sich in verdankenswerter Weise, diese Überarbeitung selbst an die Hand zu nehmen und Prof. Georg Germann stellte sich für eine fachliche Begleitung seines Freundes und die endgültige Durchsicht des Manuskripts zur Verfügung.

So konnte die Drucklegung geplant werden. Der Rahmen dafür war in der Reihe «Monografien zur Denkmalpflege» bereits gegeben. Dr. Christoph Hagen, stv. Denkmalpfleger und wissenschaftlicher Ressortleiter wurde mit der Projektleitung beauftragt und damit das Werk hoffnungsvoll

begonnen. Dass die Realisierung schliesslich mehrere Jahre über das Semperjahr 2003 hinaus in Anspruch nehmen würde, war nicht vorauszusehen und hat hauptsächlich damit zu tun, dass in der Folge der Sparmassnahmen bei der Denkmalpflege Personal abgebaut und Finanzressourcen geschmälert wurden. Prof. Georg Germann hat in der länger dauernden Schlussphase mit Frau Dr. Doris Huggel grosse redaktionelle Arbeit geleistet und damit wesentlich zum Gelingen beigetragen. Der Autor, Dr. Martin Fröhlich wird, das hoffen die Initianten der Publikation, nun mit einem anregenden, schön gestalteten Buch belohnt, das die Aufmerksamkeit der Fachwelt finden wird. Dass in einer Zeit, in der uns alltäglich Massen von Farbbimmissionen überschwemmen, ein Buch mit ausschliesslich einfarbigen Abbildungen erscheint, hat im wesentlichen auch damit zu tun, dass Fröhlichs Arbeit eine Anzahl von Plänen und Fotos bereitstellt, die zumeist in den Kriegswirren verloren gegangen sind und nur in Schwarzweiss-Reproduktionen erhalten sind. Der Autor hat der Veröffentlichung zudem ein graphisches Konzept zugrunde gelegt, in welchem wesentliche Erläuterungen mit linearen Systemzeichnungen verdeutlicht werden.

Die nun in Buchform vorliegende wissenschaftliche Arbeit von Martin Fröhlich soll den künftigen Architekturforschern, die sich hoffentlich vermehrt der nicht minder bedeutenden Folgegeneration Sempers widmen werden, wichtige Anregungen vermitteln. Die zu erwartenden Forschungsergebnisse könnten, wie dieser Band, durchaus auch der Reihe «Monographien zur Denkmalpflege» der Kantonalen Denkmalpflege Zürich zugute kommen, die dafür eine gute Plattform abgeben würde. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Architektenmonografien, welche die Architekturlandschaft von Stadt und Kanton Zürich prägten, so Karl Moser und Alfred Friedrich Bluntschli, realisiert werden können.

Wir danken allen an der Herausgabe der vorliegenden Publikation Beteiligten, einschliesslich des Verlags Fotorotar in Egg und weiterer hier nicht erwähnten Personen für ihren Einsatz und die akribische Arbeit an einer, wie sich gezeigt hat, komplexen Materie. Ein ansprechendes, schönes Buch ist das Ergebnis.

Christian Renfer, ehemaliger Denkmalpfleger des Kantons Zürich

## EINFÜHRUNG

Architekturgeschichte, wie sie Architekten schreiben, unterscheidet sich von der Architekturgeschichte, wie sie Kunsthistoriker schreiben, durch die in Studium und Berufspraxis ausgebildeten unterschiedlichen Interessen und Fähigkeiten. Vielleicht sollte man besser von einer verschiedenen Dispositionen zur Einfühlung sprechen, von der die Forschung über Bauwesen und Bauwerke hier wie dort ihren Ausgang nimmt. So scheint es kein Zufall, dass Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, einer der Begründer der Mittelalterarchäologie, Architekt war und Heinrich von Geymüller, der als erster die Architekturzeichnung zum Forschungsgegenstand machte, Architekt und Ingenieur.

Gottfried Semper, schon zu Lebzeiten ein Architekt von europäischem Ruf, aber auch ein verehrter Architekturprofessor und – mit seinen Schriften als Historiker der «technischen und tektonischen Künste» – ein Pionier der Designgeschichte, bietet sich als Gegenstand architekturhistorischer Untersuchungen den Forschern aus beiden Lagern an.

Martin Fröhlich, an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich zum Architekten ausgebildeter Architekturhistoriker, in der Berufspraxis Denkmalpfleger und Architekturdozent, wählt mit dem Thema «Semper am Zeichenbrett» den Blickwinkel des Architekturstudenten, des entwerfenden Architekten und des Entwurfslehrers an der Architekturabteilung einer technischen Hochschule und gelangt so zu neuen Einsichten in den Entwurfsprozess bei Semper und den Semper-Schülern.

Semper reiht sich hier, wie es schon seine Zeitstellung vermuten lässt, zwischen die von Jean-Nicolas-Louis Durand verfassten Werke und das von Joseph Durm herausgegebene «Handbuch der Architektur» ein. In Durands «Précis des leçons d'architecture» gewann das Wort «composition» erstmals die Bedeutung «Architekturentwurf», gestützt von seinen französischen Bedeutungen in anderen Fächern wie «Schulaufsatz» und «Tonsatz» und von der spezifisch Durand'schen Entwurfsart, der Kombinatorik. Im «Handbuch der Architektur» beginnt die Abteilung «Architektonische Komposition» mit den Kapiteln «Das bauliche Gestalten» und «Proportionen in der Architektur», dann folgen solche über Achsen, Raumformen und Elemente der Komposition wie Flure, Treppen, Höfe und Säle.

Und Durands Tafelwerk «Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes», ein immer wieder erweiterter und neu aufgelegter Schatz von Referenzbauten, wurde – gut historisch – im deutschen «Handbuch» abgelöst durch den viele tausend Seiten starken zweiten Teil mit dem Titel «Die Baustile». Solche Vorlagenwerke für Architekten und namentlich die persönlichen, auf Reisen aufgemessenen oder bloss kopierten Musterpläne nennt Semper etwas spöttisch «Herbarien». Fröhlich kann zeigen, dass Semper selbst die Pläne von Referenzbauten geradezu als Hologramme benutzte, aus denen er seine eigenen Vorstellungen entwickelte, am deutlichsten bei der Nikolaikirche in Hamburg. Der Umfang, den Fröhlich der Untersuchung von Proportionen an Sempers Entwürfen und Bauten einräumt, entspricht dem Umfang der Proportionenlehre in der Abteilung «Architektonische Komposition» in Durms «Handbuch», verfasst von August Thiersch, die übrigens – und damit sind wir wieder bei den Kunsthistorikern – im jungen Heinrich Wölfflin einen bedingungslosen Anhänger und geschickten Fortsetzer fand.

Zu Sempers Entwurfstechnik führt Fröhlich an Beispielen aus allen Schaffenszeiten, von der Ausbildung in Paris bis zum Spätwerk in Wien. Anders steht es mit seiner Lehrtätigkeit in Dresden, London und Zürich. Nur die Züricher Professur ist eingehend behandelt.

Semper verdanken wir ja nicht nur das Hauptgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums und andere wichtige Bauten in Zürich und Winterthur, sondern auch eine Schar gut geschulter Architekten, an deren Zeichenbrettern er in Zürich als Professor stand und Kritik übte. Viele seiner Schüler haben später im Baugeschehen von Stadt und Kanton Zürich, als Wettbewerbsgewinner in der Schweiz und Europa, als Gestalter einer schweizerischen «Bundesarchitektur» eine bedeutende Rolle gespielt. Ihnen ist das Schlusskapitel gewidmet.

Die Fülle von Material, zu welchem Fröhlich als Verfasser des «Kritischen Katalogs» von Sempers zeichnerischem Nachlass an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, bei der Vorbereitung des Fortsetzungsbandes über weitere Semper-Zeichnungen, als Mitglied der stadtzürcherischen Denkmalpflege-Kommission und schliesslich als Bundesbeamter Zugang hatte, liegt zum Teil weit ausserhalb seiner Fragestellung. Manches steht nun den Lesern und Benutzern dieses Buches in umfangreichen Listen zur Verfügung.

Georg Germann

## PROLOG

Es ist nicht leicht, der umfangreichen Semper-Literatur, die im Zusammenhang mit Sempers zweihundertstem Geburtstag nochmals enorm zugenommen hat und noch zunimmt, einen weiteren Band hinzuzufügen, ohne dass Altbekanntes mit nur geringen Nuancen neu dargestellt wird. Sempers Leben und Werk ist aus der Sicht der Architekturhistoriker und Theorieinteressierten bestens publiziert.

Was aber dem Architektur- und Bauinteressierten fehlt, sind Analysen, die verstehen helfen, wie damals Projekte entstanden und wie diese in Bauten umgesetzt wurden. Von Sempers gezeichnetem Werk sind rund zwei Drittel der Skizzen, Zeichnungen und Pläne auf uns gekommen. Einige Schüler Sempers haben seinem Museum, dem heutigen Semper-Archiv des gta, ihre eigenen Nachlässe vermacht, anderes ist wohl verloren.<sup>1</sup> Dennoch ist Studienmaterial in reichem Masse vorhanden, das erlaubt, der Frage nachzugehen, wie Semper entworfen und was er seinen Schülern beigebracht hat. Der Versuch einer Antwort auf diese Fragen bildete den Inhalt meiner Dissertation von 1974.<sup>2</sup>

Aufgrund meiner beruflichen Tätigkeit von 1978 bis 2000 als Sekretär der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) und als Denkmalpfleger der bundeseigenen Bauten, zu denen Bauten Sempers und dessen Schüler gehören, konnten diese Studien – Beobachtungen an Plänen und Bauten – weitergetrieben werden. Das Angebot des Denkmalpflegers des Kantons Zürich, Dr. Christian Renfer, meine Dissertation von 1974 und das «was ich seither noch dazu gelernt habe» in der Publikationsreihe der Zürcher Denkmalpflege zu veröffentlichen, intensivierte diese Studien noch einmal.

Es ging mir immer darum, neue Einsichten aus dem Planmaterial zu schöpfen, weil nach meiner Überzeugung die schriftlichen Quellen zum architektonischen Denken, das ein Denken in Formen und nicht ein Denken in Worten ist, kaum Hinweise enthalten. Der Text ist in jene vier Kapitel unterteilt, die schon meine Dissertation von 1974 gegliedert haben:

«Semper lernt entwerfen» versucht den entwerferischen Rucksack zu umreissen, den Semper während seiner kurzen Monate bei Franz Christian Gau und auf seiner langen Grand Tour füllte. Er legte sein Gesellenstück mit seinem Erstling, dem Pavillon im Donner'schen Garten bei Altona, ab: Wie die Briefe des geplagten Bauführers und Freundes Franz Georg Stammann zeigen, bautechnisch noch kein Meisterwerk.

«Semper entwirft» schildert die Entstehung einiger seiner frühen Bauten. Die Untersuchung der Werke jener Jahre ist behindert durch den Verlust fast aller in dieser Hinsicht wichtigen Originale am Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Hoffnung besteht aber noch, dass sie irgendwann in irgendeinem russischen Museum wieder zum Vorschein kommen. Die vielen Fotos, die kurz vor 1940 von den hier interessierenden Blättern gemacht worden sind, können die Originale nicht ersetzen. Sie geben aber Hinweise, die mit aller Vorsicht Projektentwicklungen und Projektverwandtschaften erahnen lassen.

Zu «Sempers Meisterschaft» liegt im gta Studienmaterial in Hülle und Fülle. Hier konnten die Originale nicht nur betrachtet und vermessen, sondern auch umgedreht werden. Sempers Denken in Formen und sein Atelierunterricht wird in fast jedem Blatt sichtbar.

«Sempers Schüler entwerfen» (fast immer) weiter in der Art, wie sie es bei ihrem verehrten Professor gelernt haben. Sie diskutierten nicht nur mit Texten, sondern auch mit Plänen und Darstellungen von Plänen. Die sich dauernd verbessernden Möglichkeiten der Illustration in den Architekturzeitschriften machte das möglich. Die Schweizer Semper-Schüler bildeten am Ende des 19. Jahrhunderts einen exklusiven Club zur gegenseitigen Förderung, besonders bei den damals zahlreichen Bauvorhaben des Bundes. Das endete ziemlich abrupt mit dem Tod Theodor Gohls (1844–1910), des «Chefarchitekten» der Direktion Eidgenössischer Bauten (D+B) und mit dem Rücktritt Arnold Flückiger (1845–1920), des ersten Direktors der D+B 1919. Was aber inzwischen an Schul- und

Repräsentationsbauten, Kasernen und Zeughäusern, Zoll- und Postbauten entstanden war, ist höchst beachtlich. Die Semper-Schüler haben der neuen Eidgenossenschaft ihr architektonisches Gesicht verliehen.

Die vorliegende Sammlung von Einzelstudien und generellen Beobachtungen versteht sich nicht als Monolith, nicht als Dokument einer abgeschlossenen Forschungsarbeit. Sie enthält zwar Aussagen zum Entwurfsprozess und zum Verhältnis zwischen Kernbau und Architekturkruste. Sie versucht mit einer doppelten Typisierung von Gliederungen und Erscheinungsformen (Bautypen) Anhaltspunkte für systematische Analysen zu liefern. Sie möchte auch den in der Denkmalpflege Tätigen Instrumente in die Hand geben, Bauten nicht nur nach ihrem geschichtlichen und gesellschaftlichen Stellenwert, sondern auch nach ihrem inneren Aufbau zu beschreiben und zu vergleichen. Sie möchte vor allem eine Anregung zum Weiterdenken in dieser Richtung sein: Die Fragen nach der Umsetzung von Projekten zu Bauten und die nach den Bausteinen des Entwurfs<sup>3</sup> sind noch weitgehend ungeklärt. Sie erfordern nicht nur Textarbeit, sondern auch und vor allem systematische Erfassung und genaue Analysen der Planinhalte.

Es war deshalb nötig, diesen Band, der sich als Sammlung solcher Analysen versteht, nicht mit Abbildungen zu schmücken, sondern ihm Skizzen und möglichst gute Darstellungen des analysierten Planmaterials als Belege für die Gedankengänge beizugeben. Gelegentlich dürfen selbst Nachrechnungen nicht fehlen, weil ja auch bei arithmetischen Überlegungen die Gelegenheit zum Nachvollziehen gegeben sein muss. Aber keine Angst: Auch dem Schreibenden gehen heute mathematische Fähigkeiten, die über die Grundlagen der Geometrie und die einfachste Arithmetik hinausgehen, ab.

Martin Fröhlich

## DANK

Das Schreiben und Feilen geht dem Ende entgegen. Eine Rückschau drängt sich auf. Der Blick zurück im Guten ist immer ein Dank. Er gilt Prof. Dr. Max Adolf Vogt, meinem Lehrer und ersten Chef im Berufsleben, der als Vorsteher des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich 1968 strikte forderte, sein Assistent habe entweder eine Dissertation zu schreiben oder den Platz für einen wissenschaftlich Interessierteren zu räumen. Damit hat er mich als Architekten zum Thema der Architektur der Stadterweiterung des späten 19. Jahrhunderts in Zürich und damit zu den Schülern Gottfried Sempers und schliesslich zu Semper selbst geführt. Vogt leitete 1974 das Kolloquium «Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts», das an der ETH zum Abschluss meiner Dissertation «Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer» und zum Erscheinen meiner Publikation «Gottfried Semper, Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich» durchgeführt wurde. Vogt verschaffte mir nachher auch die Mittel aus den Forschungskrediten der ETH, um alle damals bekannten Zeichnungen Sempers ausserhalb Zürichs zu sehen und im Hinblick auf einen zweiten Band des kritischen Katalogs zu erfassen. Dieser Katalogband ist allerdings nach Vogts Emeritierung nicht mehr publiziert worden. Ich statte hier meinem früheren Lehrer Adolf Max Vogt meinen tief empfundenen Dank für die Jahre der wissenschaftlichen Bildung und Einführung in die Forschung ab. Sie haben mich geprägt durch seine Förderung, durch Gespräche und Diskussionen mit den vielen damaligen Kolleginnen und Kollegen am gta, allen voran Martin Arthur Steinmann, Bruno Reichlin, Christina Reble, Ulrike Jehle-Schulte Strathaus und Irma Nosedá. Ich danke aber auch all jenen Fachkolleginnen und -kollegen, die mir auf den Semper-Reisen ihre freundschaftliche Unterstützung und ihren wertvollen fachlichen Rat angedeihen liessen. Mein Dank gilt Prof. Dr. Renate Wagner-Rieger † und Dr. Klaus Eggert in Wien, Prof. Dr. Winfried Nerdinger und Dr. Heinrich Habel in München, Prof. Dr. Heinrich Magirius und Dr. Volker Helas in Dresden sowie einigen weiteren der dortigen Kollegen, die ich schon lange vor der Wende kennen lernen durfte und die damals unter schwierigsten Umständen grossartige Arbeit geleistet haben.

Weder in meiner Zeit als Sekretär der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege (EKD) zwischen 1978 und 1990 noch während meiner Arbeit als Denkmalpfleger der bundeseigenen Bauten von 1990 bis 2000 ruhte das Thema «Gottfried Semper und seine Zürcher Schüler» je ganz. Zu viele ihrer wichtigsten Schweizer Bauten befinden sich in Bundesbesitz und bedurften des Denkmalpflegers. Zu anderen wurde ich als Berater oder Experte gerufen. Dass ich immer das Gefühl hatte, meine fachliche Arbeit finde Echo und Wirkung, danke ich meinen damaligen Chefs, Prof. Dr. Alfred A. Schmid †, bis 1990 Präsident der EKD, Niki Piazzoli, dem damaligen Direktor des Amtes für Bundesbauten (AFB) in Bern, und seinem Stellvertreter, Hans Peter Jost. Prof. Dr. h. c. Albert Knoepfli †, Dr. h. c. Hermann von Fischer, Dr. Dr. h. c. Michael Stettler † und einige andere ältere Denkmalpfleger-Kollegen haben mir das denkmalpflegerische Rüstzeug beigebracht, das auch immer wieder den Bauten Sempers und seiner Schüler zugute gekommen ist.

Dankbar bin ich Prof. Dr. Beat Wyss und Dr. Isabelle Rucki. Sie haben 1991 mein Paperback «Gottfried Semper» erscheinen lassen.

Ein glücklicher Zufall, an dem Dr. h. c. Hermann von Fischer nicht ganz unbeteiligt war, hat mich 1983 Dozent an der Fachhochschule für Technik und Architektur Bern (HTA-BE) werden lassen. Sie ist heute in die Hochschule für Architektur, Bau und Holz (HSB) in Burgdorf integriert. Der wissenschaftliche Kontakt mit den jungen Architektinnen und Architekten, die hier berufsbegleitend und deshalb mit höchstem Eifer und intensivster Konzentration studierten, war mir zunächst liebste Nebenbeschäftigung. Sie war 1996–2005 ein Hauptamt mit Teilpensum und seit meiner Pensionierung in der Bundesverwaltung meine wichtigste Aufgabe. Auch hier und im Nachdiplomstudium «Denkmalpflege und Umnutzung», das die HTA-BE und jetzt die HSB seit 1997 anbietet, blieb Semper präsent. Ich habe hier vielen sehr herzlich zu danken: der Schulleitung für das Freisemester, in

dem ich mich ohne Lehrverpflichtungen diesem Manuskript widmen konnte sowie meiner Kollegin und meinen Kollegen, die in der Zeit des Freisemesters im Unterricht für mich eingesprungen sind: Iris Kaufmann, Jürg Grütter, Hans Binder und PD Dr. Dieter Schnell.

Meinen ganz besonderen Dank statue ich dem damaligen Vorsteher des Bereichs Architektur dieser Schule, Bruno Raccaia, ab. Er hat mich ermuntert, um das Reisesemester zu bitten, und mich auch sonst in jeder Hinsicht unterstützt.

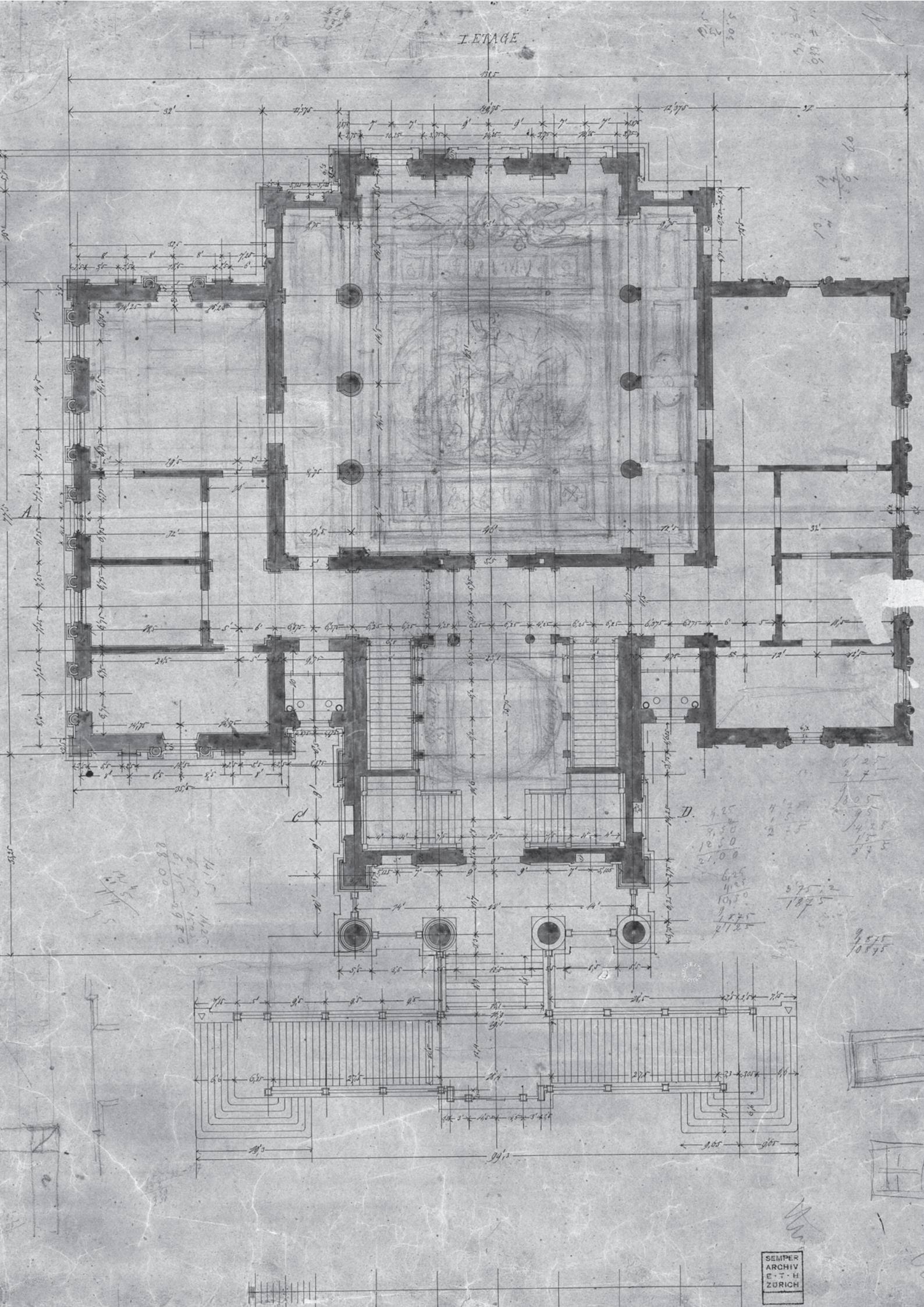
Nicht genug kann ich meinem Freund und Kollegen Prof. Dr. Georg Germann danken. Obwohl er sich, wie er sagte, aus der Semper-Forschung zurückgezogen hatte, las er dennoch im Sommer 2002 das Rohmanuskript zu diesem Band, nickte gelegentlich, räusperte sich nicht selten und riet mir da und dort zu etwas weniger kantigen Formulierungen. Seine Unterstützung und sein Mitdenken gaben mir die Zuversicht, einen nützlichen Beitrag zur Semper-Forschung zu leisten. Er übernahm auch die heikle und an sich undankbare Aufgabe, das riesige Manuskript zu einem publizierbaren Umfang zu kürzen und zurechtzustutzen. Er wurde dabei von Dr. Doris Huggel tatkräftig unterstützt. Sie beide geniessen meine Bewunderung und meinen tief empfundenen Dank.

Dass es überhaupt zu diesem Buch kam, ist ein seltener Glücksfall. Während Kolleginnen und Kollegen um Publikationsmöglichkeiten kämpfen müssen, forderte mich der Denkmalpfleger des Kantons Zürich, Dr. Christian Renfer, im Jahre 2000 auf, meine Dissertation von 1974 «Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer» im Hinblick auf das Semper-Jahr 2003 für die Schriftenreihe der Zürcher Denkmalpflege zu überarbeiten und zu ergänzen. Ich schulde ihm und dem Kanton Zürich dafür grossen Dank. Die Verzögerung der Publikation haben wir beide nicht verursacht.

Nun wird das Manuskript endlich zum Buch. Das verdankt es auch der Mithilfe, Beratung und korrigierenden Lektüre von Hanspeter Rebsamen, der grosse architekturgeschichtliche Sachkompetenz und sein redaktionelles Können dem Text hat angedeihen lassen. Dr. Christoph Hagen hat, unterstützt durch Pietro Wallnöfer, die technische Herstellung übernommen und dem Ganzen die äussere Form gegeben: Ich bin froh, dass es nun soweit ist!

Im Sommer 2006, Martin Fröhlich

I. ETAGE



5.00  
13.00  
11.00

13.00  
11.00  
10.00

10.00  
11.00  
12.00

6.25  
2.75  
1.00  
1.25  
1.50  
1.75  
2.00

3.75  
1.25  
2.50  
1.75  
1.00

9.00  
10.00

141.5  
142.5  
143.5  
144.5  
145.5  
146.5  
147.5  
148.5  
149.5  
150.5  
151.5  
152.5  
153.5  
154.5  
155.5  
156.5  
157.5  
158.5  
159.5  
160.5  
161.5  
162.5  
163.5  
164.5  
165.5  
166.5  
167.5  
168.5  
169.5  
170.5  
171.5  
172.5  
173.5  
174.5  
175.5  
176.5  
177.5  
178.5  
179.5  
180.5  
181.5  
182.5  
183.5  
184.5  
185.5  
186.5  
187.5  
188.5  
189.5  
190.5  
191.5  
192.5  
193.5  
194.5  
195.5  
196.5  
197.5  
198.5  
199.5  
200.5

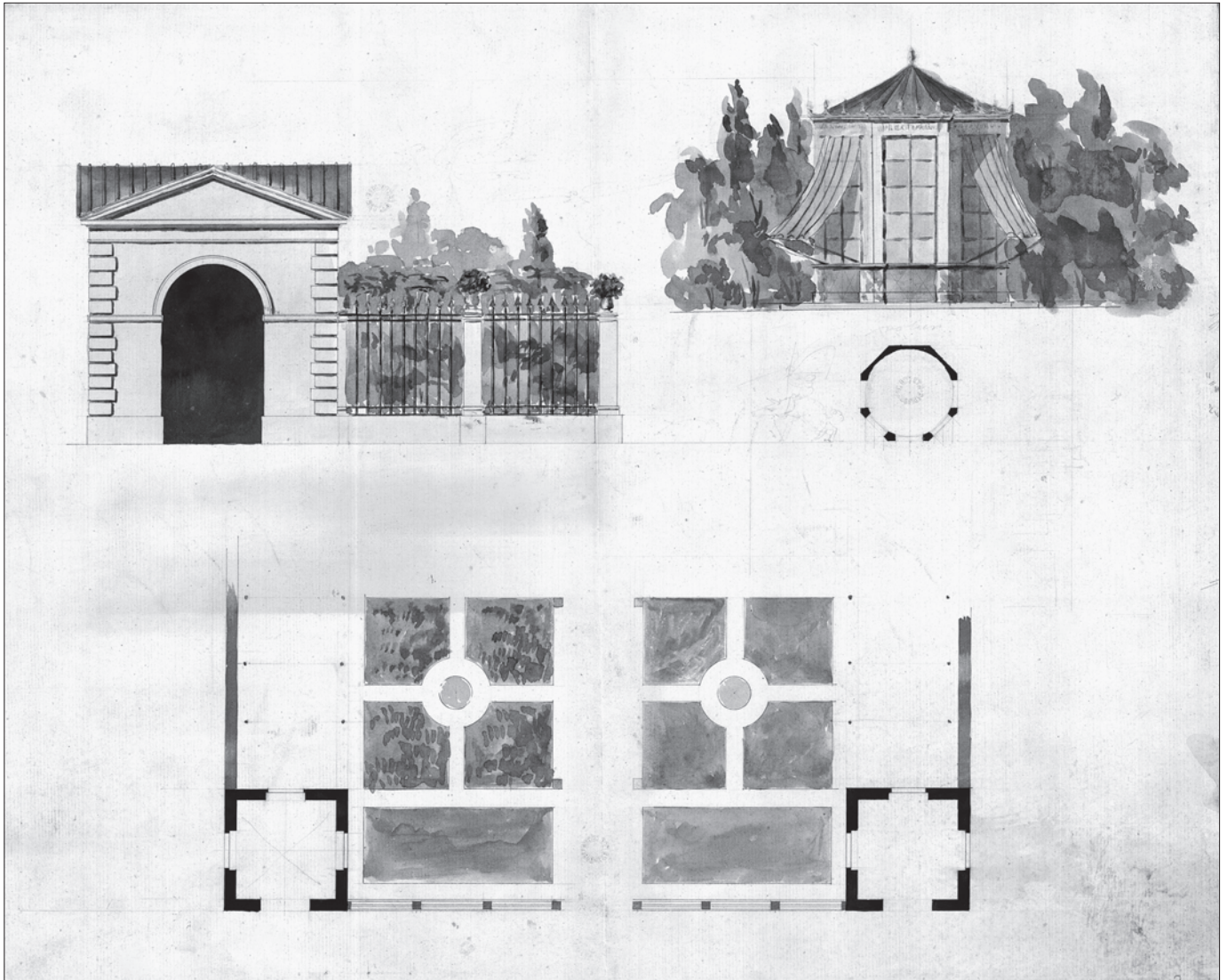
D. 4.25  
9.50  
10.50  
21.00  
6.25  
4.25  
10.50  
9.25  
47.25

Das Stadthaus von Winterthur, Grundriss, 1. OG mit skizzierten Deckenschmuck von  
Gottfried Semper (Zürich, gta: 20-178-1-34)

# SEMPER LERNT ENTWERFEN (1826–1834)



Gottfried Semper. Bleistiftporträt von Otto Speckter aus dem Jahre 1834.  
(Privatbesitz, Foto Zürich, gta)



Entwurf für Gartenpavillons, aus der Studienzeit in Paris. (Zürich, gta: 20-19B-1)

## SEMPER LERNT ENTWERFEN (1826–1834)

### DIE PARISER LEHRJAHRE

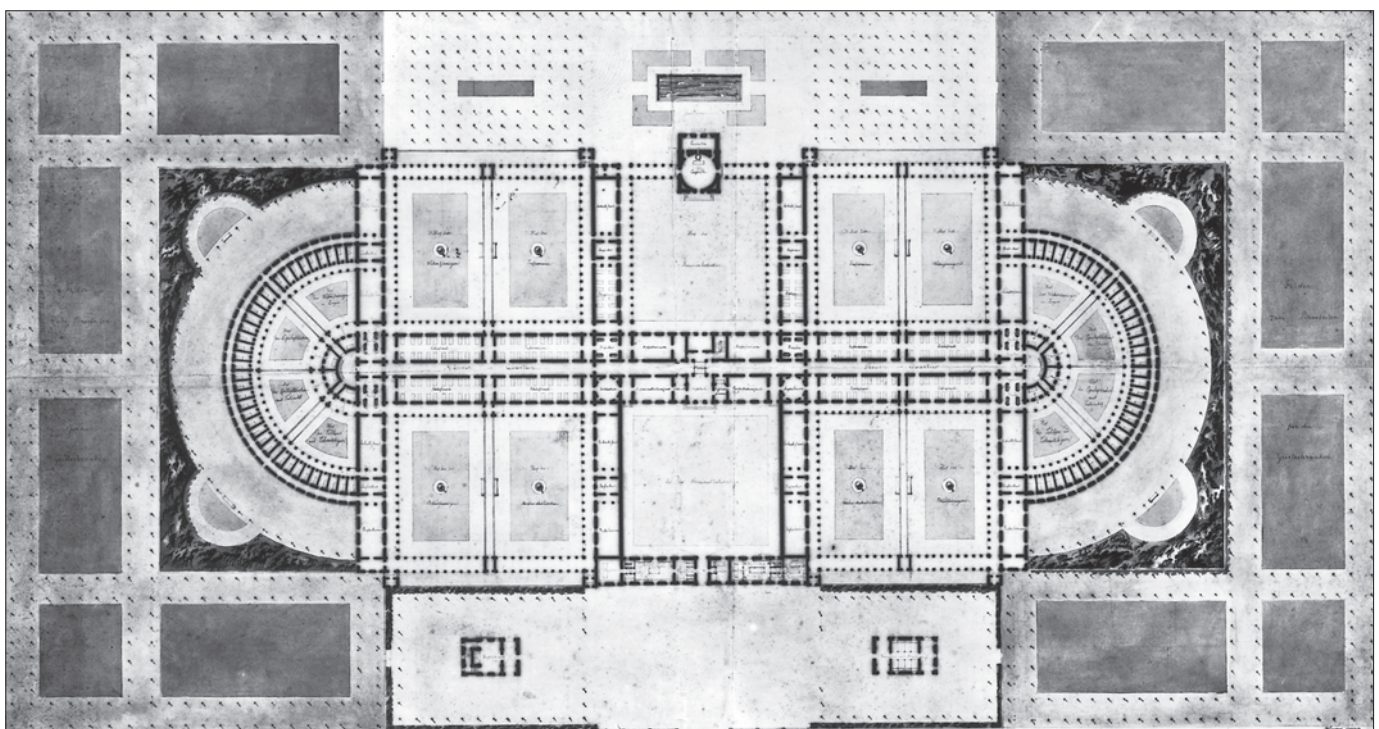
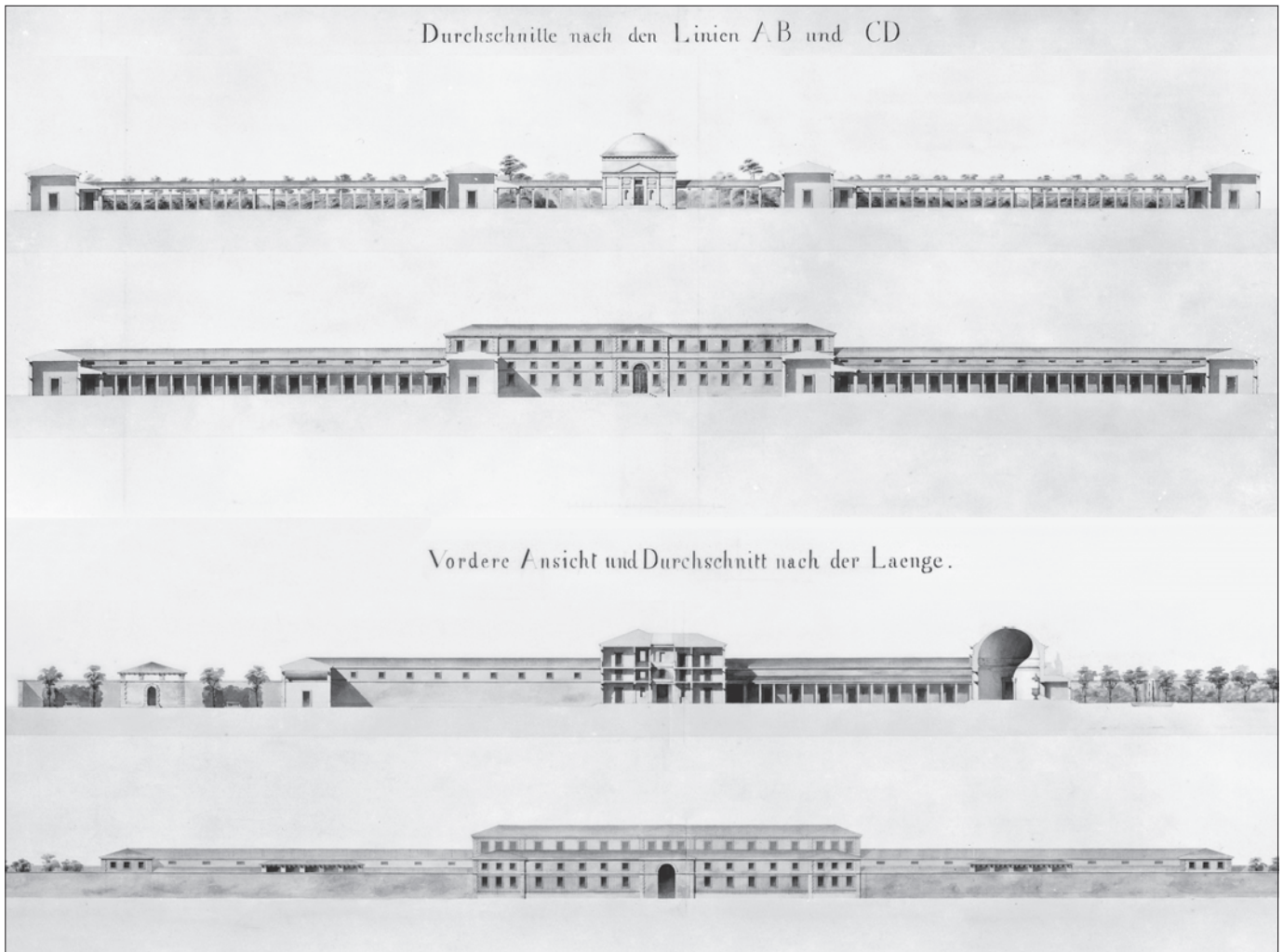
Als Sempers Entscheid für die Architektenlaufbahn gefällt und ein Praktikum bei Hofbaumeister Klein in Regensburg absolviert war,<sup>4</sup> reiste der junge Mann, versehen mit diversen Empfehlungen, nach Paris, um für seine weitere Ausbildung ein geeignetes Architektenatelier zu finden. Dort gelangte er eher zufällig ins Atelier des Kölner Architekten Franz Christian Gau (1790–1853), in welchem er schliesslich etwas mehr als zwanzig Monate zubrachte. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen erscheint sein eigentliches Fachstudium ausserordentlich kurz. Zählt man die Aufenthalte in Regensburg, Bremerhaven und Altona wohlwollend als Praktika hinzu, dauerte die ganze Ausbildung rund 27 Monate, während seine Jahrgänger Studien von 57 bis 63 Monaten absolvierten. Demgegenüber verbrachte Semper mit vierzig Monaten aber erheblich mehr Zeit auf der Grossen Reise als die meisten anderen Architekten seiner Zeit.<sup>5</sup>

Über Sempers Arbeit und Entwicklung im Atelier Gaus sind wir im Gegensatz zu seinen Tätigkeiten während der Reise nicht besonders gut unterrichtet. Einzig 36 erhaltene oder aus Briefen erschlossene Pariser Arbeiten sind bekannt, von denen sich wiederum nur die folgenden dreizehn datieren lassen.<sup>6</sup>

1. Herberge, signiert und datiert, Juli 1827, MV 19 C
2. «École Vétérinaire», datiert, August 1827, MV 10
3. Sodbrunnen, signiert und datiert, August 1827, MV 19 E
4. «Plan du grand octroi à Paris», Grundriss datiert, September 1827, MV 19 L
5. Kirche, Arbeit der Monate September und Oktober 1827, MV 19 M
6. «Basrelief antique du Musée Royal de France», 1827, MV 19 K
7. Palast, signiert und datiert, 1828, MV 19 F
8. Grabstein vom Friedhof Père Lachaise, Paris, signiert und datiert, August 1829, MV 16
9. Feuerwache, signiert und datiert, Oktober 1829, MV 2
10. Irrenanstalt (für Hamburg), signiert «élève de Mr. Gau», noch in Altona begonnen, mit der Hilfe von Dr. Jean-Etienne-Dominique Esquirol entstanden, Ende 1829 fertig, MV 19 A
11. Ornamentzeichnung, 1829, MV 19 K
12. Pferdetränke «Un abreuvoir ... en face d'un corps de garde de Pompiers» signiert und datiert, 1830, MV 18 (hier irrtümlich «Feuerwache»)
13. Börse, signiert, im Sommer 1830 entstanden, am 24.3.1831 in Hamburg ausgestellt (Brief des Vaters 25.3.1831), erste öffentlich ausgestellte Arbeit, MV 14

Neun Monate nachdem der junge Mann in Paris angekommen war, zeichnete er bereits sehr souverän das Projekt für eine «École vétérinaire». Auf diese Arbeit war er offenbar recht stolz, denn er stellte sie 1862 einem seiner Studenten zum Kopieren zur Verfügung.<sup>7</sup> 1829 und 1830 entstand je ein Projekt vergleichbaren Umfangs, jedoch weniger elegant gezeichnet. Die undatierten Arbeiten sind, mit Ausnahme der Projekte für ein Landhaus und ein Stadtpalais,<sup>8</sup> durch ein einziges Blatt belegt.

Aus Nachlässen ehemaliger Mitstudenten oder durch Briefe mitteilungsfreudiger Architekturstudenten jener Jahre kann der erstaunliche und seltsame Sachverhalt von so wenigen Arbeiten aus jener Zeit einigermaßen geklärt werden. Diesen zufolge bewahrte Semper nämlich nur jene Arbeiten auf, die er für Tageswettbewerbe innerhalb des Ateliers von Gau oder möglicherweise für Konkurrenzen der Ecole des Beaux-Arts gezeichnet hatte. Kopien nach Blättern seines Lehrers, die er sicher im Verlauf des Studiums zeichnete,<sup>9</sup> sind heute verloren. Dass es sie einmal gegeben haben muss, zeigen die wenigen noch vorhandenen Studienarbeiten nach anderen Vorlagen.<sup>10</sup> Semper verfertigte, verglichen mit seinen Mitstudenten, weniger Kopien nach Vorlagen Gaus: *Ich, um einen nothwendigen Theil meiner Ausbildung zu erwerben, muss nach Italien und mein Alter duldet kei-*



Entwurf für eine psychiatrische Klinik 1829/30. MV 19. (Originalpläne verschollen, Fotos Wünsdorf, BrLfd/MA)

nen Aufschub. In der sichern Überzeugung, dass ich hingehen würde, habe ich nicht kopiert, was andere gesammelt haben, sondern lieber eigene Ideen hervor zu bringen versucht; um später selber an Ort und Stelle zu sammeln. Mein ganzes Studiersystem würde also durch diese Veränderung meines Planes über den Haufen geworfen.<sup>11</sup>

Es fällt auf, dass Semper in seinen Briefen aus Paris – im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen – nichts über besuchte Vorlesungen bei Gau oder an der Ecole des Beaux-Arts vernehmen liess, während er von seinem Aufenthalt in Göttingen über solche Lehrveranstaltungen schrieb. Hielt er sein am Gymnasium Johanneum in Hamburg erworbenes Wissen – etwa in Kunstgeschichte – für ausreichend? Eignete er sich Zusätzliches im Selbststudium an? Wir wissen es nicht. Er gab nur zu, dass er sich auf dem Gebiet der Konstruktion nicht für sattelfest hielt.

Der in den Ateliers übliche Lehrbetrieb glich dem einer Gesamtschule. Gegen Entgelt bot der Meister etwa einem Dutzend Studenten Platz für ihre Schularbeiten und zog sie bei Bedarf und Gelegenheit auch für seine eigenen Aufträge bei. Er verteilte Vorlagen, die sie zu kopieren hatten, wodurch die Lehre jener von damaligen Kunststudenten ähnelte, die ihre Staffeleien über Wochen und Monate in den Gemäldegalerien stehen hatten und dort unter gelegentlicher Kritik ihrer Professoren etwa van Dyck, Hals und Poussin kopierten, um sich so am Handwerk grosser Meister auszubilden.

In jedem Atelier fanden unter den Studenten Tages-, Wochen-, Monats- oder Jahreskonkurrenzen statt. So wurden die Fertigkeiten der Fortgeschrittenen nebenher auch Gradmesser für die Anfänger oder die Entwürfe der Neuen gerieten zur Blamage für altgediente Studenten – Konkurrenz eben!

Es war üblich, dass sich Studierende im Atelier eines auch an der Ecole des Beaux-Arts als Professor tätigen Architekten zunächst das nötige Rüstzeug holten, nebenher Vorlesungen an der Ecole belegten und sich erst nach einer gewissen Zeit um die Aufnahme an das berühmte Institut bewarben. Dementsprechend bezeichnete man den Eintritt in diese Institution nicht als Einschreibung (Immatrikulation), also als eine Handlung die vom Studenten ausging, sondern als *admission* (Zulassung).<sup>12</sup> Die Ecole wählte unter den Eintrittswilligen aus und unterwarf sie einem strengen Wettbewerbssystem, von dem sie annahm, dass es nur die Besten mit Erfolg durchstehen würden.

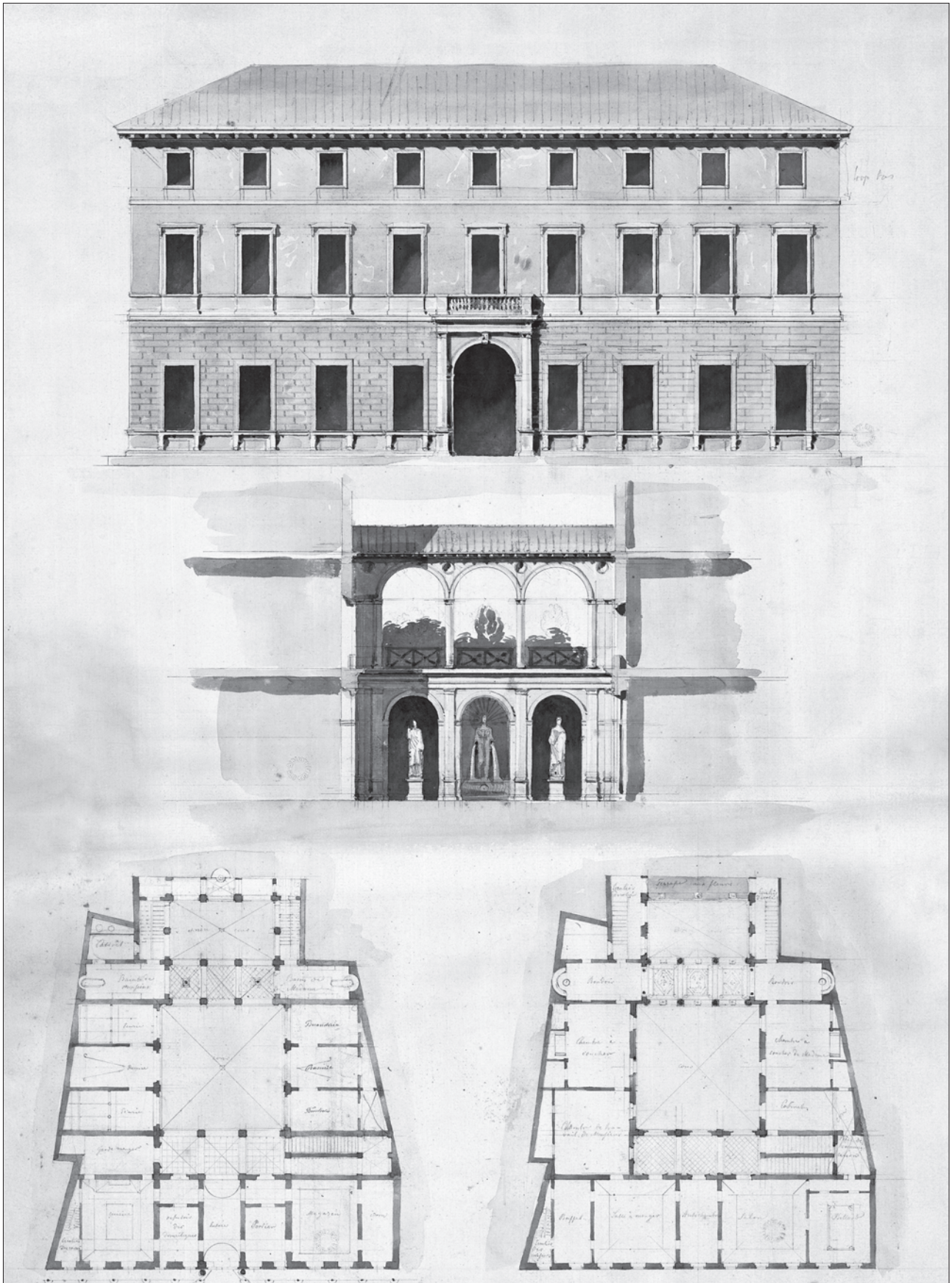
Um die Zulassung an die Ecole als regulärer Student scheint sich Semper nicht bemüht zu haben. Es ging ihm offenbar nur darum, endlich und so rasch wie möglich das nötige Rüstzeug für seinen so spät gewählten Beruf zu holen. Bereits im Frühling 1829, nach kaum 15 Monaten im Atelier Gaus, unterschrieb er einen offiziellen Brief mit: «Gottfried Semper, Architect».<sup>13</sup>

Unter den erhaltenen Konkurrenz-Entwürfen finden sich einige, aus denen die damalige Aufgabenstellung herausgelesen werden kann: Gegeben ein Grundstück X, gesucht ein Gebäude Y darauf mit den Randbedingungen Z und dem Abgabetermin dann und dann.<sup>14</sup>

Gau ging es offenbar darum, seinen Schülern beizubringen, unter Zeitdruck ihre Arbeit zu erledigen und sich dabei ganz und gar auf Baugelände und Aufgabe einzulassen. Das war umso schwieriger, je unregelmässiger das gegebene Grundstück war.

Bei der Feuerwache an einer schiefen Strassenecke war das noch relativ einfach, war aber beim Landhausprojekt mit einer Ausbuchtung gegen ein Nachbargrundstück schon schwieriger und bereitete beim Bauplatz für einen Palazzo wohl einiges Kopfzerbrechen.<sup>15</sup>

Bei manchen dieser Zeichnungen fällt auf, dass Auf- und Grundrisse nicht ganz übereinstimmen. So steht etwa bei der Feuerwache die Arkade auf dem Grundriss leicht vor, und auf dem Aufriss ist sie zwischen den Seitenmassiven leicht zurückgenommen. Künstlerische Freiheit? Nein, Zeitdruck! Der vernünftige Student erledigte schon damals den leichteren Teil der Arbeit zuerst; er zeichnete zunächst den Grundriss, um dann für den künstlerischen, schwierigeren Teil, die Gestaltung der Fassade, etwas Zeit zu haben. Bei der Ausarbeitung der erwähnten Fassade ergab sich dann die Differenz zum Grundriss – aber es blieb keine Zeit, dies im Grundriss zu korrigieren. Beim Palazzo wurden am Schluss die Grundrisse zur neunachsigen Fassade vom Blatt abgeschnitten und durch solche mit elf Fassadenachsen ersetzt. Diese Arbeit wird im Folgenden näher untersucht, weil weitere Skizzenblätter existieren, die den uns vor allem interessierenden Entwurfsprozess erhellen können. Ähnlich verhält es sich beim Projekt für eine Börse in Hamburg, welches Semper zwischen dem 18. Juni und 28. Juli 1830 zeichnete.



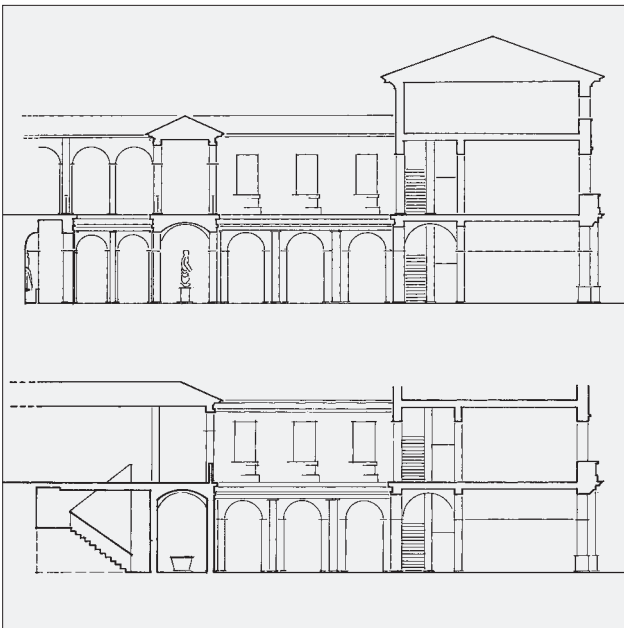
Entwurf für einen Palazzo, wohl Konkurrenzarbeit im Atelier Gau. (Ausschnitt, Aufriss und Schnitt M: 1:250, Grundrisse M: 1:500, Zürich, gta: 20-19G-1)

## PALAZZO – EINE SCHÜLERARBEIT

Das undatierte Projekt<sup>16</sup> ist zeitlich nicht einfach zu situieren. Es stammt aber mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Sempers Pariser Lehrzeit. Zur Projektzeichnung gehört eine Skizze, die später als Hinterfütterung einer Transparentpapierzeichnung verwendet wurde.<sup>17</sup> Das Skizzenblatt weist andere Achsenmasse und Raumeinteilungen auf als die Reinzeichnung, was den Schluss aufdrängt, dass Fassadeneinteilung und innere Organisation des Hauses im Ermessen des Zeichners gelegen haben. Das weist die Zeichnung als Entwurf aus.

Wenn zu diesem Projekt eine klare Aufgabenstellung vorhanden gewesen ist, muss sie ungefähr folgendermassen gelautet haben: Gegeben ist ein unregelmässiges Grundstück an einer städtischen Strasse, das sich gegen einen Garten hin orientiert. Der Höhenunterschied zwischen Strassenniveau und Garten beträgt rund vier Meter. Gesucht ist ein herrschaftliches Wohnhaus mit dem Raumprogramm Wohnung, Diensträume, Kontor, Bäder, Stallung, Remise usw.<sup>18</sup>

Das aus zwei Teilen zusammengesetzte Blatt zeigt in der oberen Hälfte die Strassenfassade und den Schnitt durch den Hof, die untere enthält die Grundrisse des Erd- und des ersten Obergeschosses. Das architektonische System der beiden Blatthälften differiert jedoch, indem der Fassadenriss neun Fensterachsen umfasst, die Grundrisse dagegen deren elf. In der Grundrissaufteilung des Erdgeschosses, wo eine innere Mauer auf eine Fensteröffnung stösst, offenbart sich damit der Grund für die gewünschte Achsenreduktion, die wiederum auf die Raumfolge im ersten Stock nur wenig Auswirkung hätte. Die Grundrisse des zusammengesetzten Blattes gehören demnach einem früheren Stadium der Projektentwicklung an als Schnitt und Aufriss. Die Änderung gibt ausserdem einen Fingerzeig auf die Arbeitsweise beim Entwurf. Weitere Hinweise bietet ein Vergleich des Skizzenblattes mit dem Projektblatt. Doch zuerst zu den beiden Grundrissen:

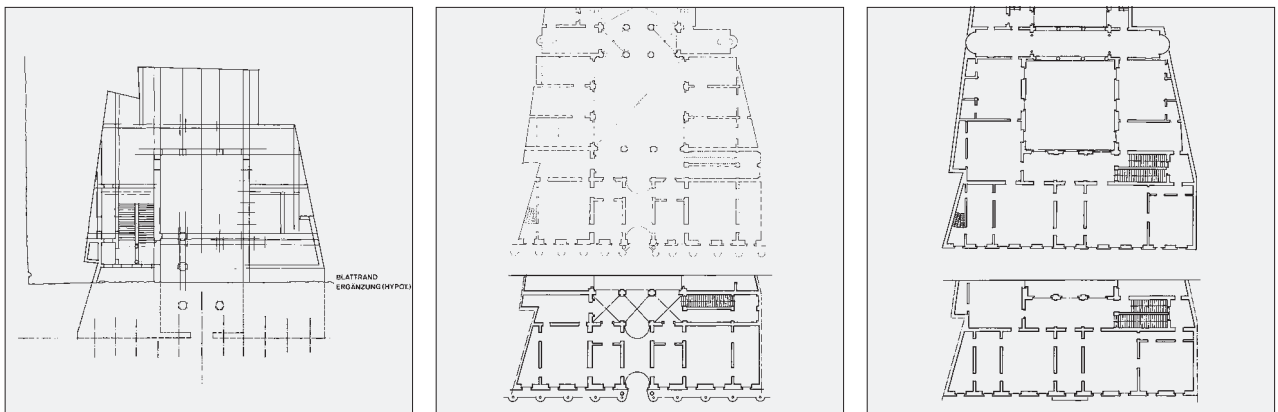


Entwurf für einen Palazzo. Rekonstruktion von Schnitten entlang der Mittelachse im Massstab 1 : 500, die zwei mögliche Anschlüsse der Hof- an die Gartenzone zeigen. (Zeichnungen MF nach Zürich, gta: 20-19G-1)

Auf beiden Ebenen liegt hinter der Reihe der Fronräume eine Korridorzone mit dem Haupttreppenhaus. Darauf folgt ein quadratischer Hof, gegen den sich im Erdgeschoss Stall und Remisen öffnen, im Obergeschoss das Arbeitszimmer des Herrn sowie Zimmer und Kabinett der Dame. Auf der Rückseite der Hofräume befinden sich Schächte, die wahrscheinlich die Erdgeschossräume entlüften sollen. Gegen den Garten schliesst sich nach den Hofräumen wieder eine strassenparallele Raumzone an, wo im Piano nobile zwei Boudoirs und eine Loggia die Räume des Herrn mit denen der Dame verbinden. Im Erdgeschoss enthält diese Zone die Bäder. Nach dem Garten führt ein kleiner Arrière-cour, ein Peristyl also, das zugleich als Aussentreppe dient, welche die Niveaudifferenz zwischen Strasse und Garten überwindet. Wie hoch diese Differenz ist, bleibt unklar. Beide der folgenden Lösungen bleiben möglich: Die Stützmauer des Hofes gegen den Garten ist mit Statuen

und einem Brunnen geschmückt. Möglicherweise sind die Raumfolge zwischen Strasse und Garten sowie die Art der Überwindung der Niveaudifferenz von der Anlage des Palazzo Pitti in Florenz inspiriert. Der Fassadenaufriß zeigt am zweiten Obergeschoss eine Projektkritik von der Hand Sempers: *trop bas*.

Das Skizzenblatt enthält Vorstufen der Grundrisse. So befindet sich die Haupttreppe hier im linken Flügel des ersten Hofes und noch nicht in der ersten strassenparallelen Raumzone. Dort ist sie ungünstig platziert und beansprucht viel Raum, welcher der Remise und dem Stall zugeschlagen werden sollte. Zusätzlich verhindert die Treppe dort auch die symmetrische Anlage der Räume des Herrn und der Dame. Die Pfeiler am unteren Blattrand deuten darauf hin, dass in dieser Vorstufe eine Eingangshalle hinter dem Hausportal gedacht war, die in der endgültigen Fassung zur Durchfahrt verengt wurde. In der rechten unteren Ecke des Blattes findet sich ein kleiner Fassadenausschnitt, dessen Fensterachsmasse mit denen der Grundrisse des Projektblattes übereinstimmen.



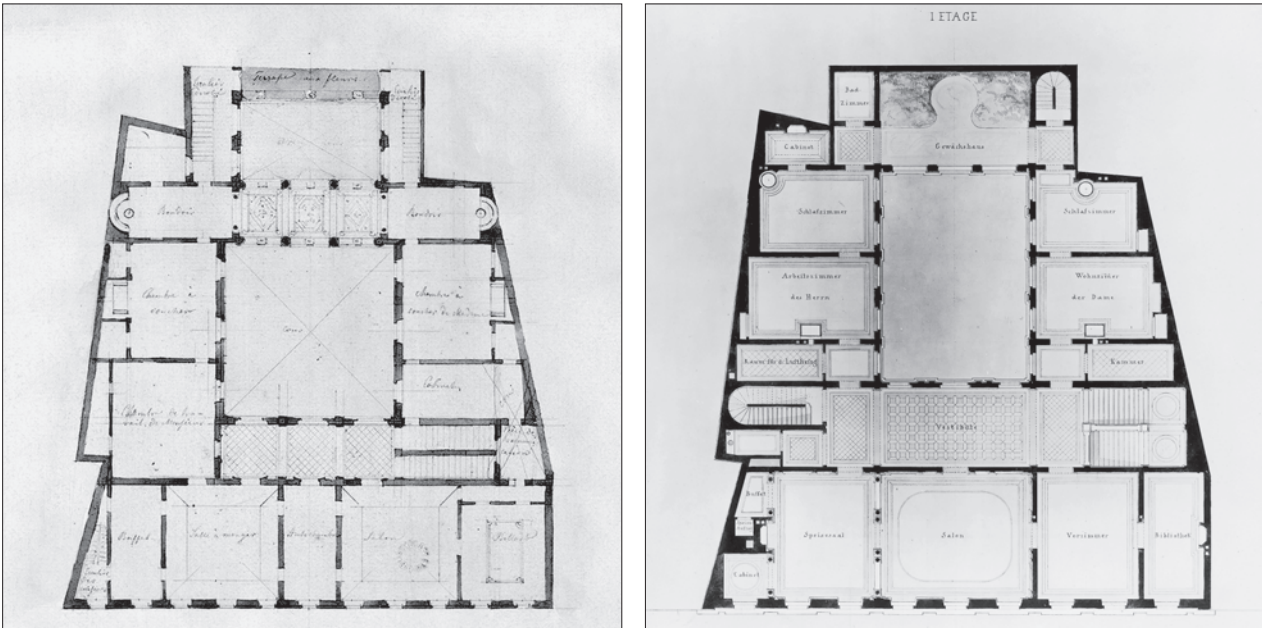
Entwurf für einen Palazzo. Grundrissvarianten im Massstab 1:1000. LINKS: Blatt 20-19G-2 mit Ergänzungen. MITTE: Erdgeschossgrundriss mit elf Fensterachsen wie auf Blatt 20-19G-1 (oben) und mit neun Fensterachsen, wie er dem Aufriss auf Blatt 20-196-1 entspräche (unten). RECHTS: Grundrisse des ersten Obergeschosses hinter der elf- und der neunachsigen Fassade. (Zeichnungen MF nach Vorlage Zürich, gta)

Die Unterschiede und Ähnlichkeiten in den Blättern sind bereits in diesem frühen Projekt die für Semper auch später typischen. Es zeigt sich seine eigentümliche Beziehung zur Treppe. Die Treppe erfüllt bei ihm die Repräsentationsansprüche selten ebenso gut wie die praktischen Ansprüche innerhalb der Abfolge der Räume. Beide Anforderungen scheinen sich häufig sogar auszuschließen.<sup>19</sup> So winden sich Treppen auch später oft einläufig in engen Schächten durch dicke Mauern und können, obschon häufig prächtig geschmückt, räumlich kaum befriedigen.<sup>20</sup> Wie im zweiten Projekt der Villa Rieter-Rothpletz (1864)<sup>21</sup> verengt die Treppe auf dem Projektblatt die horizontalen Verbindungen auf beiden Stockwerken zu mühsamen Durchlässen an höchst repräsentativer Stelle.<sup>22</sup> Auf dem Skizzenblatt zwingt sich die Treppe – wie später in der Dresdner Gemäldegalerie (1838–1847)<sup>23</sup> – abgewinkelt von Gang- und Hallenzone einläufig in den ersten Stock, ohne dass sie von der Halle aus räumlich erlebbar würde.

Der Vergleich zwischen den beiden Grundrissen zeigt noch einen weiteren Wandel. Der Grundriss der Skizze ist in drei rechtwinklig zur Strassen verlaufende Streifen gegliedert.<sup>24</sup> Der eine enthält die Treppe, der zweite den Hof und der dritte wohl Stallungen und Wohnräume. Dagegen ist der Grundriss des Projektblattes in fünf strassenparallele Streifen aufgeteilt. Der vorderste enthält die Repräsentationsräume und die Eingangszone, der zweite den Korridor und die Treppe, der dritte den Hof, die Stallungen und Wohnräume, der vierte die Loggia mit der Sanitärzone und der letzte das Peristyl als Durchgang zum Garten. Zusammengehalten werden diese Streifen durch die Haupt-symmetrieachse des Baues vom Tor bis zur Brunnennische im zweiten Hof. Die Unregelmässigkeiten des Bauplatzes werden durch die Endzonen der einzelnen Streifen ausgeglichen. Bei der strassenparallelen Streifenorganisation geht viel weniger Raum verloren als bei der senkrechten, weil die

Streifen so bedeutend schmaler werden und sich auf diese Weise der speziellen Form dieses Bauplatzes besser anzupassen vermögen.

Zu solchen Überlegungen zu kommen und sie in das Projekt einzuarbeiten, dürfte der vom Aufgabensteller beabsichtigte Sinn der Übung gewesen sein. Semper tastete sich offenbar in die Nähe der richtigen Lösung. Eine weitere Klärung der Bauidee wäre wohl in der angedeuteten Verringerung der Anzahl Fensterachsen erfolgt – eine Projektstufe, zu der es entweder nie kam oder deren Ausformulierung verloren gegangen ist. Semper selber beurteilte die Aufgabenstellung als so zweckmässig, dass er sie 1862 an seine eigenen Schüler herantrug.<sup>25</sup>



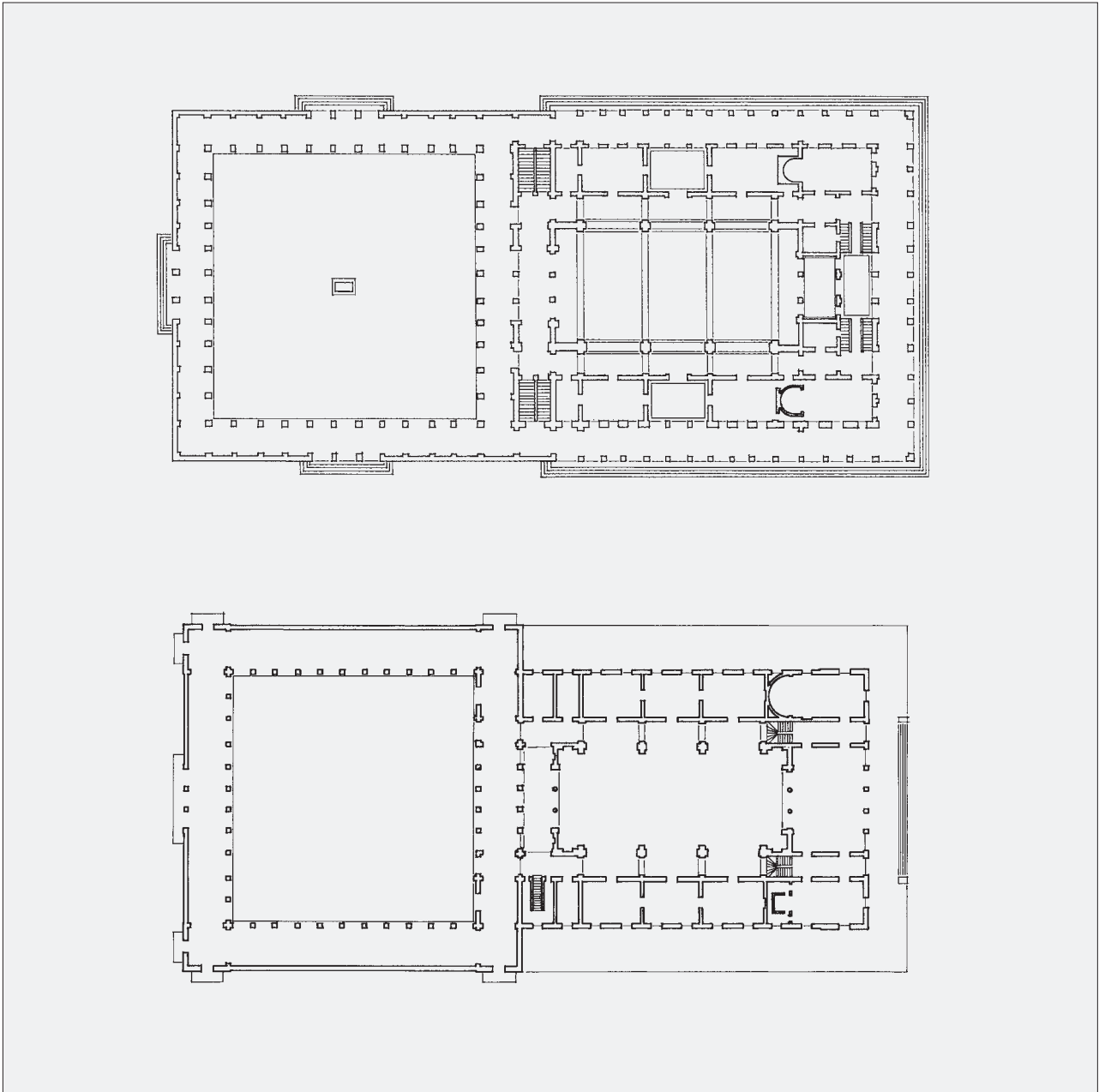
Zwei Studenten lösen dieselbe Aufgabe. Entwurf für einen Palazzo. LINKS: Grundriss erstes Obergeschoss auf Blatt 20-19G-1 von Gottfried Semper, um 1829. RECHTS: Grundriss erstes Obergeschoss auf Blatt 11/1/1/2/13 von Alfred Friedrich Bluntschli von 1862, Massstab 1 : 500. (Beide Blätter Zürich, gta)

Er hätte dies kaum getan, wenn ihn seine eigene Lösung nicht auch damals noch überzeugt hätte, und seine Erinnerung an diese war sicher auch abhängig von der guten Bewertung durch seinen Lehrer Gau.

Formal weist dieses Projekt keine Überraschungen auf, aber es zeigt den Willen zu straffer Organisation der Bauten und den Hang zu knappen, kompakten Formulierungen – eine Eigenschaft, die Semper schon bald berühmt machen sollte<sup>26</sup> und die ihn wiederholt zu neuen eigenständigen Lösungen seiner Bauaufgaben führte. Diese Selbstständigkeit und innere Freiheit, mit der er Aufgaben anging, zeichneten Semper sein Leben lang aus und bildeten die Basis seines grossen Rufs.<sup>27</sup>

#### 1830, ERSTER AUFTRITT IN DER ÖFFENTLICHKEIT

Dass die unter der Bezeichnung MV 14<sup>28</sup> zusammengefassten Zeichnungen und Pläne einer Börse identisch sind mit dem in Briefen der Jahre 1830 und 1831 erwähnten Projekt,<sup>29</sup> kann als sicher angenommen werden. Im Vergleich mit den anderen Arbeiten aus Sempers Lehrzeit fällt die zeichnerische Sorgfalt auf, welche auf die Projektpläne verwendet wurde, die im Übrigen auch die grössten erhaltenen aus den Lehrjahren sind.<sup>30</sup> Semper rechnete von Anfang an damit, dass sie auf der Ausstellung in Hamburg gezeigt werden könnten, und gab deshalb sein Bestes. Es fällt auf, dass die Blätter nicht mit normaler Unterschrift, sondern in einer französisierenden, unterschriftsähnlichen Zierschrift signiert sind, die auch aus einiger Distanz lesbar bleibt. Diese Art der Plansignatur



Entwurf für eine Börse in Hamburg. OBEN: Erdgeschossgrundriss auf der Skizze 20-14-5.  
UNTEN: Erdgeschossgrundriss der Reinzeichnung 20-14-1. (Umzeichnungen MF, Massstab  
1: 1000 nach Vorlage Zürich, gta)

ist einzigartig im Zürcher Semper-Archiv, obwohl Semper seine Zeichnungen häufig in der jeweiligen Landessprache signierte und sie mit Notizen versah. Aus diesem Grund wissen wir, dass eines der Skizzenblätter<sup>31</sup> mit Notizen in französischer Sprache in Paris entstanden ist.

Skizzen und Pläne für die Hamburger Börse waren bis zur Katalogisierung am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur im Jahr 1974 weit über den Archivbestand verstreut. Man hatte wohl angenommen, sie gehörten zum Projekt des Bahnhofs Zürich<sup>32</sup> oder zu anderen Bahnhof- und undefinierbaren Projekten. Sie zeigen aber die gleiche Problemstellung wie die grossen Projektpläne, sodass eine Zusammengehörigkeit nicht in Zweifel gezogen werden kann.

Die Skizzenblätter sind deutlich als Vorstufen zum Projekt des Hochsommers 1830 fassbar. So enthält ein Grundriss<sup>33</sup> einen gedeckten Umgang in der Form einer Acht, die einen quadratischen Hof und den hohen rechteckigen Börsensaal umschliesst. Während der quadratische Vorhof mit Ausnahme dreier Portale nach aussen geschlossen ist, öffnet sich der rechteckige Umgang nach aussen. Der gedeckte Umgang um den quadratischen Vorhof war von Anfang an zweigeschossig (Erdgeschoss und Halbggeschoss) gedacht, ebenso waren die Nebenräume des Börsensaales auf zwei Geschosse (giebelseitig Vollgeschosse) verteilt, sodass Vertikalverbindungen nötig waren. Die Lage dieser Vertikalverbindungen zu den Korridoren bildete das Hauptproblem.<sup>34</sup> Semper veränderte bei der Ausarbeitung des Projekts die Fassade des Börsensaales, verabschiedete den offenen Umgang und verlegte die Zugänge zum Börsenhof.

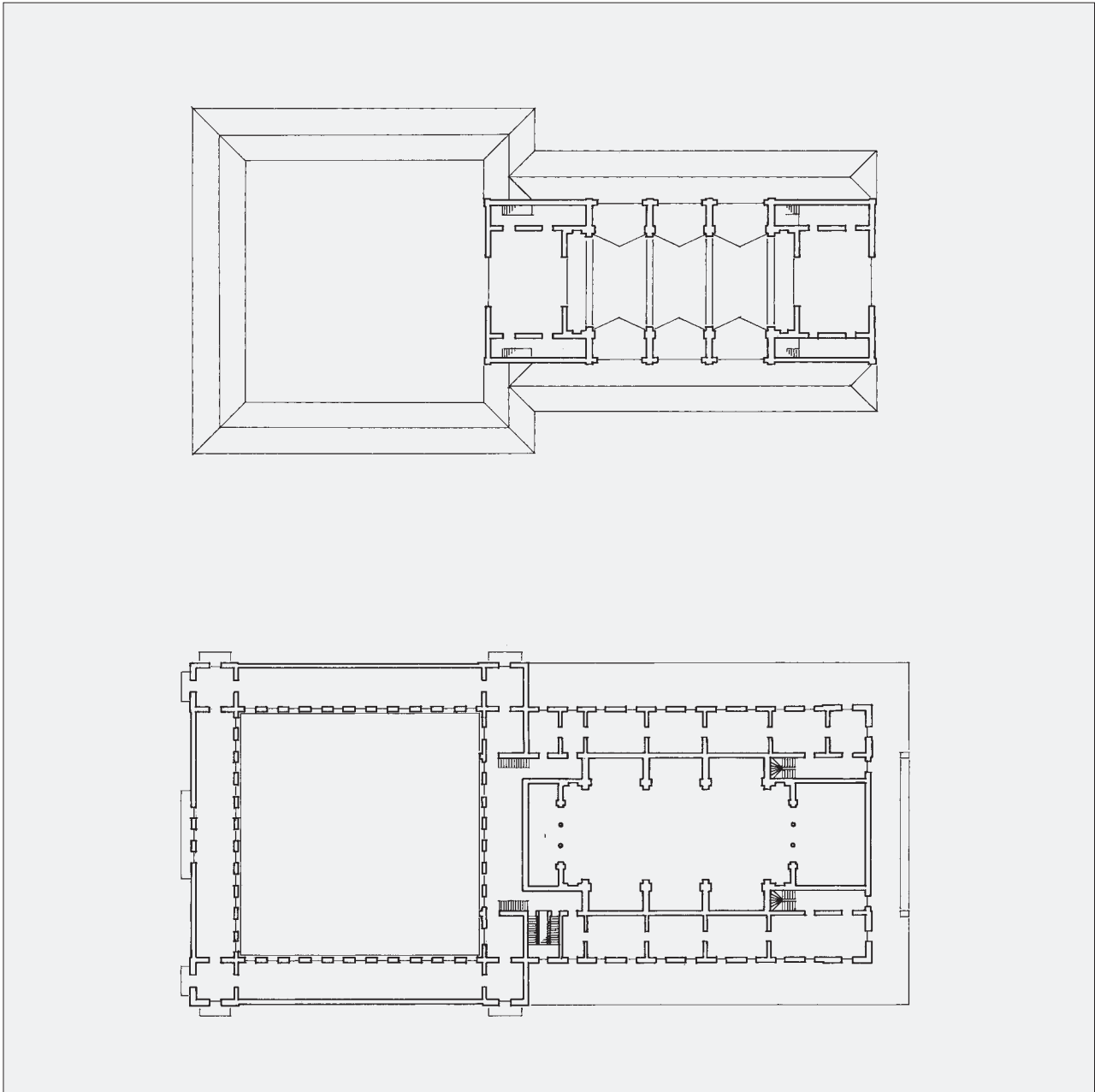
Im Verlaufe der Projektbereinigung wurden nur einzelne Zonen verändert, während die Hofzone und der dortige Zugang des Börsensaals bestehen blieben. Dagegen erfuhr die Kopfzone der Anlage eine räumliche Vereinfachung, indem aus einem kleinen Vestibül mit Treppen zum Obergeschoss «die Börsenhalle»<sup>35</sup> genannte Haupteingangshalle entwickelt wurde. Dieser Haupteingang erschliesst den Börsensaal<sup>36</sup>, den Lesesaal und das Café<sup>37</sup>. Zwei Korridorzonen rahmen die Börsenhalle ein und scheinen die Vermittlung zwischen allen Räumen zu übernehmen. Doch wurde im Laufe der Projektentwicklung der Haupteingang bereinigt, indem die Treppen aus dem Mitteltrakt in die Verkehrszone verlegt wurden. Dadurch entfällt aber der direkte horizontale Zugang von den Nebenräumen zum Café und Lesesaal, die nun über den Hauptzugang des Börsensaals erschlossen werden. Ästhetisch wurde der Grundriss bereinigt, der organisatorische Zusammenhang aber verunklärt.

Gegen diese Lesart kann eingewendet werden, dass die im Grundriss dargestellte Korridorzone im Bereich des Börsensaals zu diesem geschlagen sei, die Nebenräume, die sich auf diesen Korridor öffnen, direkt vom Börsensaal erschlossen seien und dass es deshalb sinnvoll sei, den Börsensaal zur Eingangszone mit den Servicetreppen abzuschliessen.

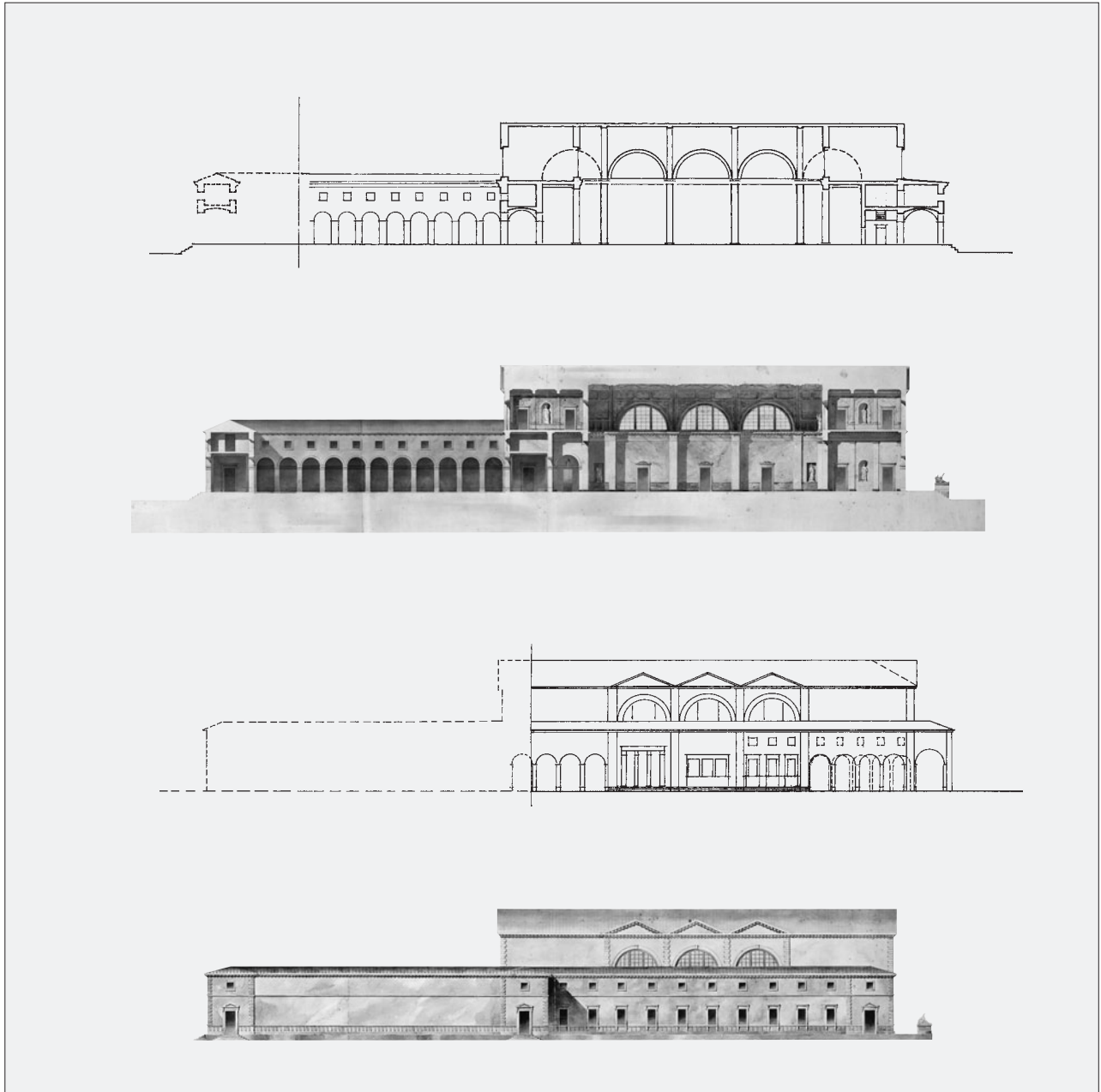
Diese Argumentation ist nicht die des Projektverfassers, sonst hätte er einfach die Treppen gegen den Börsensaal mit einer im Grundriss sichtbaren Mauer abgedeckt und damit eine Öffnung von den Nebenräumen zu Café und Lesesaal unter dem Treppenpodest vermieden. Semper wollte aber allem Anschein nach diese kleinlich wirkende Möglichkeit offen lassen – und gab damit den Mangel der Anlage zu. Er deklarierte damit auch, dass er mit der Verlegung des Zugangs zu den meisten Räumen des Obergeschosses in die Grundrissebene Plangrafik betrieb.

Bei der Ausarbeitung des Projektgrundrisses<sup>38</sup> wurde eine der beiden Haupttreppen in der Nähe des Hofzugangs eliminiert. Von den zweigeschossigen «Seitenschiffen» aus sind deshalb die Räume im zweiten Obergeschoss des Börsentraktes nicht mehr erreichbar. Somit musste auf der Hofgiebelseite eine unschöne zweite Vertikalverbindung eingeführt werden und die beiden möglicherweise bis ins zweite Obergeschoss führenden Nebentreppen bedingten eine sekundäre Verbindungszone im ersten Obergeschoss.<sup>39</sup>

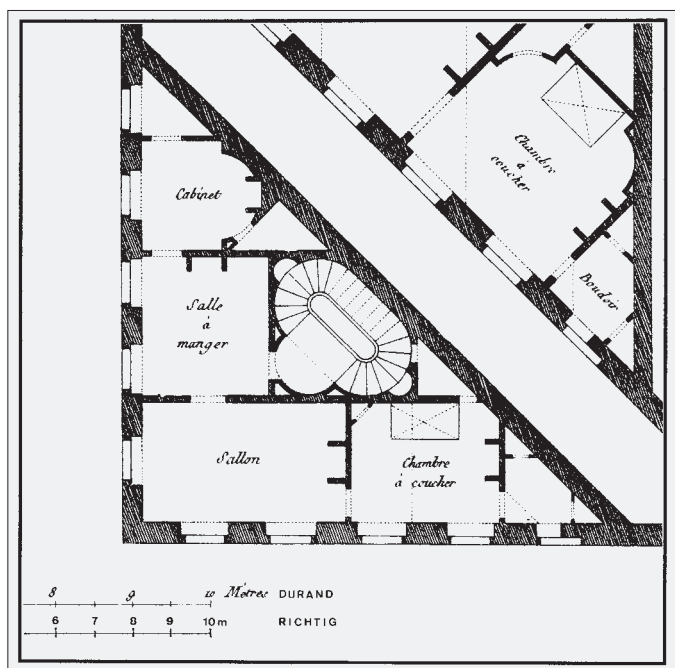
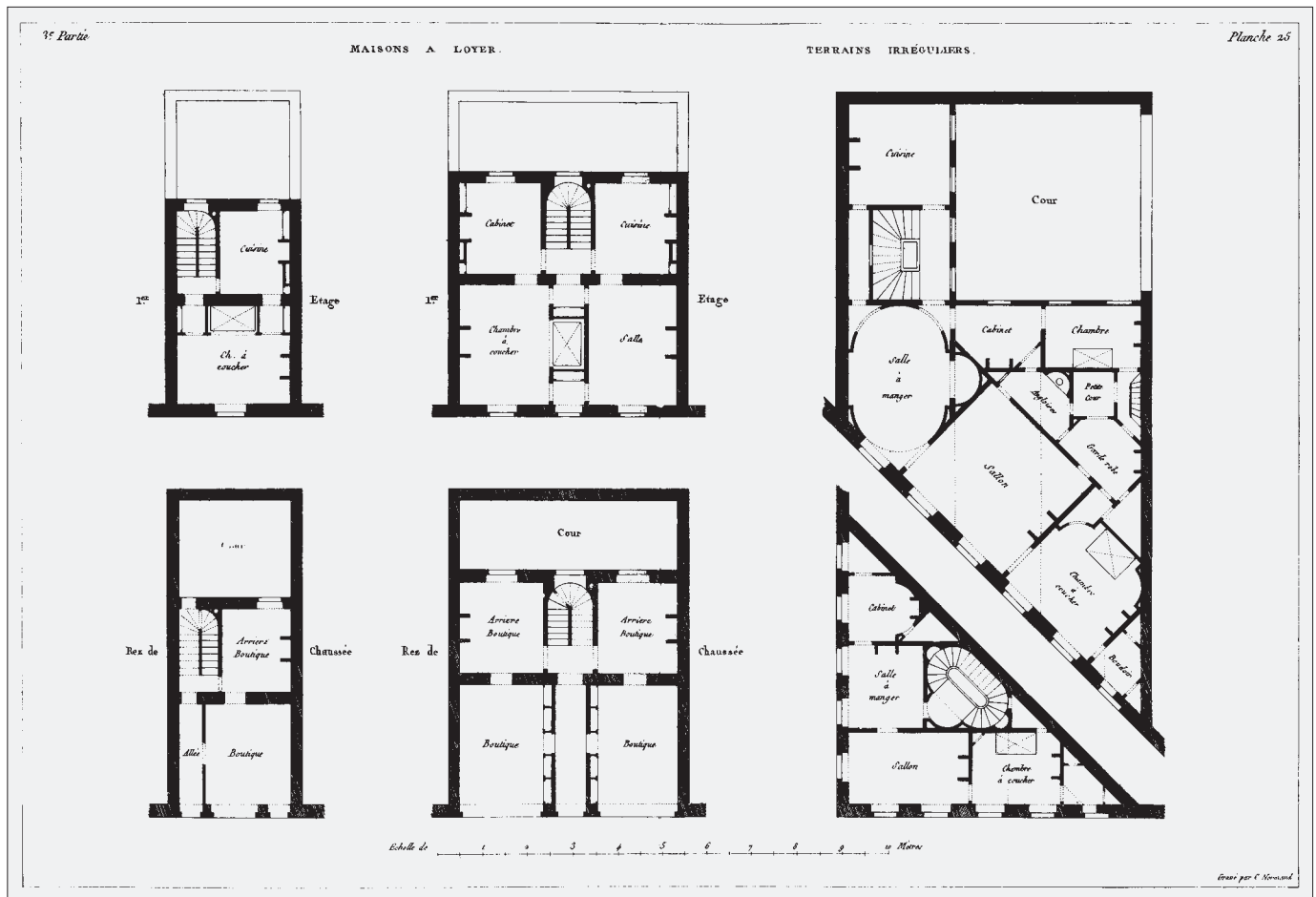
Das Äussere des Baus scheint Semper ebenso Kopfzerbrechen verursacht zu haben, wie die innere Organisation, was am Aufriss der Längsfassade<sup>40</sup> in den Skizzen deutlich ablesbar ist. Es ging darum, die Mittelachse der Längsfassade des Börsensaals möglichst zu betonen, ebenso eine einheitliche Formensprache für die Aussenseite des Baus zu finden und die geschlossene Hoffront, die Fenster des Börsensaals, die offene Halle um den Hauptbau und die kleinen Öffnungen des Halbggeschosses formal zu verbinden. Wohl deshalb verschwand als Erstes die Halle um den Börsensaal zu Gunsten der sehr nüchternen Längs- und Stirnfassaden der Börse. Wohl hätte der starke Schat-



Entwurf für eine Börse in Hamburg. OBEN: Obergeschossgrundriss auf der Skizze 20-14-5.  
UNTEN: Obergeschossgrundriss der Reinzeichnung 20-14-1. (Umzeichnungen MF, Massstab 1 : 1000, alle Blätter Zürich, gta)



Entwurf für eine Börse in Hamburg: OBEN: Schnitte auf der Skizze 20-14-4 und der Reinzeichnung 20-14-2. UNTEN: Längsfassaden auf der Skizze 20-14-7 und der Reinzeichnung 20-14-4. (Umzeichnung der Skizzen MF, Massstab 1 : 1000, alle Blätter Zürich, gta)



Selbst Durand täuscht sich. OBEN: 3<sup>e</sup> Partie, planche 25 «MAISONS A LOYER» aus «Précis des leçons d'architecture» von Jean-Nicolas-Louis Durand, 1802–1805. Nach Reprint Mittenwald 1975 (nach der Ausgabe 1819–1821). UNTEN: Ausschnitt im Masstab 1 : 200.

tenwurf der aufgegebenen Halle zu sehr vom Hauptbau abgelenkt, der an der Längsfassade ohnehin nur im Oberlichtgeschoss sichtbar ist. Auch die Unterteilung der Grossachsen des Börsensaals in den Raster der Nebenräume gibt zu denken, wo Semper erst eine Drei-, ja sogar Vierteilung erwog und schliesslich mit der gewählten Zweiteilung des Gebäudes einen etwas abweisenden Charakter erreichte.<sup>41</sup> Gemildert wird dieser Eindruck aber durch die festlich farbige Gestaltung der Innenräume.

Diese erste für die Öffentlichkeit bestimmte Arbeit Sempers gibt in ihrem formalen Gehalt wohl das beim damaligen Ausbildungsstand zu Erwartende wieder.<sup>42</sup> Doch zwei Aspekte legen nahe, dass Semper in seiner Ausbildung durch den in Paris gepflegten Umgang – vor allem im Kreis um Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) und Jakob Ignaz Hittorff (1792–1862) – geprägt wurde.<sup>43</sup>

Es fällt nämlich auf, dass Semper den Aussenbau im Lauf der Projektierung nicht weiter schmückte, nachdem er in Einzelrissen Schmuckvarianten geprüft hatte. Das vollendete Projekt zeigt schliesslich ein karges Schmucksystem, ähnlich dem, das Hittorff seiner Kirche St. Vincent-de-Paul gegeben hatte, aber ohne dessen gräzisiertes Element. Wie Semper in einem Brief schrieb,<sup>44</sup> hatte er sich tatsächlich nicht aufs Sammeln und Durchpausen von Vorbildern konzentriert, sondern zuerst in Gaus Atelier Entwerfen gelernt. Andere Architekturschüler schlugen den umgekehrten Weg ein, adaptierten zuerst aus Plansammlungen und der Literatur Vorbilder und wandten das dabei Gelernte später bei Entwurfsaufgaben an. Gaus Sympathien und Unterstützung für Semper könnten zum Teil auf diese grosse Eigenständigkeit seines Schülers zurückzuführen sein.<sup>45</sup>

Die Innenausstattung und besonders die des grossen Börsensaales kennen wir lediglich aus den Gesamtplänen. Sie unterscheidet sich nicht von damaligen Gepflogenheiten<sup>46</sup>, nur die Farbpalette scheint anders zu sein. Während sich neoklassizistische Raumgestaltung<sup>47</sup> und Farbgebung durch die Vorherrschaft von Grautönen und dazu kontrastierenden leuchtenden Farben auszeichnet, heben sich die Innenräume dieses Projekts durch verschiedene Kontrastpaare leuchtender Farben voneinander ab.<sup>48</sup> Diese Spezialität dürfte auf die Ausbildungsweise Sempers zurückgehen. Sowohl die Farbwechsel innerhalb einer Raumsequenz, also hell-dunkel im Börsenhof, gelb-braun in der kleinen Vorhalle, rosa-hellblau im Börsensaal, gelb-weiss in der Börsenhalle, hell auf der Terrasse vor der Börsenhalle, als auch der starke Blau-Rot-Kontrast der Giebelräume im zweiten Obergeschoss muten sehr pompejanisch an. Pompejanische Schmuckformen, wie sie im Empire üblich waren und Semper sie in späteren Jahren verwendete,<sup>49</sup> fehlen aber. Das Interesse gilt also deutlich dem Thema der Farbe, das im Kreise von Sempers Lehrer Gau und dessen Freunden – allen voran Hittorff und Ingres – schon seit etwa acht Jahren eifrig diskutiert wurde. Semper scheint mit der Börsen-Innengestaltung bereits vor seiner Grossen Reise, die ja der Untersuchung der Farbgebung in der antiken Bildhauerei und Architektur gewidmet war, Stellung für die Polychromie zu beziehen und sich damit zu jener jungen Generation zu zählen, welche die klassizistische Sehweise Winckelmanns von *edler Einfalt und stiller Grösse*<sup>50</sup> sowie strahlendem Weiss der griechischen Architektur und Plastik überwand. Damit darf das Börsenprojekt aus dem Jahre 1830 als Programmklärung für die folgenden Jahre gelesen werden, in denen sich Semper als Architekt gerade aufgrund seiner Kombination von wissenschaftlicher Genauigkeit und künstlerischer Unabhängigkeit in der architektonischen Gestaltung durchzusetzen vermochte.<sup>51</sup>

#### SEMPER UND DURANDS ENTWURFSLEHRE

Der Architekt Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834) wurde an der Ecole des Beaux-Arts in Paris ausgebildet, wo er 1779 und 1780 den zweiten Grand Prix (Prix de Rome) errang. 1802–1805 gab er zum ersten Mal seinen «Précis des leçons d'architecture» heraus, eine später von zwei auf drei Bände erweiterte Anleitung zum Entwerfen von Bauten. Die grossformatigen Tafeln samt Begleittext gingen aus Durands Lehrtätigkeit an der Ecole polytechnique in Paris hervor, wo in erster Linie Bauingenieure ausgebildet wurden, die quasi im Nebenfach Unterricht im architektonischen Entwerfen erhielten.

In Anbetracht der damals grossen Popularität des «Précis» kam Semper sicher schon im Jahre 1826 im Atelier von Gau mit der Durand'schen Lehre in Berührung. Zu jener Zeit war das Werk

rund zwanzig Jahre alt, unterlag somit bereits der Modifizierung durch führende Leute wie Hittorff oder Gau, entfaltete seine Wirkung in Frankreich und im deutschen Sprachraum aber ungebrochen weiter.<sup>52</sup> Diese Architektengeneration polemisierte zwar gegen Durands Auffassungen, konnte sich seinem Einfluss aber nicht entziehen. Semper selbst übermittelt uns in den 1834 verfassten «Vorläufigen Bemerkungen» mit seiner spitzen Kritik an Durands Werk eigentlich die Meinungen von Gau und Hittorff, denn er selbst hatte bis dahin weder genügend Zeit gehabt, um über Entwurfsfragen nachzudenken, noch genug Entwurfspraxis, um sich eine fundierte eigene Meinung bilden zu können. Weil die Architektur hinter den anderen Künsten zurückbleibe, so seine Ausführungen, behelfe man sich mit *durandschen Assignaten*, auf deren quadratisch eingeteilten Papierbögen sich die Gebäudegrundrisse mechanisch ordneten, wodurch jeder neue Polytechniker zum vollendeten Baukünstler avanciere. Die allgemein verbreitete Ideenarmut würde auch durch die Verwendung von Ölpapier nicht behoben, da das Durchzeichnen die Übernahme von Mustern erleichtere.<sup>53</sup>

Diese Ironisierung der Methode Durands vermag keinen Hinweis auf Sempers spätere Haltung gegenüber diesen «Entwurfs-Rezepten» zu geben. Sie dürfte angesichts der im Folgenden zitierten Passage unter anderem auch dem Neid eines nicht zu den grossen Concours Zugelassenen auf einen ehemaligen Preisträger des Prix de Rome entspringen:

*... da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst Reitbahnen, Thermen [Thema des Concours de Grand Prix 1831], Theater [Thema des Concours de Grand Prix 1822], Tanzsalons und Konzertsäle [Thema des Concours de Grand Prix 1817: Conservatoire de musique]<sup>54</sup> in einen Plan zusammenfügen ...*

Nur im zweiten Band des «Précis» gab Durand Beispiele realisierter Bauten wieder und finden sich deshalb massstäblich genaue Angaben.<sup>55</sup> Alle anderen Tafeln – soweit sie überhaupt entwurfstechnische Hinweise enthalten – beschränken sich auf Verhältniszahlen, deren Grundeinheit ein *module* oder ein *mod* ist. Das System Durands erlaubte somit, die Bauten je nach Bedarf, finanzieller Lage oder Topografie grösser oder kleiner zu errichten, weshalb keine vorgeschriebenen Dimensionen nötig waren. Dass die Bauten eine minimale Grösse aufweisen müssten, um benützlich und dienlich zu sein, verstand sich von selbst.<sup>56</sup>

Mit diesem modularen System im Aufbau der Grund- und Aufrisse stellte Durand einen Leitfaden für sauber komponierte Architektur zur Verfügung, was sein erklärtes Ziel war. Sempers beiseitige Bemerkungen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass er damals entwurfstechnisch gesehen ziemlich dasselbe Ziel verfolgte wie Durand. Auch er konnte sich dessen System nicht entziehen und orientierte sich an diesem Hilfsmittel, kam es doch seiner eigenen Entwurfstechnik sehr entgegen. Dementsprechend finden sich auch in Sempers Nachlass kariertes Papier und Nachzeichnungen aller Art. Erst nach und nach verlagerte sich sein Interesse vom rein praktischen Vorgehen beim Entwerfen hin zu den Fragen nach dem Gehalt und der Aussage von Architektur. Noch beim Projekt für den Kursaal in Baden / AG (1866) stellte Semper auf den Plänen zwei Skalen zur Verfügung: 1 : 100 und 1 : 80.<sup>57</sup> Damit brachte er gewiss zum Ausdruck, dass für ihn das Gebäude im Minimum achtzigmal die Dimensionen auf den Plänen aufweisen müsste, dass ihm die hundertfache Dimension richtig erschiene – oder aber eine beliebige dazwischen. Wo besteht da eine Differenz zu Durands Auffassungen?

## DIE GROSSE REISE

Seine Warnungen vor Durands Hilfsmittel des karierten Papiers und vor der Verwendung von Ölpapier zum bequemen Durchzeichnen schrieb Semper kurz nach der Rückkehr von der Grossen Reise. Was hatte er sich von dieser versprochen, und was brachte sie ihm? Wie eng Sempers Beziehungen zu Jakob Ignaz Hittorff, dem Freund seines Lehrers Gau, waren, kann nur geahnt werden. Mindestens indirekt übte Hittorff auf ihn grossen Einfluss aus, und es scheint, dass dieser seine bevorstehende Reise mit Hittorff besprach, denn in Sizilien decken sich die Route sowie die Ziele Sempers auffallend mit der vorgängigen Reise Hittorffs, die deshalb hier auch betrachtet wird.

## HITTORFFS VORBILD

Hittorff verliess Paris am 28. September 1822<sup>58</sup> und reiste beobachtend, skizzierend und schreibend über Turin, die Borromäischen Inseln, Mailand, Genua, Lucca, Pisa nach Florenz und Rom. Dort lernte er über seinen Jugendfreund, den Maler Karl Begas, Bertel Thorvaldsen (1768–1844) kennen, denn er und sein Begleiter Karl Ludwig Wilhelm Zanth (1796–1857)<sup>59</sup> wohnten im selben Haus wie der Künstler. Sie schlossen auch bald Bekanntschaft mit den Franzosen in der Villa Medici und den Deutschrömern im Café Greco. Für Franz Erwein Graf von Schönborn zeichnete Hittorff einen «Schutztempel» für Bildwerke Thorvaldsens und erhielt von überall mannigfache Anregungen.

Am 18. Juli 1823 zogen die beiden weiter nach Neapel und besuchten auch Pompeji. Am 1. September 1823 schifften sie sich nach Palermo ein. Hittorff wollte Sizilien bereisen, weil er beim Studium des damals bedeutendsten Werks über die antike griechische Bildhauerei<sup>60</sup> auf Fragen stiess, die er durch das eigene Studium zu beantworten gedachte.

Die Route führte von Palermo über Cefalù, Messina, Taormina, Catania nach Syrakus. Dort entdeckte Hittorff im Museum *zwei Stücke eines kleinen dorisch-griechischen Gesimses, von schönem Profil [und] ganz mit Verzierungen von zinnoberroter, weisser, grauer und schwarzer Farbe bedeckt*.<sup>61</sup> Die Farbe auf antiken Architekturteilen irritierte ihn, und so untersuchte er bei Grabungen und Museumsbesuchen fortan alle Fundstücke genau auf Farbreste.

Über Palazzolo ging es dann weiter nach Agrigent, wo er über die Farbreste am dortigen Jupitertempel berichtete, dass *diese Fragmente, sowohl die der Giganten als auch die ganze Architektur mit Stuck von verschiedenen Farben überzogen, wovon wir noch viele unterscheiden konnten*.<sup>62</sup> Hittorffs Suche hatte eine ganz neue Richtung gewonnen, er machte Entdeckungen, über deren Rang er sich sehr bald klar wurde.

In Selinunt vermessen die beiden Archäologen den Stadtplan neu und entdeckten einen unbekanntem Tempel, den sie Empedoklestempel nannten. Mitte Januar 1824 tauchte der etwas ältere Leo von Klenze (1784–1864) im Tempelbezirk auf, begierig, sich nicht nur als Architekt, sondern auch als Archäologe hervorzutun.<sup>63</sup> Von dem Moment an, da Hittorff ihm über seine Farbnachweise erzählt hatte, machte ihm Klenze die Entdeckung der Polychromie antiker Architektur streitig. Doch Hittorff gewann den Wettlauf um die Erstveröffentlichung seiner revolutionären Erkenntnisse. Bevor sie Sizilien von Palermo aus verliessen, besuchten Hittorff und Zanth Segesta.

Am 6. April 1824 trafen die Forscher wieder in Rom ein und beeilten sich, die Kunde ihrer Entdeckung rasch zu verbreiten. Thorvaldsen war offenbar begeistert davon. Einen Monat später verliess Hittorff Rom und erreichte am 15. Juni 1824 wieder Paris.

Über Klenze goss Semper nach der Rückkehr von seiner Grossen Reise ätzenden Spott aus: *Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, dass die Bestellung einer Walhalla à la Parthénon, einer Basilike à la Monréale, eines Boudoir à la Pompéi, eines Palastes à la Pitti, einer Byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, dass seine Probekarte an den rechten Kenner komme*.<sup>64</sup>

## SEMPERS REISE

Vor Rezeptlösungen dürfte Semper auch der Unterricht bei Gau gewarnt haben. Gau könnte es gewesen sein, der nicht nur seinen Freund Hittorff, sondern auch seinen Studenten Semper zur Beobachtung der Polychromie in der Architektur der mittelmeerischen Antike anregte, obwohl er selbst als Architekt auf Polychromie verzichtete. Seine eigenen Reisestudien veröffentlichte er 1821–1827 mit Farblithographien unter dem Titel «Antiquités de la Nubie».<sup>65</sup>

Mit dem in Paris erworbenen handwerklichen Rüstzeug begann Semper Ende August 1830 seine Grosse Reise, um ein eigenes «Herbarium» anzulegen – und gelegentlich seine Entwurfserfahrungen zu trainieren, wie etwa im Februar 1831 in Rom mit einem Projekt für einen Konzertsaal seiner Heimatstadt Altona, das aber verloren ist.<sup>66</sup> Er reiste über Genua, Pisa und Florenz nach Rom und traf im März 1831 in Neapel und Pompeji ein. Mitte Mai reiste er mit sechs Architektenkollegen

weiter nach Sizilien, wo er – ähnlich Hittorff – Messina, Catania, Syrakus, Agrigent, Selinunt, Segesta und Palermo besuchte.<sup>67</sup>

Zusammen mit einem der bisherigen Reisegefährten, Jules Goury (1803–1834), der eine umfassende Studie über Architekturpolychromie vorbereitete,<sup>68</sup> begab er sich von Messina über Catania nach Griechenland,<sup>69</sup> vermass und untersuchte die wichtigsten antiken Baudenkmäler, vor allem in Athen, aber auch byzantinische Kirchen.<sup>70</sup> Der Diplomat und Archäologe Friedrich Thiersch (1784–1860) nahm ihn unter seine Fittiche, und sein Begleiter, der Architekt Eduard Metzger, den Semper seit 1825 kannte, arbeitete mit ihm und Goury zusammen. In Athen fand Semper am Theseustempel und an den Bauten der Akropolis Farbspuren und verschaffte damit Hittorff die noch ausstehenden Belege zu dessen Polychromietheorie. Denn die Académie des Belles-Lettres et des Inscriptions hatte bis dahin die Tatsache der polychromen Fassung antiker Bauten einzig als kolonialgriechisches Phänomen zugegeben und sie für die klassischen Bauten Athens kategorisch verneint. Semper verbrachte auf der Rückreise die vierzigtägige Quarantäne in Bari und die folgenden Wochen in Neapel und Rom damit, seine Notizen in Reinzeichnungen umzuarbeiten. Ein grosser Triumph bot sich ihm mit der Feststellung von Farbspuren an der Trajanssäule, Partikeln, die sein Bruder Wilhelm, ein Apotheker, analysierte und als Farb- und nicht etwa als Schmutzreste bestätigte. Darüber verfasste Semper einen Aufsatz im «Bulletino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica»,<sup>71</sup> seine erste Publikation.

Was lag näher für den mit 31 Jahren nicht mehr ganz jungen, aber ohne jede Berufserfahrung dastehenden Architekten, als seine Entdeckungen so prominent wie möglich zu publizieren? Vor der Heimreise schickte er zu diesem Zweck einen grossen Teil der Arbeiten aus Sizilien und Griechenland an seinen Lehrer Gau nach Paris. Auf der Rückreise beschäftigte sich Semper in Norditalien wiederum mit dem Aufmessen und Skizzieren von Baudenkmälern. Während seines Aufenthalts in München versuchte er, den Verleger Georg von Cotta (1796–1863) zur Herausgabe seiner wichtigen Forschungsergebnisse zu bewegen – vergeblich, doch gelang es ihm, Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) für die Idee zu gewinnen.<sup>72</sup>

## DIE FOLGEN DER GROSSEN REISE

### ARCHITEKTURPOLYCHROMIE

Zuhause in Altona angekommen, musste Semper feststellen, dass seine Sendung an Gau verloren gegangen war. Ohne diese Arbeiten liess sich das geplante grosse Werk aber nicht schreiben. Nun verfasste Semper auf der Basis seiner Erinnerungen und des Materials, das er mitgebracht hatte, die «Vorläufigen Bemerkungen», die Ankündigung eines Tafelwerks, für das er noch keinen Verleger gefunden habe. Die «Vorläufigen Bemerkungen» verhalfen Hittorff wesentlich zum Triumph über die in der Polychromiefrage renitente Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres und ihren Sekretär Désiré Raoul-Rochette (1790–1854).<sup>73</sup> Damit war die Architekturauffassung der Polychromie zwar noch längst nicht allgemein akzeptiert, doch die Türe zu einer neuen Epoche in der Architekturgeschichte stand nun offen. Das idealistische Antikebild der Goethezeit hatte ausgedient, keine in Jamben sprechenden Götter und Helden bevölkerten mehr strahlend weisse Marmorbauten. Nun tummelten sich in der Vorstellung von Antike Menschen lustvoll zwischen bunt bemalten Gebäuden. Die Antike wurde damit so erfassbar, wie das endlich befriedete Griechenland für jedermann erreichbar wurde.

Die «Vorläufigen Bemerkungen» von 1834, Gau gewidmet, enthalten ein geschichtsphilosophisches Programm, ein republikanisches Bekenntnis und die Ankündigung eines archäologisch gestützten Vorlagenwerks für Architekturpolychromie, dessen Finanzierung jedoch noch ungewiss schien. Semper wollte nicht eine *antiquarische, gelehrte Abhandlung* schreiben, sondern als Architekt *Hinweisungen auf das Praktische geben*.<sup>74</sup> Dementsprechend sollte sich, wie man heute rückblickend sagen darf, das angekündigte Tafelwerk zunächst wie ein Lehrbuch nach den Ordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch) und dann nach den Stilepochen (römische Antike und Mittelalter) gliedern.<sup>75</sup> Nur *ein System der griechischen Tempelmalerei nach übrig gebliebenen Spuren so wahr-*

*scheinlich wie möglich zusammengetragen*, mache, schreibt Semper, die Forschung fruchtbar.<sup>76</sup> Die Römer hätten die Tradition der Architekturpolychromie fortgesetzt und an den christlichen Kirchenbau weitergegeben. Der Bruch komme erst mit der Renaissance und besonders bei Michelangelo «mit ungemalter nackter Architektur»; Winckelmann habe zwar als Erster die Bedeutung der griechischen Antike erkannt, sei aber für die Farbigkeit von Architektur und Skulptur blind gewesen.<sup>77</sup>

Mit beschreibenden und farbigen Rekonstruktionen<sup>78</sup> griechischer Tempelarchitektur schockierte Semper die tief eingewurzelten Seh- und Denkgewohnheiten vieler Zeitgenossen. Er stellte ihnen die griechischen Marmortempel vollständig bemalt vor Augen, mit einer Dekoration *ohne gebrochene Halbtöne*, denn *die Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinanderstellen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung als in eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.*<sup>79</sup> Überall war nach Sempers Meinung die herrschende Farbe Rot. Er fand am Theseustempel *zweierlei Rot (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in den Massen angewendet ein warmes Ziegelrot, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberrot), zweierlei Blau (himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün, und zweifelhafte Spuren von Vergoldung.*<sup>80</sup> Die Resultate von Sempers Grand Tour bestimmten sein zukünftiges Schaffen und Interesse weitgehend, und es darf nicht erstaunen, dass vor allem das Problem der polychromen Architektur ihn bis an sein Lebensende beschäftigten. Sein Brief an den Stadtpräsidenten und den Stadtrat von Winterthur vom 5. November 1875 spricht in dieser Hinsicht für sich: *Ich ergreife diese Gelegenheit um einen hohen Stadtrath daran zu erinnern, dass der Bau, das Stadthaus nämlich, in seinem jetzigen Zustande keineswegs als fertig auftreten darf und zu betrachten ist. Es fehlt die ganze innere Dekoration durch Stukatur und Malerei! Ich wage noch zu hoffen, dass der grossartige Gemeindegeist der Bürger von Winterthur dafür sorgen werde, diesem Mangel abzuhelpfen!*<sup>81</sup>

#### DIE «PFLANZEN IM HERBARIUM» SEMPERS

Nach damals gängiger Lehrmeinung lag der Sinn des «Botanisierens» weder in der archäologischen Forschung noch in der dem Reisen eigenen Horizonterweiterung, sondern in der Schulung des Architekten im «Be-Greifen» der Meisterwerke der Alten. Sempers Polychromienachweis der Tempel in Athen sowie der Trajanssäule in Rom und sein Wunsch, mit diesen Beweisen Hittorff zu Hilfe zu eilen, rückten in der Semper-Literatur den Aspekt des «Botanisierens» auf der Reise zu sehr in den Hintergrund. Zugegeben, damals sammelten alle Architekturstudenten am Abschluss ihrer Ausbildung mehr oder weniger lang und alle kamen mit ihren «Herbarien» nach Hause. Aber dank der Grosszügigkeit seiner Familie vermochte Semper so lange in Italien und Griechenland zu bleiben, dass er über das «Botanisieren» hinaus noch eigentliche archäologische Forschung betreiben konnte.

Gerade die archäologische Forschungserfahrung bildete für Semper im Wahlprozedere um die Nachfolge Joseph Thürmers (1789–1832), des Professors für Baukunst an der Dresdner Kunstakademie, den entscheidenden Zusatzwert, um die Mitbewerber zu überflügeln. Den Grundstock der Kandidatur bildeten aber gleichermassen seine Ausbildung bei Gau und das während dreier Jahre in Italien und Griechenland angelegte «Herbarium» – seine profunde Kenntnis der Architektur der Alten.

So wie heutige Architekturdozenten den Studierenden empfehlen, auf Exkursionen Bauten nicht nur abzulichten, sondern auch den Skizzenblock zur Hand zu nehmen, erfolgte zu Sempers Zeit das «Be-Greifen» nicht nur im Skizzieren, sondern auch im Aufmessen der Baudenkmäler. Von diesem Arbeitsspektrum Sempers gingen vermutlich grössere Bestände verloren, zuletzt in der Dresdner Kunstakademie im Zweiten Weltkrieg.<sup>82</sup> Unter den Beispielen klassischer Denkmäler ist beispielsweise das Aufmass des Theseustempels in Athen erhalten. Von der Beschäftigung mit mittelalterlichen Bauten – wohl im August 1833 die Aufmessung der Kirche S. Miniato al Monte in Florenz und im September 1833 die der Kirche S. Zeno in Verona – zeugen alleine Tafeln in Sempers Werk über den Stil von 1860 und 1863.<sup>83</sup> Hält man sich vor Augen, wie viel Anstrengung

der gleichzeitige Einsatz von Senkblei, Messband, Zeichenbrett und Tusche kostete, wird vorstellbar, dass die Erinnerungen an die bearbeiteten Bauten, deren Formen und konstruktive Sachverhalte ein Architektenleben lang als Bilder präsent blieben und bei Bedarf abgerufen werden konnten.

Diese in die Erinnerung eingegrabenen Bilder spielten eine ähnliche Rolle wie die «gepressten Pflanzen» im «Herbarium», sie wurden später zum Vergleich herangezogen und halfen mit, neu entdeckte Pflanzen zu bestimmen, zu klassifizieren und schliesslich zu benennen. Gesammelte Zeichnungen erleichterten es den Architekten, sich in einer neu gestellten Aufgabe zurechtzufinden, sich ein Bild von der neuen Aufgabe zu machen: Beispielhaft belegen Sempers Arbeiten am Pavillon im Donner'schen Garten bei Altona (1834–1837) und die Entwürfe für die Nikolaikirche (1842–1845) diesen Sachverhalt. Im Laufe der Zeit vergrösserte sich sein «Herbarium» zusehends durch eigene Bauten und – in kleinerem Umfang – durch Bauten und Publikationen seiner Zeitgenossen.

Die Vorstellung scheint seltsam, dass immer ein Beispiel, ein Analogon, am Anfang der Entwurfsarbeit stand. Doch ist zu erkennen, dass Wesentliches aus dem Beispiel jeweils im neuen Entwurf fortlebte, je besser dieses zur gestellten Aufgabe passte. Oft ist aber auch die Ablösung vom Ausgangsbeispiel festzustellen. Dann entstanden die vielschichtigsten Entwürfe, wie etwa der zum Stadthaus Winterthur, oder Entwurfsreihen, wie jene zum zweiten Hoftheater Dresden, heute Sempers genannt, mit all ihren Zwischenstufen. Hierher gehören auch die türhohen Holzvertäfelungen, welche von der Dresdner Villa Rosa (1838–1846) über die Eingangshalle der Zürcher Sternwarte (1860–1864), den Saal im Stadthaus Winterthur (1863–1870) bis zum Erdgeschoss-Foyer des Zweiten Dresdner Hoftheaters (1870–1878) immer wieder vorkommen: Lieblingsschmuck für seine Lieblingsbauten! So wird die Wahl des Beispiels, hier Sempers Griff ins «Herbarium», zum ersten Kriterium der Werkanalyse.

#### DIE BESCHÄFTIGUNG MIT DEM MITTELALTER

Aus dem Titel des Werkes «Die Anwendung der Farbe in der Architektur und Plastik. In einer Sammlung von Beispielen aus den Zeiten des Althertums und des Mittelalters» findet man bestätigt, dass Semper – im Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen<sup>84</sup> – in den Formensprachen des Mittelalters (der gotischen wie der «byzantinischen») *keinen* Gegensatz zur Antike sah, sondern, im Hinblick auf die Polychromie, viel Gemeinsames. Das Wirken des jungen Professors (ab 1834) als Experte für Denkmalpflege im Auftrag der Sächsischen Gebäudeverwaltung, erstaunt deshalb wenig.<sup>85</sup> Abgesehen von Sempers bekannten Werken in mittelalterlichem Formenkleid, wie etwa dem Cholerabrunnen (1841–1843) in Dresden, den Projekten für die Nikolaikirche (1842–1845) in Hamburg, die Gemeindeschule in Blasewitz (1844) bei Dresden oder dem Kirchturm (1860–1861) in Affoltern am Albis, tauchen in Sachsen immer mehr Belege für eine recht umfangreiche Restaurierungs- und Gutachtertätigkeit Sempers auf. Diese Beschäftigung war offenbar so intensiv, dass sie sich auch auf die Entwurfsarbeit auswirkte.<sup>86</sup> So war es sicher die gewonnene Sensibilität für das schon Vorhandene, welche Semper beim Bau der Dresdner Gemäldegalerie subtil mit Pöppelmanns Zwinger umgehen und ihn viele Jahre danach bei den heiklen Fragen um den Ausbau der Wiener Hofburg richtig reagieren liess.<sup>87</sup>

#### SEMPERS ERSTLING: DER PAVILLON IM DONNER'SCHEN GARTEN

Der Auftrag des Kaufmannes und dänischen Etatsrates Conrad Hinrich Donner (1774–1854) für einen Skulpturenpavillon in seinem Garten in Neumühlen bei Altona markiert den Beginn von Sempers praktischem baulichen Wirken.<sup>88</sup> Wie in einer Knospe finden sich im Donner-Pavillon alle Elemente von Sempers zukünftigem architektonischem Schaffen angelegt. Der Entstehungsprozess des Museums und der Pflanzenhäuser zeugt vom intensiven Ringen Sempers um die präzise Form dieser sehr speziellen Bauaufgabe. Die Entwürfe zelebrieren Sempers Vorstellung von Architekturpolychromie.

## DIE VORGESCHICHTE

Noch in Paris traf Semper wieder mit Franz Georg Stammann (1799–1871) aus Hamburg zusammen, welcher später der leitende Architekt beim Bau der Donner-Anlage wurde. Ob er in jenem Jahr (1829) bei Gau arbeitete oder anderswo beschäftigt war, lässt sich nicht entscheiden.<sup>89</sup> Semper schrieb seinem Vater begeistert, dass der älteste der «Stammänner» ein wahrer Mann sei, mit dem man Wände einreißen könne.<sup>90</sup> Auch spätere Briefe erwähnen Franz Georg Stammann immer wieder.

Donner wird in der Korrespondenz Sempers zum ersten Mal im Brief vom 9. Januar 1833 an die Mutter erwähnt. Dort ist zu lesen, Donner habe in Rom Thorvaldsen für die Gruppe der Drei Grazien 8 000 Scudi bezahlt und bei diesem berühmtesten dänischen Mitbürger seine Büste<sup>91</sup> bestellt. Ferner habe er zwei Gemälde des Marine- und Landschaftsmalers Frederick Thöming (1802–1873)<sup>92</sup> gekauft. Er gedenke, mit diesen Kunstwerken seinen Garten in Neumühlen zu schmücken und *Herr Baumeister Hansen in Altona [werde] nächstens den Auftrag erhalten, einen kleinen griechischen Tempel um die Gruppe herum zu bauen, so wie eben ein Juwel seine Pappschachtel verlangt. Ich hätte Lust gehabt, das sage ich Dir, anzufangen, aber Leibärzten und Leibarchitekten muss man treu bleiben.* Der Kontakt zu Donner riss nach Sempers Rückkehr von der Grand Tour im Jahre 1834 ebenso wenig ab wie der zu den «Stammännern».

Sempers Erstling – ein programmatischer, mit vielen technischen Mängeln behafteter, rasch missverstandener und deshalb wohl lange stiefmütterlich behandelter Bau – wurde nach einer Beschädigung im Zweiten Weltkrieg abgebrochen. 1937 nannte Leopold Ettliger als Abbruchsjahr des Pavillons irrtümlich 1907 oder 1908.<sup>93</sup> Was haben nähere Untersuchungen ergeben?

## DER BAUAUFTRAG

Wie erwähnt, umfasste das Bauvorhaben Donners nicht nur den Pavillon zur Aufstellung der Drei Grazien, sondern auch einen Umbau des Gartens mit Treibhäusern, Orangerie, Gewächshäusern und Gärtnerwohnung. Die Treibhausanlagen sollten offenbar dahingehend verbessert werden, dass alle Betriebsteile mit derselben Feuerung beheizbar wären. Der nun 31-jährige Semper und sein erster Bauherr dürften sich im Frühling 1834 über das Bauvorhaben prinzipiell einig geworden sein, und Semper, der nach der dreijährigen Grand Tour mit technischer Projektabwicklung noch immer nicht so vertraut war, legte alle seine Energien in diese Arbeit. Es war für ihn abzusehen, dass mit dem unmittelbar bevorstehenden Erscheinen der «Vorläufigen Bemerkungen» die Kontroverse über die polychrome Architektur der Antike voll entbrennen würde. Deshalb muss es ihm ein grosses Anliegen gewesen sein, durch einen eigenen Bau vor Augen zu führen, welche Wirkung polychrom gefasste Architektur entfalten konnte und welches Ambiente sie im Inneren für Bildwerke schaffen würde. Sein dringender Wunsch, etwas Derartiges zu errichten dürfte ihn bewogen haben, auf die an sich absurde Kombination von Museum und Gartenbauten einzugehen, die Donner wohl aus finanziellen Erwägungen vorschwebte.

## DIE BAUAUSFÜHRUNG

Über diese Verquickung von Bauaufgaben äusserte sich Gau im Schreiben vom 13. August 1834 an seinen ehemaligen Schüler: *Wahrhaftig, Ihr Statuen-Gewächshaus schien mir ein Witz und wirklich sind unsere Museen nichts anderes als Treibhäuser; für mich sind es Grabmäler. Ich zweifle nicht, dass Sie für die Ausführung viele Beschwerlichkeiten empfinden, aber dies hat man überall und ich könnte Ihnen hierüber vieles aus eigener Erfahrung erzählen.*<sup>94</sup> Natürlich hatte Semper seinem verehrten Lehrer vom Auftrag geschrieben und über die Anfangsschwierigkeiten geklagt, die neben der eigenen Unsicherheit wohl ebenso die gelegentlichen Zweifel des Bauherrn dem Anfänger gegenüber spiegelten.

Für die «Juwelen-Pappschachtel» war der stillste Ort im Park ausersehen, der in Ottensen lag.<sup>95</sup> Der beinahe fürstliche Besitz dehnte sich über zwei Gemeindebänne aus, von der Westgrenze von

Altona entlang der Elbchaussee nach Blankenese über dem Steilhang mit der prächtigen Aussicht auf die Elbe nach Süden; er schloss die Wassermühle von Neumühlen mit ein, die der Ortschaft an der Elbe den Namen gab. Auf der untersten Terrasse über dem Fluss befand sich seit langem der Gemüse- und Obstgarten. Donner schwebte anscheinend vor, die Gemüsebeete und Weinkulturen mit dem Museum zu kombinieren. So wie in Potsdam die architektonische Krone der Anlage über Stufen von Gewächshäusern schwebt, sollte hier der von Bäumen hinterfangene Pavillon als kleines Sanssouci die Hangstufen mit den Treibhäusern abschliessen. Der Kostenvoranschlag vom 5. Mai 1834 des Altonaer Maurermeisters Anton Homann zu einem Badehaus und dem Museumspavillon *nach einer Zeichnung des Herrn Architect Semper* spezifizierte sogar bereits die künstlerische Ausstattung im Badehaus, das man im unteren Bereich des Geländes plante, aber nie verwirklichte.<sup>96</sup>

Der Voranschlag muss sich auf die Projektstufe 3, also die von Ettliger gegebene Ansicht beziehen. Aus Lieferscheinen geht der Fortgang der Bauarbeiten hervor, indem beispielsweise am 21. Juni Türgewände aus sächsischem und Bremer Stein gleichzeitig mit drei Bund gewalztem englischem Eisenblech geliefert wurden.<sup>97</sup> Offenbar hatte der Bauherr den Teil der Anlage mit dem Museumspavillon genehmigt, der im Voranschlag vom Mai enthalten war.

Die aus dem Sommer 1834 erhaltenen Archivalien lassen auf einen gemächlichen Bauprozess schliessen, dem nichts Besonderes anhaftete. Einen Monat nach dem Empfang von Gaus Brief und kurz vor seiner Berufung nach Dresden unterbreitete Semper Donner Änderungsvorschläge für die Baugruppe und legte die zwei Risse bei, die sich im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg als Projektstufe 4 erhalten haben.<sup>98</sup> Er regte an, das Treibhaus an einen anderen Platz zu rücken und den gewonnenen Raum der Orangerie zuzuschlagen.

Semper traf am 25. September in Dresden ein und leistete am 30. September 1834 dem Königreich Sachsen den Untertaneneid.<sup>99</sup> Das neue Amt des Vorstandes der Bauschule an der Akademie der Künste hinderte ihn daran, in Neumühlen selbst zum Rechten zu sehen, und so entstand eine Architektenkorrespondenz, wie sie aus jener Zeit für ein vom Umfang her so bescheidenes Bauwerk wie Donners Pavillon sonst wohl kaum existiert.

Als Erstes bat Semper seine Mutter, die Handwerkerrechnungen und Kostenvoranschläge des Donner-Baus seinem Freund Franz Georg Stammann auszuhändigen, der in der Zwischenzeit die Bauleitung übernommen hatte, und ihn selbst über den Stand der Dinge zu informieren.<sup>100</sup> Er sorgte sich nämlich um die Kulturen und Treibbeete, da nun Nachtfröste bevorständen und die Treibhäuser noch nicht fertig gestellt seien.

Während des Bauprozesses, der sich bis ins Jahr 1837 hinzog,<sup>101</sup> korrespondierte Stammann eifrig mit Semper. Seine Schreiben – die Briefe Sempers an Stammann kennen wir leider nicht – vermitteln einen deutlichen Eindruck vom Baugeschehen und reflektieren hie und da auch leise Sempers Gedanken zu Gestaltungsfragen.<sup>102</sup>

Eine Quittung vom 19. September 1834 über 75 Gulden kurant für acht grössere und fünfzig kleinere Palmetten aus Terrakotta<sup>103</sup> zeigt, dass sich vielleicht nicht die Gartengestaltung, wohl aber der Pavillon im Bau befand.

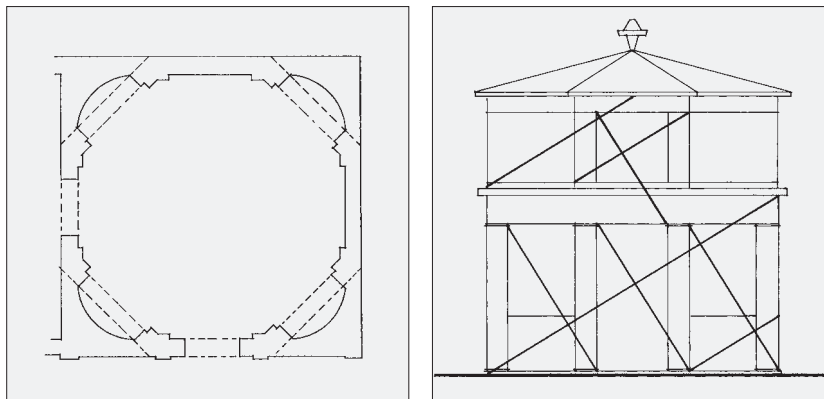
Aus den Briefen Stammanns ergeben sich wichtige Rückschlüsse auf die Projektentwicklung. Sie belegen etwa, dass die in Ettligers Dissertation vorgestellte Abbildung des Donner'schen Pavillons nicht die ausgeführte Anlage, vielmehr ein Projekt (Projektstufe 3) vom Frühling 1834 zeigte.<sup>104</sup> Das Projekt entwickelte sich weiter bis zu den beiden lange unerkannt und deshalb falsch abgelegten Blättern im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, die Volker Helas 1979 identifizieren konnte (Projektstufe 4).<sup>105</sup> Es sind die einzigen erhaltenen zeichnerischen Darstellungen zum ausgeführten Bau. Dem Projektstand, der aus der Stammann-Korrespondenz hervorgeht, entspricht die Datierung der Innenperspektive der Orangerie – 9. September 1834. Dazu gehört auch eine Skizze, die sich deshalb auch auf Anfang September 1834<sup>106</sup> datieren lässt. Am 11. Oktober 1834 konnte Stammann melden, Donner habe sich mit der Projektänderung einverstanden erklärt. Mit der Polychromie des Äusseren jedoch – in den aquarellierten Zeichnungen zu Projektstufe 4 dominieren roter und gelber Ocker – stiess Semper bei seinem Bauherrn auf taube Ohren.<sup>107</sup>

## DIE VIER PROJEKTSTUFEN

Semper beabsichtigte in der ersten Entwurfsphase,<sup>108</sup> das Museum als Atrium zu gestalten, ähnlich demjenigen Teil eines antiken Hauses, in dem traditionellerweise der Kunstbesitz des Hausherrn aufgestellt war. Um einen Oberlichthof gruppierte er Räume, die untereinander sowie mit dem Zentralraum verbunden, eine Sammlung von Plastiken zu präsentieren erlaubten. Die kleineren Seitenräume erhielten ihr Licht durch den Zentralraum, die Diagonalräume besaßen in einer Art Dachfenster eigene Lichtquellen. Damit entstand ein Wechsel von verschiedenen beleuchteten Räumen, der dem Ausstellungsgut sehr zustatten gekommen wäre. Dieses Konzept zitiert offensichtlich die Idee Bramantes zum Statuenhof der Vatikanischen Museen.<sup>109</sup> An die Achsen des Atriums schlossen sich die Garten- und Treibhausanlagen an, sodass die Gewächshäuser als *Peristyl* des Hauses gelesen werden konnten. Die heterogenen Bauaufgaben waren sinnvoll zusammengefasst, die Lösung schien jedoch dem Bauherrn zu gross und zu aufwendig.

Semper verfuhr also bereits bei der Projektierung seines ersten Baus sowie später noch sehr oft: Er suchte nach geeigneten Referenzbauten und adaptierte ihre Konzeption für seine Aufgabe. Im Laufe der Überarbeitung entstanden dann Lösungen, in denen die Zitate nur noch durchschimmerten. Dafür ist die Entwicklung seiner Theaterideen beispielhaft.<sup>110</sup>

In der ersten Überarbeitung, der zweiten Projektstufe, veränderte Semper das Glasdach des achteckigen Hofes zu einem achteckigen, auf einer Kolonnade von acht korinthischen Säulen ruhenden Lichtgaden. Der Raumkranz wurde in dieser baptisteriumsähnlichen, reduzierten Lösung zu einem etwas erhöhten Umgang. Dem Eingang war immer noch eine Pergola auf massiven Pfeilern vorgelagert.<sup>111</sup>

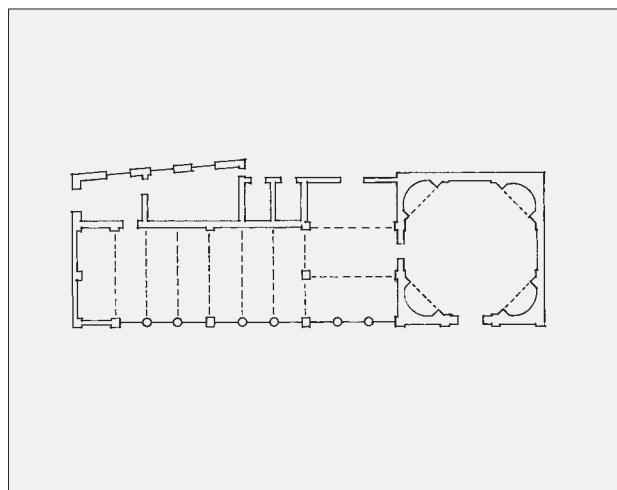
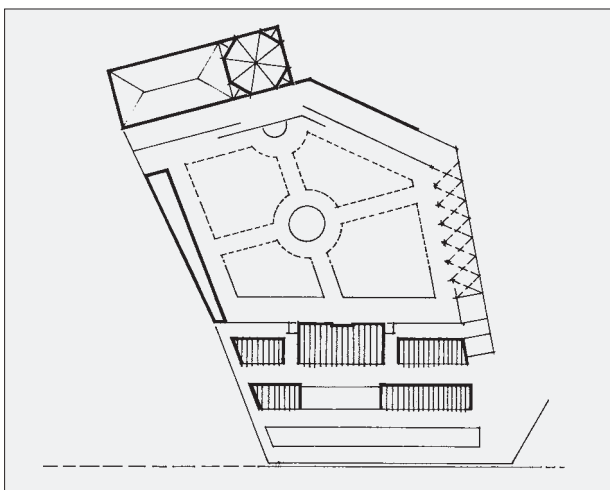
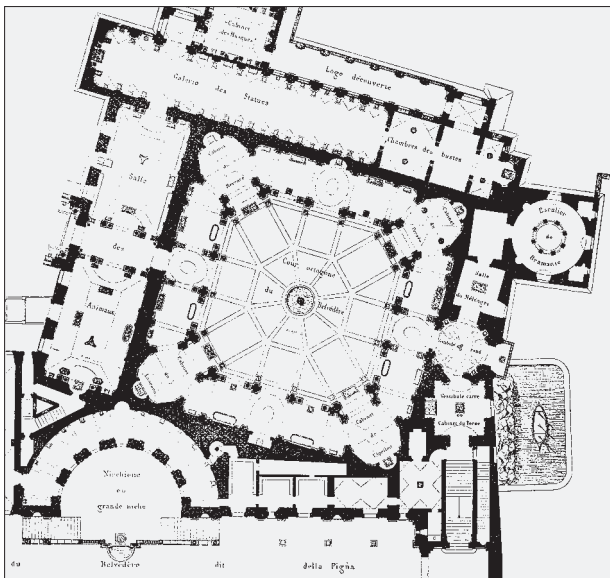
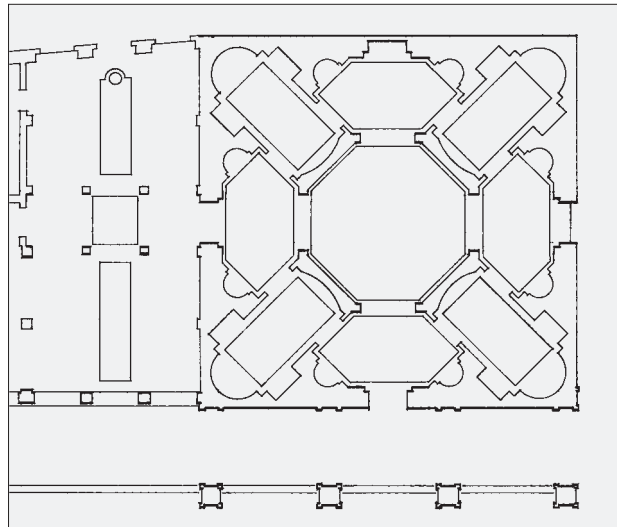
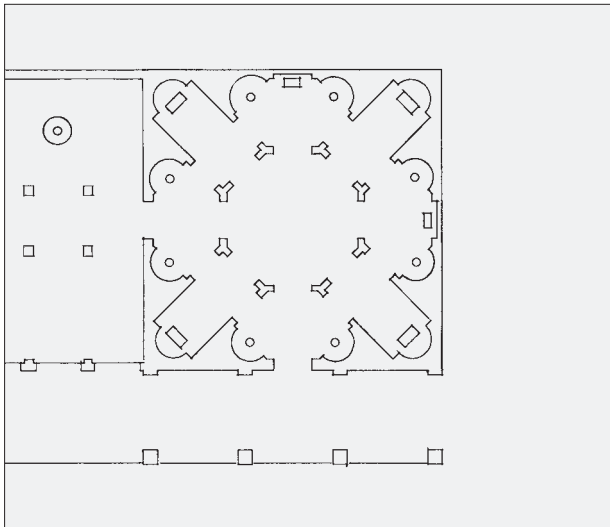


Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. Grundriss und Proportionsstudie des ausgeführten Baus nach der Bauaufnahme vom März 1926 (Abb. S. 30) im Massstab 1 : 200. (Zeichnungen MF)

In der dritten Projektstufe ersetzte ein *Mausoleum* das *Baptisterium*. Der Umgang um den hohen Zentralraum schmolz zu einem Nischenkranz. Der Baukörper konnte nun in einen Würfel eingeschrieben werden, dessen Gliederung den Verhältnissen des Goldenen Schnittes folgte. An diesen Raum schlossen sich die unabdingbaren Treibhäuser an, in deren Verkehrszone sich die Querachse des Museums fortsetzte. Die Gesims- und Dachhöhen der heterogenen Bauteile entsprachen sich und wurden so zu einem Ganzen zusammengefasst.<sup>112</sup> Diese dritte Projektstufe lag in den ersten fünf Monaten dem Bau der Anlage zugrunde, wie er oben dargelegt ist.

## DER ENTWURFSPROZESS

Zwischen den Entwürfen des Palazzo und der Börse und der Projektierung des Pavillons im Donner'schen Garten lag Sempers Reise, von der wenig Gesichertes über Projektierungsarbeiten bekannt ist. Mittlerweile hatte Semper aber sein eigenes «Herbarium» angelegt und den Unterschied zwischen den *Assignaten* und den wahren Werten des Altertums und seiner Rezeption in Italien sowohl durch die Meister des Cinquecento und als auch der «Moderne» (Thorvaldsen und



Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. OBEN: Umzeichnungen früher Grundrisskizzen im Massstab 1 : 200, siehe auch Abbildung Seite 26 unten. MITTE: Bramantes Statuenhof im Vatikan, Grundriss im Massstab 1 : 1000 und Perspektive (nach: Handbuch der Architektur, 4. Teil, 6. Halbband, 4. Heft, S. 176, Darmstadt 1893). UNTEN: Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten, Ausführungsprojekt, Situation, links, Massstab 1 : 1000, rechts Grundriss Massstab 1 : 400. (Umzeichnungen MF nach MV 48-43-2 und -3, Originale verloren, Fotos Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 3/452 und 84 o 14/453, Hamburg, MfKuG: Foto [Platte] Nr. 24285).

Canova) kennen gelernt. In Altona konnte er nun für eine der bekanntesten Gruppen Thorvaldsens, dieser Reinkarnation des Phidias, eine «Juwelen-Pappschachtel» bauen. Dafür zitierte er zuerst Bramantes Statuenhof, wenn auch nur in dessen Organisationsform, während er die dortigen Dimensionen nicht übernehmen konnte. Über die diversen Projektstufen hinweg wurde der Entwurf nicht nur bescheidener, sondern auch präziser, einheitlicher. Das Ettlinger in der Zwischenkriegszeit faszinierende unvermittelte Nebeneinander von Tempel und Gewächshaus in Projektstufe 3 hob im bereinigten Projekt (Stufe 4) das Miteinander von Orangerie und Tempel auf. Dieses Feilen, Weiterdenken, Es-nicht-gut-sein-Lassen über viele Entwurfsstadien blieb Sempers hohe Kunst und kann überall, wo neben Bauten und ausgearbeiteten Projekten auch Skizzen und Vorstufen auf uns gekommen sind, beobachtet werden. Immer löste er ein Nebeneinander in ein Miteinander auf:

- beim Widerspruch zwischen den Forderungen nach einer grossen Anzahl von Oberlichtsälen und einer repräsentativen Treppe in der Dresdner Gemäldegalerie;
- bei der Forderung, sowohl dem eben gegründeten Eidgenössischen Polytechnikum als auch der bestehenden Universität des Kantons Zürich eine Heimstatt zu schaffen;
- beim Bau der Oper in Dresden, die nach seinen Erfahrungen beim Projektieren des Münchner Festspielhauses nicht mehr «nur» Hoftheater sein konnte, sondern ebenso die Qualitäten eines «demokratischen Theaters» erhalten musste.

Im Donner-Pavillon waren alle Elemente von Sempers späterem architektonischen Schaffen angelegt. Das intensive Ringen um die präzise Form ist eindrücklich nachvollziehbar. Sein Wille, der selber erforschten Polychromie hier Ausdruck zu verleihen, mündet in den Versuch, alle technologischen Hürden zu überspringen. Offenbar war dies eine der Einsichten, die er an diesem Bau gewann, dass sich Polychromie mit den damals zur Verfügung stehenden Mitteln nur beschränkt am Äusseren des Baues zeigen liess, etwa in der Art von Sgraffiti. Dagegen hielt er an der polychromen Fassung des Inneren von Gebäuden bis zu seinem Lebensende fest. Dass davon nur noch wenig erhalten ist, liegt nicht in der Unzulänglichkeit der damaligen Farben, vielmehr an der Farbenblindheit der Nachkriegszeit, besonders in den Jahren 1945–1970.<sup>113</sup>

#### DAS WEITERE SCHICKSAL DES ERSTLINGS

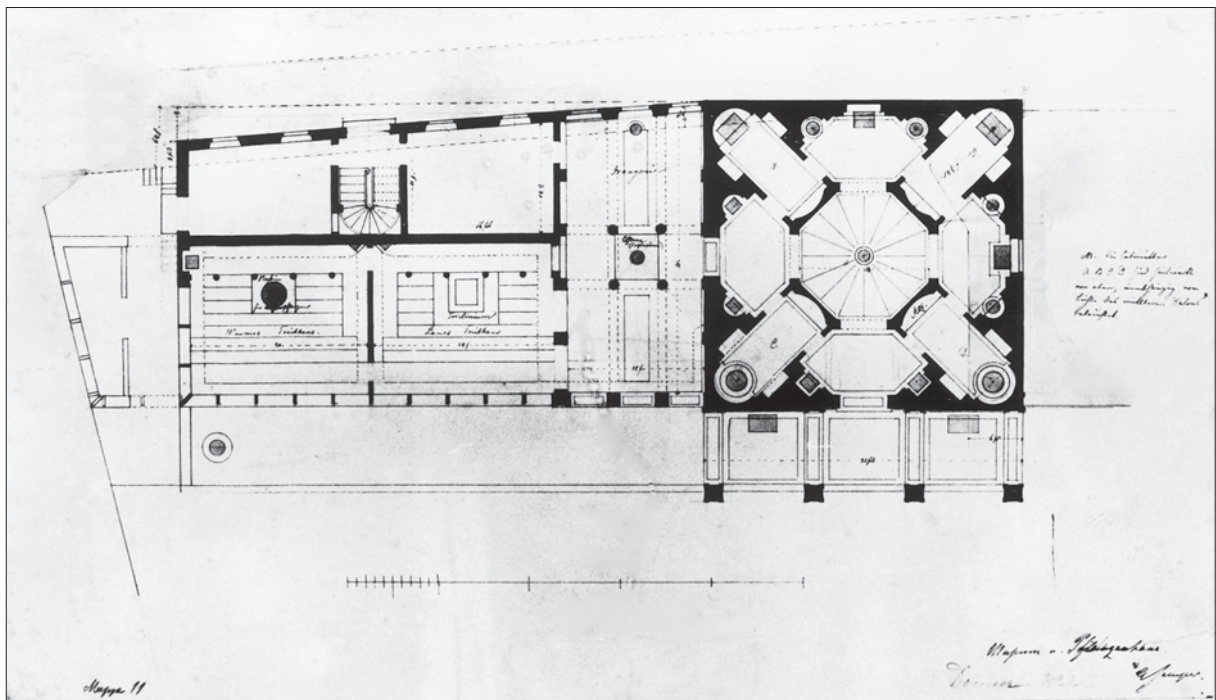
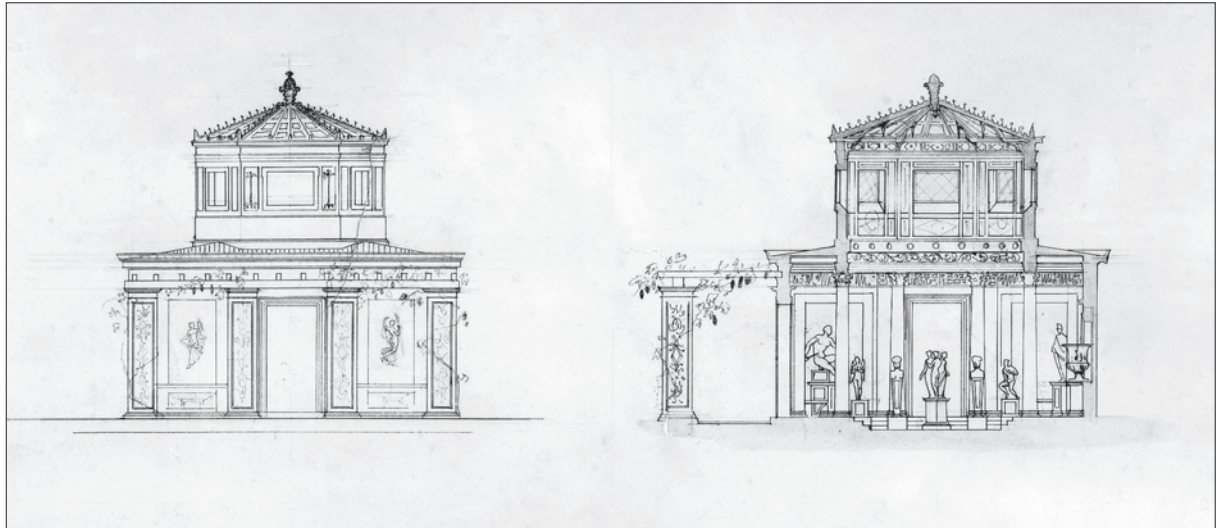
Die Semper'sche Anlage teilte das Schicksal des Donner-Schlusses an der Elbchausee 75 in Altona-Ottensen. Schloss und Park gingen 1912/13 von den Erben Donners an die Stadt Altona über. Mit einer Gartenbauausstellung wurde das zentral gelegene Grundstück der Öffentlichkeit übergeben und gleichzeitig die Orangerie zum Kaffeehaus umgebaut.<sup>114</sup> Wie Vermerke auf Fotografien belegen,<sup>115</sup> glaubte man wohl auf Grund von Ettlingers Aussage, die Anlage sei 1907 oder 1908 abgebrochen<sup>116</sup> und das Kaffeehaus an der Stelle des Gewächshauses 1912 neu errichtet worden. Wie schon festgestellt wurde, handelte es sich aber um eine Umnutzung der Orangerie.

Das Oktogon nahm 1927 das Heine-Denkmal von Louis Hasselrijs (1844–1912) auf, das Kaiserin Elisabeth von Österreich (1837–1898) im Park des Schlosses Achilleion auf Korfu aufstellte und Kaiser Wilhelm II. nach dessen Kauf entfernte.<sup>117</sup> Das Denkmal kam über den Architekten Franz Bach<sup>118</sup> und die Nachkommen des Heine-Verlegers Julius Campe (1792–1867), der es dem Kaiser abgekauft hatte, nach Altona und später nach Toulon.

Sempers erstes Werk wurde 1942 beschädigt<sup>119</sup> und nach dem Krieg abgebrochen. Vermutlich wusste niemand mehr von der nicht unbedeutenden Vergangenheit und dem wichtigen Stellenwert des Gebäudes, sonst wäre es kaum so achtlos dem Erdboden gleichgemacht worden.

#### EXKURS: GANZZAHLIG ODER HARMONISCH? VERSUCH EINES AUSBLICKS

Im Verlauf des Zürcher Semper-Kolloquiums im Juni 2002 wies Winfried Nerdinger darauf hin, dass ich zwar in meiner Dissertation 1974 erste Proportionsanalysen am Projekt zur Villa Rieter-Rothpletz angestellt habe, seither diese Fragestellung aber liegen geblieben ist. Diese Bemerkung gab den Anstoss, die Untersuchungen nochmals aufzunehmen und sie in diesen Band münden zu lassen.<sup>120</sup>



Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. OBEN: Skizze der mittleren Entwurfsphase «Baptisterium», Fassade und Schnitt. UNTEN: Frühe Grundriss-skizze. (Originale verloren, Fotos Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 11/450 und 84 o 11/452)

Die höchst anregenden Kontakte mit dem Lehrstuhl für Computer Aided Architectural Design (CAAD) der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (Prof. Dr. Ludger Hovestadt) zeigten mir auf, dass die computergerechten Denkprozesse ganz neue Wege zur Architekturanalyse weisen könnten, zum Beispiel weil hier Form und Inhalt auf eine neue Art definiert und danach Architektur in Bau und Schmuck sauber getrennt werden kann. Ich mache mich nicht anheischig, die neue computerspezifische Sprache nur ansatzweise zu verstehen. Mein Anliegen besteht lediglich darin, den interessierten jungen Kolleginnen und Kollegen klare und nachprüfbare Unterlagen zur Verfügung zu stellen, damit sie die Übersetzung in die Sprache des Computers ohne Sinnverlust vornehmen können. Ich befinde mich also in der Situation eines Autors, dessen Text in eine fremde Sprache übersetzt werden soll und der bei Nachfragen des Übersetzers merkt, dass der Text in der eigenen Sprache glasklar formuliert sein muss, damit er auch in der fremden Sprache seinen Sinn behält. Die jungen CAAD-Fachleute trieben mich mit ihren Fragen immer weiter und noch näher an die Pläne und Bauten. Das Folgende ist deshalb keine abgeschlossene Darstellung, höchstens ein Zwischenbericht aus einem Prozess, der wohl noch einige Zeit weiterlaufen wird.

### *Zur Technik der Proportionsanalysen*

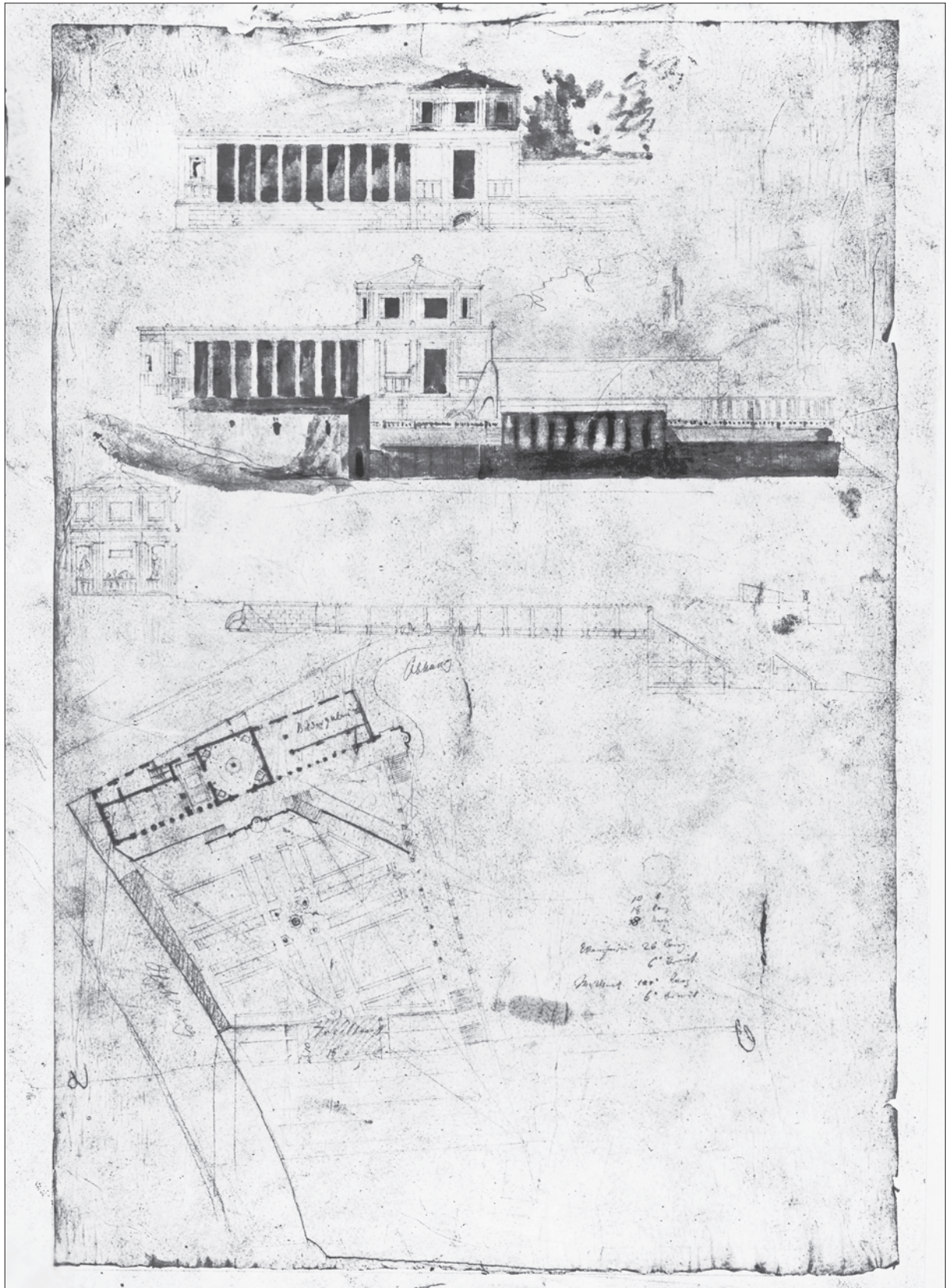
Sich eine Fassadenzeichnung oder einen Grundriss in der handlichen Grösse des Massstabs 1 : 200 vorzunehmen und mit dem bequemen Instrument der guten alten Zeichenmaschine mit verstellbaren Linealen auf die Jagd nach dem Goldenen Schnitt zu gehen, ist müssig. Die handliche Vorlage ist zu klein und allein der Strich auf einem Plan in diesem Massstab so grob, dass auf diese Weise fast jede Proportion zwischen 1 : 1 und 1 : 2 nachgewiesen werden kann. Die empirisch gefundene Proportion bedarf der Nachrechnung, wie ich sie bei der Analyse des Polytechnikum-Hauptgebäudes weiter unten anstelle. Dazu braucht es unbedingt eine zentimetergenaue Bauaufnahme des betreffenden Gebäudes und nicht nur erhaltene Planzeichnungen des Architekten, weil diese häufig keine Ausführungspläne darstellen, sondern späte Vorprojektstufen. Zeigen sich dann Identitäten zwischen Bauaufnahme und «Originalplan» – umso besser!

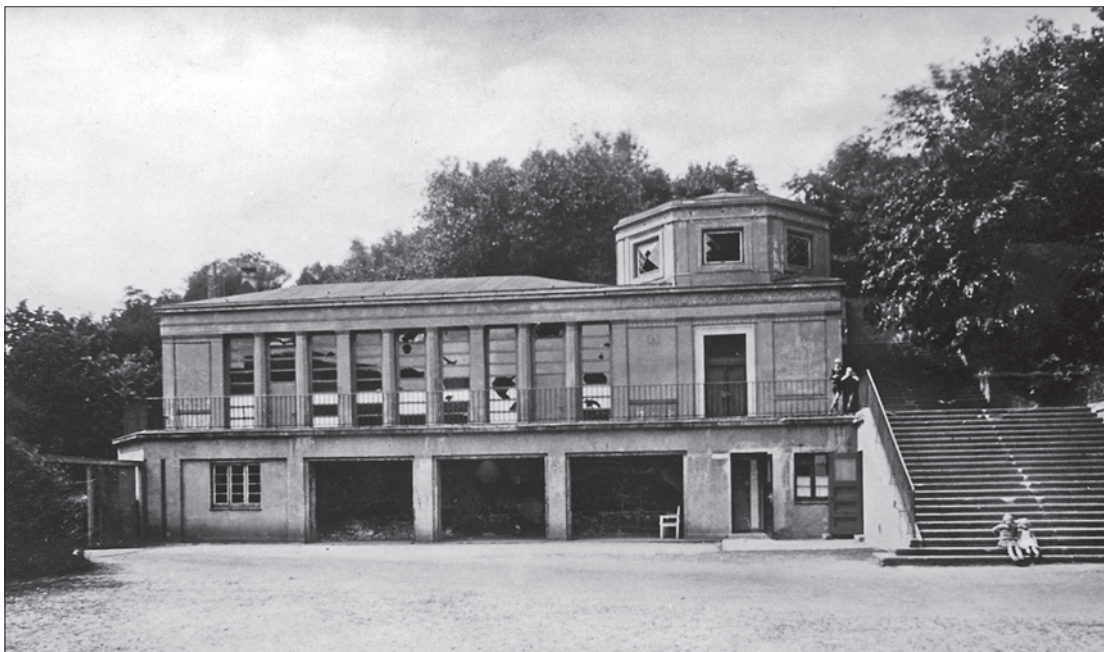
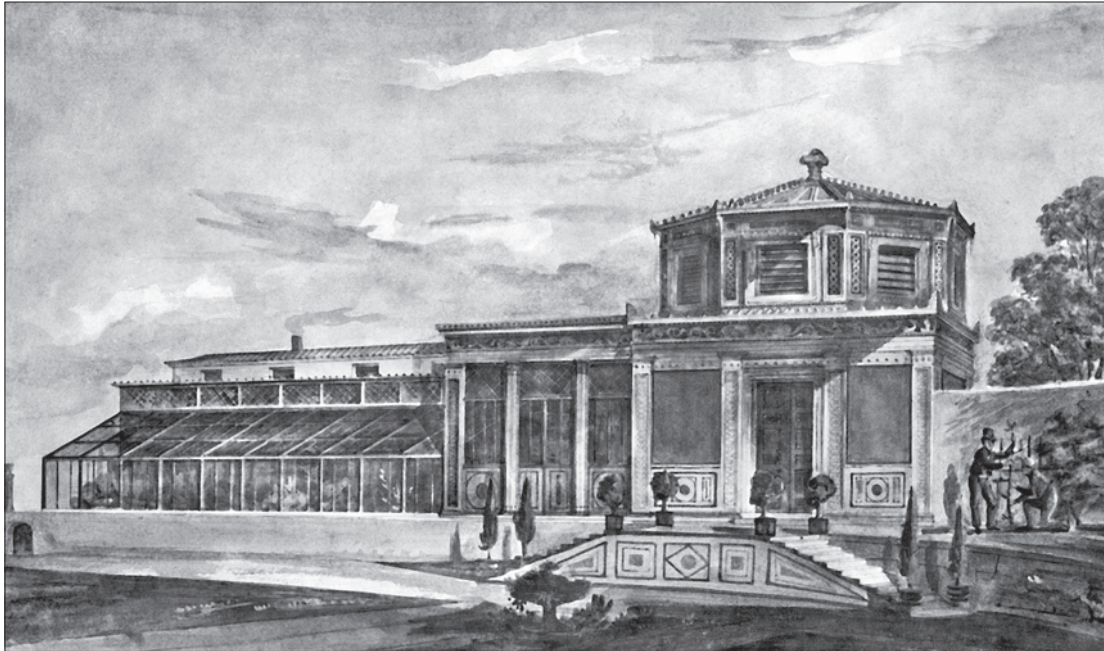
### *Ergänzungen zum Pavillon im Donner'schen Garten*

Fast zufällig nahm ich die bisher von mir kaum beachtete Foto einer Grundriss-Bauaufnahme des Oktogons von Neumühlen zur Hand, die «im März 1926» von der Hochbauabteilung des Magistrats Altona im Massstab 1 : 25 angefertigt worden war. Der Plan ist vermassst und die Masszahlen sind auf 0,5 cm genau notiert. Die erste Frage war, was diese metrischen Zahlen umgerechnet in hamburgische Fuss ergeben,<sup>121</sup> die zweite Frage, was der Titelvermerk auf der Bauaufnahme «Plattenbelag / Sockelgrundriss» bedeutet und die dritte, ob daraus Rückschlüsse gezogen werden können.

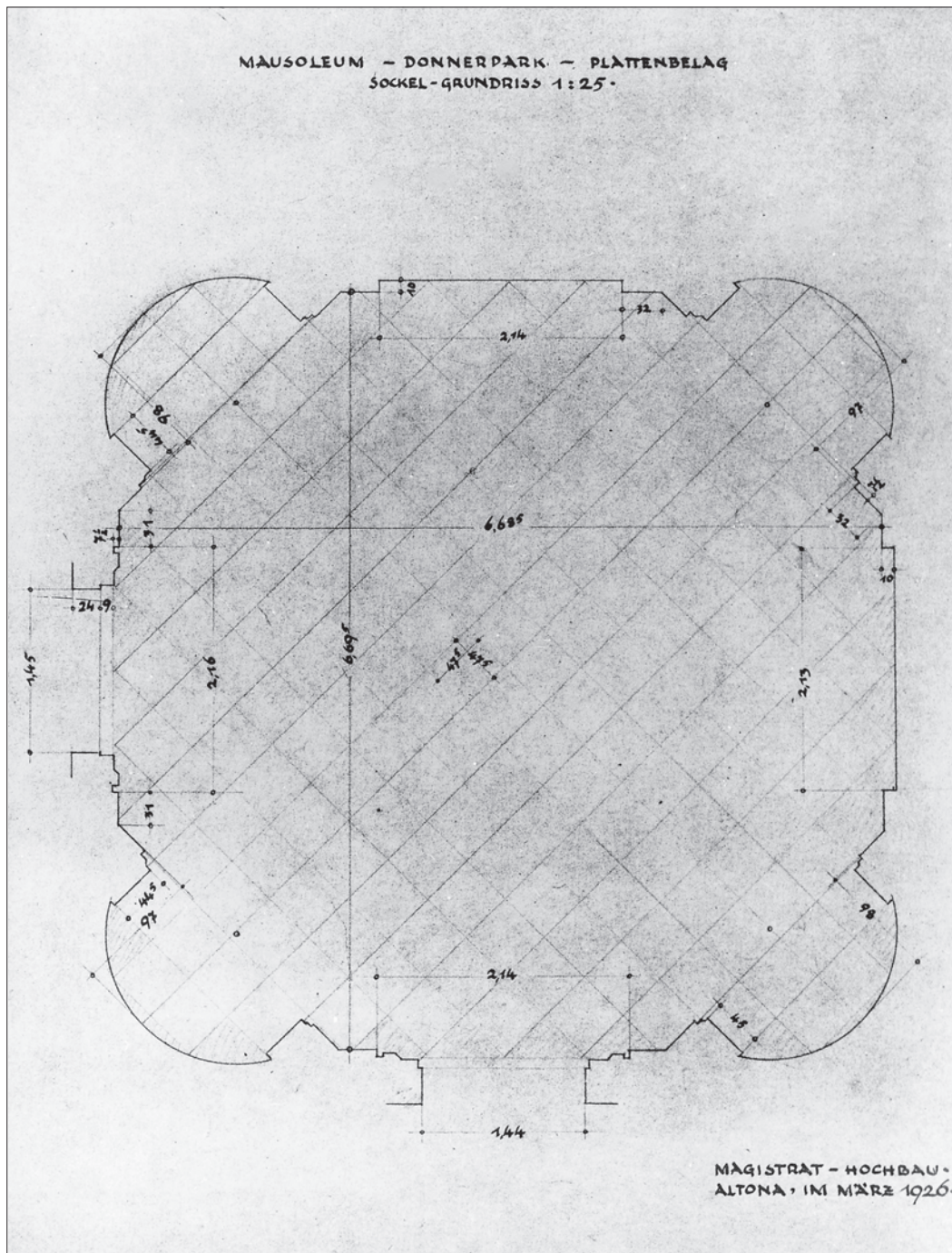
Der Planvermerk «Sockelgrundriss» riet zur Vorsicht. War damit gemeint, dass die Planverfasser auf der Ebene +/-0 des Fussbodens gemessen hatten, also zwischen Deckleisten und Sockeln der gegenüberliegenden Wände, so zeigte sich das beabsichtigte Baumass des Architekten nur an der Weite der beiden Türen zum Oktogon, weil die steinernen Türgewände nicht auch noch von Sockeln oder Deckleisten überzogen waren. Die auf dem Plan notierten lichten Weiten der zwei Türen von 144 und 145 cm entsprechen fünf Fuss hamburgisch ( $5 \times 28,57 \text{ cm} = 142,85 \text{ cm}$ ) mit einer zu vernachlässigenden Ungenauigkeit von 0,8%.

Die Raumdurchmesser von 6,685 und 6,695 m bereiteten etwas mehr Kopfzerbrechen. Diese Distanzen ergeben umgerechnet 23,40 und 23,43 Fuss – aber der Plan enthält den Vermerk «Sockelgrundriss»! Rechnet man für die Sockel (also Fussbrett und Deckleiste) der einander gegenüberliegenden Wände noch je ca. 2,5 cm dazu, ergeben sich immer noch keine vernünftigen Zahlen im hamburgischen Mass. Auf dem Plan sind die beiden weitesten Lichtmasse zwischen den Eckpilastern gemessen und treten um 7,5 und 10 cm aus den Wandflächen heraus. Zählt man diese 17,5 cm den Raummassen im Licht hinzu, ergibt das 6,86 und 6,87 m. Das sind umgerechnet 24,01 und 24,04 Fuss. Das Oktogon dürfte also in ein Quadrat von 24 Fuss eingeschrieben gewesen sein.





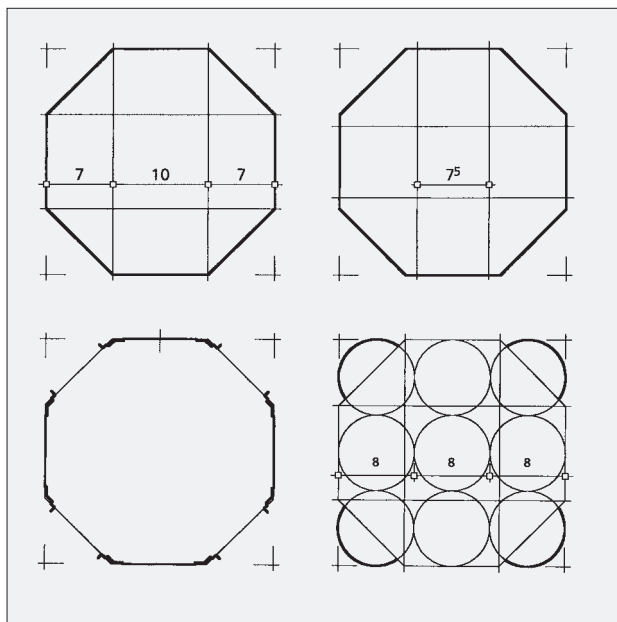
Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. OBEN: Ansicht der mittleren Entwurfsphase, in der später viele den ausgeführten Bau sehen wollten. UNTEN: Der Pavillon mit den Schäden des Zweiten Weltkriegs. (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 15/446 und AM, Foto 1945)



Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. Bauaufnahme des Plattenbelags vom März 1926. (AM)

Wie breit sind nun die Seiten des Oktogons? Im Aufmass ist die Breite der in den Ecken zusammengesetzten Pilaster mit 31 und 32 cm Breite angegeben, die Wandflächen dazwischen mit 2,13, 2,14 und 2,16 m. Eine Oktogonseite misst demnach im Mittel 214 cm plus  $2 \times 32$  cm, zusammen also 278 cm, was 9,73 Fuss entspricht. Weil aber die Eckpilaster um die Nischentiefe innerhalb des umschriebenen Quadrats stehen, ist die Oktogonseite auf der Vorderfront der Pilaster gemessen kürzer als in der Tiefe der Wandflächen, die auf diesem Quadrat stehen. Die Nachrechnung ergibt, dass die Oktogonseite auf der Tiefe der flachen Nischen recht genau zehn Fuss misst.

Wenn das stimmt, wie breit sind dann die Oktogonseiten mit den konkaven Nischen? Zieht man von einer Seite des umschriebenen Quadrats von 24 Fuss zehn für eine Oktogonseite ab, bleiben je sieben Fuss für die beiden Katheten ( $k$ ) übrig, deren Hypotenuse ( $h$ ) die um 45 Grad abgewinkelte Oktogonseite bildet. Nach der Regel  $\sqrt{k^2 + k^2} = h$  ergibt die Wurzel aus  $2 \times 49$  (98) Fuss eine Länge von 9,899 Fuss. Das sind 2,89 cm oder 1,01% weniger als zehn Fuss. Diese rund 3 cm liegen genauso in der Bautoleranz wie die im Aufmass verzeichneten Wandflächenbreiten von 213 bis 216 cm oder die Türweiten von 144 und 145 cm.

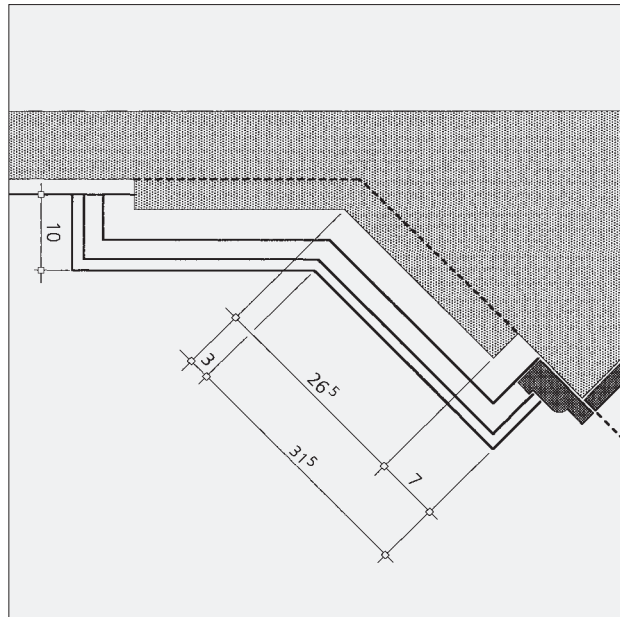


Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. Interpretation des Grundrissystems aufgrund der Angaben in der Bauaufnahme vom März 1926. (Zeichnung MF nach Vorlage AM)

Damit liegt das Konzept für den Grundriss des Oktogons bis auf den Krümmungsradius der vier konkaven Nischen fest. Von diesen kennen wir nur die Tiefe hinter der Vorderfront der seitlichen Eckpilaster. Sie beträgt 97 und 98 cm, oder umgerechnet 3,40 und 3,34 Fuss. Die Bauaufnahme zeigt den Mittelpunkt des die Krümmung definierenden Kreises deutlich vor der Vorderfront der Eckpilaster. Was liegt da näher als einen Radius von vier Fuss anzunehmen? Und es funktioniert! Wenn in das Quadrat von 24 Fuss Seitenlänge neun Kreise von acht Fuss Durchmesser (Radius: vier Fuss) eingeschrieben werden, decken sich die entsprechenden Segmente mit der Krümmung der Nischen. Die Bogenstellungen vor den konkaven Nischen besitzen gemäss Bauaufnahme eine Tiefe von 44,5 cm. Das dürfte einer Mauerstärke von 1,5 Fuss (42,86 cm) und einer Sockelzone von ca. 1,6 cm (ca. 0,5 Zoll) entsprechen. Nehmen wir eine durchgehende Mauerstärke von 1,5 Fuss an, besass der quadratische untere Teil des Oktogons eine Seitenlänge von 27 Fuss. Dieses Mass entspricht dem auf der einzig erhaltenen Planzeichnung Sempers zum ausgeführten Pavillon.<sup>122</sup>

Was bedeutet nun wohl der Planvermerk «Plattenbelag / Sockelgrundriss»? Die etwa zur Zeit der Bauaufnahme entstandene Fotografie des Heinedenkmal aus dem Achilleion der Kaiserin Elisabeth auf Korfu, das auf Umwegen in den Donnerpavillon gelangt war, zeigt, wie es sich mit

diesem Sockel verhält: Damit können eigentlich nur die Basen der abgeknickten Eckpilaster im Oktagon gemeint gewesen sein. Der Versuch einer Umzeichnung in einen Grundriss ergibt etwa Folgendes: Diese Pilasterbasen verunklären den Sachverhalt in Bodennähe, zeigen aber auch, dass tatsächlich die Rückseiten der flachen Nischen die massgebenden Ebenen des Oktagoninneren bilden und nicht die vorderen Flächen der Pilaster. Den Verfassern der Bauaufnahme von 1926 ging es offenbar nicht darum, die Plattendimensionen eines neuen Bodenbelags festzulegen, dessen Fugen ein auf die Architektur abgestimmtes Bild ergeben, denn die angegebene Plattengrösse beträgt 47,5 x 47,5 cm. Dieses Mass entspricht 1,662 Fuss, gibt man noch eine übliche Fugenbreite



Altona, der Pavillon im Donner'schen Garten. Details von Eckpilastern und Türrahmen, Massstab 1 : 10. (Zeichnung MF nach Vorlage AM)

von ca. 1,5 mm zu, ergibt das ein Plattenmass von  $1 \frac{2}{3}$  Fuss oder 1 Fuss 8 Zoll. Die Platteneinteilung könnte also durchaus aus der Bauzeit stammen.

Welche Rückschlüsse lassen sich aus diesen Entdeckungen ziehen? Es ist wohl selbstverständlich, dass der Pavillon auf der Masseinheit des Hamburger Fusses basiert, doch ist verblüffend, wie das Ganze auf ganzzahligen Massen beruht. Sieht man nur die 24 Fuss der Seitenlänge des umschreibenden Quadrats, kommt man voreilig zum Schluss, dass der Entwurf von einem Oktagon-Innenradius von zwölf Fuss ausgeht. Nimmt man aber zur Kenntnis, dass die Oktagonseiten zehn Fuss breit sind, realisiert man schnell, dass der tatsächlich vorhandene, abmessbare Innenradius von zwölf Fuss bei der Entwicklung des Grundrisses kaum eine Rolle gespielt haben kann, sondern vielmehr der Umstand, dass die Wurzel aus  $7 \times 7 + 7 \times 7$  eben (fast) zehn ergibt. Dieser Sachverhalt legt nun die Vermutung nahe, dass der Pavillon von innen nach aussen entwickelt wurde. Zuerst stand die innere Oberfläche, das innere Volumen des Oktogons. Semper umgab dieses mit der 1,5 Fuss dicken Mauer. Fotos von Plänen, die vor dem Zweiten Weltkrieg in der Akademie der bildenden Künste in Dresden lagen,<sup>123</sup> zeigen, dass das Oktagon in der von Ettliger publizierte Fassung aussen 27 Fuss breit und innen 24,5 Fuss weit war. Es darf daher angenommen werden, dass auch das Oktagon in der letzten Planungsphase noch verändert wurde und nicht nur das anschliessende Gewächshaus, das sich in eine Orangerie verwandelte. Nur anhand des Blattes im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg könnten die Proportionen der inneren und äusseren Fassaden der letzten bekannten Fassung des Oktogons überprüft werden. Aber die Bauten auf dem Blatt sind etwa im Massstab 1 : 200 gezeichnet. Auch wenn die Angaben fotografisch leicht auf 1 : 100, ja 1 : 50 vergrössert werden könnten, würden damit die Ungenauigkeiten der Semper'schen Zeich-

nungen mitwachsen. Ein im Oktober 1925 in der Stadtbauverwaltung Hochbau Altona entstandener Fassadenaufriß von Oktogon und Orangerie im Massstab 1 : 50 zeigt interessante Details, blieb aber leider unvermasst, sodass er sich als Unterlage für weitere Überlegungen zwar eignet, aber nur beim Studium am Original im Museum. So muss die Frage nach der Beziehung zwischen den Innen- und Aussenproportionen für den abgebrochenen Donnerpavillon vorläufig unbeantwortet liegen bleiben.

Immerhin legen die gefundenen Masszahlen nahe, dass Semper damals weder ausschliesslich noch mehrheitlich anhand von heute üblichen Achsenmassen entwarf. Es wurden ausserdem im Grundriss – für den Aufriß können in diesem Fall noch keine Aussagen gemacht werden – mit Vorliebe ganzzahlige Masse verwendet und die Praktikabilität beim Bauen spielte eine mindestens ebenso grosse Rolle wie das Streben nach der reinen Form.

Aus praktischen Gründen konnte das Verhältnis zwischen dem Grundriss und dem Fassadenaufriß des abgebrochenen Pavillons nicht weiter verfolgt werden. Aber genau in dieser Beziehung wird einmal ein weiterführender Aufschluss über die Proportionierung komplizierterer Baukörper zu finden sein: Das 24 Fuss weite Oktogon ist in einen im Grundriss quadratischen Baukörper mit einer Seitenlänge von etwa 27 Fuss (Mauerstärken geschätzt mit 1,5 Fuss) eingeschlossen. Wie verhalten sich dann die Breiten der einzelnen äusseren Fassadenfelder zueinander? Werden sie leicht korrigiert und einem ähnlichen ganzzahligen Prinzip unterworfen wie das Innere, oder wird das Äussere geometrisch konsequent aus dem Inneren entwickelt? Diese Frage stellt sich, weil die innen ziemlich exakt zehn Fuss breite Oktogonseite aussen mit der um 1,5 Fuss grösseren Distanz zum Mittelpunkt rein geometrisch um ca. 18 cm zunimmt. Was bedeutet das für die Breite der Wandfelder zueinander, und wie setzte der Architekt dies für die Höhenentwicklung des Äusseren um?

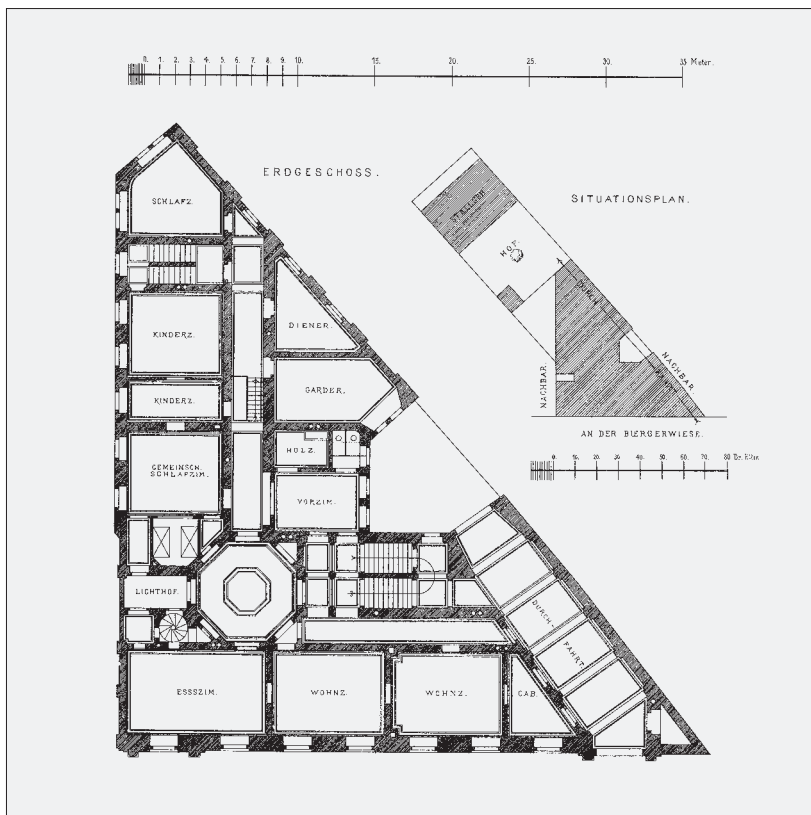
Diese Fragen werden hier nur gestellt, nicht beantwortet. Es scheint mir aber zwingend, dass nur über die Beantwortung solcher Detailfragen die Erforschung der Proportionierung – und damit die der Harmonie am Bau – angegangen werden kann.



# SEMPER ENTWIRFT (1834–1855)



Gottfried Semper, anonyme Porträtskizze aus dem Jahr 1835.  
(Standort unbekannt, Repro Zürich, gta.)



Dresden, Palais Oppenheim, erbaut 1845–1848. OBEN: Fassade gegen die Bürgerwiese, vor dem Umbau der Jahre 1871–1874. UNTEN: Grundriss des Hauptgeschosses im Massstab 1 : 500 und Situation. (Oben Foto Zürich, gta, unten nach Försters Allgemeiner Bauzeitung, Wien 1850)

## SEMPER ENTWIRFT (1834–1855)

### ZEICHNUNGEN UND PLÄNE ALS QUELLENMATERIAL

Die meisten Architekten äussern sich weder gern noch gut über ihre Gestaltungsarbeit, denn das bildnerische Denken basiert wie das mathematische nicht auf der Sprache. Seine Basis ist das Zeichnen, die Figur. Die wenigen überlieferten Texte Sempers zu einzelnen Projekten oder Bauten sind – vielleicht mit Ausnahme seiner Projekterläuterung zum Nordostbahnhof Zürich<sup>124</sup> – Beschreibungen der Aufgabe, der Bauherrenabsichten und der Gründe, wieso etwas nicht in der gewünschten Form gestaltet werden konnte. Dazu kommen Erklärungen zur Stilwahl oder zu den grösseren Zusammenhängen. Alle diese Texte erhellen den bildnerischen Denkprozess kaum.

Glücklicherweise haben sich zu vielen Projekten und Bauten zahlreiche Skizzen und Vorprojekte erhalten, welche die Denkprozesse nachvollziehen helfen. Sie eröffnen einen von den Texten abweichenden Zugang zum geschichtlichen Prozess. Besonders ergiebig ist Sempers Beschäftigung mit Theaterbauten, die in Dresden einsetzte und praktisch bis zu seinem Tod dauerte. Elf eigenständige Theaterarbeiten sind bekannt. Zählt man die verworfenen Vorprojekte mit, sind es sogar rund zwanzig, die eine eigentliche Entwicklungslinie einhalten.<sup>125</sup> Mit dem an den Theaterentwürfen geschulten Auge lassen sich auch bei anderen Entwürfen innere Zusammenhänge feststellen, unter denen sich Gruppen bilden und Vergleiche anstellen lassen. Die These, die der folgenden Systematik zugrunde liegt, postuliert die Verwendung von Entwurfselementen und die Herausbildung von Organisationsformen, aus denen sich sodann Bautypen ergeben. Entwurfselemente und Bautyp beschreiben den Baukörper und seine innere Organisation, also die Kernform des Bauwerks. Darüber hinaus scheinen Beziehungen zwischen einzelnen Bauten und Projekten auch in der Kunstform<sup>126</sup> zu bestehen, weil es bei Semper Stilelemente und Motive gibt, beispielsweise deutsche Renaissance, Täferhallen oder die fünf Kuppeln, die er oft einsetzte, als ob er ihnen damit endlich zum Durchbruch verhelfen wollte.

### KERNFORM UND KUNSTFORM

Wiewohl die Unterscheidung in Konzept und Schmuck beziehungsweise Kernform und Kunstform eines Bauwerks aus der Zeit Sempers stammt, wurden diese beiden «Schichten» der Architektur kaum je gesondert betrachtet. Das dürfte darauf zurückzuführen sein, dass Durand in seinem «Précis des leçons d'architecture», dem für lange Jahre einflussreichsten Architekturlehrbuch des 19. Jahrhunderts, diesen Unterschied noch nicht machte, weil das Begriffspaar erst später formuliert wurde. Die Architektur der Ecole des Beaux-Arts, die dem Werk Durands zugrunde liegt, bedurfte dieser Art der Betrachtung nicht, weil sie in der Formgebung nicht zwischen tragenden und trennenden Architekturteilen unterschied.

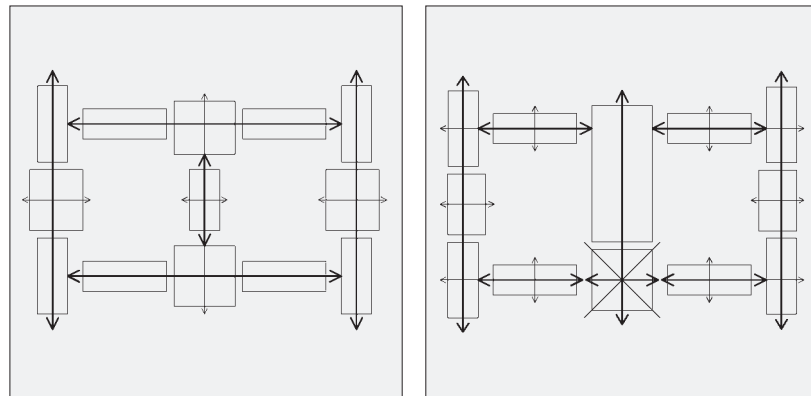
Die Beschäftigung mit Sempers Werk lässt eine langsame Entwicklung und die gegenseitige Beeinflussung der beiden Gestaltungsprinzipien Bautyp und Gebäudegliederung erkennen. Einige der Bauten und Projekte des jungen Architekten sind nicht leicht in ein System einzuordnen, so die Hamburger Rathausprojekte (1842, 1845), das Altonaer Haus der Mutter (1843/44), die Apotheke seines Bruders in Hamburg (1842–1846) und das Palais Oppenheim in Dresden (1845–1848), alle aus der Dresdner Zeit. Gleiches gilt später für die Eidgenössische Sternwarte (1860–1864) und das Projekt für den Zürcher Bahnhof (1860/61).

Diese Bauten und Projekte waren nicht in Elementkonfigurationen gedacht und lassen deshalb jene entwerferische Reife vermissen, welche die meisten der späteren Werke Sempers auszeichnet. So entspricht beispielsweise die in sich symmetrische Fassade des Palais Oppenheim der höchst raffinierten inneren Organisation überhaupt nicht.

Das eine der Eckmassive der Fassade nimmt nämlich das Haustor und die Hofdurchfahrt auf, während sich das andere mit einem Fenster begnügt. Diese Hauptfassade ist die einzige in Sempers Werk, die eine «stumme» Mitte, also keine Mittelbetonung besitzt, was mit der geraden Zahl der Fensterachsen augenfällig wird. Leider existieren keine Zeichnungen der Vorprojektstufe, und somit

gibt es keine Möglichkeit zu sehen, ob für Semper die Lage des Haustores in der Fassade ein Problem darstellte oder ob es seine Lage «fast von alleine» fand.

Die meisten Entwürfe lassen sich bestimmten Elementkonfigurationen zuordnen, die ich in die Figuren Reihe, Streifen, Wechsel, Kreuz, Ring und Knäuel einteile. Die Figur Wechsel kommt fast nur in der Dresdner Zeit vor, während die anderen vor allem in der Zürcher Zeit auftreten. Die Elemente der Figur Ring bestehen sehr oft aus Kombinationen, die eine Reihe (Hauptfassade des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, Seitentrakte der Hofmuseen in Wien) oder einen Wechsel (Seitenfassaden des Eidgenössischen Polytechnikums) bilden. Diese komplizierten Bauten haben auch einen weit grösseren Umfang als die Werke der Dresdner Zeit.



Die Grundrisse des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich und des Kunsthistorischen Museums in Wien, in Entwurfselemente gegliedert. (Zeichnungen MF)

Zum Grössenvergleich der Grundflächen grosser Bauten Sempers:

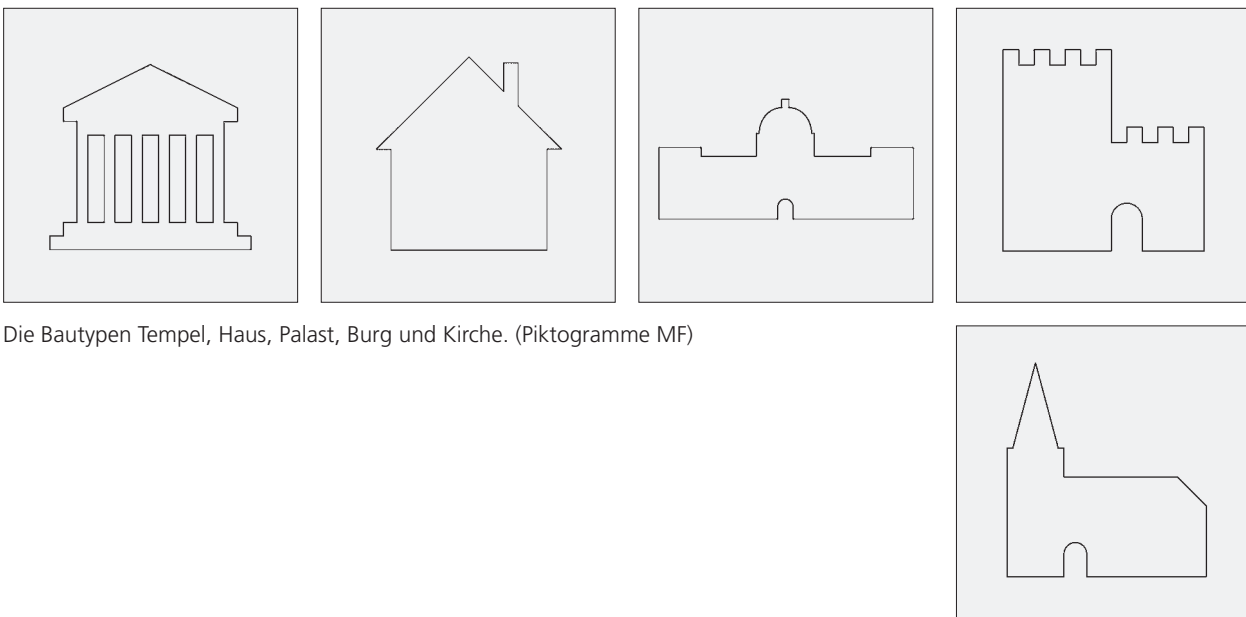
- Die Gemäldegalerie in Dresden ca. 3 180 m<sup>2</sup>
- Das Hauptgebäude des Polytechnikums in Zürich ca. 9 880 m<sup>2</sup>
- Die Hofmuseen in Wien, je ca. 12 580 m<sup>2</sup>

Wenn für die Frühzeit von Sempers Schaffen die Kernform eines Gebäudes mit dem ungeschmückten Rohbau gleichgesetzt wird, so ist das ein Notbehelf. Bei Bauten der späteren Schaffenszeit lässt sich leichter bestimmen, was der Kernform und was der Kunstform angehört. Die heutige architektur-nahe Informatik beschäftigt sich übrigens mit ganz ähnlichen Fragen, unterscheidet aber nicht zwischen Kern- und Kunstform, sondern zwischen Prozess und Inhalt.<sup>127</sup> Vielleicht wird auf diesem Wege die alte Diskussion um Konzept und Schmuck, oder eben Kern- und Kunstform, neue Anstösse erhalten.

#### DIE BAUTYPEN – ORGANISATION DES KERNBAUS

Es kann dem Architekten nicht gleichgültig sein, ob seine Bauten visuell und im praktischen Gebrauch akzeptiert werden oder nicht, vielmehr muss er sicherstellen, dass ihr jeweiliger Zweck klar ablesbar ist. In diesem Sinne unterschied man bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zwischen monumentalen und privaten Bauten und verstand öffentliche Bauten per se als Monumente. Das Interesse der Architekturbetrachtung und -lehre galt von jeher hauptsächlich der monumentalen Architektur. Erst mit der Suche nach der Urhütte im späten 18. Jahrhundert rückte auch die private Architektur ins Blickfeld der Architekturtheorie und von den mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an gestalteten selbst berühmte Architekten auch bescheidene Bauaufgaben. So ist etwa von Schinkel der Entwurf für einen Gasthof auf Rügen in der Form eines Schweizerhauses überliefert.<sup>128</sup> Unter Sempers Werken können das Houp'sche Haus (1836–1841/42) in Dresden und die Villa Garbald (1862/63) in Castasegna als private Architektur bezeichnet werden.<sup>129</sup> Obwohl auch die Villa Rosa (1838–1846) und das Palais Oppenheim (1845–1848) in Dresden sowie das Geschäfts-

haus Fierz (1864–1867) in Zürich für private Bauherren errichtet wurden, nehmen sie doch mit dem Vokabular der Monumentalarchitektur den Rang öffentlicher Gebäude für sich in Anspruch. Semper bediente sich des monumentalen Vokabulars bei privaten Gebäuden sparsamer als viele seiner Zeitgenossen, dennoch verschob sich die Grenze zwischen öffentlicher und privater Architektur während seiner Schaffenszeit weit in den privaten Baubereich. Damit wurden weitere Unterscheidungsmerkmale, weitere Kategorien von Bauten notwendig. Lange glaubte man, die Unterschiede in den neuen Bauaufgaben zu finden, doch greift diese Unterscheidung zu kurz, weil beispielsweise Bahnhöfe Hotels oder Theater Bahnhöfen gleichen können. Die Unterschiede liegen nicht so sehr in den Funktionen der Bauten als vielmehr in ihrer Organisation, und so können den diversen Organisationsformen die nach zunehmender Komplexität genannten Bautypen Tempel, Haus, Palast, Burg zugeordnet werden. Dazu kommt noch die Sonderform der Kirche, die Ausnahme, welche die Regel bestätigt.



Die Bautypen Tempel, Haus, Palast, Burg und Kirche. (Piktogramme MF)

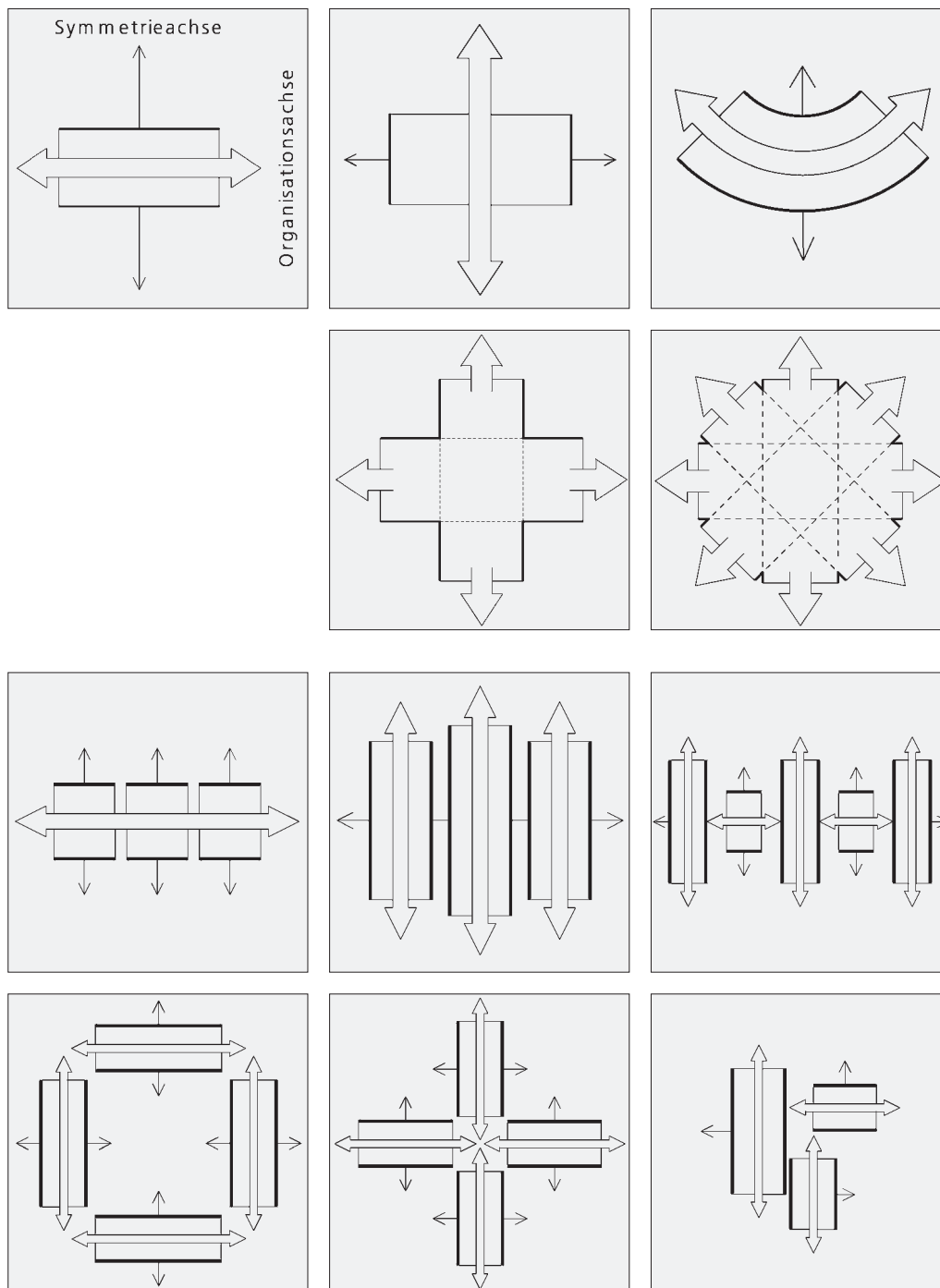
Jeder der vier Bautypen besitzt zwei verschiedene Aussagebereiche. Der eine betrifft die Kernform und wird hier weiter erläutert, während der andere, die Kunstform betreffend, später betrachtet werden soll.

Der **Tempel** ist nach unserer Betrachtung der inneren Organisation – abgeleitet vom griechischen Tempel – ein Gebäude mit einem einzigen Innenraum, der beim Betreten mit einem Blick übersehbar ist. Man bedarf keiner baulichen Orientierungshilfen. Die Architektur der Hülle teilt dies schon von aussen mit.

Das **Haus** – verstanden als freistehendes Wohnhaus, Einfamilienhaus – ist in unserem Sinn keine umfangreiche Anlage. Schon beim Betreten ist klar, dass es nicht nur aus einem Innenraum besteht, sondern so unterteilt ist, dass man sich darin sofort orientieren kann. Das Haus besitzt einen gewissen Komfort, ist heizbar und von einem Garten umgeben. Zaun und Gartentür bilden die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Bereich.

Unter dem **Palast** – Justizpalast, Königspalast, Palasthotel etc. – ist eine beeindruckend grosse Anlage zu verstehen, in der man sich nicht ohne weiteres zurechtfindet. Seine grossen Dimensionen bedürfen der architektonischen Gliederung, und mit dem grossen Mittelportal und der axial-symmetrischen Gliederung deklariert der Palast schon aussen, dass er im Inneren entsprechend eingeteilt und damit die Orientierung gewährleistet ist. Sein Anspruch, Monument zu sein, verlangt nach kostbarem Schmuck und auserlesener Ausstattung.

Die **Burg** – Märchenschloss, Rittersitz, Felsenrefugium und Ähnliches – wirkt gleichzeitig als Landmarke und als uneinnehmbare Festung. Sie schliesst sich nach aussen ab und verweigert jeden



Das Entwurfselement und seine Konfigurationen. OBEN: Das Entwurfselement ist nicht an eine bestimmte Proportion oder Dimension gebunden, es kann auch breiter als lang, gebogen oder sternförmig auftreten. UNTEN: Entwurfselemente können kombiniert werden als Reihe, in Streifen, im Wechsel, als Ring, Kreuz oder Knäuel. (Piktogramme MF)

Hinweis auf ihre innere Organisation. Diese muss erforscht werden, und mit Überraschungen ist jederzeit zu rechnen, denn sowohl Rittersaal als auch Verlies und Kemenate, also eine Vielzahl unterschiedlichster Räume, sind zu erwarten. Die Burg bietet ihren Bewohnern einen Rückzugsort.

Diesen vier Bautypen mit ganz unterschiedlicher Innenorganisation können alle Gebäude zugewiesen werden, die in der Zeit zwischen 1830 und dem Jahrhundertende mit dem Anspruch errichtet wurden, Architektur zu sein. Viele Nutz- und Ingenieurbauwerke wurden nicht als Architektur betrachtet und daher auch keinem dieser Typen zugeordnet. Wo aber etwa im Industriebau dennoch Architektur gemeint ist, kommen diese Bautypen sehr wohl ins Spiel, was die Brauerei Feldschlösschen in Rheinfelden (Brauerei ab 1876, Burgenschmuck seit 1882) belegen mag. Diese Bautypen helfen die Kernformen in der Architektur zu benennen und zu unterscheiden. Erkannt und gelesen werden sie indes vielmehr durch ihre Schmuckformen.

#### DIE GEBÄUDEGLIEDERUNG – DAS ENTWERFEN MIT ELEMENTEN

Die Konstruktionsmöglichkeiten waren zu Sempers Zeiten nach heutigen Begriffen sehr beschränkt. Architekten hatten keine andere Wahl, als ihre Bauten in tragenden Aussenmauern, Dachstühlen und hölzernen, gelegentlich eisernen oder gewölbten Geschossdecken, also den Grundelementen aus tragenden und lastenden Bauteilen zu entwerfen. Demnach enthalten ihre Entwurfselemente auch Hinweise auf die Konstruktionsarten der Bauten. So ist die Organisationsrichtung der damaligen Bauten, also die Achse, entlang welcher die Mehrzahl der Räume angeordnet sind, meist identisch mit der Firstrichtung, und die tragenden Aussenmauern verlaufen parallel zu dieser. Nun wird zwischen tragenden und nicht tragenden Seiten (oder Fassaden) unterschieden. Die Organisationsrichtung ist mehrheitlich eine Symmetrieachse, wobei auch die tragenden Seiten meist mit einer Symmetrieachse ausgezeichnet sind. Nur in Ausnahmesituationen tritt das Entwurfselement in veränderter Form auf.

Die Kombination der einzelnen Entwurfselemente gibt Auskunft über die Konstruktion und die innere Organisation, aber nicht über die Dimension der Bauten.

Punktförmig organisierte Bauten sind einräumig oder weisen neben dem Hauptraum nur ganz untergeordnete Nebenräume auf. Sie können einfach oder mehrfach gerichtet sein und bestehen aus einem einzigen der oben behandelten Entwurfselemente. Ihre Fassaden sind selbstredend tragende Mauern beziehungsweise Wände.

Die reihenförmige Konfiguration eines oder mehrerer Elemente kommt im Werk Sempers erstaunlicherweise selten vor, obschon sie doch die einfachste Kombinationsart wäre. Reihenförmige Konfigurationen eignen sich jedoch einzig für bescheidene Bauaufgaben, denn sie ergeben nur wenig gestaltbare, zurückhaltende Längsfassaden.

Parallele Anordnungen ergeben die Möglichkeit, die Elemente streifenartig gegeneinander zu verschieben, die nicht auf derselben Symmetrieachse aufgereiht sein müssen.

In einer Wechsel-Konfiguration ändert die Organisationsrichtung von Element zu Element. Auf der Symmetrieachse kann sowohl die tragende als auch die nicht tragende Wand Fassaden bildend sein.

Elemente, die eine Art Ring bilden, richten die tragenden Seiten nach aussen. Bei kreuzförmigen Konfigurationen richten die Elemente der nicht tragenden Seiten nach aussen. Die Beziehung der frei zusammengesetzten Elemente untereinander folgt keiner einheitlichen Logik und kommt einem Knäuel gleich.

#### BAUTYPEN UND GEBÄUDEGLIEDERUNG

Die oben beschriebenen Ordnungssysteme Bautyp und Organisationsform bilden einen morphologischen Kasten, in dem sich Sempers 24 realisierte Bauten (ohne Denkmäler und kleinere, zum Teil nur aus der Literatur bekannte Umbauten oder Inneneinrichtungen) und 39 gewichtigere Entwürfe klassieren lassen, anders, dem Entwurfsprozess näher, als das gemeinhin in der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts geschieht.

Matrix: Morphologie Organisationsform/Bautyp

	Tempel	Haus	Palast	Burg	Kirche	Total
Punkt	Pavillon Donner, Neumühlen Gartenpavillon Weesen- stein, Dresden Schulhaus Blasewitz Denkmal Rütli Waschschiff Treichler, Zürich					5
Reihe	Meridiansaal, Sternwarte, Zürich	Apotheke Sem- per, Hamburg	Haus Heller, Winterthur			2
Streifen			Villa Rosa, Dresden Töpferschule, Stoke-on-Trent Rathaus, Zürich Bahnhof, Zürich Tiefenhof, Zürich Villa Aufdermaur, Brunnen Rathaus, Glarus Villa Rieter I, Zürich Geschäftshaus Fierz, Zürich Stadthaus, Winterthur Palais Zichy, Hörsök Haus Segesser, Luzern			12
Wechsel			Maternispital, Dresden Museum Stallwiese, Dresden Museum Zwingerwall, Dresden Kaserne, Bautzen Gemäldegalerie, Dresden			5
Ring			Whitehall, London Polytechnikum, Zürich Naturhist. Museum, Wien Kunsthist. Museum, Wien Neue Hofburg, Wien	Schloss, Schwerin		6
Kreuz					Nikolaikirche, Hamburg Synagoge, Dresden Synagoge, Paris Kath. Kirche, Winterthur	4
Knäuel		Villa Garbald, Castasegna		Eidg. Sternwarte, Zürich		2
Total	6	2	23	2	4	36

Nicht zuzuordnen: Das Haus der Mutter in Altona und das Palais Oppenheim in Dresden.

Die nebenstehende Matrix gibt eine Übersicht über 90% der bedeutenderen Bauwerke und Projekte und zeigt eine Zuweisungsüberlagerung der einzelnen Werke zwischen den Bautypen und den Gebäudegliederungen. Das ergibt folgendes Bild, siehe Tabelle links. In die Matrix sind von den insgesamt 67 umfangreichsten Bauten und Projekten 25 Entwürfe und Bauten nicht aufgenommen worden: Die Restaurierungsarbeiten, weil ihnen keine frei entwickelten Entwürfe zugrunde liegen, die Platzgestaltungen, weil sie anderen Gesetzen gehorchen und mehrere Bauten umfassen, die in die Matrix aufgenommen wurden, und die Theaterprojekte und -bauten, weil sie viel zu komplexe Bedingungen erfüllen. Die nicht berücksichtigten Bauten und Entwürfe sind:

*Die Zeichnungen und Projekte aus der Studienzeit und der Grossen Reise*

- 1829, Irrenanstalt, Projekt
- 1830, Börse, Projekt

Total 2

*Die Theaterbauten und -projekte:*

- 1835, Rekonstruktion des Shakespearetheaters, Projekt
- 1837–1841, Dresden, Hoftheater, Bau
- 1854, London-Sydenham, Theater im Cristal Palace, Projekt
- 1858, Rio de Janeiro, Theater, Projekt
- 1865, München, Theater im Glaspalast, Projekt
- 1865–1868, München, Festspielhaus, Projekt
- 1869, Wien, Theater im Forumsprojekt, Projekt
- 1870–1878, Dresden, Semperoper, Bau
- 1872–1888, Wien, Burgtheater, Bau
- 1872, Darmstadt, Hoftheater, Projekt

Total 11

*Die Platzgestaltungen:*

- 1835–1838, Dresden, Zwingerforum, Projekt
- 1845, Hamburg, Stadtzentrum nach dem Brand, Projekt
- 1857, London, Palastanlage in Whitehall, Projekt
- 1858, Zürich, Kratzquartier, Projekt
- 1869–1876, Wien, Kaiserforum, Bau

Total 5

*Alle grösseren Restaurierungs-, Aus- und Umbauvorhaben:*

- 1843, Hamburg, Nikolaikirche, Wiederaufbau, Projekt
- 1843, Oschatz, Wiederaufbau Stadtkirche, Projekt
- 1844, Oschatz, Wiederaufbau Rathaus, Projekt
- 1845–1850, Kamenz, Wiederaufbau Klosterkirche, Bau
- 1855, Brüssel, Wiederaufbau Théâtre de la Monnaie, Projekt
- 1860/61, Affoltern am Albis, Kirchturm, Ausbau
- 1872, Darmstadt, Wiederaufbau Hoftheater, Projekt

Total 7

Insgesamt Bauten und Projekte 25

## ORGANISATIONSFORM UND FORMENKANON

Wie erwähnt, führt erst die Kunstform zum Verstehen der Bauten, sie bildet die Ebene der Kommunikation und wird deshalb verständlicherweise häufig als einzige beachtet und beurteilt. Da sich die hier angestellten Überlegungen in erster Linie an Architekturschaffende richten, sollen den ersten drei Beobachtungen nun vertiefende Gedanken über die Arbeit der Architekten am Reissbrett folgen.

Mit der Kunstform wird der direkte Kontakt zum Publikum hergestellt, und als Medium dafür dient die Bildung von Bauherrschaft und Architekt einerseits, von Benutzenden und Betrachtenden der Gebäude andererseits. Da die Bildung in der beobachteten Zeit in erster Linie eine geisteswissenschaftliche, also sprachlich-historische und weniger eine mathematisch-naturwissenschaftliche war, musste sich die Kommunikation auf der Ebene der Kunstform in diesem Bereich bewegen. Das diese Epoche gemeinhin charakterisierende, aber belastende Unwort Historismus, ist oberflächlich, weshalb es adäquater wäre, von Bildungsarchitektur oder akademischer Architektur zu reden. In der Epoche des Bildungsbürgertums bediente man sich historischer Formen; später, als die naturwissenschaftliche Bildung zunahm, bediente man sich naturwissenschaftlich-botanischer Formen (im Jugendstil), ja sogar mathematischer und geometrischer Formen (im Kubismus). Könnerschaft in der Architektur, um es vereinfachend zu umreißen, bestand also darin, für die anstehende Bauaufgabe die geeignetste Gebäudegliederung, den richtigen Bautyp und den entsprechenden Formenkanon zu finden und zu formulieren. Der Formenkanon kommt indes nicht einfach einem beliebig in der Architekturgeschichte «abgekupferten» Baustil gleich, sondern ist zunächst eine Interpretation des gewählten Bautyps. Nur die Bautypen Kirche und Tempel vermögen sich in jeden Formenkanon zu kleiden. Der schlichte Bautyp Haus wiederum erträgt keinen vollen Stilornat.

Bei den gotischen Palästen bestehen zum einen viele Vorbilder, Referenzbauten, welche als Selbstdarstellungen reicher Städte des Spätmittelalters die Stilwahl legitimierten, so etwa das Hôtel de Ville in Brüssel (1402–1455), der Palazzo pubblico in Siena (1288–1309) oder der Dogenpalast in Venedig (1340–1438). Zum anderen hatte die ideologische Auseinandersetzung über die Stilwahl zwischen Renaissance und Gotik zu Sempers Zeit ihren Höhepunkt erreicht. Nicht zuletzt entschieden auch denkmalpflegerische Überlegungen für die Wahl eines mittelalterlichen Stils. Wäre es sinnvoll gewesen, an der grossartigen mittelalterlichen Westminster Hall anders als gotisch an- und weiterzubauen, wie es Charles Barry (1795–1860) und Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) taten, nachdem John Soanes (1753–1837) Parlamentsbauten nach dem Brand von 1835 abgetragen werden mussten? In Coburg fiel Karl Friedrich Schinkel für den Ausbau des Coburger Stadtschlusses Ehrenburg die Wahl der Tudorgotik wohl nicht schwer, galt es doch, eine spätmittelalterliche Anlage zu erweitern. Aber auch politische Argumente konnten die Entscheidung für einen Stil bestimmen: Die Stadt Wien etwa beabsichtigte mit ihrem Rathausbau offensichtlich die habsburgische Konkurrenzstadt, Brüssel, zu übertrumpfen. Und in Budapest war es undenkbar, dass das Parlamentsgebäude dem in Wien geglichen hätte, wie wären sonst in der Doppelmonarchie die Ungarn noch von den Deutsch-Österreichern zu unterscheiden gewesen?

Es gilt aber natürlich auch, umgekehrt zu fragen: Können Burgen in antikem oder einem neuzeitlichem Stil noch Burgen genannt werden?<sup>130</sup> Sempers Konzept für die Eidgenössische Sternwarte in Zürich entspricht dem Bautyp Burg gemäss der obigen Umschreibung. Es dürfte demzufolge entsprechend unter den Solitären für seltene Aufgaben noch mehr derartige Exemplare geben. Indes bestätigen aber auch diese als Ausnahme wiederum die Regel. Diese dürfte darin bestehen, dass die Organisationsform eines Baus seinen Formenkanon bestimmt.

#### ZITAT ODER KOPIE?

Der über Jahrzehnte erhobene Vorwurf an die Architektur des Historismus lautete, dass jene Architektur bloss frühere Baustile kopiere, ein Vorwurf, der schon hätte entkräftet werden können, als er erhoben wurde. Erstens kommt der Ausdruck Stil kopieren einem Pleonasmus gleich, denn zusammen auftretende Formen werden erst durch fortwährendes Kopieren zu einem Kanon, zu Stil. Zweitens konnten auch die schärfsten Kritiker des Historismus nie behaupten, dass jene Gebäude von ihren Referenzbauten nicht zu unterscheiden seien. Deshalb können sie keine Kopien, also nicht unterscheidbare «zweite Originale», sein. Im Gegenteil, die Referenzbauten und -bauteile sollten adaptiert, ja übertroffen werden. Das Wort Fortschritt war im 19. Jahrhundert in aller Munde. Bemerkungen der damaligen Architektenschaft einschliesslich Sempers über das Zitieren von Referenzbauten bedeuten einzig, dass sie sich noch keinen anderen sprachliche Ausdruck dafür erarbeitet hatten. Nicht nur Semper, auch andere Zeitgenossen beschrieben die Formgebung in der

Architektur als Verzierung, als Dekoration. Und selbst ein so grossartiger Architekturschriftsteller wie Nikolaus Pevsner warf ihnen vor, nicht tiefer in die Problematik eingedrungen zu sein.<sup>131</sup> Sie waren aber sehr wohl eingedrungen, zwar nicht im sprachlichen, aber im gestalterischen Denken. Man nehme sich die berühmte Passage der «Vorläufigen Bemerkungen» nochmals vor:

*Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, dass die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monréale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, dass seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, dass unsere Hauptstädte als wahre extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so dass wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören. Doch, Scherz beiseite ...*<sup>132</sup>

Will man darin nicht Sempers eigene Ablehnung des Zitierens sehen, könnte man den Text auch anders verstehen. Wo steht da, dass er einen *Palast à la Pitti* oder eine *Basilika à la Monreale* ablehne? Was sagt er gegen das «Botanisieren»? In beiden Fällen nichts, denn seine Sorge gilt vielmehr dem gedankenlosen Umsetzen der «Musterkarten» in Entwürfe und Bauten.

Was kann denn an Leo von Klenzes Münchner Königsbau (à la Pitti, 1826–1836) oder an seiner Walhalla (à la Parthenon, 1830–1842) so falsch sein, was an Georg Friedrich Zieblands (1800–1873) Bonifazius-Basilika in München (à la Monreale, Planung ab 1827, Bau 1835–1850), was an Sempers eigenem byzantinischen Entwurf für die Hamburger Nikolaikirche (1842–1845)?

Wollte Semper Klenze oder Ziebland eins auswischen? Nein! Aber in die von Klassizismus und Rundbogenstil beherrschte Langeweile der Bauproduktion um 1830 hineingestellt, müssen die erwähnten Beispiele gewirkt haben wie Papageien zwischen vielen Krähen. Semper graute vor der Vorstellung, die Vogelschar könnte einmal nur noch aus Papageien bestehen.

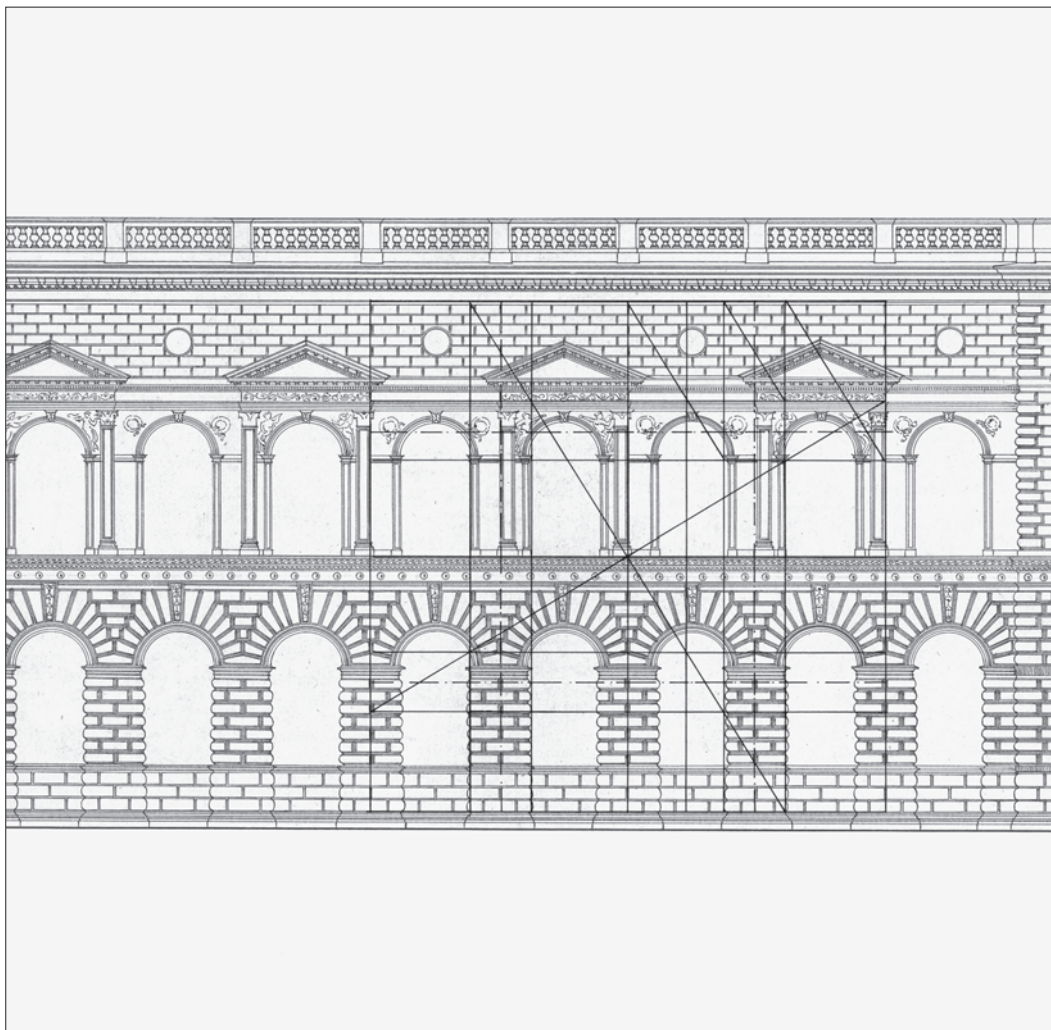
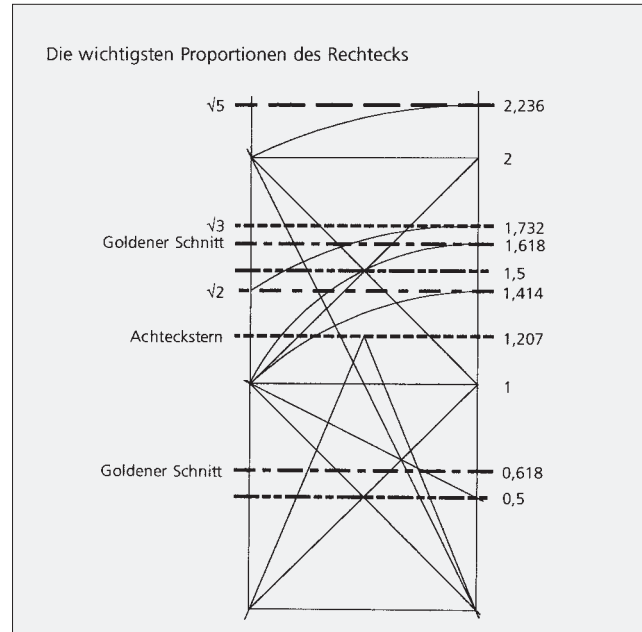
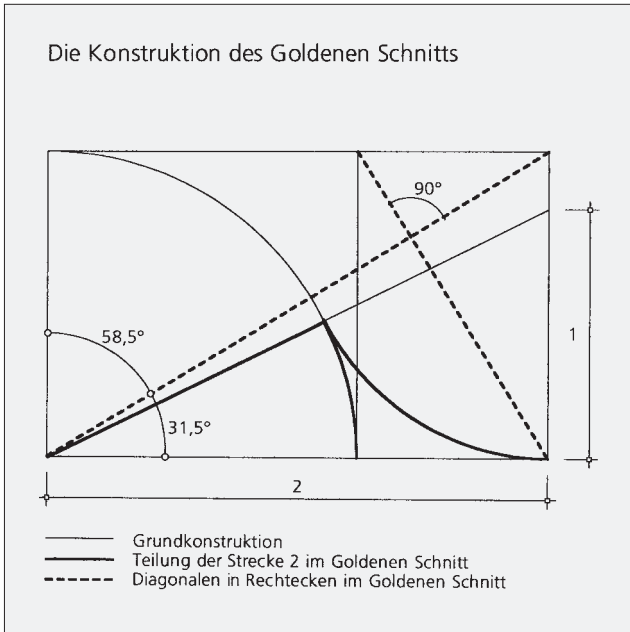
Dass wir heute einigermassen intakte Strassenzüge aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – diese *extraits de mille fleurs* – als einheitlich erleben, hat viel mit heruntergekommenen Einzelbauten und Sehgewohnheit zu tun. Wenn die *extraits de mille fleurs* nicht beabsichtigt waren, kann diese Formenvielfalt auch nicht der baukünstlerischen Absicht entsprochen haben. Die Entscheidung für einen Formenkanon, für die Baurealisierung in Gotik oder etwa Barock, kann nicht des Architekten wichtigstes Anliegen gewesen sein – trotz hundertfünfzig Jahren Architekturgeschichte, die sich ausschliesslich als Formengeschichte verstand. Vielmehr ist sie als seine Erklärung für den Bau und als Selbstdarstellung des Bauherrn zu werten. Beide setzten ihre historische Bildung auf der Folie der «Musterkarten» ein. Heute müssen die Analyse Kriterien der damaligen Architektur die Qualität der Wahl und die ihrer Umsetzung sein.

#### SCHLUSSBEMERKUNG ZU KERNFORM UND KUNSTFORM

Das Begriffspaar Kernform und Kunstform, das die Theoriediskussion seit Karl Bötticher verwendet, scheint dem Denken und Handeln der Architekten am Zeichenbrett nicht völlig zu entsprechen. Eher dachte man sich die Architektur in zwei Schichten. Beim Kern handelte es sich dabei weniger um eine gegebene Form, sondern um ein Gerüst, das die praktischen Anliegen (Stabilität, Sicherheit, Nutzen) an das Gebäude befriedigte. Und bei den äusseren Schichten der Baumasse (innen wie aussen) ging es nicht in erster Linie um Kunst, sondern um Schmuck, denn auch Stabilität, Sicherheit und Nützlichkeit sind Teile derselben. Aus diesem Grunde will ich das Begriffspaar für die weiteren Ausführungen leicht umformulieren zu Kernbau und Schmuckform.

#### DIE OSTFASADE DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE (ARCHITEKTUR LESEN 1)

In Sempers Zürcher Lehrplänen hiess das Fach, das wir heute architektonisches Entwerfen nennen, Komposition, wie in der Musik. Der Begriff geht also von Elementen, Teilen aus, die sich zusammensetzen lassen. Auch in der Musik sind diese nicht einzelne Töne, sondern Motive, Phrasen, Themen,



OBEN: Proportionsschemata. UNTEN: Gemäldegalerie Dresden. Aufriss der Fassade gegen den Theaterplatz, nach Zürich, gta: 20-89-17, Massstab 1 : 200 mit dem Proportionssystem des Goldenen Schnitts. Die Fusszone und das Dachgebälk fallen aus dem Proportionssystem heraus. (Zeichnungen MF)

die nach gewissen Regeln miteinander in Beziehung gesetzt werden. Welche Elemente, welche Regeln machen denn die Komposition in der Architektur aus? Natürlich ist diese Frage so alt ist wie die Architekturtheorie, und jeder Theoretiker stellte sie neu. Die Resultate sind demgemäss bunt und vielfältig, und wir können es getrost und unbefangen wagen, unsere eigenen Gedanken anzustellen.

Weil es hier aber nicht darum geht, eine Theorie vorzuziehen und die andere zu verwerfen, soll nicht die Frage verfolgt werden, welche der zahlreichen Theorien Semper selber bevorzugte, sondern wir beobachten ihn lediglich beim «Komponieren». Dazu nehmen wir uns den einzigen erhaltenen Bau aus seiner Dresdner Zeit vor, die Gemäldegalerie, und von dieser die Nordostfassade zum Theaterplatz, die Rückfassade des Museums.

#### DAS ARCHITEKTURGERÜST: DER KERNBAN

Die Fassade gegen den Theaterplatz umfasst hauptsächlich eine genau begrenzte Ebene, die im Gegensatz etwa zur Hauptfassade des Zürcher Polytechnikums, bei der immer von Seitenrisaliten gesprochen wird, weil die Komposition aus ähnlichen Baukörpern diesen Eindruck erweckt.<sup>133</sup> Das einzige vollplastische Fassadenelement der Galerie, welches die Betrachtung und Analyse erschwert, ist die Kuppel, die deshalb bei der Betrachtung weggelassen wird.

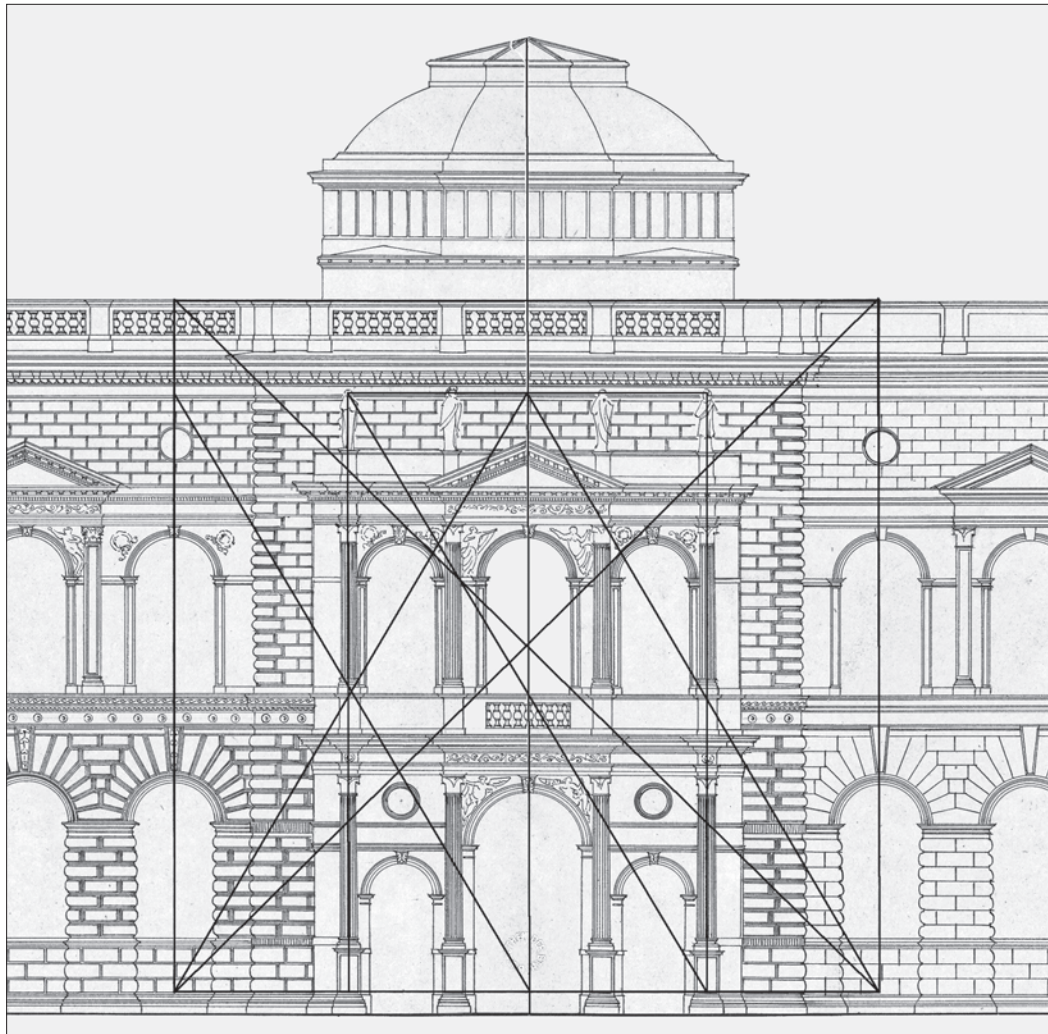
Diese Fassade ist gegen 130 m lang und fast 24 m hoch, bis zur Oberkante des Kranzgesimses, dem von Auge feststellbaren oberen Abschluss, sind es rund 22 m. In Dresdner Mass sind das 230 Ellen Länge und 42 beziehungsweise 39 Ellen Höhe. Das entspricht einem Verhältnis von 5,8 zu 1. Die Fassade besteht aus dem Mittelrisalit, zwei Flügeln und zwei Seitenrisaliten. Vier Teile entfallen also auf die Flügel, welche bis über das Kranzgesims doppelt so lang wie hoch sind. Einen Teil nehmen die Seitenrisalite ein, die doppelt so hoch wie lang sind. Der Rest, 0,8 mal die Höhe, bleibt für den Mittelrisalit übrig. Diese Masse waren nur bedingt frei bestimmbar, denn die Länge von Mittelrisalit und Flügeln ergibt die Distanz zwischen den beiden übernommenen Pavillons an Pöppelmanns Zwingerhof. Die Proportionierung der Flügel belegt, dass sie das Resultat der genauen Abstimmung mit den Geschosshöhen und der Weite der Fensterachsen der Zwingerbauten darstellen.<sup>134</sup> Die neun Fensterachsen der Flügel ergeben je drei Oberlichtsäle, deren Proportionen und Dimensionen von der idealen Lichtführung für die Gemälde abhingen. All diese Komponenten bestimmten den kompakten Querschnitt des Museums, der aussen in der Schmalfassade gegen das Stadtschloss zu erkennen ist, die nur um ein Kleines weniger hoch als breit ist.

#### DIE ARCHITEKTONISCHE HÜLLE

Um diesen einfachen Kernbau legt sich eine Kruste präzise formulierter Formen, deren Proportionen an den Flügeln dem Goldenen Schnitt entsprechen. In diesem Gefüge spielt das Rechteck aus Major und Minor eine Rolle, ebenso die Major- und Minorquadrate, die sich aus der Teilung in der Ebene ergeben.

Demzufolge ergeben sich zwischen den neun Fensterachsen auf den Flügelfassaden nochmals zwei Quadrate, gebildet aus vier Achsenabständen und der Höhe zwischen dem Sockel und der Oberkante der obersten Mauerschicht, wo der glatte Fries des Gebälks aufliegt. Dies illustriert die Darstellung im Massstab 1 : 200. Die Unterteilung liesse sich beliebig verfeinern und das Gerüst bildende Prinzip bliebe dasselbe. Während die Flügel drei Schichten von unterschiedlicher Fassadenfeinbearbeitung zeigen – Bossierung am Erdgeschoss, fugenlose Glätte am Obergeschoss, Fugenteilung am «Kniestock» –, bleibt die Eckbossierung am deutlich vorspringenden Mittelbau bis unter das Kranzgesims durchgehend roh. Der Mittelbau widersetzt sich einer einfachen Analyse, doch müssten die Proportionen als Folgen einer Komposition einem der gängigen Verhältnisse am Rechteck entsprechen.

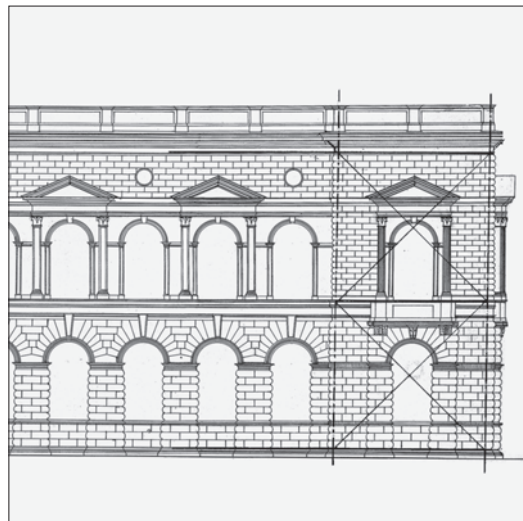
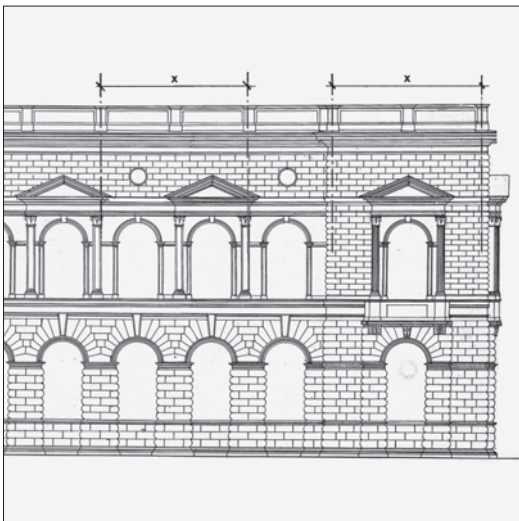
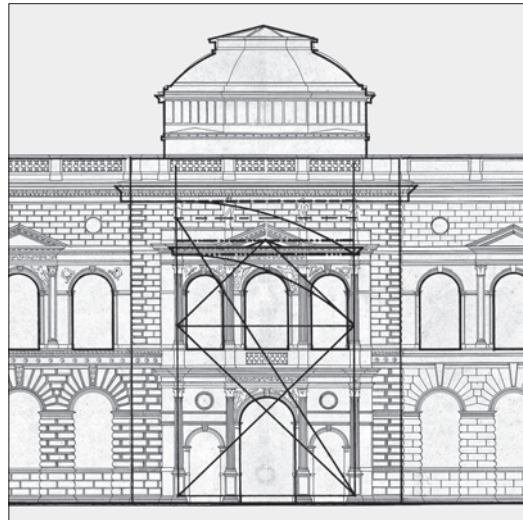
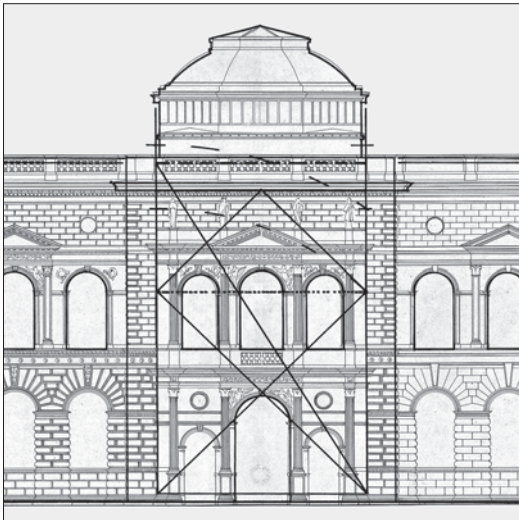
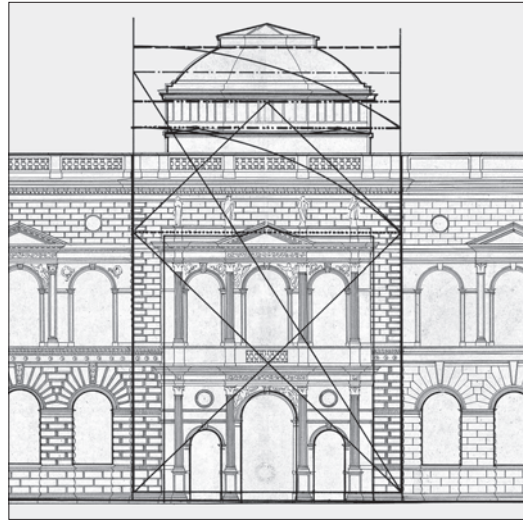
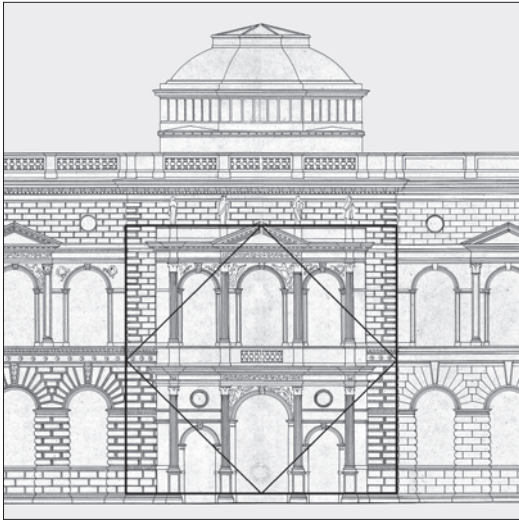
Die Diagonalwinkel im stehenden Rechteck betragen (Breite zu Höhe):  $1 : 1 = 45^\circ$ ;  $1 : \sqrt{2} = 54^\circ 45'$ ;  $1 : 1,5 = 56^\circ 15'$ ; Goldener Schnitt =  $58^\circ 20'$ ;  $1 : \sqrt{3} = 60^\circ$ ;  $1 : 2 = 63^\circ 25'$ ;  $1 : 3 = 69^\circ 20'$ ;  $1 : 4 = 75^\circ 10'$ . (Im liegenden Rechteck beträgt der Diagonalwinkel jeweils das Komplement auf  $90^\circ$ .)



Gemäldegalerie Dresden, Fassade gegen den Theaterplatz. OBEN: Hinweise wie der Mittelbau in das Proportionssystem eingebunden sein könnte. Aufriss der Fassade gegen den Theaterplatz, nach Zürich, gta: 20-89-17, Massstab 1 : 250. UNTEN: Details der Gebäudeflügel. (Fotos MF)



Gemäldegalerie Dresden, Fassade gegen den Theaterplatz. OBEN: Mittelbau, UNTEN: Linker Flügel. (Fotos MF)



Gemäldegalerie Dresden, Fassade gegen den Theaterplatz. OBEN: Hinweise wie der Mittelbau in das Proportionssystem eingebunden sein könnte. Aufriss der Fassade gegen den Theaterplatz, Zürich, gta: 20-89-17, Massstab 1 : 500, Proportionen MF. UNTEN: Wie der Eckrisalit aus dem Fassadensystem heraus entwickelt wurde. (Zeichnungen MF)

Am Mittelbau erhebt sich vor der Bossierung ein doppelstöckiger Pavillon, dessen Säulenachsen den Abstand von  $1 : \sqrt{2} : 1$  wahren, entsprechen also der Projektion des Unterfahrt-Oktogons auf die Fassade. Da die Wurzel aus 2 rund 1,415, also beinahe 1,5 beträgt, wird der Achsenabstand häufig zu  $2 : 3 : 2$  vereinfacht. Hier an der Ostfassade der Gemäldegalerie beträgt die kleinere Achsenweite ca. 3,45 m, die grössere rund 4,90 m. Die Proportion  $1 : 1,415$  wird also mit  $1 : 1,42$  eingehalten, die grössere Achsenweite entspricht den Fensterachsen der Flügel. Die gesamte Achsenweite des Pavillons verhält sich zur Höhe, welche durch die Quadrate an den Flügeln definiert ist, wie  $1 : \sqrt{3}$  oder wie 1 zur Höhe des gleichseitigen Dreiecks. Die doppelte grösste Achsenweite entspricht dem Abstand der innersten Fensterachsen der Flügel, der wiederum der gesamten Gebäudehöhe gleichkommt.

Damit ist aber kein plausibles Verhältnis zwischen der Breite des Mittelbaus und anderen Gebäudedimensionen hergestellt, ausser dass die Pavillonhöhe der gesamten Breite des Mitteltrakts entspricht. Da diese zu den Flügelbauten mit einer halben Steinschicht differiert, resultiert auch keine wirkliche Beziehung zwischen Mittelbau und Flügeln. Das belegen die stehenden Rechtecke, welche die gesamte Breite, die Breite des Pavillons sowie die äussersten Säulenachsen vor diesem zur Basis haben.

Anders die Seitenrisalite, deren Breite zwei Fensterachsen der Flügel entspricht, Masse, die leicht an der Dachbalustrade abzumessen sind. Auf den Seitenrisaliten setzt sich das «Architekturband» der Flügel fort und ist zwischen den Achsen gemessen doppelt so hoch wie breit.

Die mittlere Fensterachse der Seitenrisalite ist kongruent zu den ädikulageschmückten Fensterachsen der Flügel, anstatt mit Pilaster durch Halbsäulen und im ersten Stock mit einem Balkon ausgezeichnet.

#### DIE ELEMENTE DER FORMENSPRACHE

Notwendigerweise akzentuiert sich die Formsprache am Kernbau, an den Rändern der einzelnen Baukörper und an den Öffnungen, also an Portalen und Fenstern. Die drei Portale der Ostfassade bilden ein Triumphbogenmotiv nach antikem Vorbild, das später so etwas wie Sempers Markenzeichen wurde.<sup>135</sup>

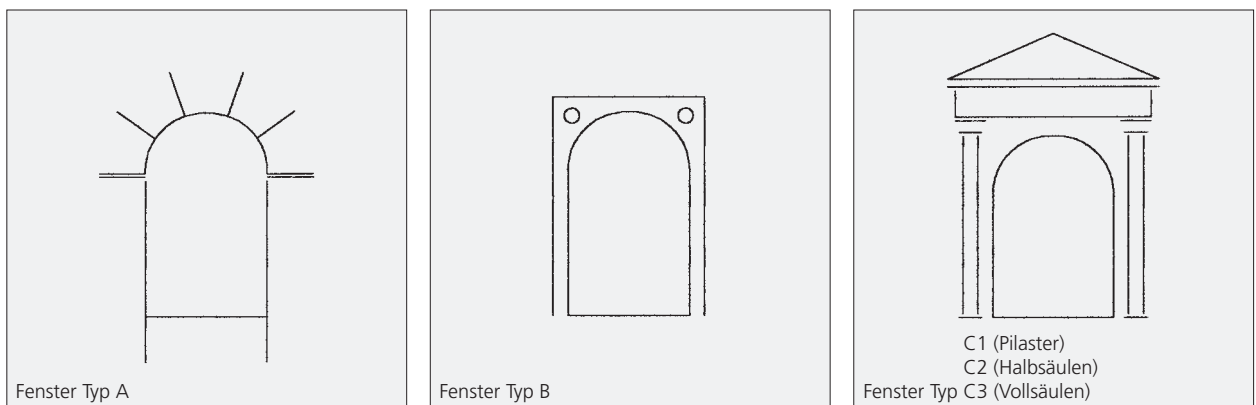
Bei den Fenstern handelt es sich durchwegs um Bogenfenster, welche, ausgenommen jene über den Seitenportalen, dieselbe lichte Weite und Höhe aufweisen, aber fünf verschiedene Formen: solche mit Ädikula auf Pilastern, auf Halbsäulen und auf Säulen, solche ohne Ädikula mit angedeuteten Pfeilern und Bogen, geschmückt mit Schlussstein und zwei Lorbeerkränzen im Obergeschoss und die mit fein behauenen überhöhten Bogen im Erdgeschoss.

Anhand des vorhandenen Schmuckes lässt sich die Hierarchie ablesen. Es existieren zwanzig Rustikafenster, zwölf ohne Ädikula, acht mit Ädikula auf Pilastern, zwei mit Ädikula auf Halbsäulen und ein Fenster mit Ädikula auf Vollsäulen.

Während die Fensterdimensionierung den Zusammenhalt der Fassade gewährleistet, verstärkt der Fensterrhythmus diesen optisch, wobei Ort, Zahl und Folge der Öffnungen durch den Kernbau bestimmt werden. Der Aspekt der Einheitlichkeit ist also nicht eine Folge des Architekturschmucks, wird aber von den verschiedenen Bänderungen, die durch Gesimse, Kämpferplatten, und Gebälke über alle Teile der Fassade weiterlaufen, verstärkt. Ihre zusammenbindende Wirkung übertrifft optisch die Aufteilung der Fassade in Mittelbau, Flügel und Seitenrisalite. Die Bänderungen definieren darüber hinaus die Höhe einzelner Schmuckgruppen, so das Brüstungsband des ersten Obergeschosses die der Erdgeschossrustika, die rohe Rustika muss eine Steinschicht unter dem Brüstungsband aufgeben, das einzig durch die skulptierten Schlusssteine über den Erdgeschossfenstern getragen wird. Während das Brüstungsband durch den Pavillon vor dem Mittelbau, und den Balkonen an den Seitenrisaliten, wo sich die Fenster der höchsten Hierarchiestufen befinden, aufgehoben wird, setzt es sich gegenüber der Gebälkzone über den Fenstern des ersten Obergeschosses durch. Es endet abrupt an der Eckquadratur von Mittelbau und Seitenrisaliten und wird dort durch ein schmales Gesimsband ersetzt. Eine Steinschicht unter dem Gebälk endet die Fassadenkomposition, und das Gebälk samt Brüstungsbalustrade schliesst den Bau oben einheitlich ab. Auf diese

Weise wird das zweite Obergeschoss zum Kniestock des ersten umgedeutet. Als einziger Fassadenschmuck im dritten Geschoss treten die Reliefmedaillons auf, die mit ihren Büsten von ausgesuchten Persönlichkeiten – darunter Bauherren wie Barbarossa, Künstler und Künstlerinnen – wie virtuelle Fenster wirken, befindet sich ihr Zentrum doch auf Augenhöhe der Menschen dahinter.

Während das Gebälk mit immer gleichem Konsolenabstand um die Fassade greift, unterbrechen massive Brüstungspfeiler die Dachbalustrade. Sie geben den Takt an sowie das Teilungsmass der Fassade in die Einzelbaukörper. Demensprechend endet die Brüstung der Flügel jeweils präzise mit eigenen Brüstungspfeilern. Am Mittelbau dagegen wird der Takt der Brüstung unterbrochen, indem einzig über den Fenstern Balustradenabschnitte zu finden sind, daneben Vollwandbrüstungen. Die Balustradenlänge stimmt mit der Weite des Kuppelbaus mit dem Oktogon überein. Die Endpfeiler der Balustrade ergeben hier die Breite des Pavillons, vor dem die Säulen, welche die Aussenseite der Fenster betonen, eingerückt sind. Dadurch stehen die äusseren Statuen auf dem Pavillon nicht direkt unter den Brüstungspfeilern der Dachbalustrade, wo sie eigentlich hingehörten, sondern unterhalb der Balusterzone. Alle Ausnahmen sind auf den Mittelbau konzentriert.



Gemäldegalerie Dresden, Fassade gegen den Theaterplatz. Die verwendeten Fenstertypen.  
(Zeichnung MF)

#### EIN INTERPRETATIONSVERSUCH

Kaum zufällig entzieht sich der Mittelbau der Galerie einem Proportionsvergleich mit den anderen Bauteilen, denn seine Masse sind fremdbestimmt. Die sechs grossen Oberlichtsäle schränken seine Breite ein, damit auch die Ausdehnungen des Oktogons – eine Erbschaft aus Projekten für die Stallwiese und das Zwingerforum. Die neben dem Pavillon verbleibenden Streifen, nehmen wie die dicken Mauern eines Bergfrieds die Treppen zum Oktogon und zum zweiten Obergeschoss auf. Überhaupt diese Treppenfürungen! Auch die Treppe von der Eingangshalle zu den Oberlichtsälen führt asymmetrisch und unmittelbar hinter den Fenstern der Zwingerfassade durch, nur um ihr keinen Oberlichtsaal opfern zu müssen.

Fast alle Probleme, die es beim Bau zu lösen gab, betrafen den Mittelpavillon. War der aus der Situation zwischen Zwinger und Hoftheater resultierende asymmetrisch Querschnitt der Flügel definiert und die Seitenrisalite als Verlängerungen der Zwingerpavillons gegen den Theaterplatz akzeptiert, gestalteten sich die Flügel und Seitenrisalite fast wie von selbst. Das lässt sich an den souverän gestalteten Flügeln und Seitenrisaliten ablesen, die eine Art Rezept für die Gestaltung des Mittelbaus bereitstellen. Dieser Mittelbau erlaubt die Vermehrung der architektonischen Mittel, ja sogar eine leichte Veränderung der Spielregeln, etwa mit der Einführung schmalere Fensterachsen oder dem vorgeblendeten Pavillon. So vermochte Semper nicht nur das Publikum zu befriedigen, sondern auch die organisatorischen Probleme zu überspielen.

Die geometrische Grobanalyse hat uns Einsichten in den Entwurf verschafft. Den Gebäudesockel, der allfällige die Unebenheiten des Geländes aufnimmt, scheint Semper keiner Proportio-

nierung unterworfen zu haben. Da die hauptsächlichlichen Proportionierungen unterhalb des Gebälks enden, ergibt sich eine dreiteilige Schichtung des Gebäudes in Sockel, Architektur und Gebälk. Hier kann das Wort Architektur auch durch Nutzhöhe ersetzt werden.

Als Folge der horizontalen Fassadengliederung in zwei, am Fenstersims des ersten Stocks gemessen, gleich hohe Stockwerke, wurde das zweite Obergeschoss unterdrückt und musste genauso wie das Untergeschoss auf architektonischen Ausdruck verzichten. Offensichtlich entzog sich auch das Gebälk dem Gestaltungswillen des Architekten. Es war gegeben, das heisst es erfüllte nur vorgegebene Erwartungen. Damit konzentrierte sich das gestalterische Interesse auf die Fassadenteile zwischen Sockel und Gebälk, soweit sie nicht durch den vorgängig geschaffenen Kernbau vorbestimmt waren.

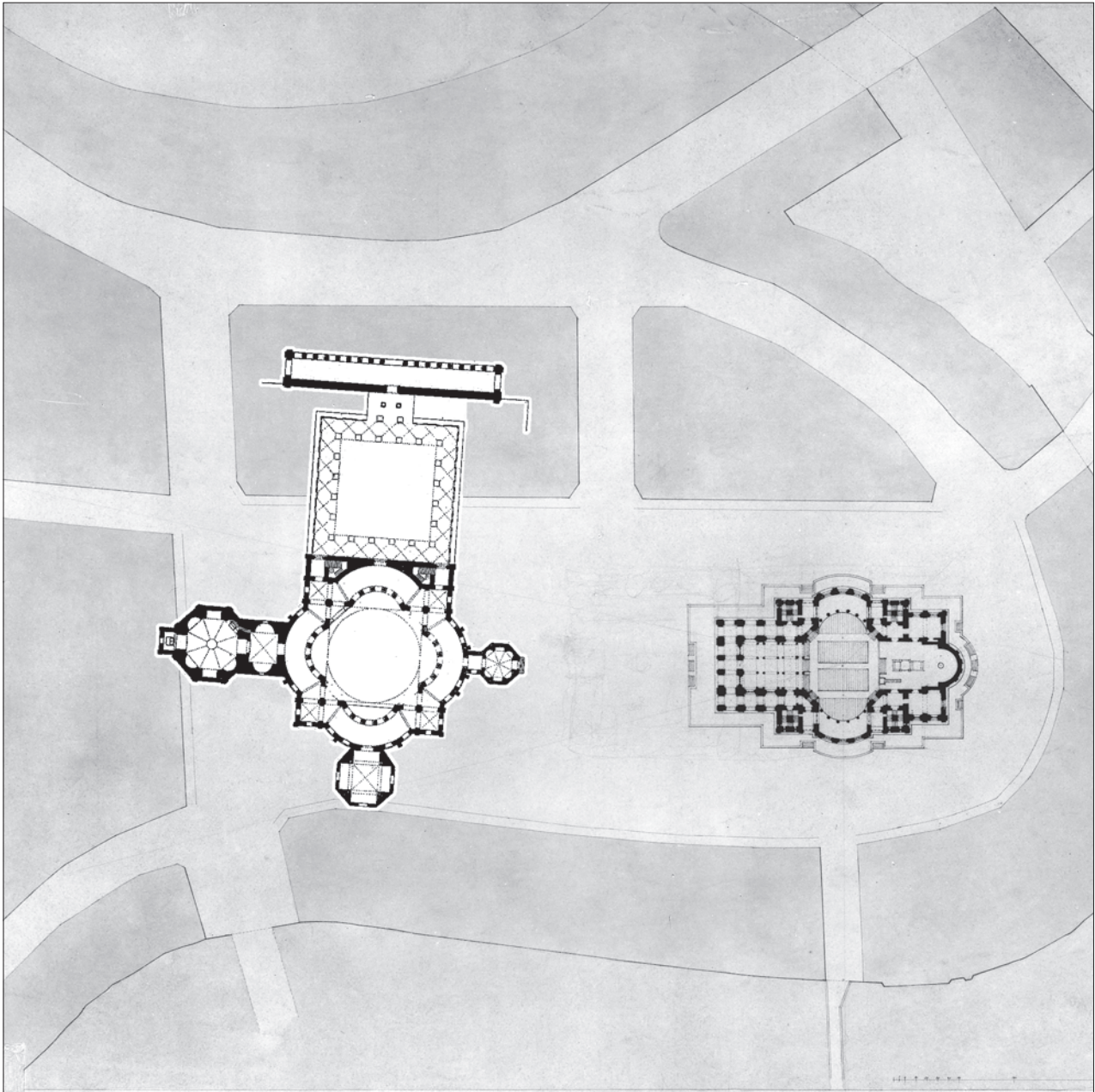
Der zu Beginn der Analyse benutzte Begriff Architekturkruste charakterisiert den Sachverhalt bei der Gemäldegalerie sehr gut. Die Primärentscheide Sempers, etwa die Einsicht, den Riegel des Galeriebaus in möglichst grosser Harmonie in den Zwinger einzufügen und so sinnvoll auf die Nähe des brandgefährdeten und somit für das Museum gefährlichen Hoftheaters<sup>136</sup> zu reagieren und viele Entscheide mehr, definierten den Kernbau. Um diesen legt sich die Schmuckform, aber nicht wie eine sich selbst tragende Schale, vielmehr heftet sie sich sozusagen an den Kernbau, in Abhängigkeit von dessen Prämissen. Ein dichtes Netz optischer Bezüge der Architekturteile untereinander geben der Kruste ihren inneren Halt, was an den Flügelfassaden besonders deutlich hervortritt. Sie sind im Verhältnis zur Breite des Mittelbaus und der Seitenrisalite eigentlich viel zu lang. Statt eines Fensterachsenverhältnisses von 1 : 9 : 3 : 9 : 1 wäre eher eines von 3 : 7 : 3 : 7 : 3 zu erwarten gewesen. Diesen vom Kernbau ausgehenden Missstand überspielte Semper, indem er mit Hilfe der Fensterverdachungen im ersten Stock sozusagen Grossachsen schuf, die das Verhältnis 1 : 4 : 1 : 4 : 1 aufweisen. Die paarige Anzahl solcher Achsen ergibt ein Schreitmotiv. Hinter dieser Fassade ohne Mittebetonung verbergen sich drei Oberlichtsäle, es könnten aber auch mehr oder weniger sein. Am Hauptgebäude des Polytechnikums in Zürich besitzen sogar alle Flügel der vier Gebäudeelemente eine gerade Anzahl Fensterachsen, entweder zehn oder acht, was um 1865 so noch ungewohnt war.

## SEMPERS KIRCHENPROJEKTE

Semper widmete sich in seinen Pariser Studienjahren dem Kirchenbau, wie wir aus seinem Brief vom 21. Oktober 1827 wissen.<sup>137</sup> Eine Kirche bauen zu können, war damals für Architekten eine Frage des Prestiges und sicher hatte Gau Sempers Interesse dafür geweckt.<sup>138</sup> Auf seiner Reise entstanden Skizzen und Aufnahmen von Kirchen, doch befasste er sich mit diesen vorab in ihrer Eigenschaft als Baudenkmäler und weniger als Gotteshäuser. Während der ersten zehn Jahre praktischen Wirkens kam er mit dem Kirchenbau kaum in Berührung,<sup>139</sup> hatte sich aber gelegentlich mit denkmalpflegerischen Massnahmen an Kirchen zu befassen.<sup>140</sup> Zwischen 1838 und 1840 baute er indes die Synagoge in Dresden – ein für den späteren Synagogenbau im deutschen Sprachraum wichtiges Werk.<sup>141</sup> 1844 nahm er dann mit fünf Entwürfen am Wettbewerb um den Neubau der Nikolaikirche in Hamburg teil und beeinflusste damit den späteren deutschen Kirchenbau massgeblich, nicht zuletzt, weil er seine Auffassungen zum Bau evangelischer Kirchen auch schriftlich verbreitete.<sup>142</sup> Weitere Arbeiten für kirchliche Zwecke waren ein Entwurf für eine Synagoge in Paris (1850), 1861 ein Aufsatz auf den Kirchturm von Affoltern am Albis (1860/61), ein Projekt für eine katholische Kirche in Winterthur (1863–1865), ein Orgelprospekt für Eschdorf (1838) und einen nicht ausgeführten Orgelprospekt für Thalwil (1863).<sup>143</sup> Danach befasste sich Semper nur noch als Gutachter und Preisrichter mit Kirchen.<sup>144</sup>

### DIE PROJEKTE FÜR DIE NIKOLAIKIRCHE IN HAMBURG

Besonders ergiebig bezüglich der Entwurfsentwicklung bei Semper präsentiert sich das Projekt der Nikolaikirche, das mehrere Stadien aufscheinen lässt. Nach dem grossen Stadtbrand von Hamburg vom 5. bis 8. Mai 1842 standen von der Pfarrkirche St. Nikolai nur noch Ruinen, aber doch noch so



Sempers erste Skizze für einen Neubau des abgebrannten Hamburger Stadtzentrums vom 20. Mai 1842 mit einer ersten Skizze für den Neubau der Nikolaikirche (Hamburg, StA, 344-3/175-10, Ausschnitt, Massstab 1 : 2000). LINKS: Im gleichen Massstab einkopiert der Grundriss von San Lorenzo Maggiore in Mailand. (Nach Xavier Barral i Altet, Frühes Mittelalter, Köln 1997, S.44; Montage MF)

viel brauchbares Mauerwerk, dass an einen Wiederaufbau der Kirche gedacht wurde. In der ersten Aufregungen trugen viele verschiedene Fachleute vieles bei, einerseits, um beim Wiederaufbau wirklich zu helfen, andererseits aber auch, um sich bei der Realisierung zu profilieren und um Aufträge zu erhalten. 1844 wurde ein Wettbewerb um den Neubau der Nikolaikirche veranstaltet, an dem Semper teilnahm, aber ohne den Auftrag zu gewinnen. Im Nachgang versuchte er zu zeigen, dass ihm Unrecht geschehen sei.<sup>145</sup>

Seine Entwurfsarbeit für St. Nikolai spielte sich in drei Hauptphasen ab, nämlich in der zwischen dem Brand und der Wettbewerbsausschreibung, während des Wettbewerbs und danach.

In der Zeit vor dem Wettbewerb verfolgte Semper mindestens drei verschiedene Ideen. Als Erste zeigt seine städtebauliche Skizze vom 26. Mai 1842 einen Zentralbau und einen Kuppelbau mit Vorhof.<sup>146</sup> Zur zweiten Idee gehören die von Franck Semper zugeschriebenen beiden Konzeptzeichnungen, nämlich ein gotischer Grundriss, den er mit dem Dom von Regensburg in Zusammenhang bringt, und eine Kuppelkirche, beide am Burstah, der vorgesehenen Hauptstrasse.<sup>147</sup> Und drittens verfolgte Semper das Projekt für den Wiederaufbau der Brandruine, wie es im städtebaulichen Konzept eingetragen war und das er zusammen mit Heinrich Wilhelm Burmester (1800–1849)<sup>148</sup> im Februar 1843 vorlegte.

### *Der erste Zentralbau*

Semper brachte zwei Wochen nachdem er von der Katastrophe erfahren hatte den Grundriss für einen Zentralbau zu Papier, für den er zwar nicht viel Zeit aufwenden konnte, den er aber von seinen italienischen Studien und der vorgängigen Auseinandersetzung mit dem Zentralbau des Donner-Pavillons in Neumühlen profitieren liess. Während er dort den Statuenhof im Belvedere des vatikanischen Palastes zitierte, legte er hier S. Lorenzo Maggiore in Mailand zugrunde. Belege für Sempers Besuch dieser Kirche fehlen zwar, aber die Stadt hat er auf der Reise von Rom nach München sicher besucht. Eine grafische Überprüfung ergab, dass nicht nur die Grundrisskonfiguration, sondern auch die Grundrissdimensionen von S. Lorenzo Maggiore<sup>149</sup> mit denen des Kirchengrundrisses in Sempers Situationsplan der Hamburger Innerstadt vom 26. Mai 1842 übereinstimmen.<sup>150</sup>

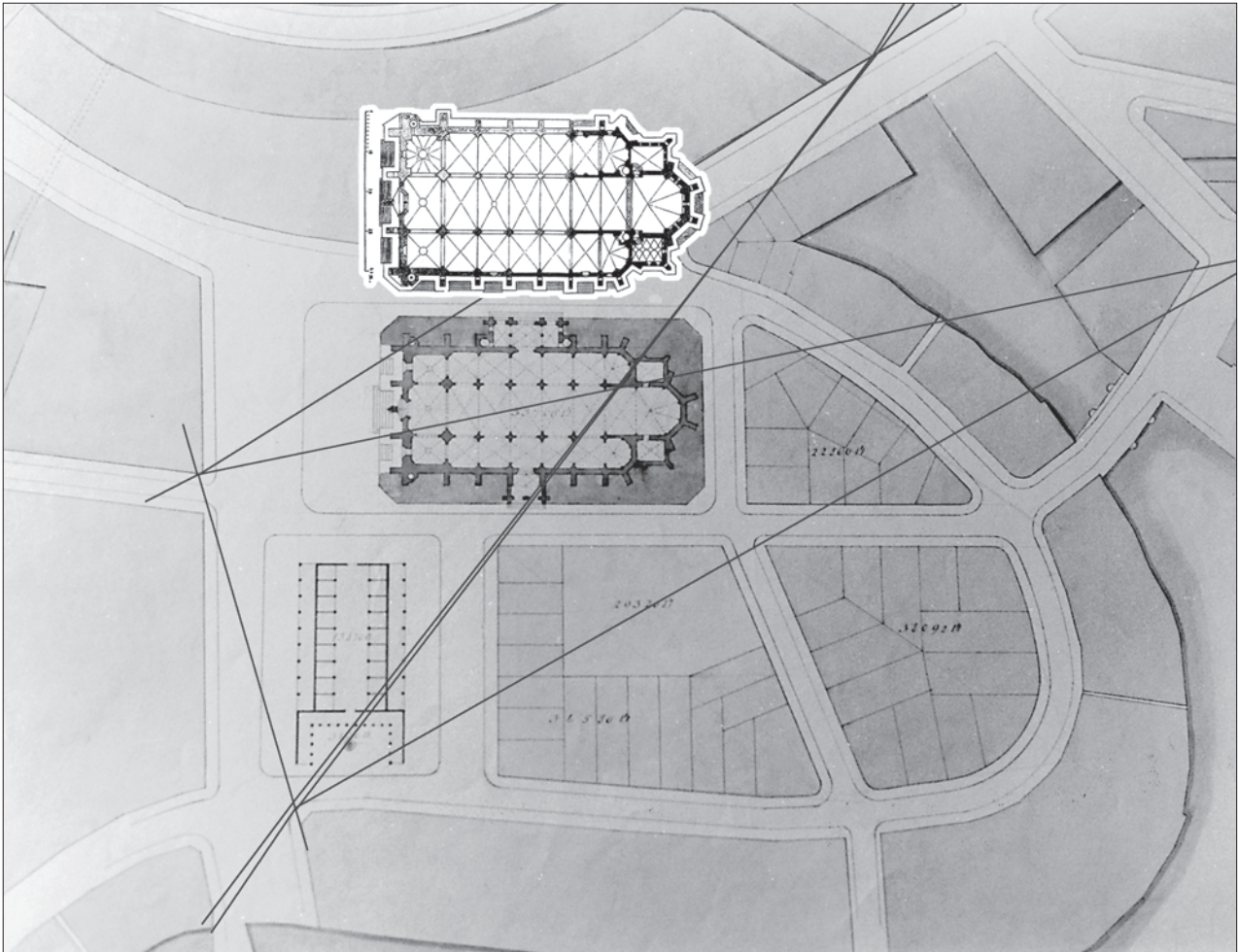
### *Der Kuppelbau mit Vorhof*

Semper entschied sich danach für eine Zentralkirche mit grossem Vorhof. In der Kürze der vorhandenen Zeit stellte er den zuerst gewählten Standort der Kirche skizzenhaft in der Biegung der Halbinsel der Neuenburg dar, und als er von diesem wieder abgekommen war, arbeitete er auf demselben Blatt mit der anderen Variante weiter. Diese zeigt ein prägnantes Atrium, gesäumt von den auf dem Platz notwendigen «Schwangen» (feste Marktstände), die auch im zweiten Projekt vom Februar 1843 um die Kirche herum vorgesehen waren, möglicherweise mit den repräsentativeren Marktbauten, die ebenfalls zur Diskussion standen. Die Umrisslinien der Kirche zeigen bereits in die Richtung einer Predigtkirche, um die dann in den Wettbewerbsprojekten die Gedanken kreisten. Dies ist umso wahrscheinlicher, als Semper den Wunsch nach einem Atrium nie ganz fallen liess und dieses in Form einer Skizze auch auf dem Situationsplan seines Wettbewerbsprojekt zu finden ist.<sup>151</sup>

### *Der gotische Entwurf und die Kuppelkirche*

Wohl ermüdet von den stetigen Forderungen der Hamburger nach einem Neubau im «deutschen Stil», legte er auch einen gotischen Entwurf vor, bei dem er auf seine Erinnerungen an den Dom von Regensburg, wo er im Jahre 1826 ein Vorstudiumspraktikum absolviert hatte, zurückgriff.

Für das Konzept der Kuppelkirche wird Semper die Umrisszeichnung auf dem Blatt vom 26. Mai 1842 weiterentwickelt haben, wofür die vorhandenen Segmentierungen des Baus sprechen, wenn auch die Proportionen verändert sind. Hier ist auch schon der umlaufende hohe Sockel anzutreffen, auf dem die in «altdeutschen» Formen gehaltene Kirche der Wettbewerbsprojekte steht.



Eine der Alternativen Sempers für eine gotische Nikolaikirche (Hamburg, StA, 361-2/XII 30/2, Ausschnitt). Darüber einkopiert der Dom von Regensburg ohne Querschiff, Massstab 1 : 2 000. (Nach Handbuch der Architektur, 2. Teil, 4. Bd., Heft 3, Leipzig 1913, S. 42; Montage MF)

### *Das Projekt zum Wiederaufbau der Brandruine*

Das mit Burmester zusammen verfasste Vorprojekt muss zwischen dem 30. Dezember 1842 und dem März 1843 entstanden sein,<sup>152</sup> also in sehr kurzer Zeit. Nur als Foto ist die Vermessungsaufnahme der Brandruine vom 15. Februar 1843 erhalten, die erste Skizzen Sempers für die Umgestaltung des Kirchenschiffs enthält.<sup>153</sup> Die Pläne der West- und Südfassade des eingereichten Projekts wiesen die Signatur «GSemper Fbr 1843» auf,<sup>154</sup> entstanden demnach innerhalb von nur vierzehn Tagen. Der Grundriss, der Querschnitt gegen den Turm und die beiden Fassaden belegen einen recht sorglosen Umgang mit den Vorgaben der Ruine.

Die frühere Hallenkirche wurde zur dreischiffigen Basilika mit Seitenkapellen. An Stelle der beiden kürzeren Chorjoche trat ein voll ausgebildetes Querhaus, Chor und Vierung erhielten einen Abschluss in Form eines Hallenlettners, in dessen Mitte zur «Predigtkirche» hin die Kanzel integriert war. Die «Altarkirche» (Chor und Vierung) wurde gegen die Querschiffportale durch Chorschranken abgetrennt. Ob sich die Orgel vor oder im Turm befinden sollte, kann nicht entschieden werden. Links und rechts vom Turm sah Semper zwei weit ausladende Treppenhäuser vor, die auf eine «Emporenkirche» führen sollten, welche die Seiten- und Westempore mit einbezog. Im Grundriss sind an dieser Stelle zwei Wendeltreppen zu sehen, offenbar Dienstreppen.

Die Chortürme, deren Funktion gleichzeitig statisch und optisch ist, erhielten ihre Zugänge aus der Querhaus-Ostwand. Ein Proportionsvergleich mit den – allerdings unzulänglichen – Angaben zur abgebrannten Kirche belegt besonders beim noch erhaltenen Turmschaft deutlich, wie wenig es Semper tatsächlich um die Erhaltung der noch vorhandenen Substanz ging.<sup>155</sup> Berücksichtigt man all diese Details, so handelte es sich bei diesem Entwurf um ein Neubauprojekt unter dem Vorwand, die Brandruine auf diese Weise zu erhalten. Kein Wunder, dass sich dagegen heftige Opposition regte. Mit dem Gutachten der Technischen Kommission vom 12. April 1843 gegen die Erhaltung der Ruine und den entsprechenden Beschlüssen der kirchlichen und staatlichen Gremien,<sup>156</sup> wurde diese Idee obsolet.

### DER WETTBEWERB

#### *Der Verlauf*

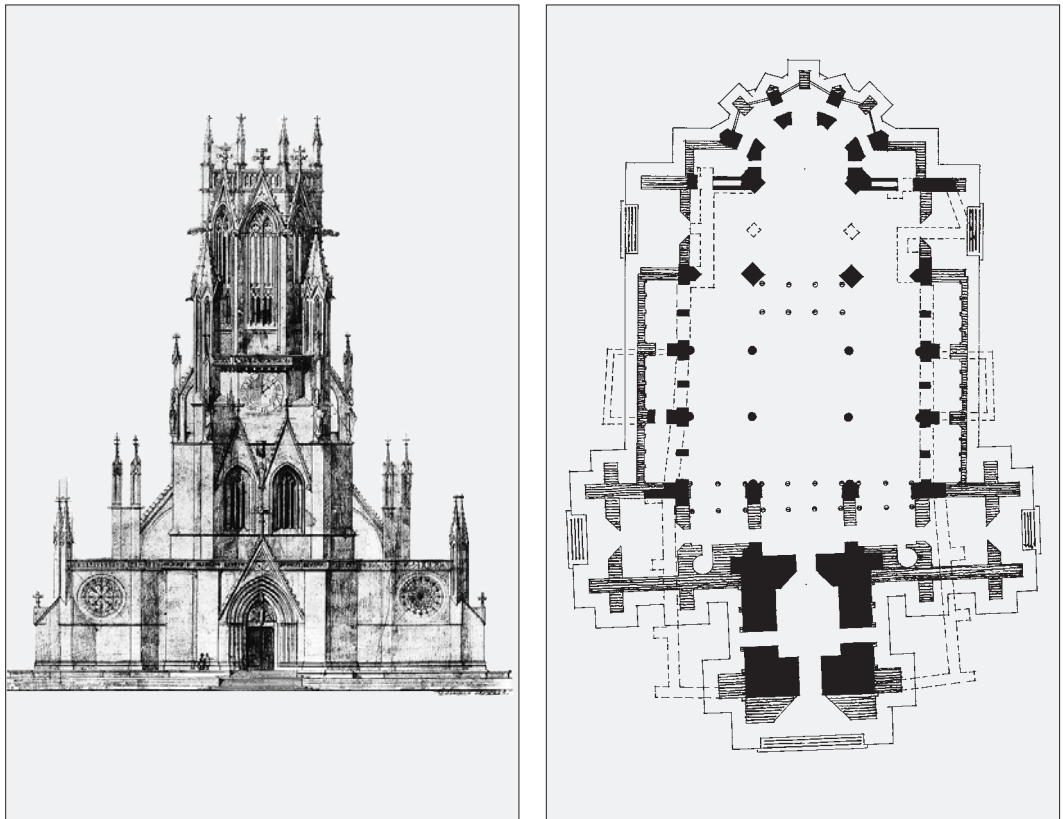
Ende Juli 1843 wurde die neue Planung von Stadtbaudirektor Carl Ludwig Wimmel (1786–1845) für diesen Stadtbereich genehmigt.<sup>157</sup> Sie setzte fest, die Kirche auf der Innenseite der Neuenburg, an der Spitze der Halbinsel zu errichten, und ebnete den Weg für den Wettbewerb um den Neubau, der am 28. April 1844 ausgeschrieben wurde. Die Form und der Stil des Baus waren freigestellt, aber die Unterbringung von insgesamt 3 000 Personen eine Bedingung.<sup>158</sup> Semper wurde in Dresden durch seinen Bruder Wilhelm, Apotheker in Hamburg, auf dem Laufenden gehalten.

Semper begann die Arbeit mit dem Hauptentwurf, der eine hohe Vierungskuppel enthält. Es überfielen ihn aber bald Zweifel, ob seine hohe Kuppel als Turm, wie er im Programm verlangt war, durchgehen oder sein Projekt ausscheiden werde. Noch bevor er am ersten November seinen Bruder Wilhelm veranlasste, bei Mitgliedern der Baukommission darüber Aufschluss zu erhalten und um eine Verlängerung der Einsendefrist zu bitten, begann er mit einem zusätzlichen gotischen Projekt.

Am 19. Dezember 1844 wurde die öffentliche Ausstellung der 38 rechtzeitig eingereichten Projekte eröffnet. Trotzdem wurden auch die bis 27. Dezember eingetroffenen Projekte 39 bis 44 noch ausgestellt. Sempers gotisches Projekt traf erst einen Tag vor Ausstellungsende, am 30. Januar 1845, ein und wurde aus formalen Gründen nicht in die Beurteilung einbezogen.<sup>159</sup>

Unter den Konkurrenten befanden sich unter anderen Baumeister Johann Hinrich Klees-Wülbers (1800–1845) aus Hamburg, Architekt Luis aus Hamburg, der Berliner Architekt Johann Heinrich Strack (1805–1880), Architekt Ludwig Lange (1808–1868) aus München, der spätere Preisträger, ein Teilnehmer namens Atkinson, der englische Architekt und spätere Sieger George Gilbert Scott (1811–1878), und der Architekt Karl Alexander von Heideloff (1789–1868) aus Nürnberg.<sup>160</sup>

Die abgegebenen Unterlagen präsentierten sich sehr disparat, sowohl in der Zahl als auch sachlich, sodass beispielsweise noch Kostenberechnungen eingefordert werden mussten.<sup>161</sup> In der Baukommission sassen kirchliche Honoratioren der Stadt unter dem Vorsitz von Senator Nicolaus Binder (1785–1865), dem Kirchspielherrn von St. Nikolai von 1839 bis 1847, ausserdem der Kunstmaler Hans Heinrich Porth (\*1796), der Sekretär der Kommission wurde.<sup>162</sup> Die Baukommission berief am 27. Januar 1845 folgende Männer als Gutachter in die Prüfungskommission: Stadtbaudirektor Carl Ludwig Wimmel (1786–16.2.1845), die Architekten Franz Gustav Joachim Forsmann (1795–1878), Hamburg, Johann Hermann Maack, Bauinspektor, Hamburg, H. Schlosser, Auguste de Meuron (1813–1898), Theodor Bülow (\*1800), der mit Semper auf Du verkehrte, Baumeister Heinrich Averdieck, Bremen, sowie Alexis de Chateaufort (1799–1853) und Hermann Peter Fersenfeldt (1786–1853). Die letzten beiden traten vor dem Gutachten zurück.<sup>163</sup>



Hamburg, Nikolaikirche. LINKS: Sempers Westfassade für den Wiederaufbau der Brandruine im Massstab 1 : 1000. (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 20/463. RECHTS: Grundriss Sempers für den Wiederaufbau der Brandruine mit deutlicher Trennung zwischen den Alt- und Neubauteilen. (Zeichnung Martin Fröhlich, Massstab 1 : 1000 nach Foto in Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 18/463).

Kurz vor dem Abschluss der Projektebegutachtung starb Stadtbaudirektor Wimmel. Die Prüfungskommission sprach den ersten Preis Sempers Entwurf zu ... weil [er] in der Anordnung [des] Grundrisses ... für eine ev. luth. Kirche am geeignetsten erscheint. Den zweiten Preis sollte Strack, den dritten Scott erhalten. Ohne Baudirektor Wimmel, der sich voll mit diesem Ergebnis identifiziert hatte, konnte der Antrag der Prüfungskommission bei Baukommission und Kirchenkollegium aber nicht umgesetzt werden,<sup>164</sup> obwohl er sofort rufbar wurde.

Am 12. März 1845 veröffentlichte Semper in den «Neuen Hamburgischen Blättern» anonym den Artikel «Noch Etwas über den St. Nicolai-Kirchenbau»,<sup>165</sup> um sein Projekt zu verteidigen, denn viele Hamburger waren mit dem Ergebnis der Prüfungskommission nicht einverstanden und liebäugelten mit den neugotischen basilikalischen Projekten von Atkinson und Scott. Ende März erschien in Leipzig Sempers Schrift «Ueber den Bau evangelischer Kirchen».

Kurz darauf bat die Kommission, die eine neugotische Kirche wollte, den Initianten der Kölner Domvollendung, Sulpiz Boisserée (1783–1854), und den Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) um ein gemeinsames Gutachten in dieser Sache.<sup>166</sup> Boisserée sagte aus gesundheitlichen Gründen seine Mitwirkung ab, während Zwirner in seinem Gutachten das Projekt Scotts zum Bau empfahl, das dieser mit einem Hamburger Bauleiter verwirklichen könne.<sup>167</sup> Die Baukommission bestätigte Zwirners Urteil, vergab den zweiten Preis an Strack, den dritten an Lange und dankte den Hamburger Prüfungsexperten für ihre vorgängigen Gutachten; einige waren verärgert und wiesen den Dank zurück.<sup>168</sup>

Damit hatte sich der Wirbel um das merkwürdige Verfahren nicht gelegt. Die Forderung nach der geregelten Durchführung von Architekturwettbewerben blieb offen bis zum 2. November 1867, als die 15. Versammlung Deutscher Architekten und Ingenieure in Hamburg den Entwurf für eine Wettbewerbsordnung vorlegte.<sup>169</sup> Soweit der Hergang dieses fragwürdigen Wettbewerbs, der Sempers Hass gegen die Neugotiker begründete.

### *Sempers Wettbewerbsbeitrag*

Im Erläuterungsbericht vom 25. Oktober 1844 zu seinem Beitrag gab Semper eine Liste der von ihm eingesandten Zeichnungen (in seiner Sprache *Tabulae*), sodass wir ihre Anzahl und die Zahl der eingesandten Projekte und Varianten kennen. Es sind im Wesentlichen das bereits besprochene Wiederaufbauprojekt, das Neubauprojekt mit Spitzkuppel (der Wettbewerbshauptentwurf) und eine Variante mit Front- und Vierungsturm. Drei Monate später kam noch ein viertes, das gotische Projekt, hinzu. Die Zeichnungen gelangten, als der Auftrag an Scott vergeben wurde, an Semper zurück, wurden 1892 von dessen Sohn Manfred der Akademie der Künste in Dresden geschenkt und gingen im Zweiten Weltkrieg verloren. In Zürich haben sich die Schülerkopien von vier Blättern des gotischen Projekts erhalten.<sup>170</sup>

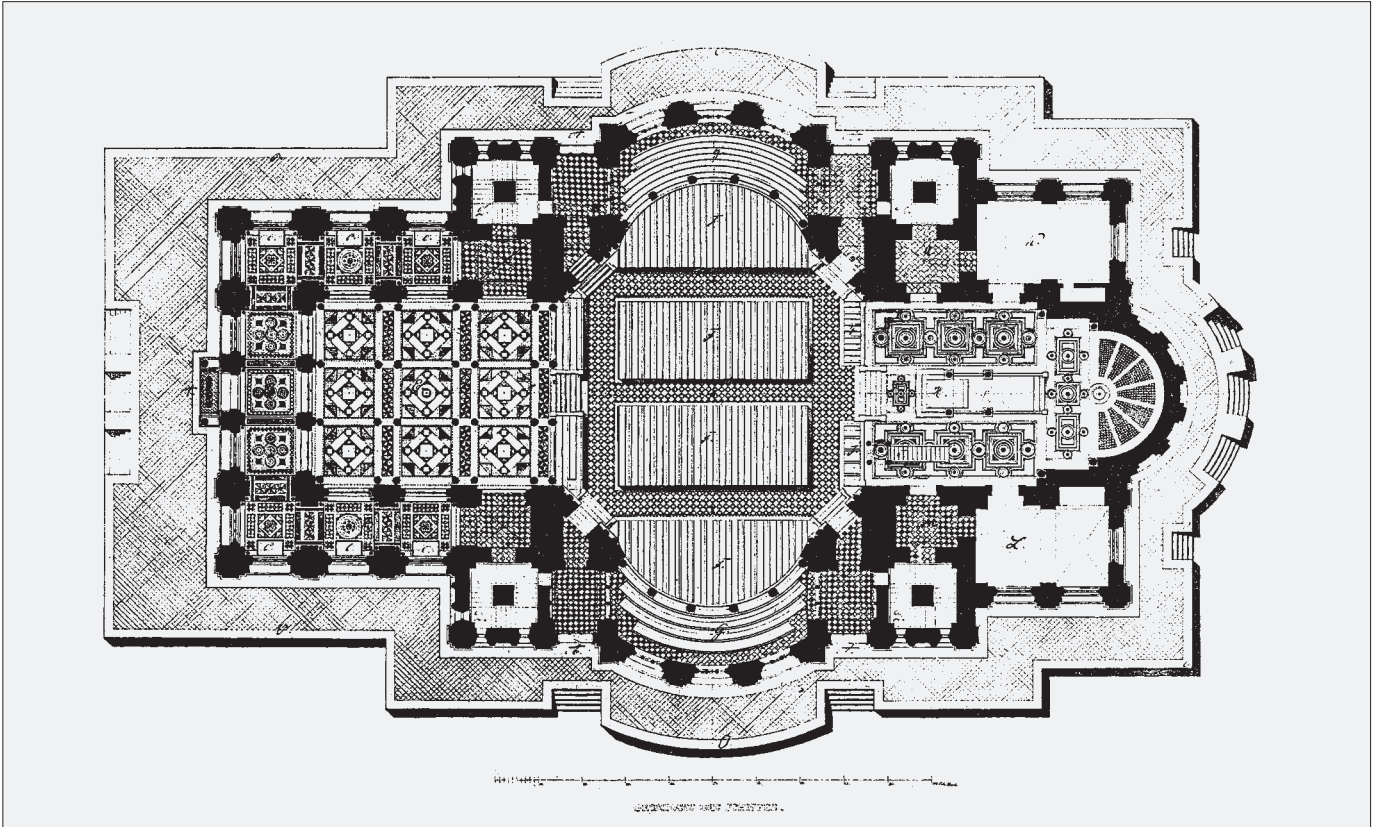
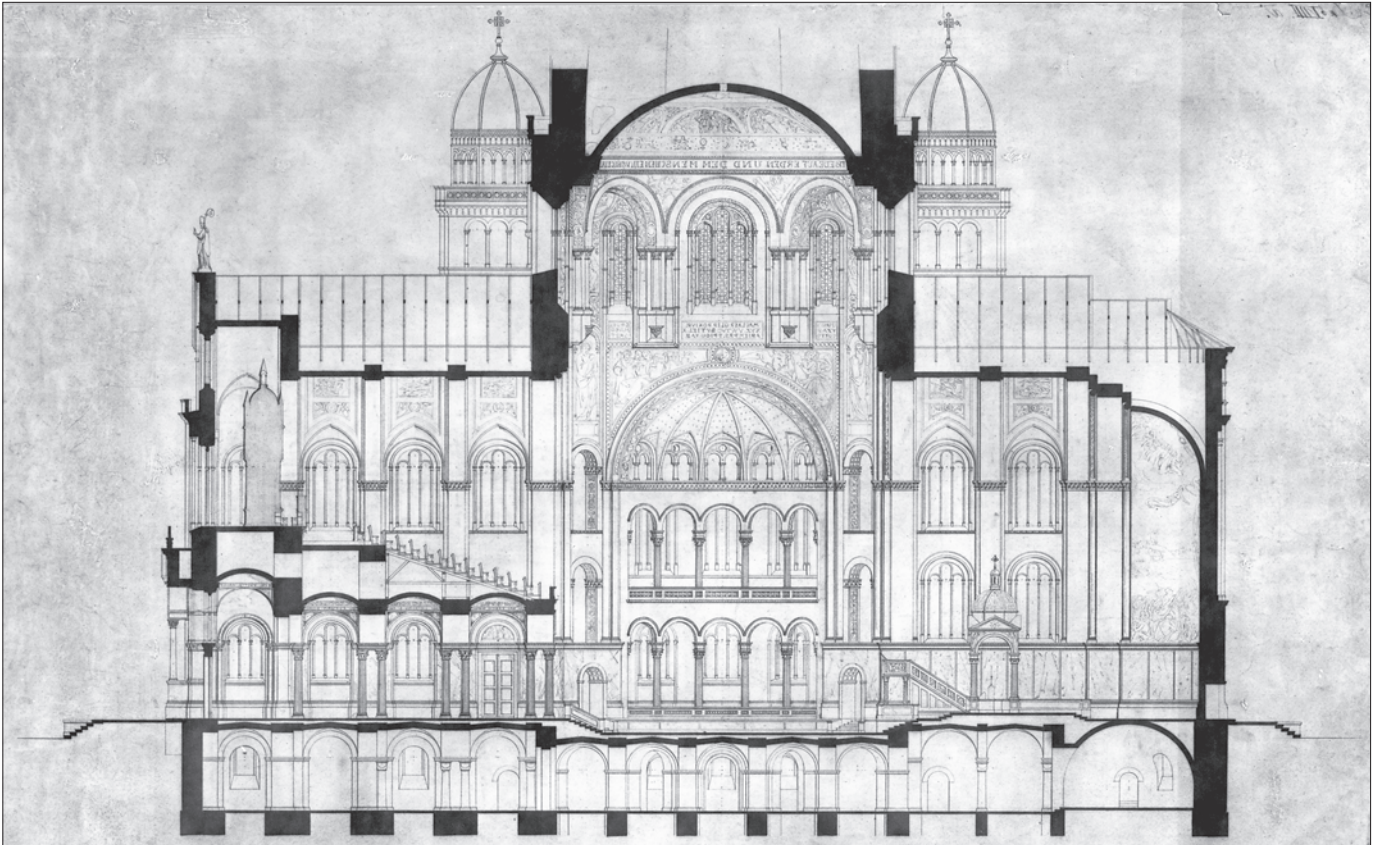
Die Bleistiftzeichnung einer Westfassade mit hohem Vierungsturm und krabbenbesetzter Kuppelindeckung dürfte als einzige erhaltene Entwurfsskizze eine Phase zwischen dem Grundprojekt und dem Vierungsturm mit Spitzhelm zeigen. Noch erkennbare, ausradierte Linien eines Spitzhelms unter etwas höherer Kreuzblume stärken diese Vermutung.<sup>171</sup>

Die Schenkung Manfred Sempers an die Akademie der Künste in Dresden enthielt im die Nikolai-kirche betreffenden Konvolut 23 ursprünglich 24 Blätter: Zusammen mit der in Zürich aufbewahrten Perspektive waren demnach einst 25 vorhanden. Von diesen sind 22 verloren, aber fotografiert, eines erhalten und von zweien gibt es schriftliche Kunde. Alles in allem also eine erfreuliche Bilanz, die eine fast lückenlose Analyse der unter MV 82 zusammengefassten Varianten für die Nikolaikirche erlaubt.

### *Der Hauptentwurf und seine Referenzbauten*

Das Konzept für den Hauptentwurf (Tabulae 1 bis 5 A, 7 bis 9, 11 und 12) wurde seit der Ausstellung in Hamburg und der Empfehlung für den ersten Preis immer wieder mit Lob bedacht. Zu Recht! Aber wie kam Semper zu diesem ausgefallenen Konzept? Wo mag er Anregungen bezogen und Referenzen gesucht haben? Welche Formen lagen in seiner «Botanisierbüchse»?

Während Semper den Wettbewerbsbeitrag ausarbeitete, lebte er an seinem Wirkungsort Dresden und kam täglich an der berühmten, zwischen 1722 und 1743 errichteten Frauenkirche Georg Bährs (1666–1738), der wohl berühmtesten Predigtkirche der Barockzeit auf deutschem Boden, vorbei. Bei dieser fand er fast alles, was eine solche ausmachte, konnte seine Konzepte überprüfen und abwägen, welche Wirkung zusätzliche Ideen wie etwa die Altarkirche oder die Vorkirche haben könnten. Allein der Dimensionenvergleich zwischen der Frauenkirche und Sempers Projekt bestätigt die Nähe. In der Höhe mass die Frauenkirche rund 95 m, für St. Nikolai waren 87,4 m vorgesehen, die Höhe der Flankentürme erreichte bei der Frauenkirche rund 55 m zu 45 m beim Projekt, der Kuppeldurchmesser innen 23,5 m zu 26 m (optisch wirksame Weite), die innere Höhe bis Kranzgesims 28,5 m zu 36 m und die innere Höhe bis zum Okulus 40 m auf 41,5 m.



Hamburg, Nikolaikirche. OBEN: Längsschnitt, Tafel VIIIa (seitenverkehrt wiedergegeben).  
UNTEN: Grundriss, Tafel III, Beide Massstab 1 : 500. (Originale verloren, Fotos Wünsdorf,  
BrLfd/MA 45 f 29/476 und 45 f 26/473)

In den Legenden des Grundrisses zur Westturmvariante sind die Querhausemporen als Betstufen bezeichnet, ein deutlicher Hinweis auf die Frauenkirche mit ihren Emporen<sup>172</sup> Semper nannte sie 1845 als neuere Beispiele für eine eigene Form für protestantische Kirchen; sie sei keineswegs als ein verunglückter Versuch zu qualifizieren<sup>173</sup>

Zu weiteren Quellen bekannte sich Semper im Wettbewerbs-Erläuterungsbericht vom 25. Oktober 1844; das war einerseits der Invalidendom in Paris, dessen Bodenrelief Vorbildcharakter für die leicht vertiefte Mittelkirche seines Entwurfs besass, andererseits St. Marien in Lübeck als Lieferantin der Idee des «Säulenwaldes» für die Vorkirche.<sup>174</sup>

Für die Kuppel wurde Brunelleschis Kuppel des Florentiner Domes wirksam, die nicht bloss die Form der achtseitigen Spitzkuppel vorgab, sondern auch andere Details, etwa die kegelförmig gedeckten Konchen, die den Übergang vom quadratischen Grundriss zum Oktogon mildern. Das Motiv der verschränkten Arkade an den Schäften von Oktogon und Flankentürmen wiederum kommt an den Chorfassaden der Dome von Palermo und Monreale vor. Semper studierte diese Vorbilder während seiner Reise, und von einigen bestehen Skizzen, vom Dom von Monreale sogar solche des Inneren.<sup>175</sup>

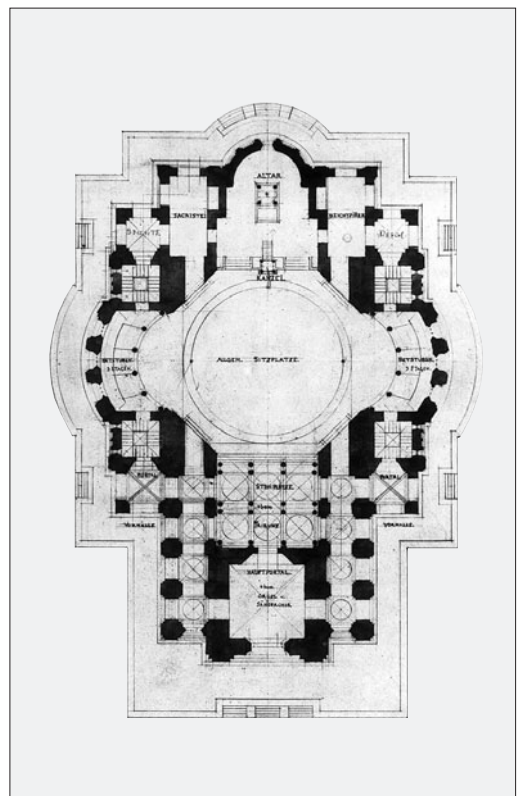
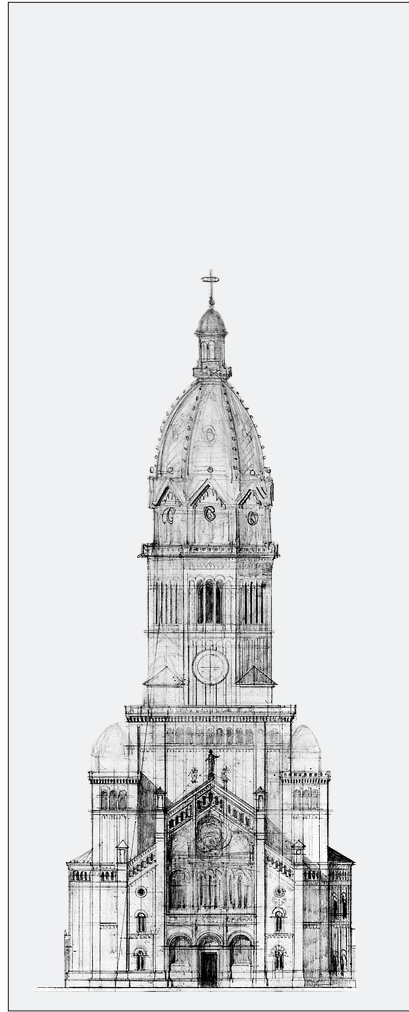
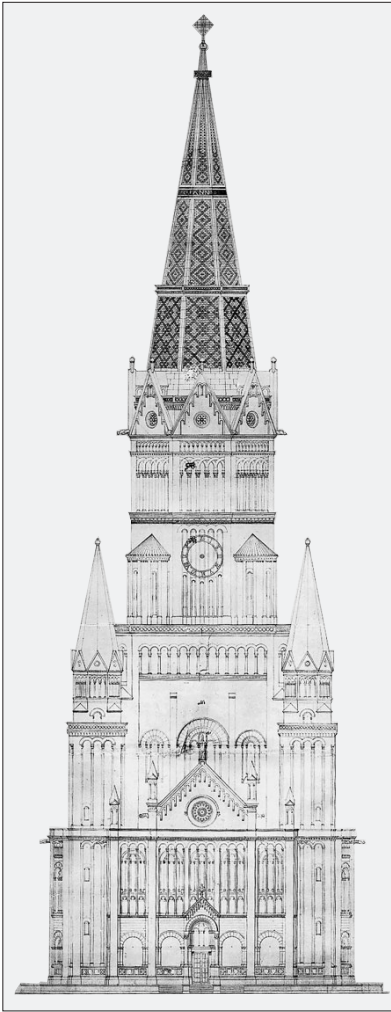
Semper verfuhr mit dem Projekt für Hamburgs Hauptkirche St. Nikolai ähnlich wie beim Hamburger Rathausprojekt, für welches er sich mit Motiven des Palazzo Vecchio, der Loggia dei Lanzi (Florenz), des Dogenpalasts und der Seufzerbrücke (Venedig) auseinandersetzte, welche die Stadt in die Nähe berühmter italienische Städte rückten. Auch für St. Nikolai sollten die Hauptkirchen anderer wichtiger Städte der Christenheit Gevatter stehen. So zitierte Semper als Hinweis auf die Frömmigkeit der Ostkirche in der Kuppel eine *Byzantinische Malerei an einer Kuppel zu Athen*, welche er unter die farbigen Tafeln im ersten Band des «Stil» aufnahm.<sup>176</sup> Aus dieser Parallele erklären sich Eigenheiten dieser Kuppelgestaltung, so die sieben (!) Lünetten<sup>177</sup> um den triumphierenden Christus oder die Planetenzeichen über dem Kranzgesims. Vielleicht darf auch eine Verwandtschaft der inneren Formgebung mit der in Gärtners Ludwigskirche (München)<sup>178</sup> angenommen werden, die Semper im Jahre 1833, also zur Zeit ihrer Errichtung, möglicherweise besichtigte.

#### *Die Variante mit dem hohen Vierungsturm*

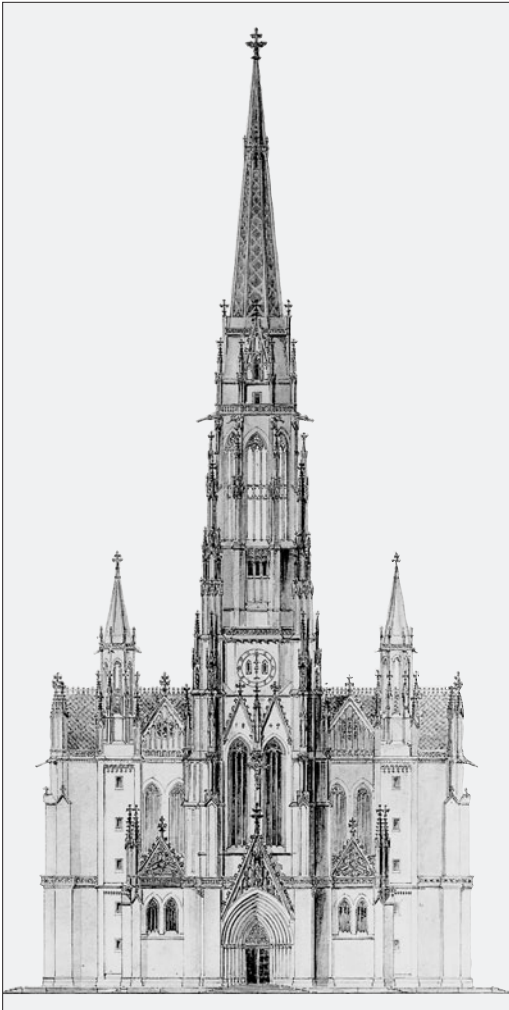
In der Variante mit hohem Vierungsturm (Tabulae 5 C und 9 B) zeigte Semper, wie der Vierungsturm um rund 40 m von 87,42 m (306 Fuss hamburgisch) auf 128,56 m (400 Fuss) hätte gestreckt werden können. Davon wäre die Westfassade nur mit einer leichten Steigerung der Dachneigung über dem Mittelschiff betroffen gewesen, wodurch die Firsthöhe um 1,4285 m auf 30,30 m (von 101 auf 106 Fuss) zugenommen hätte. Um dasselbe Mass wäre die Scheitelhöhe der hohen Kirchenfenster am Vierungsturm sowie die Oberkante der Balustrade der Flankentürme erhöht worden, die insgesamt 16,85 m (59 Fuss) höher sind. Die Vierungsplattform, auf der das Oktogon steht, wäre nun 9,7 m (34 Fuss) höher und der Ansatz des Spitzhelms gegenüber dem der Kuppel – also der oktogonale Schaft – 6,85 m (24 Fuss) länger. Nun befände sich nicht mehr die Uhr am Vierungsturm, sondern das Kranzgesims darüber in der Mitte der Gesamthöhe. Die höchste Aussichtsplattform läge nun 92,56 m (324 Fuss) über dem Boden, bei der Kuppelvariante wären es am Ansatz der Kuppellaterne nur 73,72 m (258 Fuss).

#### *Die Variante mit dem Westturm*

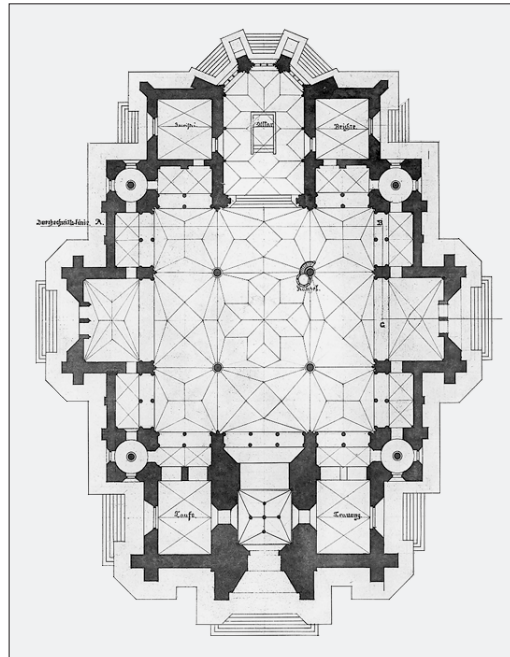
Aus lauter Angst, den Wettbewerbsbestimmungen nicht zu genügen, entwarf Semper eine Variante mit Westturm (Tabula 5 C und 6), wie sie in Hamburg offenbar erwartet wurde. Dabei veränderte er das Grundkonzept nur insofern, als er den Kuppelbau der Predigtkirche zum Oktogon umformte und somit die Aussenecken der vier Treppentürme kein Quadrat mehr definierten. Dabei ging allerdings fast unmerklich das grossartige Konzept der den Predigtsaal überwölbenden Kuppel verloren. Die Treppentürme rückten ängstlich vom hohen Westturm ab, von dem sie sonst total dominiert worden wären. Mit dem Oktogon kehrte Semper aber auch zur Kirche S. Lorenzo Maggiore zurück. Das Oktogonmotiv fand kurz nach dem Wettbewerb abermals Verwendung im Erdgeschoss der Gemäldegalerie Dresden.



Hamburg, Nikolaikirche. Sempers offizieller Wettbewerbsbeitrag, zwei weitere Turmvarianten im Massstab 1 : 1000. OBEN LINKS: Der hohe Mittelurm mit dem Spitzhelm. OBEN MITTE: Der Mittelurm mit Zitronenkuppel. OBEN RECHTS: Die Variante mit dem Frontturm. UNTEN: Der zugehörige Grundriss. (Originale verloren, Fotos Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 32/479, 84 o 24/482, 45 f 23/470 und 84 o 22/469)



Hamburg, Nikolaikirche, nachgereichtes gotisches Projekt. Massstab 1 : 1000, nach den Kopien von Georg Lasius (1835–1928). (Zürich, gta: 20-83-2-2 und -1).



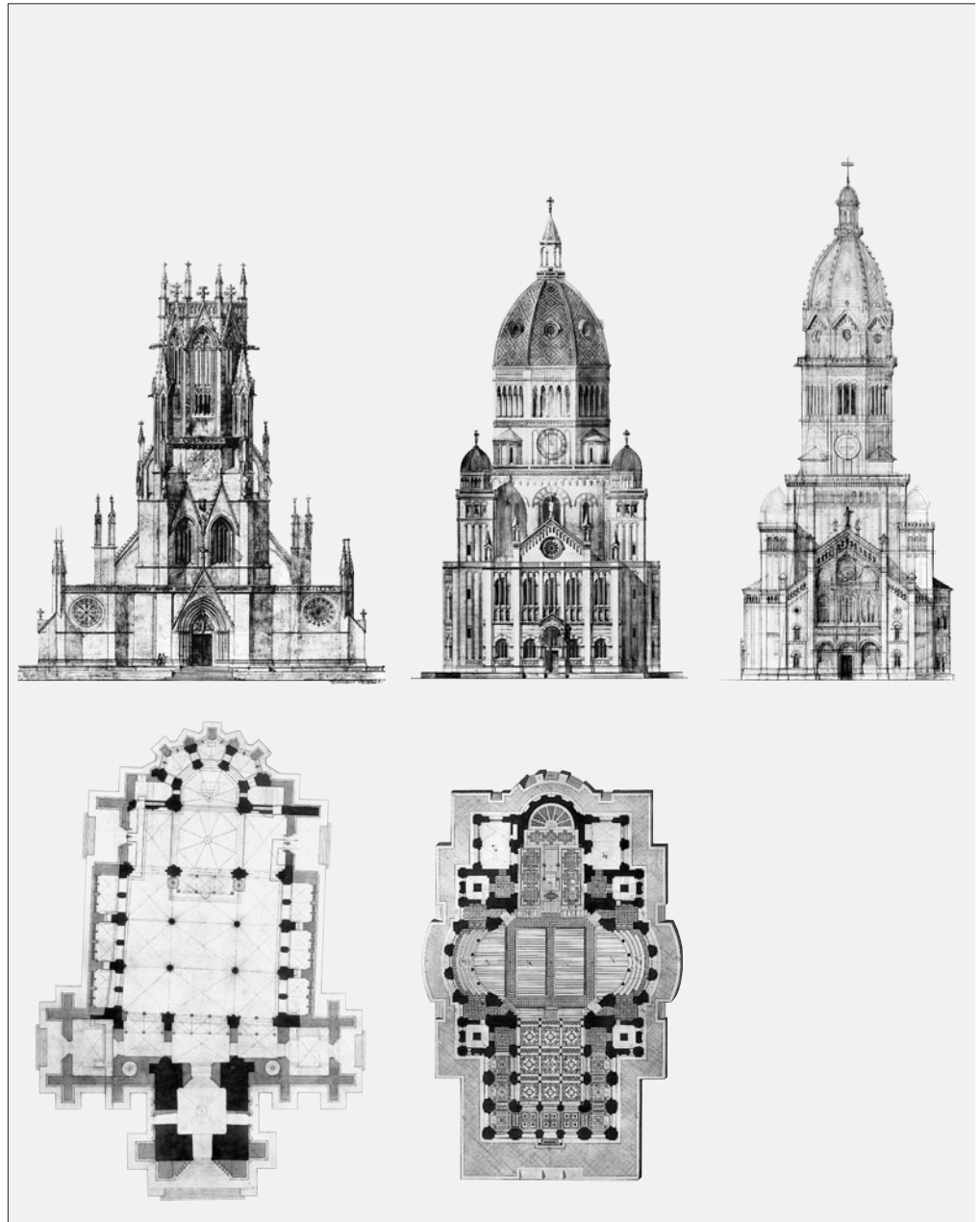
Der Kirchengrundriss mit dem Westturm zeigt aber auch, mit welcher Virtuosität Semper im Detail entwarf. Diese Leichtigkeit des Denkens in Formen lässt uns auch Konzepte bewundern, die an sich eher fragwürdig sind: Was sollen etwa die «Seitenschiffe» den Westturm entlang? Sie haben keine andere Aufgabe als die, den Grundriss zu füllen. Und was sollen die vier Treppentürme, von denen die östlichen nur auf drei Etagen je anderthalb «Betstuben» bedienen? Alles in allem eine wettbewerbstaktisch vielleicht notwendige, aber keine elegante Lösung!

### *Der gotische Entwurf*

Zieht man ausser dem Projekt für den Wiederaufbau der ruinösen Kirche auch die zugehörige kleine Skizze auf dem Lageplan vom Februar 1843<sup>179</sup> zu Rate, erkennt man, dass der gotische Neubauentwurf (MV 83) eigentlich nur als architektonische Bereinigung des Konzepts für den Wiederaufbau der Kirche gedacht sein konnte.

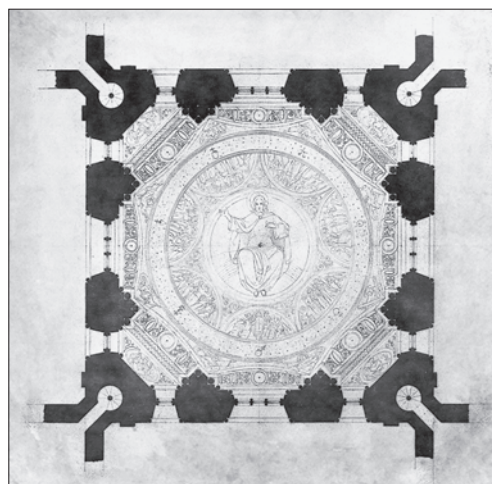
Die Kirche erhielt nun einen quadratischen Grundriss und in ihrer Grundform Unterstützung durch die umlaufenden Galerien der Emporenkirche. Der Predigtsaal ist durch vier Pfeiler verstellt (bei Scotts Projekt deren zehn!), an einem der vier Pfeiler hängt die Kanzel, sodass nur drei die Sicht auf den Predikanten behindern. Aus dem Quadrat wachsen die Altarkirche, die Orgel im Turm und die beiden Querhäuser mit hohen Emporen heraus. Sie bereichern so den optischen Raumeindruck und unterstützen die Orientierung darin.<sup>180</sup> Der Längsschnitt zeigt in der Nordostecke keinen Helm über dem Treppenturm, sondern ein quer stehendes Satteldach mit Firstgrat. Die Westfassade weist relativ hohe Helme über den dortigen Treppentürmen aus, und der Grundriss enthält vier identische Treppenstellen. Diese Unstimmigkeiten sind wohl der Arbeit unter dem hohem Zeitdruck zuzuschreiben, den Semper kurz vor dem Ausstellungsende in Hamburg erlebte.

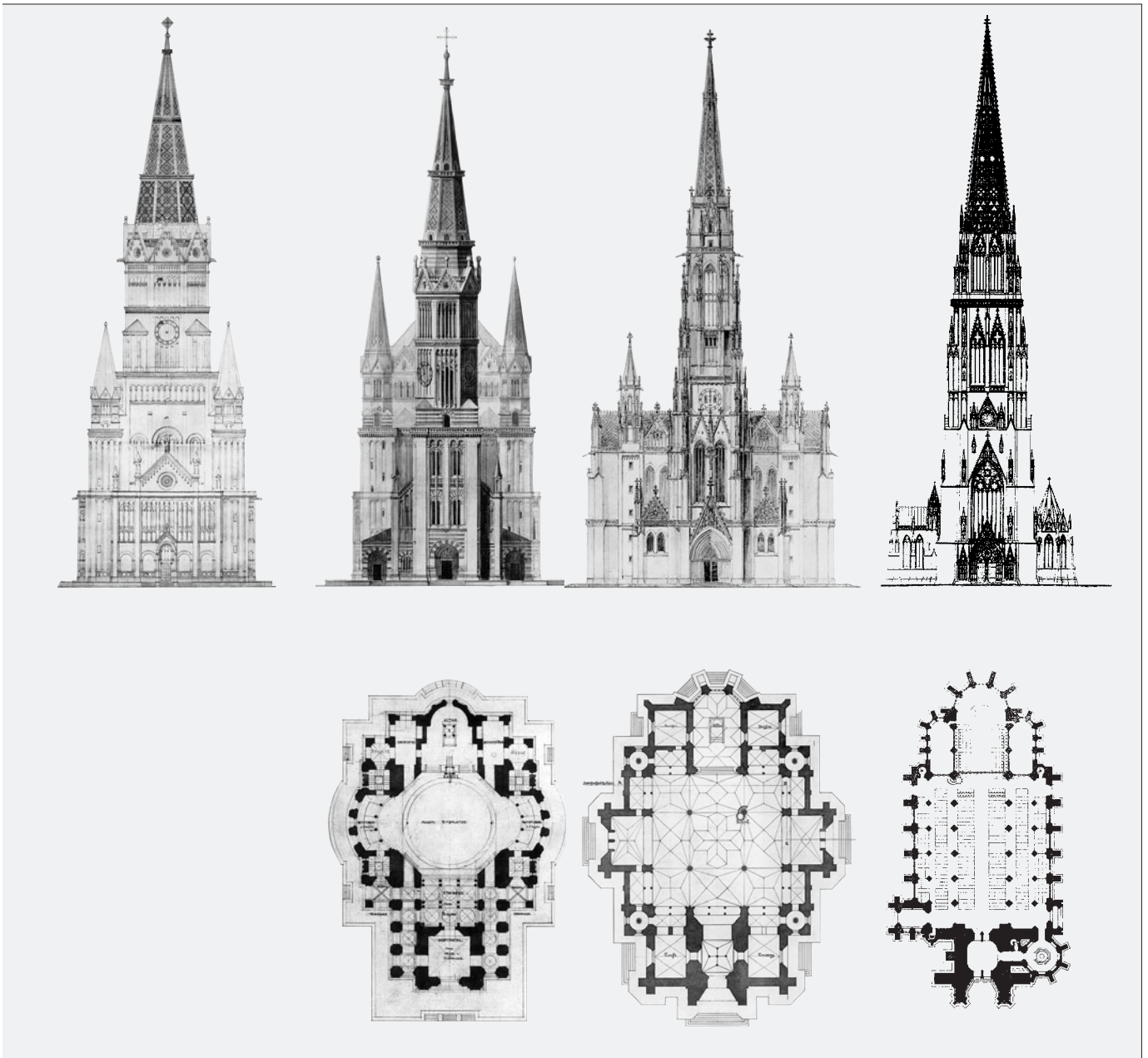
Hamburg, Nikolaikirche. Synopse der Auf- und Grundrisse im Massstab 1 : 1500 aller Semper'schen und des Scott'schen Entwurfs. Von links nach rechts: 1. Wiederaufbauprojekt, offizieller Wettbewerbsbeitrag; 2. Projekt mit Kuppel, der hohe Mittelsturm mit Spitzhelm; 3. Die Variante mit dem Frontturm, Sempers nachgereichtes gotisches Projekt (Kopien Zürich, gta: 20-83-2-1 und -3; 4. Scotts Wettbewerbsprojekt



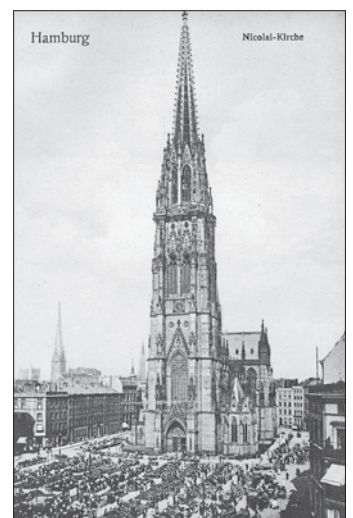
Hamburg, Nikolaikirche. Semper's offizieller Wettbewerbsbeitrag, Deckengemälde in der Hauptkuppel. (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLFD/MA: 45 f 27/474).

RECHTS: Zum Vergleich «Byzantinische Malerei an einer Kuppel zu Athen». (Semper Stil 1 1860, 1. Bd., Taf.VIII)



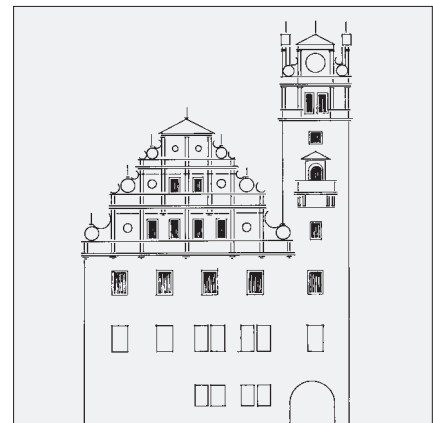
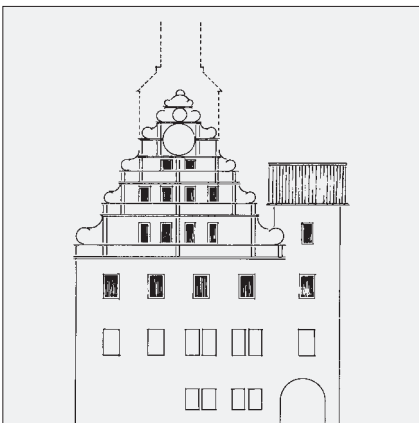


Hamburg. Nikolaikirche. Der 1846–1892 von George Gilbert Scott und seinem Sohn John Oldred Scott ausgeführte Bau. (Nach alter Postkarte)





Oschatz, Rathaus. OBEN: Foto um 1900.  
UNTEN LINKS: Fassadenaufriss von MF aufgrund einer Darstellung vor dem Umbau.  
UNTEN MITTE: Sempers Skizze zum Umbau.  
UNTEN RECHTS: Fassadenaufriss von MF nach obigem Foto. (Foto EAD, Sammlung Photoglob alt; Sempers Skizze verloren, Foto Wünsdorf, BrLfD/MA: 84 p 32/540)



## AUSBLICK

Um die Mitte des Jahres 1845 war Semper definitiv als Architekt der Spitzenklasse etabliert. Die Ablehnung seines Hamburger Kirchenprojektes hatte dazu nicht unwesentlich beigetragen, denn die Fachleute – ausgenommen die «Gotiker» – waren sich einig, dass sein Wettbewerbsprojekt einen Wurf darstellte. Dennoch wurde Semper auch jetzt noch nicht zum «Anti-Gotiker», im Sinne von Gotik als Parteiensprache. Vielmehr kam er fünfzehn Jahre später beim Kirchturmaufbau in Affoltern am Albis – einem Spezialfall – auf diese Formensprache zurück.

Auf dem Gebiet des Kirchenbaus war ihm auch später das Glück nicht hold, indem die katholische Kirchgemeinde Winterthur seinen Entwurf in Renaissanceformen ablehnte, er dagegen nicht mehr bereit war, einen gotischen Entwurf einzureichen.

Im Jahre 1867 wurde Semper in das letzte Preisgericht für die Gestaltung der Florentiner Domfassade berufen. Er nahm daran mit Engagement teil – wohl auch wegen seiner Vorarbeiten im Zusammenhang mit der Nikolaikirche. Die Westfassade der Nikolaikirche vor Augen, hätte er sich eigentlich für das Fassadensystem mit nur einem Mittelgiebel einsetzen müssen, doch machte er sich aus historischen Gründen für das basilikale und dreigiebelige System stark. Zu diesem bekannte sich auch das Siegerprojekt von Emilio de Fabris (1808–1883), welches Semper aufgrund gestalterischer Mängel ablehnte.<sup>181</sup> Dass de Fabris später auf die Giebel vor den Seitenschiffen verzichtete, erlebte Semper nicht mehr.

## DAS RATHAUS IN OSCHATZ UND DAS HAUS SEMPER IN ALTONA

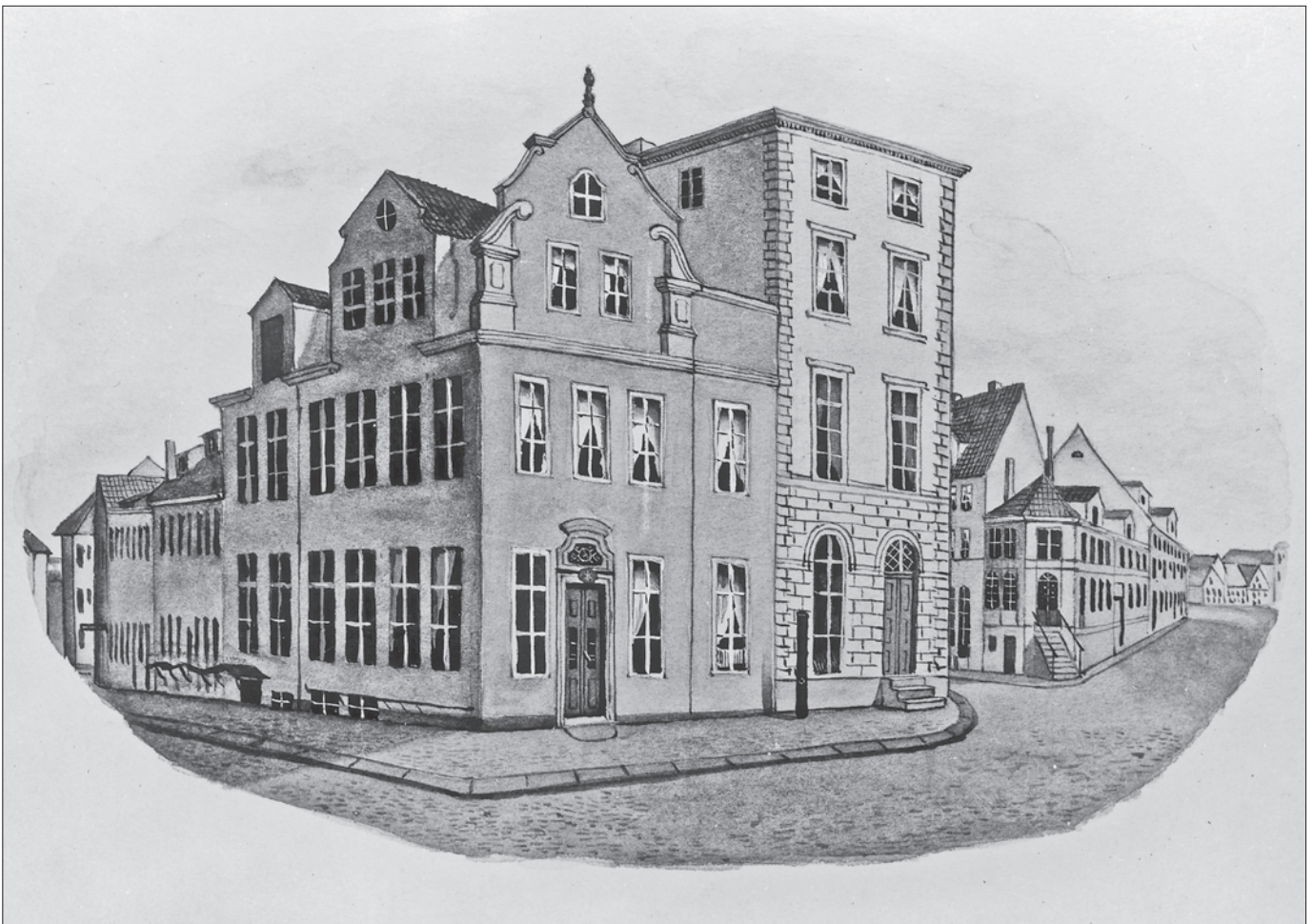
Nach dem Stadtbrand im sächsischen Oschatz am 7. September 1842 baten die Stadtbehörden Semper um Vorschläge für den Wiederaufbau des Rathauses und der Stadtkirche St. Aegidien. Er lieferte Skizzen und Pläne für beides. Für den Wiederaufbau der Kirche hielt man sich allerdings an die Vorschläge des Nürnberger Architekten und Professors Karl Alexander von Heideloff (1789–1865). Das Rathaus hingegen erhielt sein neues Gesicht zwischen 1843 und 1845 nach Sempers Plänen, der die Ausführung aber nicht selber leitete.<sup>182</sup> Daraus dürften sich die Detailabweichungen zwischen seinen Plänen und der bestehenden Rathausfassade erklären.

Seit Januar 1843 stand Semper wegen eines neuen Wohnhauses neben dem alten Kontor der Paap'schen Wollwarenmanufaktur an der Grossen Prinzenstrasse in Altona in Briefverkehr mit den Seinen und lieferte ihnen Pläne in einer reicheren und einer einfacheren Version. Letztere wurde 1844/45 durch den Altonaer Architekten und Schüler Sempers Heinrich Oswald Winkler (1819–1889) realisiert.

Von Sempers Zeichnungen zu den beiden Objekten sind heute nur wenige Fotos erhalten, nämlich vier zum Rathaus und drei zum Wohnhaus.<sup>183</sup> Obwohl auf dieser schmalen Basis keine umfassende Analyse der Projekte unternommen werden kann, erlauben die Fotos dennoch, einige interessante Beobachtungen zu machen.

## TURM UND FASSADE DES RATHAUSES IN OSCHATZ

Schon vor dem Brand im Jahre 1842 blickte das Rathaus mit einem volutenverzierten Giebel auf den Hauptplatz. Hinter dem Giebel sass ein barocker Dachreiter mit der Uhr. Die Hauptfassade begleitete eine Hofeinfahrt unter einem Turmstumpf neben einer vorspringenden Nachbarhauszeile, in der ein schmaler Ausgang zur Kirche offen blieb. Eine Skizze<sup>184</sup> Sempers zeigt, wie er sich den Wiederaufbau vorstellte, der auch ein Stück Stadtreparatur enthielt. Er befreite den Giebel vom Dachreiter, stockte stattdessen den Turmstumpf über der Durchfahrt zu einem Rathhausturm mit Uhr auf. Weiter bereinigte er den Volutenschmuck des Giebels und schlug vor, auch das vorspringende Nachbarhaus mit einem Renaissancegiebel zu schmücken. Das rechts anschliessende Haus sollte nicht wieder aufgebaut werden, damit der Chor der Aegidienkirche auf den Platz wirken konnte. Zu ihr führte nun eine breite Freitreppe.



OBEN: Das Haus der Familie Semper in Altona. LINKS: Reicher Entwurf, die Fassade an der Grossen Prinzenstrasse. MITTE: Reicher Entwurf, die Fassade an der Kirchenstrasse. RECHTS: Entwurf des ausgeführten Hauses, Fassade an der Kirchenstrasse. (Links und Mitte: Originale verloren, Fotos Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 18/459, rechts 84 o 16/457). UNTEN: Das alte Haus der Familie Semper, links davon Sempers Neubau an der Grossen Prinzenstrasse, Aquarell von E. Sülter, um 1860 (nach Foto AM 1934/262/2).

Mit Ausnahme des fehlenden Renaissancegiebels auf dem Nachbarhaus entspricht der heutige Zustand der Häusergruppe den Intentionen Sempers in weit grösserem Umfang als bisher angenommen wurde, obschon anhand der erhaltenen Fotos Einzelheiten nicht ersichtlich sind. Der Vergleich mit den Zeichnungen zum Wohn- und Geschäftshaus in Altona kann aber einiges klären.

#### DER SEMPER'SCHE FAMILIENSITZ IN ALTONA

Die Familie Semper stammte aus Landeshut in Schlesien. Sempers Vater Christian Gottfried Emanuel (1768–1831) war dort zur Welt gekommen. Er heiratete 1794 in Altona Johanna Maria Paap (1771–1857), die Erbin einer gut gehenden Wollwarenmanufaktur. Diese hatte ihren Sitz in einem Bürgerhaus an der Ecke Grosse Prinzenstrasse 22 und Böhmkenstrasse, doch gehörten auch eine Fabrik an der Carolinenstrasse und eine an der Grossen Elbstrasse 33 dazu. Nach dem Tod von Vater Semper und nach der zweiten Heirat des ältesten Sohnes Johann Carl (1796–1881) im Jahre 1836, benötigte man mehr Platz. Es gelang, die Liegenschaft Grosse Prinzenstrasse 23 an der Ecke Kirchenstrasse, also an prominenter Stelle nahe der Hauptkirche Altonas, zu kaufen. Dazu kam noch die angrenzende Parzelle Kirchenstrasse 16, sodass für den Neubau ein grosszügiger Bauplatz zur Verfügung stand. Darauf sollte ein geräumiges Haus mit einer Kleinwohnung und Lagerkellern im Untergeschoss, Verkaufsräumen im Erdgeschoss und Wohnräumen in den zwei bis drei Obergeschossen entstehen.

#### *Die reiche Variante des Projekts*

Eine reiche Planvariante zeigt, dass Semper beabsichtigte, den Durchgang zwischen den beiden Häusern an der Grossen Prinzenstrasse zu überbauen und so eine dreiachsige Fassade zu gewinnen. Die leicht schmalere Eckachse sollte einen fünfeckigen Turm mit relativ flacher Spitze tragen. Den Giebel an der Grossen Prinzenstrasse wollte er mit Renaissanceornamenten schmücken, ebenso die Dachlukarnen gegen die Kirchenstrasse. Dem Erdgeschoss gedachte er eine Renaissancearkade vorzublenken, über der er die glatt verputzten Obergeschossfassaden anordnen wollte. Als Gliederung waren nur Eckquadrierungen vorgesehen, sodass der Turm direkt aus den Obergeschossen herausgewachsen wäre.

#### *Der ausgeführte Bau*

Das 1844/45 errichtete Haus entsprach aber der einfacheren Projektvariante, die an der Kirchenstrasse nur zwei Obergeschosse ohne Dachaufbauten und an Stelle eines Eckturms lediglich ein schmales drittes Obergeschoss gegen die Grosse Prinzenstrasse vorsah. Das Haus besass ein rustiziertes Erdgeschoss mit Bogenfenstern sowie verputzte Obergeschosse mit Eckquadrierungen, und die Fenster trugen einfache horizontale Verdachungen. Von den sieben Fensterachsen gegen die Prinzenstrasse war die äusserste, die auch ein Fenster im dritten Obergeschoss besass, durch Quadrierungen abgetrennt. Dadurch entstand eine sechsachsige Fassade an der Kirchenstrasse ohne Akzentuierungen. Das Haus wurde im Jahre 1943 mit seiner ganzen Umgebung zerstört.

#### DIE GEMEINSAMKEITEN DER ENTWÜRFE FÜR OSCHATZ UND ALTONA

Vergleichen wir die reiche Variante zum Haus Semper mit dem ausgeführten Rathaus in Oschatz, ist die formale Ähnlichkeit der beiden überraschend. Es bestehen deutliche Parallelen in der Kombinationsart von glattem Verputz in den Obergeschossen und reich gestaltetem Giebel. Nimmt man aber die Skizze zum Rathaus zur Hand, fallen die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Konzepten noch deutlicher aus.

In Oschatz wollte Semper nicht nur den Rathausgiebel in den oberen Partien (wahrscheinlich, weil der neue Dachstuhl flacher wurde) verändern, sondern auch dem alten Turmstumpf einen

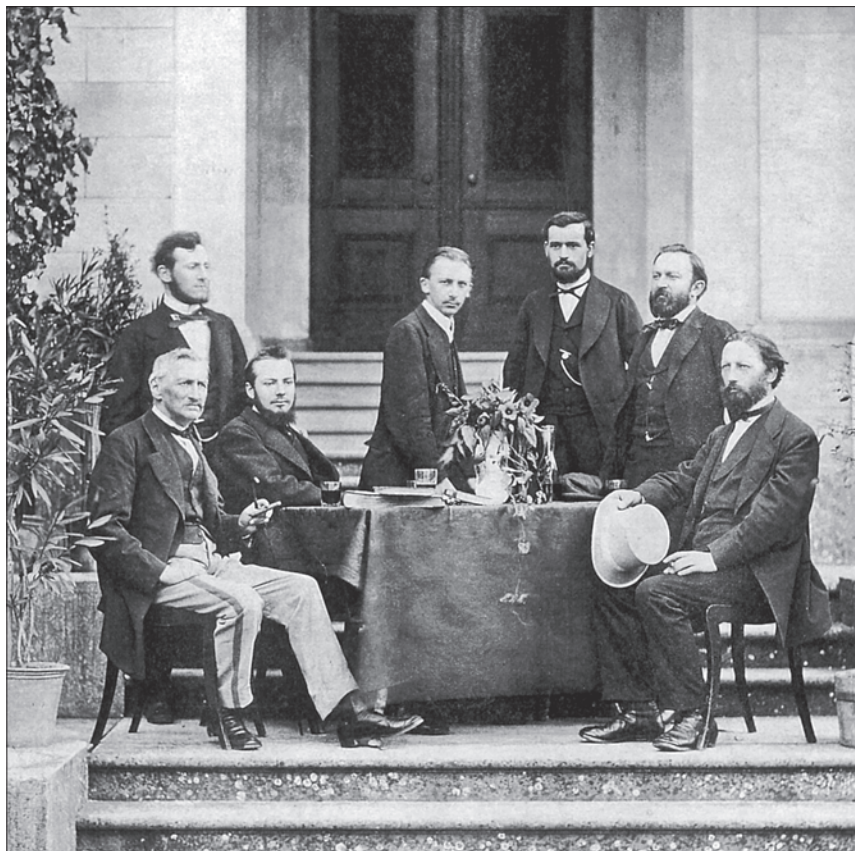
neuen Aufbau verschaffen und das Nachbarhaus mit einem «altdeutschen» Giebel schmücken. Den Giebel des dortigen Nachbarhauses finden wir fast wörtlich zitiert wieder beim Semper-Haus in Altona, ebenso den Turmaufsatz der Skizze für Oschatz. Damit nicht genug übernahm Semper die seltsame Verschränkung von Giebelansatz und Turm, die das Rathaus in Oschatz schon vor dem Brand aufwies, für die Fassade an der Grossen Prinzenstrasse, die dann allerdings ohne Turm ausgeführt wurde.

#### SPÄTERE REMINISZENZEN

Mit der Ablehnung seines Nikolaiprojekts durch Zwirner entging Semper der Bauauftrag, der ihn in seinen besten Jahren über alle seine Zeitgenossen herausgehoben hätte. Unter anderem deshalb tauchten wohl in seinem späteren architektonischen Schaffen wiederholt Reminiszenzen an dieses Projekts auf. Weitere Gründe dafür liegen in der Art von Sempers architektonischem Schaffen. Am Projekt der Nikolaikirche und seinem Nachgang lässt sich Sempers Denken in Analogien gut belegen, wobei es aber keinen Einzelfall darstellt.

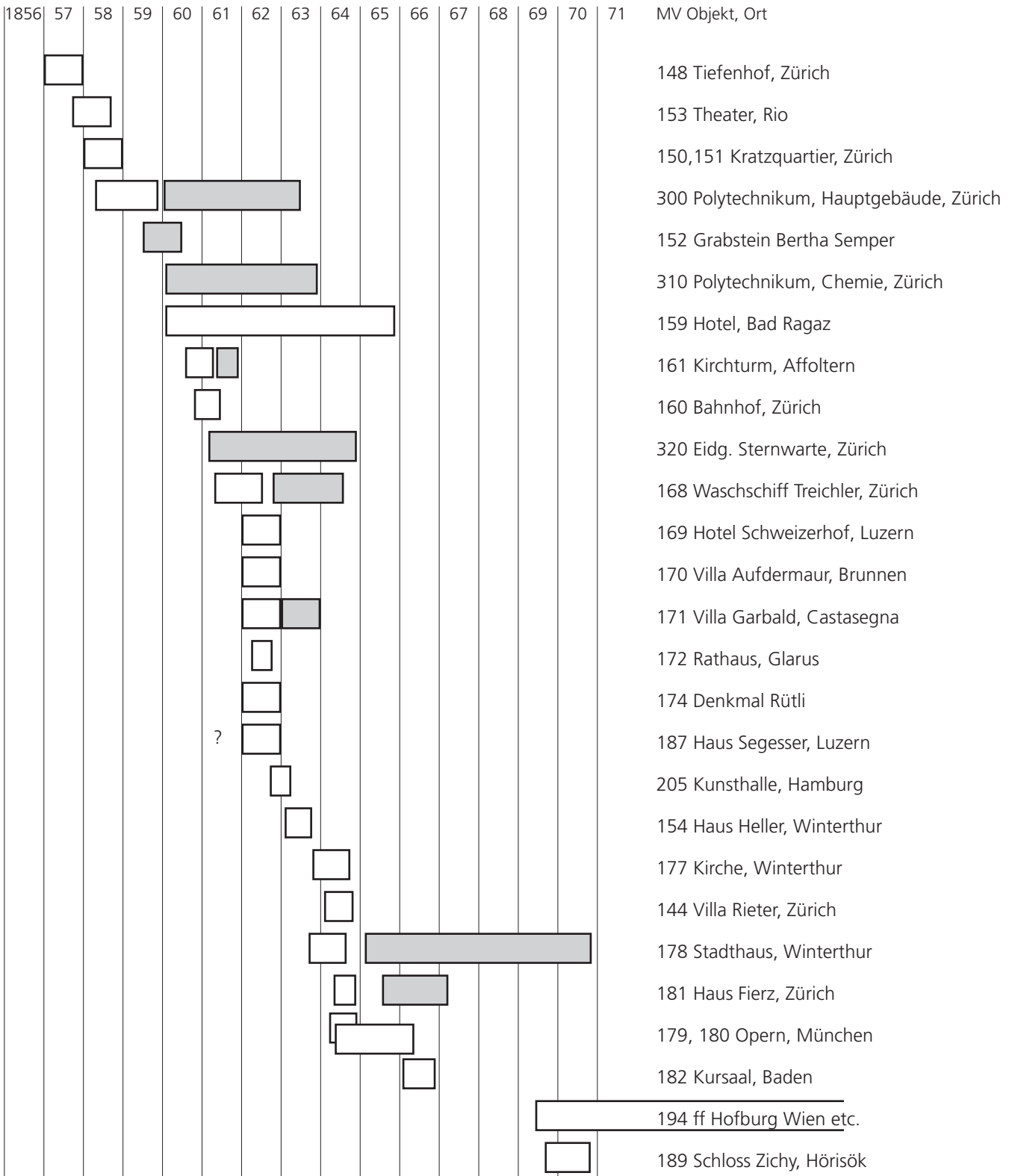
Der Vergleich zwischen den nicht sehr bedeutenden Projekten für das Rathaus in Oschatz und das Familienhaus in Altona, die Semper nicht selbst realisierte, zeigt grosse Ähnlichkeiten. Für Oschatz entwickelte er einen «Turmkopf», den er als architektonisches Motiv auf das Familienhaus in Altona übertrug. Es folgten in Zürich weitere «Türme», die auch auf ihre Vorgänger verweisen, denn die zugrunde liegende Entwurfstechnik konnte erfolgreich angewendet werden, wie die Werke seiner Schüler zeigen.

# SEMPERS MEISTERSCHAFT (1855–1879)



Semper mit seinen Diplomanden und Assistenten im Herbst 1869. Semper links, sitzend, rechts seine Assistenten Georg Lasius und Julius Stadler.  
(Foto Zürich, gta)

SEMPERS ARCHITEKTURARBEITEN DER ZÜRCHER JAHRE



Planungsphase  
 Bauzeit

Zusammenstellung von MF

## SEMPERS MEISTERSCHAFT (1855–1879)

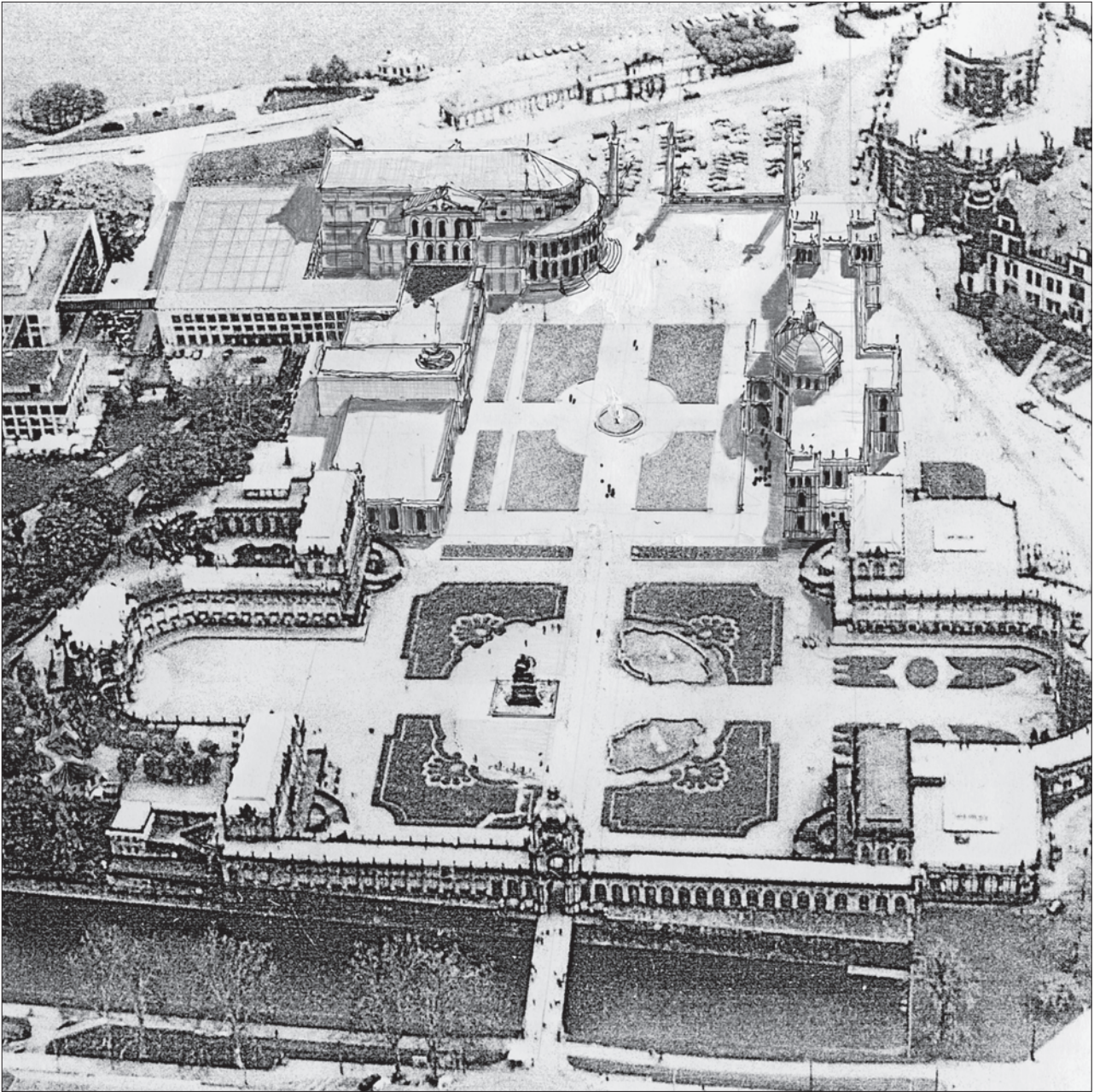
### DER STELLENWERT DER BILDUNG IN DER ARCHITEKTENAUSBILDUNG

Bildung hat viel mit verfügbarem Wissen zu tun. Bildungshorizont und Fächerkanon blieben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den höheren Schulen Europas sehr traditionell. Obwohl die meisten altgriechischen Texte in modernsprachlichen Übersetzungen vorlagen und das Latein als internationale Gelehrtensprache am Abdanken war, beherrschten immer noch die Altphilologen die Schulsysteme. Vielerorts galt bis ins 20. Jahrhundert die Kenntnis des Altgriechischen als unverzichtbar für das Studium von Theologie, Philosophie und Geschichte, die des Lateinischen überhaupt für jedes Universitätsstudium. Was zum Eintritt berechtigte, war Bücherwissen.

Die Bildungsausweise der Naturwissenschaftler befanden sich demgegenüber nicht mehr nur im Kopf (und in der Bibliothek), sondern fussten auf materiellen Belegen in Herbarium, Lapidarium, Aquarium und Terrarium. Und nun verschafften sich auch Architekten Belege – wir würden heute sagen, sie betätigten sich als Archäologen –, indem sie antiken Bauten und Relikten nicht nur in den Werken antiker Schriftsteller begegnen wollten, sondern sie aufsuchten, um sie zu vermessen und zeichnerisch festzuhalten. Damit legten sie sich Wissen zu, das von ausserhalb des anerkannten Bildungsrahmens stammte, aber das Bildungsgut innerhalb dieses Rahmens betraf. Die antiken Schriften stellten somit nicht länger die einzigen Parameter und Kriterien für das Wissen dar. Solange die zeichnerisch festgehaltenen Funde ihren Aussagen nicht widersprachen, freuten sich die altphilologischen Bildungshüter über die Bestätigung «von aussen». Als aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Beobachtung und Erforschung altgriechischer und römischer Architekturformen und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wahrnehmung von Architekturpolychromie an den antiken Schauplätzen die altphilologischen Vorstellungen nicht mehr bestätigten, kam es zum Streit zwischen den Altphilologen und den Architekten, den Dogmatikern und den Empirikern. Dass sich der 1826 entbrannte Polychromiestreit bis in die 1850er-Jahre hinzog, obwohl er mit Sempers Broschüre «Vorläufige Bemerkungen über vielfarbige Architektur bei den Alten» schon 1834 zu Gunsten der archäologischen Seite entschieden war, mag zeigen, wie tief der Graben zwischen den Lagern gewesen sein muss.

Paestum, Split, Athen, Palmyra, Baalbek wurden klingende Namen für eine neu entdeckte antike Architektur, die in Tafelwerken publiziert und sofort in Architekturprojekten umgesetzt wurden. Robert und James Adam, die ihre Aufnahmen des Palastes von Split publizierten, wurden Stararchitekten. Viele junge Architekten verschafften sich auf der Grand Tour eigene Bauaufnahmen.<sup>185</sup> Das Institut, später die Ecole des Beaux-Arts in Paris, sammelte solche Arbeiten konsequent und die Schulleitung beauftragte die Pensionäre des französischen Instituts in Rom mit Aufmassen. Dabei ging es weniger um wissenschaftliche Inhalte, vielmehr zählte die Vertiefung in die meist antiken Monumentalbauten. Die jungen Architekten konnten sich auf diese Weise die Bauten auch geistig erarbeiten und so eine ganz persönliche Beziehung zu ihnen gewinnen, während sie anderen achloser begegneten, etwa so wie ein Musiker zwischen auswendig gelernten Partituren und irgendwo gehörten Werken unterscheidet: Jede Einzelheit der erarbeiteten Werke blieb im Gedächtnis haften und bildete einen Teil des beruflichen Unterbewusstes, während von anderen Bauten vielleicht nur der grobe Umriss, einige Details oder ihre Organisationsform in Erinnerung blieben. Im Normalfall besass ein Architekt nach seiner Reise nicht nur eine umfassende Erinnerung an die selbst aufgemessenen Bauten, sondern auch die Aufmasse selber, die er bei Bedarf konsultieren konnte.

Semper aber verlor, wie schon dargelegt, einen erheblichen Teil seines «Herbariums» und konnte deshalb nur noch rudimentäre Rekonstruktionsversuche unternehmen, doch verfügte er immer über die Erinnerung daran. Die Spuren davon finden sich in seinen späteren architektonischen und wissenschaftlichen Werken, aber kaum eigene Aussagen dazu.



OBEN: Vogelschau des nicht realisierten Zwingerforums in Dresden. (Rekonstruktion MF) UNTEN: Flugaufnahme von 1995. (Grundlage der Rekonstruktion)

## ANALOGIEN UND PROJEKTFAMILIEN

Hatte Semper durch die intensive Beschäftigung mit einzelnen Bauten während seiner Reise diese dauernd präsent, so kamen zu diesem geistigen Archiv mit der Zeit seine eigenen Bauten und Projekte hinzu, um die er sein «Herbarium» laufend erweiterte. Während seine erarbeiteten Pläne ihm selbst als «Herbarium» und seinen Schülern als Vorlagensammlung dienten, bildeten sie schliesslich ein Archiv für die Nachwelt. Das «Herbarium» unterstützte Semper beim Denken in Analogien, mit dem er Projektierungsarbeiten und Entwürfe anging. Selbstverständlich traten im Verlauf seines Lebens die Erinnerungen an Italien und Griechenland in den Entwurfsprozessen eher in den Hintergrund und die eigenen Entwurfsarbeiten gewannen grössere Bedeutung. Dabei scheinen ihm die Gedanken, welche aufgrund der Ablehnung von Auftraggebern und Behörden nicht realisiert werden konnten, in der Folgezeit besonders wichtig gewesen zu sein. Ein sprechendes Beispiel:

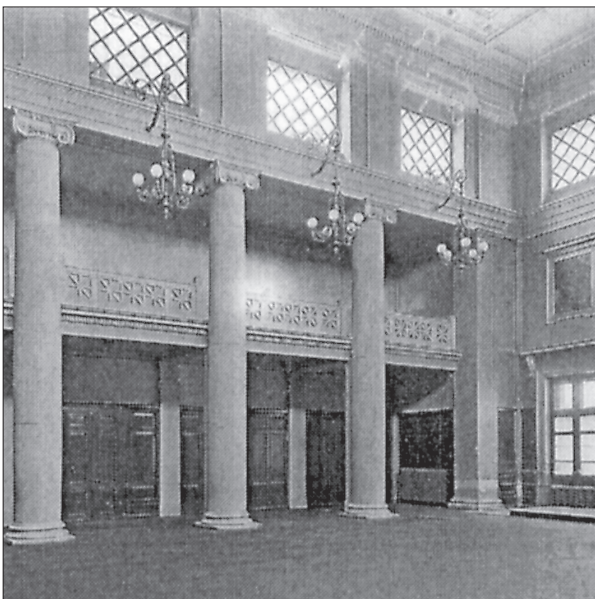
Bereits in den Skizzen für das Hauptgebäude des Zürcher Polytechnikums, also um 1859, tauchten Vorstellungen von Kuppelbauten<sup>186</sup> wieder auf, wie Semper sie im Zuge der vielfältigen Projektierungen zur Dresdner Gemäldegalerie mehrfach gezeichnet hatte. Auch in den Skizzen zum nicht vollendeten Entwurf für die Kunsthalle Hamburg erscheinen Ende 1862 unmittelbar hinter der Eingangsfassade wieder Kuppeln über einem achteckigen Tambour.<sup>187</sup> Erneut nahm er diese Vision am Anfang des Entwurfsprozesses für das Stadthaus Winterthur im Dezember 1863 auf<sup>188</sup> – und verwarf sie bald abermals. 1869 bildete das Kuppelmotiv das Hauptthema für die Wiener Hofmuseen, und schliesslich wurden nach 1874 Kuppeln über quadratischem Grundriss über der Neuen Hofburg in Wien realisiert.

Nicht nur die Kuppeln auf achteckigem Grundriss über einer Eingangspartie können als Projektfamilie betrachtet werden, vielmehr gibt es mehrere solcher Familien, die fast unübersichtlich miteinander verflochten sind. Die eindeutigste Familie bilden die Reihe von Forumsentwürfen.

### VOM ZWINGERFORUM ZUM KAISERFORUM

Das Gestalten von Aussenräumen gehörte seit der Dresdner Zeit zu Sempers grössten Faszinationen. Dabei spielte der Zwinger eine überaus wichtige Rolle. Dies ist nicht nur mit Pöppelmanns grossartiger Schöpfung selbst zu erklären, denn Sempers Respekt vor dieser Architektur wuchs erst während er sich mit ihr beschäftigte. Er sah im Zwinger wohl eine Verwandtschaft mit den römischen Forumsanlagen, dem Forum Augusti und dem Forum Traiani, die ähnliche seitliche Ausbuchtungen besaßen, und er durfte davon ausgehen, dass nicht nur er selber die Anlage bestens kannte, sondern auch Pöppelmann sie gekannt hatte. Semper wollte jedenfalls im Sinne des römischen Vorbilds und gewissermassen in der Dresdner Linie den Zwinger erweitern und mit «Staatsbauten» schmücken, so wie er es in Rom und Pompeji gesehen hatte. Die Suche nach dem richtigen Standort für das Denkmal Friedrich Augusts I. innerhalb der Anlage spricht Bände über den Wunsch, den Zwingerhof mit dem Denkmal und allenfalls weiteren zu antikisieren. Es waren also die römischen Kaiserforen, welche ihn zur Zwingererweiterung legitimierten, mit der er schliesslich den wohl wichtigsten Beitrag zur Entwicklung des Städtebaus seiner Zeit leistete.

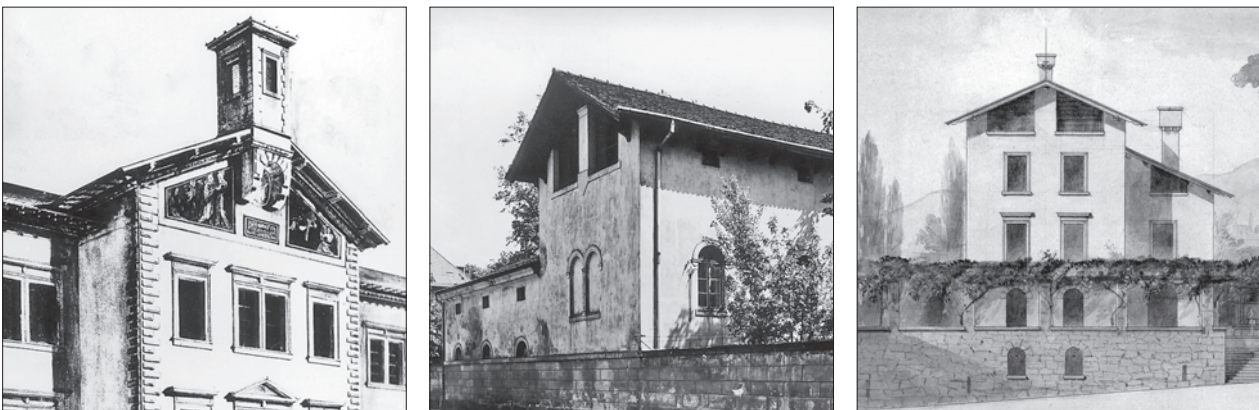
Als diese Vision nicht realisiert werden konnte, gab Semper sie an den Eingangshof der Villa Rosa in Dresden (1838/39) weiter, wo sie – nach den erhaltenen Fotos zu schliessen – ebensowenig ausgeführt wurde. Die Idee fand ihren Niederschlag danach in den Skizzen für Whitehall (1856/57), im Projekt für die Gestaltung des Kratzquartiers in Zürich (1858), im Vorhof zum Hotel in Bad Ragaz (1861), in der Version «Hofgarten» für die städtebauliche Einbindung des Richard-Wagner-Theaters in München (1866/67) und wurde schliesslich in Wien als Kaiserforum zur Realisierung bestimmt und teilweise ausgeführt (1869–1874).<sup>189</sup> Max Littmann (1862–1931) zitierte in Stuttgart mit dem Hoftheater (1909–1912) das Motiv, um den Schlossgarten beim Neuen Schloss in ein Forum münden zu lassen. Selbst in Washington DC dürfte das Säumen von The Mall mit Kulturbauten wie die National Gallery oder das Smithsonian Institute auf Sempers Forumsidee beruhen. Die Konzepte vieler Gewerbe-, Landes-, National- und Weltausstellungen zwischen 1890 und 1914 fussten auf seiner Grundidee, obschon sie möglicherweise den Gestaltern dieser Ausstellungen als Referenz nicht mehr bewusst vor Augen stand.



Aus der Projektfamilie der Holzvertäfelungen. OBEN LINKS: Der Zentralraum der Villa Rosa in Dresden von 1840. (Foto 1929 von W. Möbius, Dresden, Deutsche Fotothek) OBEN RECHTS: Die Eingangshalle der Eidgenössischen Sternwarte in Zürich von 1864, vor dem Umbau 1951. (Foto Zürich, gta) UNTEN LINKS: Der grosse Saal des Stadthaus Winterthur von 1870. (Foto Stadtarchiv Winterthur) UNTEN RECHTS: Das Erdgeschossfoyer der Semper-Oper in Dresden nach dem Wiederaufbau 1985. (Foto Dresden, Deutsche Fotothek)

## DIE HOLZVERTÄFELUNGEN

Eine Familie ganz anderer Art bildeten die Innenraumgestaltungen mit Holzvertäfelungen. Vermutlich führte Semper eine äusserst repräsentative Vertäfelung zum ersten Mal im Zentralraum der Villa Rosa aus. Hier teilte er – erste Lesart – den hohen Raum in zwei sehr unterschiedliche Etagen. Die reiche Gliederung, der dicht verteilte Intarsienschmuck, die Spiegel, Leuchter, Gemälde und der heftige Kontrast der Vertäfelung zur glatten Mauerfläche des Obergeschosses sollten wohl auch – zweite Lesart – auf die Materialität des Raumes weisen: Den umfassendsten Anteil an der Raumbildung hatte der Steinbau, der durch den Verputz geschützt wurde. Er trug über den vier Fenstertüren des Obergeschosses das Gesims der Glaskuppel. Die besucher- und bewohnernahe Zone des Oktogons im Erdgeschoss war verkleidet. Jede Gestaltung mit Rahmen und Füllungen war formal der Tischlerei entlehnt, selbst wenn sie nicht aus Holz, sondern aus Gipsstuck hergestellt wurde. Die vielfältigen Möglichkeiten der Schreinerkunst bewegten Semper dazu, diese Technik für Vertäfelungen immer wieder zu verwenden, so im Palais Oppenheim (1845–1848), in der Haupthalle der Eidgenössischen Sternwarte in Zürich (1860–1864, wo sie während der Restaurierung 1995–1997 wiederhergestellt wurde), im grossen Saal des Winterthurer Stadthauses (1863–1870, wo sie beim Umbau 1932–1934 verschwand) und als Attraktion im Erdgeschoss-Segmentfoyer der Semper-Oper (1870–1878), wo die Boiserien übrigens von Anfang an in Stuck ausgeführt waren.

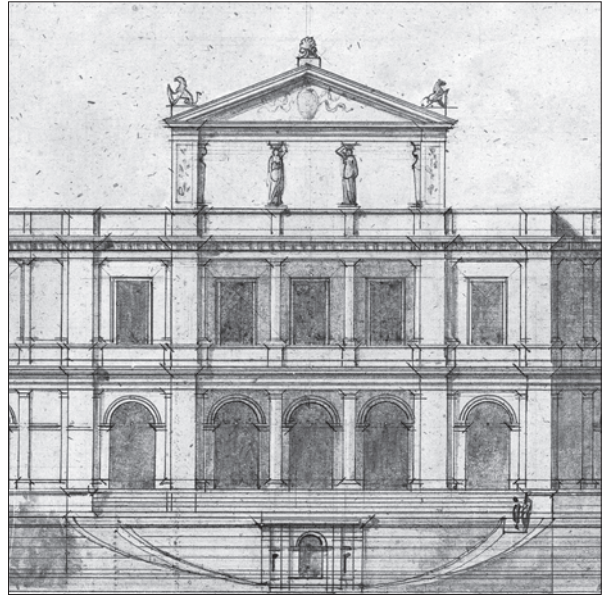
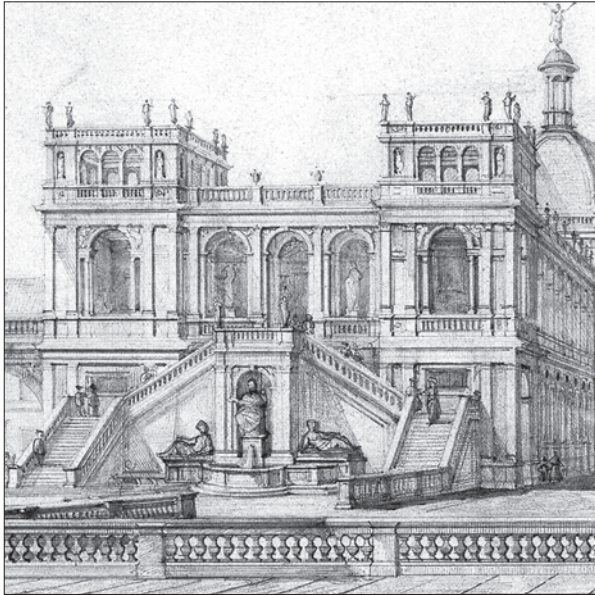


Aus der Projektfamilie offenes Dach. LINKS: Der Mittelbau des Maternispitals, Dresden, von 1837/38. Die Wandmalerei täuscht das offene Dach vor. (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLfd/MA) MITTE: Das Ökonomegebäude der Villa Rosa, Dresden, von 1839/40. (Foto Dresden, Deutsche Fotothek) RECHTS: Die Villa Garbald in Castasegna. (Zürich, gta: 20-171-6)

## DAS OFFENE DACH

Auf kurze Pfeiler reduzierte Dachgiebel vor Dachböden zum Trocknen von Weinbeeren und Maiskolben müssen nordeuropäischen Architekten in Italien als Inbegriff von südlicher und ländlicher Architektur erschienen sein. Karl Friedrich Schinkel und Ludwig Persius (1803–1845) verwendeten das Motiv in Potsdam mehrfach und fast gleichzeitig zeichnete Semper in Italien solche Bauten. Während der offene Dachgiebel bei Schinkel und Persius mehr auf das Südliche hinweisen sollte – 1829 bei den «Römischen Bädern» etwa –, setzte Semper das Motiv eher als Zeichen einfacher ländlicher Architektur bei mindestens drei Beispielen ein: am Maternispital (1835–1838) in Dresden als Rahmung für Malereien unter den Giebeln; an den Ökonomegebäuden der Villa Rosa (1839) in Dresden und an der Villa Garbald (1862/63) in Castasegna.

Der giebelseitig offene, zum Loggiomotiv erweiterte Dachstuhl taucht in Sempers Werk mehrfach auf, und zwar fast immer als Stilmerkmal des dritten Obergeschosses. Fenstergewände wurden gerne zu Loggiapfeilern umgedeutet, dies bei verschiedenen Vorprojekten zur Gemädegalerie in Dresden (1836–1840), bei der Villa Rieter II in Zürich (1864), beim Geschäftshaus Fierz, Zürich (1864), dem Bühnenturm der Semper-Oper, Dresden (1870), und einem unausgeführten Entwurf für das Kulissendept, Wien (1873).



Aus der Projektfamilie Loggiamotiv. OBEN LINKS: Die elbeseitige Front der Gemäldegalerie im Projekt Zwingerforum, Ausschnitt aus der Perspektivzeichnung Sempers von 1842. (Zürich, gta: 20-52-1) OBEN RECHTS: Die seeseitige Fassade der Villa Rieter-Rothpletz I von 1864, Ausschnitt. (Zürich, gta: 20-144-6) UNTEN LINKS: Das Geschäftshaus Fierz an der Zürichbergstrasse 8, Zürich, wo das oberste Geschoss mit den Architekturmotiven der Loggia geschmückt ist. (Foto um 1905, BAZ) UNTEN RECHTS: Das Haus Rosenhof an der Seefeldstrasse 113–115 in Zürich, erbaut 1894. (Foto 2003, BAZ)

## DAS HAUPTGEBÄUDE DES POLYTECHNIKUMS (ARCHITEKTUR LESEN 2)

Die Semper-Oper in Dresden, das Stadthaus in Winterthur und das Hauptgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich sind die letzten Grossbauten, die Semper vollendet gesehen hat. Grund genug, um sich dem Hauptgebäude des Polytechnikums auf ähnliche Weise zu nähern wie der Nordostfassade der Dresdner Gemäldegalerie und der Frage nachzuspüren, ob sich Semper beim Entwurf an ähnliche Spielregeln hielt wie in Dresden. Dabei interessieren der Grundriss und die Aufrisse der Fassaden, vor allem jener der immer wieder bewunderten und in Frage gestellten Hauptfassade.

Für die Untersuchung stehen sehr gute Plangrundlagen zur Verfügung, einerseits die Entwurfs- oder Vorentwurfszeichnungen Sempers und des Baubüros, andererseits die Massaufnahme, welche die Direktion der Eidgenössischen Bauten im Hinblick auf den Wettbewerb um die Gebäudeerweiterung im Juli 1908 hat anfertigen lassen. Die Massaufnahme dürfte das fertige Gebäude sehr genau darstellen, denn bis zum Umbau nach dem Wettbewerb von 1908 wurde daran nichts Wesentliches verändert.

Erstaunliche Details der Massaufnahme von 1908 erlauben Rückschlüsse auf die Entwurfstätigkeit Sempers. Wiewohl er wiederholt – und so auch hier – wie der «Schachbrettmeister» Durand das karierte Entwurfspapier nicht verschmähte, blieb diese Hilfe schliesslich nur in der Rechtwinkligkeit der Anlage spürbar. Die Achsenabstände variieren von Trakt zu Trakt. Während die Normalachse des West- und des Osttraktes 3,51 m beträgt, misst sie im Süden 3,45 m und im Norden gar nur 3,21 m, was ein starkes Argument für die Eigenständigkeit der vier Trakte im Gesamtverband darstellt. Wie weit diese Unterschiede Resultate der abweichenden Aufgaben der Trakte (etwa der Zeichensäle im Norden) sind oder Gestaltungsergebnisse der einzelnen Fassaden, wird zu diskutieren sein.

### DER GRUNDRISS

Die Westfassade mit den vortretenden Gebäudeteilen der Flügelbauten Nord und Süd beträgt nach dem Grundriss von 1908 129,41 m. Die Süd- und Nordfassade beliefen sich damals auf 76,05 m Länge, sodass die Strecken sich zueinander verhalten wie die halbe Seite und die Höhe am gleichseitigen Dreieck oder wie  $1 : \sqrt{3}$ . Die Differenz zwischen der arithmetischen Berechnung und dem Nachmass auf dem Plan ergibt 0,56 %, was zweifellos innerhalb der Bautoleranz liegt.

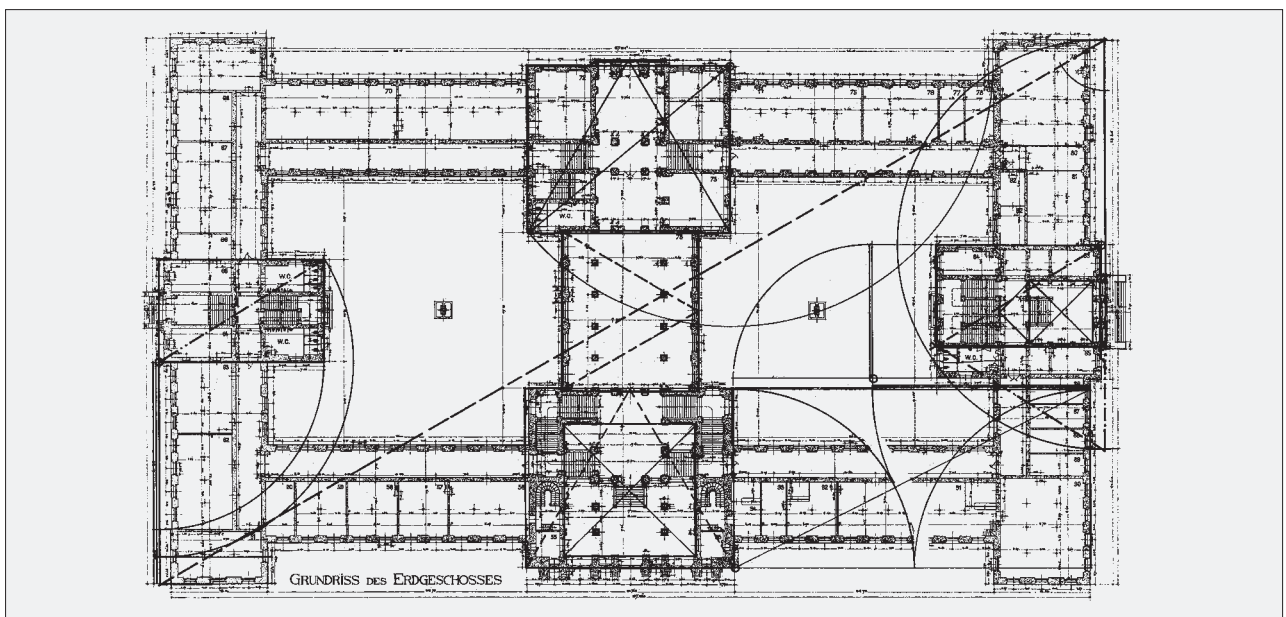
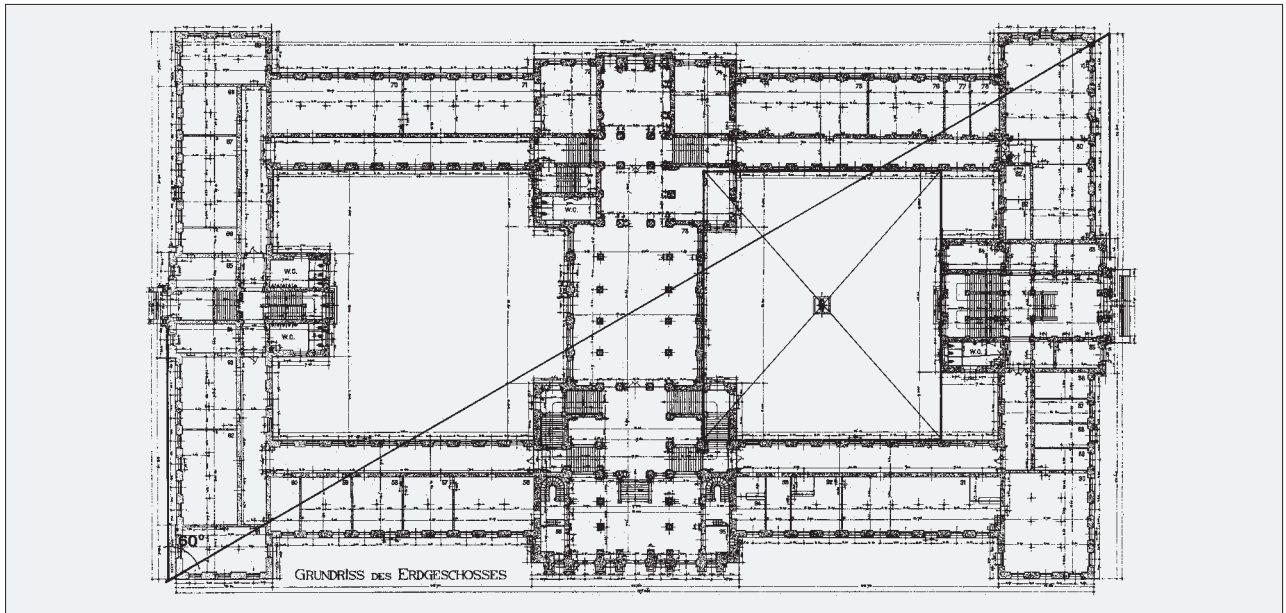
Im ausgeführten Bau standen die beiden Hofbrunnen in der Mitte zwischen dem Mittelbau Süd (oder Nord) und der gegenüberstehenden Fassade der Antikenhalle, während sie im ausführungsnahen Vorprojekt<sup>190</sup> an einer Stelle vorgesehen waren, die gleich weit entfernt von den Korridoren der Längsbauten und der Fassade des Antikensaals lag, also eher in einem «Gewichtszentrum» als an einem geometrisch klaren Ort.

Die Innenhöfe besitzen entgegen der Erwartung keine quadratische Grundfläche, sondern waren vor ihrer Auffüllung durch Hörsäle und Pausenräume in Ost-West-Richtung 1,50 m breiter als entlang der Hauptfassade.

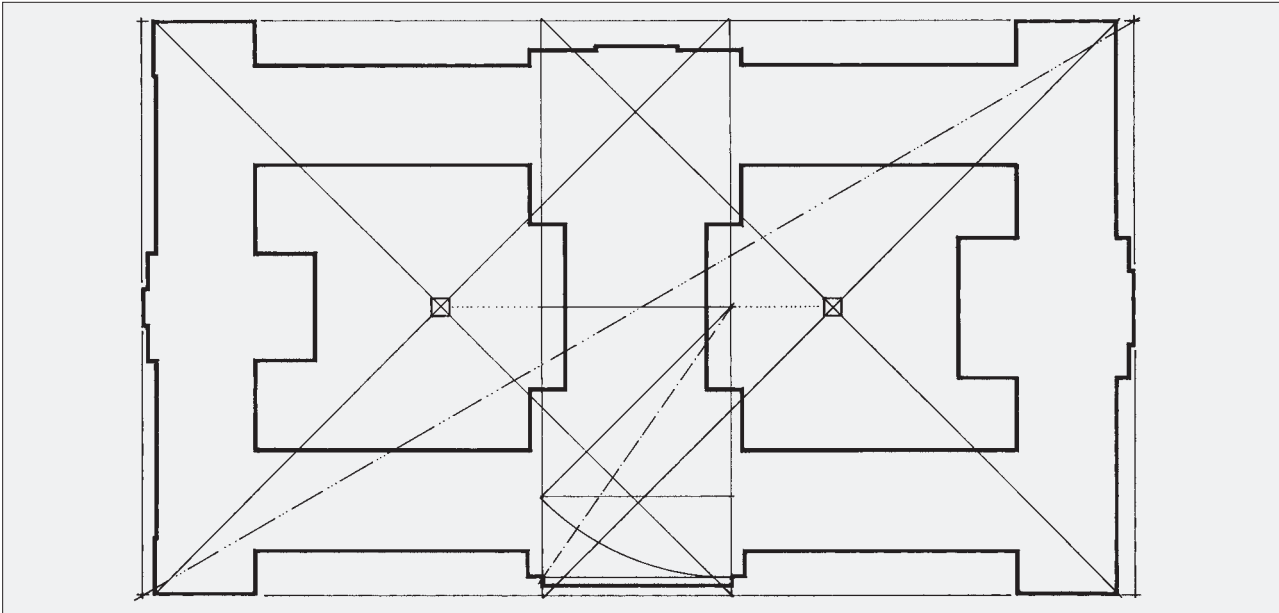
### AUF DER SUCHE NACH EINEM SYSTEM DER ÄHNLICHKEIT FÜR DIE VIER FLÜGEL

Ob die vier Prinzipskizzen auf den Wettbewerbsunterlagen die Erinnerung an die eingegangenen Wettbewerbsprojekte von 1858 unterstützen sollten, nachdem Semper den Auftrag zur definitiven Projektierung erhalten hatte? Das würde die zum Teil etwas abstrusen Konfigurationen der Baukörper erklären.<sup>191</sup> Bald entstand die definitive Lösung für die vier Baukörper, welche nicht symmetrisch hierarchisiert sind, sondern übereck. Diese Tatsache unterstreicht deutlich das Wesen dieses «Palastes», der eben kein Palast ist, sondern eine Konfiguration aus vier unter sich ähnlichen Palästen.

Die Organisation der vier Paläste besteht im Wesentlichen immer aus einem Mittelbau, welcher Repräsentationsräume, Treppen und Abortanlagen enthält,<sup>192</sup> und aus je zwei Flügeln, deren Tiefe



Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum. Die Proportion  $1:\sqrt{3}$  im Grundriss. OBEN: Gesamtlänge zu Gesamtbreite – dazu die definitive Stellung der Hofbrunnen in den beiden Innenhöfen. UNTEN: Neben der Proportion  $1:\sqrt{3}$  finden sich auch Verhältnisse im Goldenen Schnitt. Grundlage für beide Darstellungen: Grundriss Erdgeschoss der Massaufnahme für den Wettbewerb von 1908 im Masstab 1:1000. (Archiv BBL)



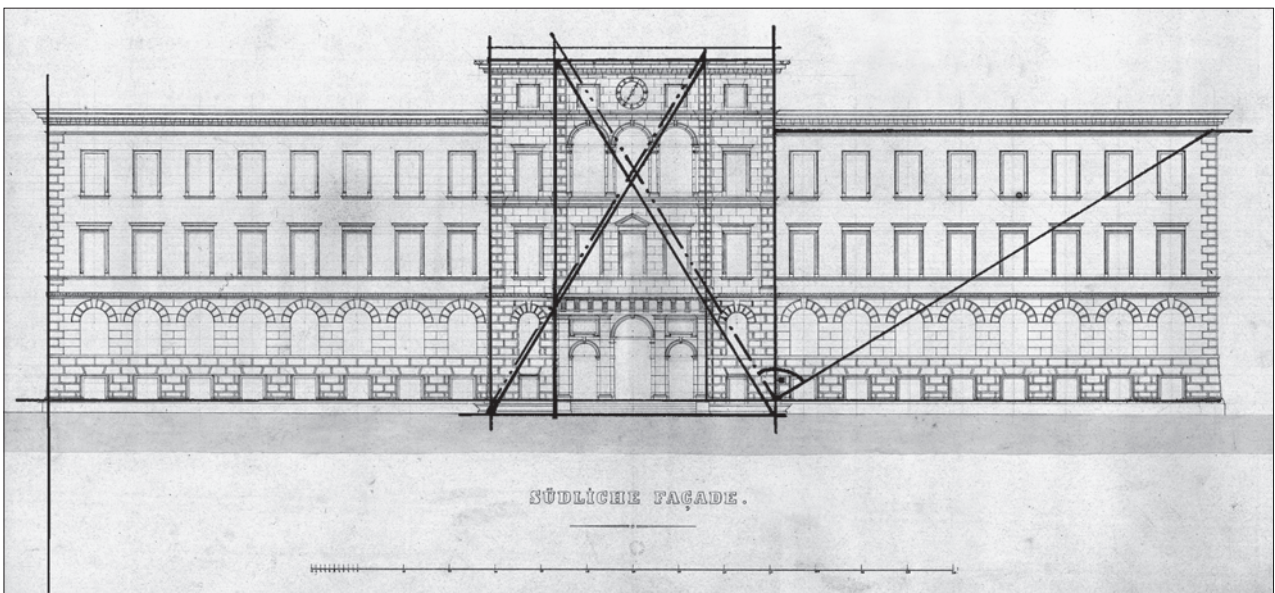
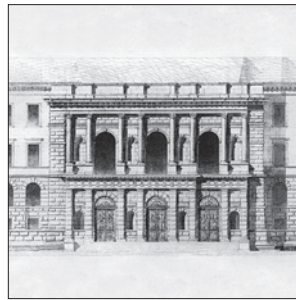
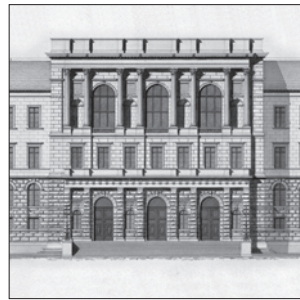
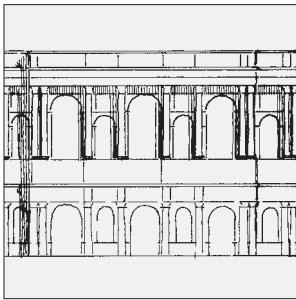
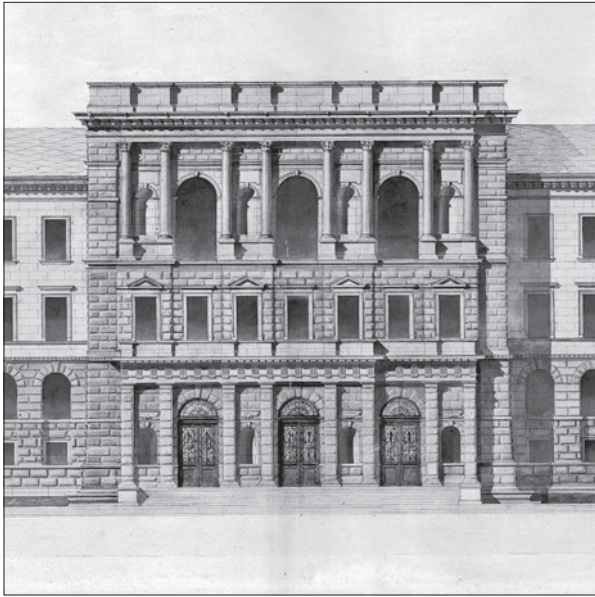
Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum. Der Grundriss des Projekts besitzt die Hauptproportion  $1 : \sqrt{3}$ , andere hier wichtige Proportionen und die Stellung der Hofbrunnen lassen sich am ausgeführten Bau nicht mehr nachweisen. Massstab 1 : 1000. (Zeichnung MF nach Zürich, gta: 20-300-49)

ungefähr zu einem Drittel Korridore und zu zwei Dritteln die nutzbaren Räume einnehmen. Gibt es darüber hinaus Ähnlichkeiten, zum Beispiel in den Proportionen, im Verhältnis zwischen Breite von Mittelbau und Länge der Flügel? Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten, unter anderem deshalb, weil die Mittelbauten (ausser dem östlichen) auf der Aussenseite eine vorgeblendete Schmuckform besitzen, die rund 30 cm breiter ist als der entsprechende Kernbau. Auf der Westseite beträgt die Differenz im Erdgeschoss sogar 84 cm. Vor den Obergeschossen nimmt diese Differenz ab, vor der Nordfassade fällt sie ganz weg. Arithmetisch ausgedrückt ergibt das die folgenden Proportionen:

		Mitte zu Flügel	wie	Annäherung
Westen	Kernbau	27,92 : 36,15	1 : 1,295	
	Schmuckform	28,76 : 35,95	1 : 1,25	1 : 1,25
Süden	Kernbau	18,54 : 28,76	1 : 1,551	
	Schmuckform	18,84 : 28,07	1 : 1,490	1 : 1,5
Norden <sup>193</sup>	Kernbau	14,28 : 23,19	1 : 1,634	
	Schmuckform	14,58 : 23,19	1 : 1,591	Goldener Schnitt
Osten	Kernbau = Schmuckform	27,9 : 36,15	1 : 1,295	

Es lassen sich folgende Aussagen hierzu machen: Der Mittelbau West ist so breit wie der Flügel Süd lang ist: 28,76 m; das Verhältnis der Schmuckform zu Flügel ergibt die eindeutigeren Verhältniszahlen als das Verhältnis des Kernbaus zu Flügel; in absteigender Hierarchie der Fassaden werden die Verhältnisse besser. Nimmt man aber die einzelnen Bauteile als Körper wahr, entdeckt man unter anderen<sup>194</sup> folgende Beziehungen der einzelnen Paläste untereinander:<sup>195</sup>

- Die beiden Mittelbauten West und Ost besitzen fast dieselben Grundrissproportionen, in die sich ein gleichseitiges Dreieck einschreiben lässt. Auf der Westseite wird dies allerdings ohne die Schmuckform, auf der Ostseite bis über den Portalschmuck gemessen. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 3 cm.
- Zweimal die Tiefe des Mittelbaus West ergibt die Länge der Flügel samt Eckrisalit, das heisst mit der Tiefe der Flügel Nord oder Süd. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte hier eine Differenz von 21 cm oder 0,4 %.



OBEN LINKS: Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Mittelbau der Westfassade, Masstab 1 : 500, Ausschnitt. (Zürich, gta: 20-300-151) OBEN RECHTS: Westfassade. (Foto EAD, Sammlung Wehrli, Negativ A.38814) MITTE, von links nach rechts: 1. Mittelbau der Westfassade, Masstab 1 : 1000, Entwurfsskizze. (Umzeichnung MF nach Zürich, gta: 20-300-21); 2. Mittelbau der Westfassade, Masstab 1 : 1000, Ausschnitt. (Zürich, gta: 20-300-149); 3. Mittelbau der Westfassade ohne Mezzaningeschoss (Fotomontage MF nach Blatt 20-300-151 – oben links); 4. Wien, Rathauswettbewerb 1868/69, Projekt von Alfred Friedrich Bluntschli, Mittelbau der Hauptfassade, Masstab 1 : 1000. (Foto Zürich, gta: 11/10/3/4/6) UNTEN: Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Südfassade, Masstab 1 : 500, die Verhältnisse im Goldenen Schnitt. (Grundlage Zürich, gta: 20-300-153)

- Wird diese Strecke nach dem Goldenen Schnitt geteilt,<sup>196</sup> entspricht deren Maior der Länge der Flügel Nord inklusive deren Eckrisalite. Der Minor ergibt die Breite des Mittelbaus Süd. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte folgende Differenzen: Maior 5 cm; Minor 8 cm.
- Die Tiefe des Mittelbaus Süd steht wie der Maior im Verhältnis des Goldenen Schnittes zu vier Fensterachsen an dessen Fassade als Minor. Die doppelte Strecke dieses Minor ist gleich der Länge der anschliessenden Flügel, die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 14 cm oder 0,5 %.
- Die Diagonale durch den Mittelbau Ost ergibt die Länge der anschliessenden Flügel: Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 34 cm, oder 0,95 %.
- Die Diagonale durch den Mittelbau Nord (dessen Breite und Tiefe zueinander im Verhältnis des Goldenen Schnittes stehen) ist gleich der Distanz vom Mittelbau bis zur Fensterachse des Eckrisalits. Die Tiefe des Mittelbaus ergibt die Länge der Flügel ohne die Eckrisalite. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 1 cm.
- Der Grundriss der Antikenhalle besitzt dieselben Proportionen wie die Mittelbauten West und Ost, wobei die Nord- oder die Südfassade der Seite, die Breite aber der Höhe im gleichseitigen Dreieck entsprechen. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 21 cm, oder 1 %.
- In den Vorhallen West und Süd, den Vestibüls von Polytechnikum und Universität, lässt sich je ein (unterschiedlich grosses) Quadrat einschreiben. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 3 cm.

Das Hauptergebnis dürfte aber das folgende sein: Die geometrischen Beziehungen der einzelnen Bauglieder untereinander sind alles andere als einfach. Sie basieren zum grössten Teil auf folgenden Proportionen:

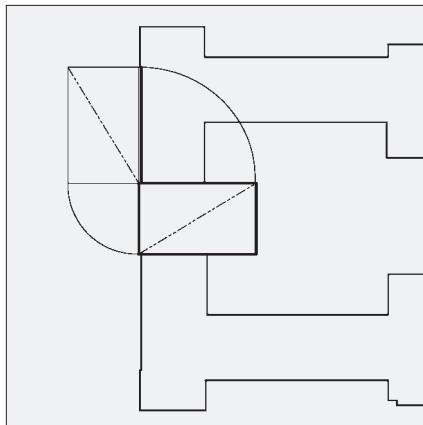
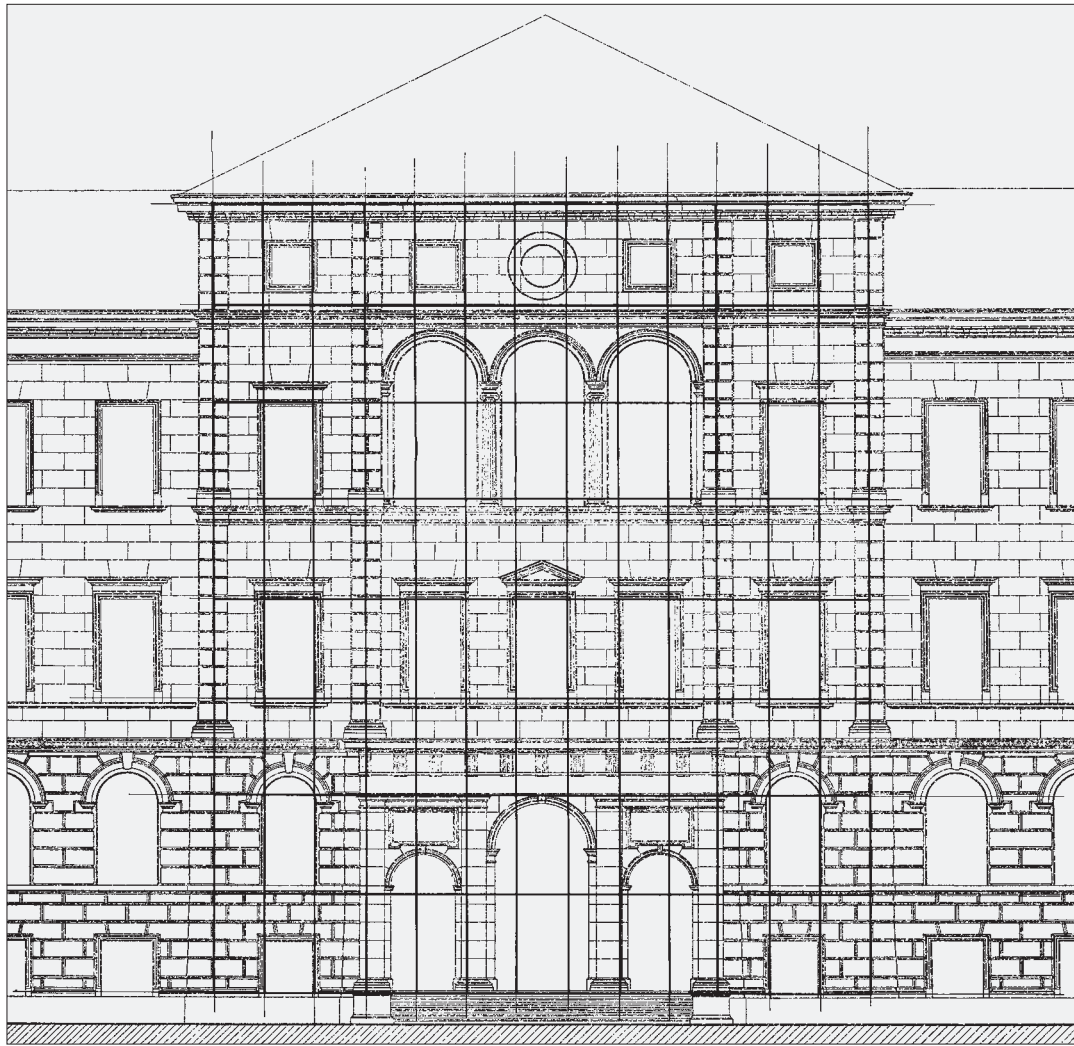
- Goldener Schnitt
- $2 : \sqrt{3}$  und  $1 : \sqrt{3}$  (Seite zu Höhe im gleichseitigen Dreieck und halbe Seite zu Höhe im gleichseitigen Dreieck)
- Diagonale eines Mittelbaus wird Länge eines angrenzenden Flügels
- Quadrat.

Es dürfte nun interessant sein zu erfahren, ob die Fassaden dieselben, ähnliche oder ganz andere Proportionen aufweisen.

#### DIE WESTFASSADE (HAUPTFASSADE)

Auch die Westfassade des Hauptgebäudes besitzt – genau wie die Gemäldegalerie in Dresden – eine «Architekturkruste» zwischen Sockel und Gebälk. Ihre Höhe ist identisch mit der Distanz zwischen dem durchlaufenden Simsband der Fenster des Untergeschosses bis und mit dem durchlaufenden Profil über den Fenstern des zweiten Obergeschosses, das den Dachboden im Inneren markiert. Dies kann mit 17,85 m aus dem Schnitt durch das Gebäude vom Juli 1908 herausgemessen und -gelesen werden. Die Verdoppelung dieser Höhe ergibt 35,70 m, was der Länge eines Flügels West entspricht. Die arithmetische Überprüfung der plangeometrischen Ergebnisse erbrachte eine Differenz von 3 cm.

Zur Tiefe der Flügel Süd und Nord, die als Eckrisalite der Westfassade erscheinen, verhält sich diese Höhe rein rechnerisch wie  $1,32 : 1$ . Ein Verhältnis  $1,33 : 1$  oder  $4 : 3$ , ausgehend von der Tiefe der Flügel von 31,50 m ergäbe eine Höhe von 18,00 m. Die Überprüfung ergab eine Differenz von 15 cm oder 1,1 %. Nun interessiert natürlich, wie genau sich das Verhältnis  $1 : 1$ , das im  $2 : 1$  der Flügel anklingt, an der Fassade des Mittelbaus ausdrückt. Hier gilt es, sorgfältig zwischen Kernbau und Schmuckform zu unterscheiden, auseinander zu halten, was zum Kernbau gehört und was Teil der Schmuckform ist. Auf dem Aufriss der Fassade allein ist dies nicht zu leisten. Das wird nur bei der Beobachtung am plastischen Bau möglich.



O BEN: Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum. Der Mittelbau der Südfassade, mit darübergelegtem Rasternetz, Massstab 1 : 200. (Grundlage: Massaufnahme Südfassade für den Wettbewerb von 1908, Massstab 1 : 100, Archiv BBL) UNTEN: Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Grundriss des Nordtrakts, Massstab 1 : 1000, Proportionen. (Zeichnung MF)

Die Ecken des Mittelbaus sind verstärkt durch massive Pfeiler, die sich stockwerkweise verjüngen. Im Seitenaufriß verhalten sie sich wie Pilaster auf je einem Sockel aus rustizierten Bossen und glatten Quadern mit Fugenbetonung. Die Pilaster besitzen Kämpferplatten, über denen aber nochmals drei Schichten Quader liegen, bevor das Gebälk beginnt. Diese Eckpilaster sind auch von vorne zu sehen, bis sie im Erdgeschoss durch die Pilasterkolonnade der Eingangsportale teilweise überspielt werden.

Das recht pompöse Architekturspiel findet zum grössten Teil zwischen diesen Eckpilastern statt. Diese übernehmen weder von den Flügeln noch von der Mitte unverändert Schmuckformen, mit Ausnahme der Gurtprofile, auf denen die Säulensockel vor der Aula stehen und die sich an den Flanken des Mittelbaus totlaufen. Dieses nirgends verankerte Gurtgesims löst den Eindruck aus, als ob das erste Obergeschoss die Aula um seine Höhe nach oben weggeschoben hätte. Machen wir diese Bewegung rückgängig!

Semper scheint beim Entwerfen den umgekehrten Weg begangen zu haben, denn auf Blatt 300-21-1 ist die Skizze zu einem nur zweigeschossigen Mittelbau vorhanden – und Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930) Wettbewerbsprojekt für das Rathaus Wien von 1868–1869 zeigt einen solchen Mittelbau.<sup>197</sup>

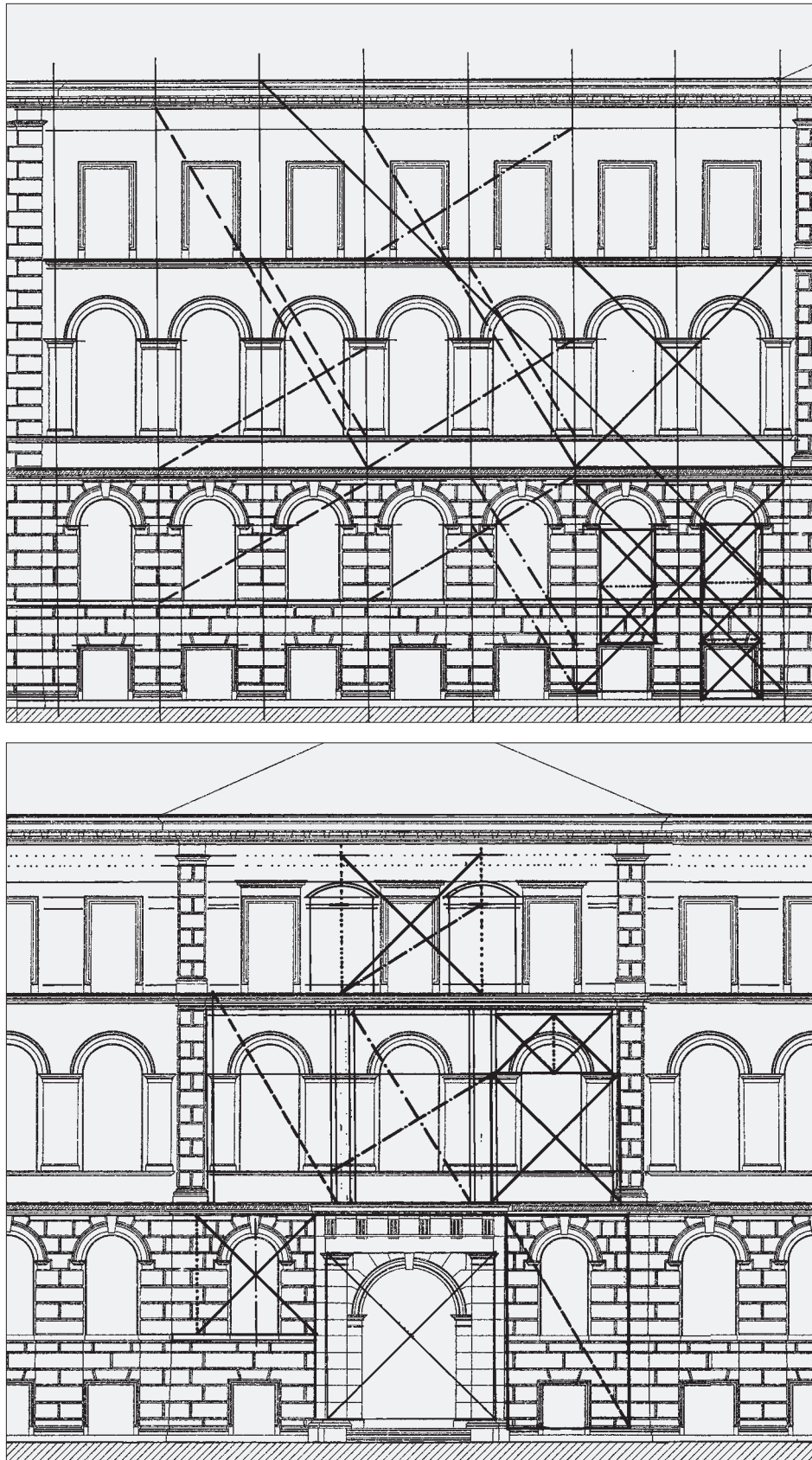
Der vollendete Bau erweckt aber nicht den Eindruck von weggeschobenen Bauteilen. Vielmehr hält gerade das eingeschobene erste Obergeschoss mit der Weiterführung des Marschrhythmus der Flügel die Fassade zusammen und wirkt deshalb wie eine Brücke zwischen den Flügeln. Das stimmt auch numerisch, denn die Fensterachsen des Mittelbaus und der Flügel haben denselben Abstand: Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 1 cm. Nicht nur das: Die Breite des Kernbaus der Mittelbauten Ost und West beträgt mit 27,92 m fast das Achtfache des Achsenabstandes der Flügel. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von minus 15 cm.

Dank der sich nach oben verjüngenden Eckpilaster am Westmittelbau, misst die Fassade am ersten Obergeschoss 28,31 m, vor der Aula gar noch weniger.<sup>198</sup> Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 23 cm.

Diesem «durchlaufenden Band» von Fenstern wurde die Aula «aufgesetzt» und die Portalzone «untergeschoben», denn sie setzt in ähnlicher Masse unter dem Sockel der Flügel an, wie die Aula und ihr Gebälk die Traufzone der Flügel übersteigen. Von dieser mittleren Zone aus, dem ersten Obergeschoss, erschliesst sich die Fassade: Die zurückgenommenen Fenster unter den grossen Fenstern der Aula sitzen optisch direkt im Kernbau, die Fenster der Aula und die Nischen dazwischen auch. Der Architekturschmuck davor, die vier Säulenpaare vor der Aula, ihre Sockel, die je ein Fenster des ersten Obergeschosses enthalten, und die grob rustizierte Portalkolonnade sind «frei» davor gestellt. Semper verdeutlicht das mit dem Verlauf horizontaler Bänderungen. Sie markieren hinter der Portalkolonnade und hinter den Säulen vor der Aula die Kämpferzone der grossen und kleinen Öffnungen und Nischen und gliedern so den Kernbau. Am davor gestellten Architekturschmuck kommen sie nicht vor. Nur das Gebälk besitzen beide gleichermassen. Die Proportionen unterstreichen diese Beobachtungen, denn die gesamte Achsenweite des Architekturschmucks entspricht der Höhe des Architekturschmucks bis unter das Gebälk. Der Abstand der beiden Eckpilaster, also die Nische mit der Kolonnade vor der Aula, ist gleich der Höhe über den um die Eckpilaster laufenden Bänken bis unter das Gebälk.

Die Breite des Mittelbaus (am Gebälk gemessen) gibt dessen Gesamthöhe über den Bänken um die Eckpilaster wieder. Hier befinden sich also drei übereinander gelegte Quadrate. Die Diagonalen des Nischenquadrats schneiden sich im Zentrum des mittleren Fensters im ersten Stock, wo sich zu Sempers Zeiten der Sitzungssaal des Schweizerischen Schulrates, der Oberbehörde des Instituts, befand.

Die Achsenabstände der Säulen vor der Aula folgen sich genau im Rhythmus 3 : 5 : 3 : 5 : 3 : 5 : 3. Drei zu fünf ist ein Teil der Reihe der ganzzahligen Annäherung an den Goldenen Schnitt (1 : 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 etc.), der so genannten Fibonacci-Reihe. Wir tun also gut daran, die Fassade nach dem Goldenen Schnitt und seinen Annäherungen abzusuchen.



Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum. Die Nordfassade, Masstab 1 : 200. OBEN: Die Flügel mit den Sgraffitomalerien, ihre Proportionen. UNTEN: Der Mittelbau mit seinen Proportionen. (Grundlage beider Darstellungen: Aufriss Nordfassade der Massaufnahme für den Wettbewerb von 1908, Masstab 1 : 100, Archiv BBL)

## DIE SÜDFASSADE

Von ihr wissen wir bereits, dass die doppelte Breite der Mitte und einer Seitenachse ihres Mittelbaus der Länge ihrer Flügel entspricht. Die Tiefe des Mittelbaus entspricht genau seiner Höhe vom Fenstersims des Untergeschosses bis zur Traufe. Damit kennen wir nicht nur die Proportion des Querschnitts aller Flügel (3 : 4), sondern auch die des Querschnitts des Mittelbaus Süd: 1 : 1, das Quadrat. Die Höhe der Architekturkruste der Flügel verhält sich zu ihrer Länge wie Minor und Maior im Goldenen Schnitt. (Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 3,5 cm.)

Damit sind die wesentlichen Proportionen der Gesamtfassade des Südtraktes bestimmt. Dagegen sind die Verhältniszahlen des Mittelbaus nicht so einfach zu analysieren. Die Fassade des Mittelbaus ist bestimmt durch die vier Pilaster, deren Achsenabstände sich wie 3 : 7 : 3 verhalten. Es besteht eine Differenz von plus 4 cm für die Mitte und für die Flanken eine von je minus 2 cm.

Da der Mittelbau um einen Siebentel höher ist als die Flügel, lässt er sich in acht Zonen gliedern, sodass auch über die Fassade des Mittelbaus Süd ein Rasternetz mit einer «Maschenweite» von  $1/13$  zu  $1/8$  gespannt werden kann. Somit erscheint auch hier eine Sequenz aus der Reihe der ganzzahligen Annäherung an den Goldenen Schnitt.

## DIE NORDFASSADE

Unter den Inschriften im Sgraffito der Nordfassade ist *non fuerat nasci nisi ad has*<sup>199</sup> zu lesen, das zur Interpretation verleitet, dass ebendieses Sgraffito die Architektur bestimme. Doch zunächst zum Kernbau: Für diesen stellt sich die Hauptfrage nach der Aufgabe der Eckrisalite, die ja nur an diesem Trakt ausgeschieden wurden.<sup>200</sup> Die sieben Fensterachsen der Flügel (ohne Eckrisalite und ohne die Randabstände zu den anschliessenden Teilen) entsprechen ungefähr dreimal der Eckrisalitbreite. (Die Überprüfung erbrachte freilich eine Differenz von 16 cm oder rund 2%.)

Die Höhe der Architekturkruste des Nordtraktes verhält sich zur Gesamtlänge der Flügel, inklusive Eckrisalite, wie  $1 : \sqrt{3}$ , oder wie die halbe Seite zur Höhe des gleichseitigen Dreiecks (bei einer Differenz von 14 cm oder 0,46%).

Im selben Verhältnis stehen die Flügellängen ohne Seitenrisalite, aber einschliesslich der halben Mittelbaubreite, zur Höhe der Architekturkruste bis unter die oberste Kämpferplatte der Mittelbau-Eckpilaster. Die Differenz zwischen diesen beiden Höhen beträgt immerhin 23 cm, weil zwischen der Breite der Eckrisalite und der halben Breite des Mittelbaus eine Differenz von 40 cm besteht.

Die Resultate sind eher dürftig, weil sie die Künste und Wissenschaften, für die es sich allein lohnt, geboren zu werden, nicht einbeziehen. Die Nordfassade trägt einen plastisch anderen Schmuck, indem das Gebälk auf das Konsolgesims beschränkt ist. Die unteren Gebälkschichten werden nur an den Eckpilastern des Mittelbaus markiert. Auch weitere ähnliche Massnahmen sind zu beobachten, die zusammen als Mittel zur Vergrösserung und Vereinfachung der Sgraffitofläche gesehen werden können: Hier soll für einmal die mit Verputz bekleidete Oberfläche<sup>201</sup> die Architektur gliedern.

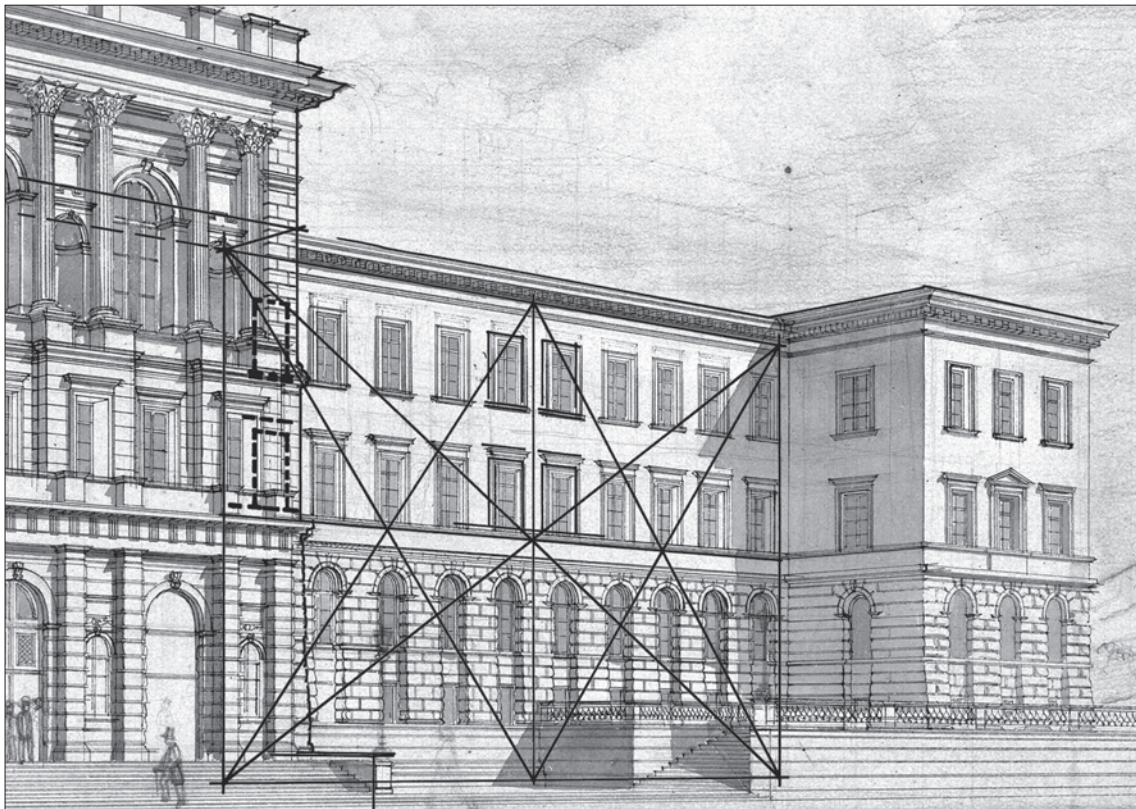
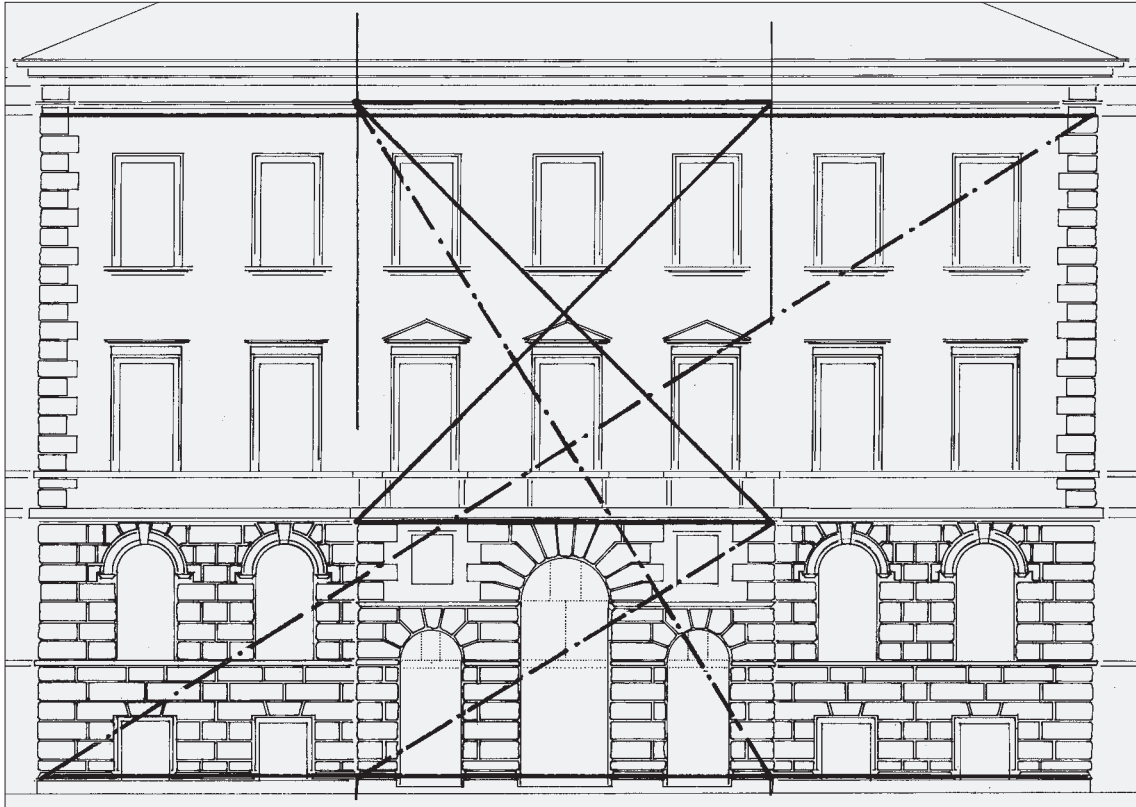
## DIE FLÜGEL MIT SGRAFFITOSCHMUCK

Rechnerisch überprüfbare Verhältnisse zeigen sich an den Flügeln wie folgt:

*Quadrat*

Die Breite von fünf Fensterachsen entspricht der Höhe vom Fenstersims Erdgeschoss bis zur Traufe: Die arithmetische Überprüfung weist eine Differenz von 5 cm auf.

Die Breite von zwei Fensterachsen ergibt die Höhe des ersten Stockes bis über den Fenstersims des zweiten Stockes. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 2 cm. Dasselbe gilt für zwei Fensterachsen und die Höhe über dem Sockel bei den Kellerfenstern bis zum Gesims über dem Erdgeschoss. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 2 cm. Die



Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum. OBEN: Der Mittelbau der 1920 abgebrochenen Ostfassade, Massstab 1 : 200. (Rekonstruktion MF aufgrund der Massaufnahmen für den Wettbewerb von 1908, Archiv BBL, und von Fotos vor dem Abbruch, Zürich, gta) UNTEN: Westfassade, Entwurfszeichnung Sempers mit der versteckten zehnten Fensterachse der Seitenflügel. (Perspektivkonstruktion MF aufgrund Zürich, gta: 20-300-35)

hohen Fensternischen des Erd- und Untergeschosses besitzen die ganzzahligen Proportionen 1 : 2 und 1 : 3. Die arithmetische Überprüfung der Proportion 1 : 3 erbrachte eine Differenz von 5 cm, wobei die Höhenmasse aus dem Plan 1 : 200 von 1908 herausgestochen wurden. Das ergibt eine Zeichengenauigkeit von 0,25 mm.

#### *Goldener Schnitt*

Der Goldene Schnitt charakterisiert die Verhältnisse der Architekturkruste. So steht die Breite von zwei Fensterachsen wie der Minor zur Höhe der beiden Obergeschosse bis unter den Architrav, der dort unterdrückt ist, als Maior. Die arithmetische Überprüfung der in der Zeichnung dargestellten Proportionen erbrachte Differenzen von unter 5 cm.

#### *Gleichseitiges Dreieck (1 : $\sqrt{3}$ )*

Eine Fensterachse verhält sich zur Stockwerkshöhe des ersten Stocks, von Fenstersims zu Fenstersims gemessen wie 1 :  $\sqrt{3}$ . Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 2 cm. Eine Fensterachse und die Höhe der Sgraffitofläche vor dem ersten Stock, also bis unterhalb des Simsbandes vor dem zweiten Obergeschoss, stehen zueinander in der Proportion des Goldenen Schnitts. Die arithmetische Überprüfung der beiden Höhen erbrachte eine Differenz von 12 cm. Das ist also die Höhe des Simses, was plausibel ist.

Die Proportionen sind hier weit klarer als an den Flügeln der anderen Trakte. Es scheint, als seien hier die Fensterachsen deshalb so deutlich weniger breit als die «Normal»-Fensterachsen (3,21 m statt der 3,51 m am West- und Osttrakt), damit sie in die klaren Verhältnisse mit den vorgegebenen Brüstungs- und Stockwerkshöhen gebracht werden können. Die Architektur scheint also im Hinblick auf das Sgraffito verändert. Die achte Fensterachse der Flügel, die Seitenrisalite, übernehmen dementsprechend den Rest der durch den Südtrakt vorgegebenen Flügellänge.

#### DER MITTELBAU

Werden die wichtigsten geometrischen Gliederungen des Sgraffitos am Mittelbau in den Fassadenplan eingetragen, purzeln die gesuchten Proportionen förmlich heraus:<sup>202</sup> Die Fensterachsen verhalten sich in der Höhe wie 1 :  $\sqrt{3}$  im Erdgeschoss, im Goldenen Schnitt im ersten und im Quadrat im zweiten Stock, während die Einzelformen häufig, aber nicht immer, in einem Quadrat aufgespannt sind.

#### DIE OSTFASSADE

Weil die schöne Serie der Fassadenzeichnungen<sup>203</sup> nicht die gebaute Gebäudeform wiedergibt, sondern einen späten Projektzustand, die Wettbewerbsgrundlagen von 1908 aber keinen Aufriss der Ostfassade enthalten, weil dort der Anbau verlangt war, musste der dortige Mittelbau anhand der Aufmasse von 1908 rekonstruiert werden. Die Suche nach Proportionen auf dieser Fassade ergab ein klares Bild.

Das Verhältnis der Breite zur Höhe unterhalb des Gebälks entspricht dem Goldenen Schnitt. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 10 cm oder 0,26%. Die Fassadenhöhe, die Geschossdecke über dem zweiten Obergeschoss eingeschlossen, verhält sich zur Breite des Portalvorbaus wie Maior und Minor des Goldenen Schnitts. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 5 cm. Die Breite des Portalvorbaus entspricht den Geschosshöhen des ersten und zweiten Stockes. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 4 cm. Der Portalvorbau selber weist demnach folgerichtig die Proportion des Goldenen Schnittes auf. Die arithmetische Überprüfung erbrachte eine Differenz von 6 cm.

## AUSFÜHRUNG UND VERÄNDERUNGEN

Für den Entwurfsprozess wurde über die Rolle des bauleitenden Architekten Johann Caspar Wolff (1818–1891), dem seiner Funktion als Staatsbauinspektor (Kantonsarchitekt) entsprechend der Bau zusammen mit Sempers überantwortet worden war, zu viel spekuliert. Andreas Hauser<sup>204</sup> wies darauf hin, dass es dem beamteten Wolff nicht darum ging, das Projekt zu verändern, sondern das für den Kanton Zürich riesige Bauvorhaben so kostengünstig wie möglich zu halten. Wie er dies erreichte, schilderte Gustav Gull (1858–1942) in seiner Beschreibung des Zustandes des Hauptgebäudes zu Beginn seiner eigenen Umbauarbeiten. Wolff benützte demnach jede Gelegenheit, um billigere Materialien, simplere Konstruktionen, einfachere Ausführungen durchzusetzen. In diesen Zusammenhang gehört die von Julius Stadler monierte Verwendung eines Berner Sandsteins *von widerlichstem blaugrünem Ton*,<sup>205</sup> aber auch von Holzpfeilern im Keller, auf die Wolff zum Teil Guss-eisensäulen abstellen liess. Diese verkürzten die Spannweite der Deckenbalken von 7,50 m zwischen Aussen- und Korridorwand fast um die Hälfte,<sup>206</sup> was gelegentlich zu Setzungen und Bodensenkungen in den Geschossen von bis zu 20 cm auf die Spannweite von 7,50 m führte. Auch zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang der unbelüftete Raum über der Auladecke mit dem hölzernen Sprengwerk, das die Decke trug. In diesem faulte das Holzwerk so rasch, dass bereits 1868 ein Teil der Auladecke einstürzte und repariert werden musste. Auf Wolffs Einflussnahme geht auch die schlechte Verankerung der seitlichen Mauern des schweren Mittelbaus zurück. Das führte offenbar nicht erst seit der problematischen Unterfahrung der Fassade mit den Zugängen zum heutigen Terrassenunterbau zu Rissbildungen in den Ecken zwischen dem Mittelbau und den anschliessenden Flügeln.

Aber andere Angriffe, wie jener, Sempers habe an den Flügeln des Westtraktes nur neun Fensterachsen vorgesehen – nachzuzählen auf Sempers Ansicht der Westfassade – und Wolff habe dann aus «Ignoranz» zehn Fensterachsen gebaut, lassen mehr Rückschlüsse auf das geringe Architekturverständnis des Kritikers<sup>207</sup> zu als auf den Einfluss Wolffs. Nur wenige Kenntnisse über Perspektivkonstruktion hätten ihn eines Besseren belehrt.

Wieweit Wolffs Einfluss sowie die tugendhafte Sparsamkeit des Kantons Zürich einen reicheren Schmuck der Fassade verhinderten, werden kommende Untersuchungen zeigen.<sup>208</sup> Sempers hatte sich mit der karg geschmückten Westfassade abgefunden.<sup>209</sup>

## WAS BRINGEN DIE BEIDEN LEKTÜREN? (ARCHITEKTUR LESEN 1 UND 2)

Sempers ältester erhaltener Bau, die Dresdner Gemäldegalerie, wurde am 25. September 1855 eingeweiht, als er sein Lehramt in Zürich bereits angetreten hatte. Die Grundsteinlegung hatte am 23. Januar 1847 stattgefunden, und es ist anzunehmen, dass damals die Planung des Äusseren vorlag.

Sempers projektierte das Polytechnikum im Sommerhalbjahr 1859, im Sommer 1860 wurden die Bauarbeiten – ohne feierliche Grundsteinlegung – in Angriff genommen. Zwischen beiden Projekten liegen zwölf Jahre, in denen Sempers nicht viel realisiert, aber viel nachgedacht hatte, stammen doch die meisten seiner theoretischen Werke aus dieser Zeit.<sup>210</sup> Aber hatte sich auch seine Architektursprache in diesen Jahren verändert? Die Lektüre der beiden Architekturen erlaubt nun, auf die Frage einzutreten.

## DER KERNBAU

Alle Gedanken und Fantasien rund um die Gemäldegalerie und das Zwingerforum in Dresden hatten Sempers als «Trainingscamp» für städtebauliche Visionen und für Monumentalbauten gedient. Deren Architektursprache hatte folglich die ganze Bandbreite von den einfachsten Museumszweckbauten bis zu den opulentesten Prachtsbauten ausgefüllt. Der 1847 entwickelte Dresdner Baukörper nimmt Rücksicht auf viele, zum Teil einander entgegenwirkende Randbedingungen. Daraus entstand ein interessanter, aber auch komplizierter Baukörper, dessen Qualitäten weniger in seiner Prägnanz als in der Integrationsfähigkeit in das Zwingerensemble und in die Umgebung der

Grossbauten am Theaterplatz liegen.<sup>211</sup> Am Theaterplatz, wo der Kernbau des Museums spürbar ist, wird der Mittelbau, der auf der Zwingerseite nur wie ein vertikaler Akzent wirkt, zu einem Massiv. Hier schliessen die Eckrisalite, die auf der Zwingerseite gegenüber den Pavillons zurücktreten, die Fassade. Hier erhalten die Flügel, die auf der Zwingerseite hinter den Loggiabauten stumm bleiben, ihre eigene Sprache und zeigen ihre Dimensionen.

Am Hauptgebäude des Zürcher Polytechnikums beherrscht der Kernbau, der seine Entwurfs-elemente förmlich demonstriert, auf den ersten Blick die ganze Architektur. Der Unterschied zwischen der voll ausformulierten Architektursprache des Mittelbaus der Westfassade und der Sprödigkeit der angrenzenden Flügel wurde oft kritisiert und führte zur Vermutung, die Bauleitung habe versagt oder Finanzgründe hätten dies bewirkt

#### DIE SCHMUCKFORM

Die packendste Entdeckung an der Ostfassade der Dresdner Gemäldegalerie war für mich ihre horizontale Schichtung in Sockel, Schmuckform und Gebälk. Wiederholt traten plausible Proportionen hervor, wenn es um die mittlere Schicht ging, die deshalb als Architekturkruste umschrieben wurde. Es liegt nahe, dass der Gebäudesockel, der neben seinen konstruktiven Aufgaben die Unebenheiten des Geländes ausgleichen soll, nicht in das Proportionsgeflecht der Architektur einbezogen wird. Die Planlektüre ergibt, dass auch das Gebälk mit seinen eigenen Gesetzmässigkeiten nicht an diesem Geflecht beteiligt ist.

Auf den massgenauen Plänen für den Ausbau des Polytechnikums von 1908 liessen sich Proportionen grafisch und rechnerisch eruieren, obschon die Genauigkeit der Grundrisspläne grösser war als die der Schnitte und Fassadenpläne. Es gelang sogar eine Rekonstruktion des Mittelbaus der abgebrochenen Ostfassade. Zusammen mit der rechnerischen Bestätigung ergab sich aus der grafischen Bestimmung der Proportionen ein sehr klares Bild. Das Denken in den drei Schichten zeigte sich auch hier, nur virtuoser und zugleich einfacher.

#### WARUM SO GENAU?

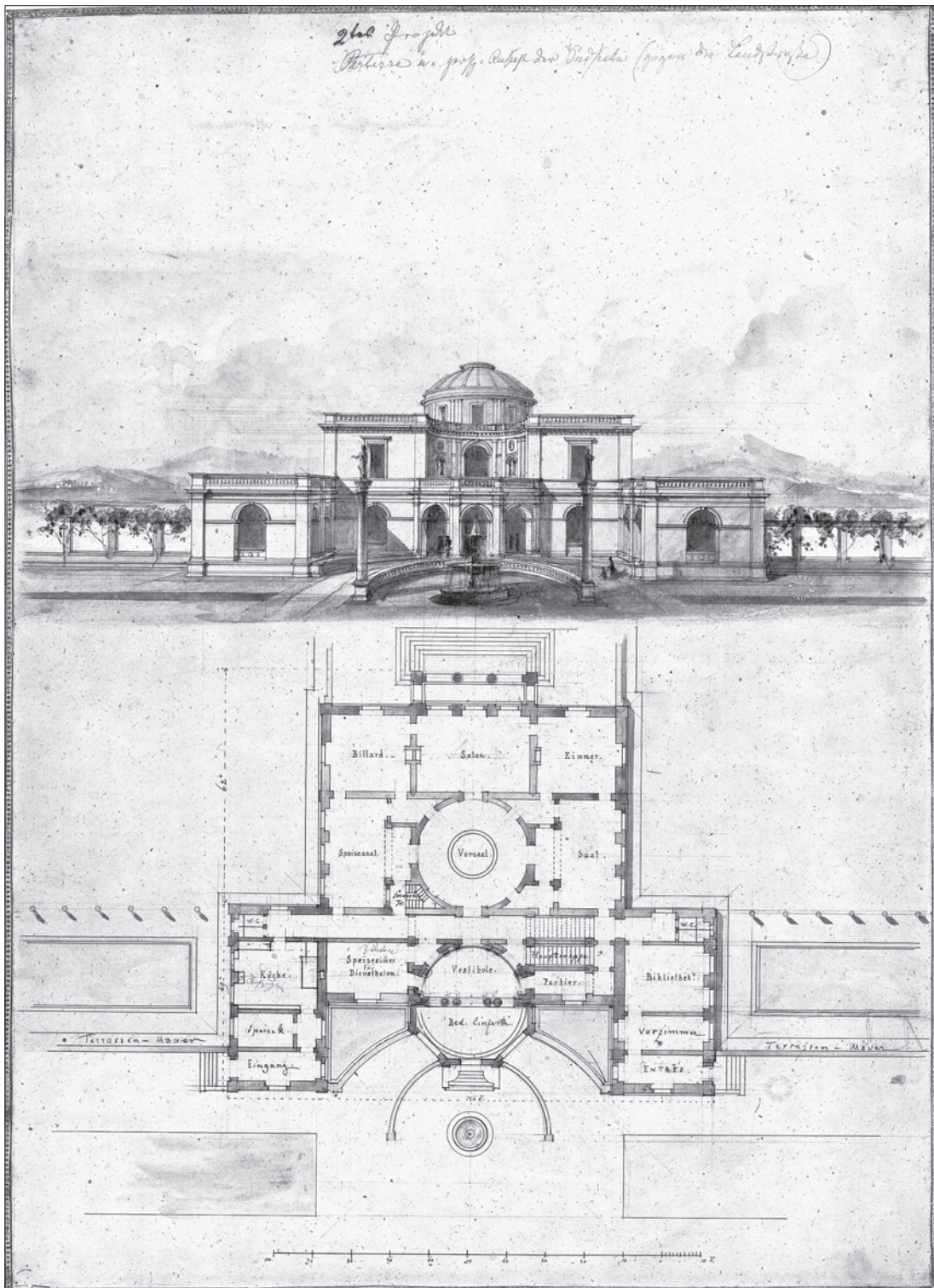
Die rechnerische Überprüfung der Proportionen beruht auf verschiedenen Grundannahmen. So fand in den meisten Fällen zur Zeit Sempers zwischen dem Zeichnen der erhaltenen Pläne und der Bauausführung noch ein Projektierungsschritt statt.<sup>212</sup> Diese Zeichnungen wurden auf dem Bau offenbar konsumiert, sodass die letzte Absicht des Architekten nur am Bau selbst abzulesen ist. Weil an vielen Bauten seither gebaut oder bauliche Massnahmen geplant wurden, bestehen von ihnen Aufmasse, die über die tatsächlichen Verhältnisse am Bau Aufschluss geben. Es wird im Folgenden von den Bauaufmassen angenommen, dass sie im Rahmen unerheblicher Abweichungen genau sind. Diese Voraussetzungen liegen im Wesentlichen auch anderen Proportionsstudien zugrunde.<sup>213</sup>

Es ist zwar äusserst anregend, mit Hilfe von Linealen und Transporteur der alten Zeichenmaschine auf Grundrissen oder Aufrissen den Kompositionssystem damaliger Architekten nachzuspüren. Die Zeichnungs- und Planungenauigkeit ist aber nicht hoch, indem eine Linie von einem halben Millimeter Breite auf einer Zeichnung im Massstab 1 : 200 in natürlicher Grösse einem Band von 10 cm Breite entspricht. Sitzt die Linie darüber hinaus um einen halben Millimeter falsch und hat sich der Plan obendrein um einen halben Millimeter verzogen, bewirken diese kleinen Abweichungen in natürlicher Grösse einen Fehler von 30 cm. Um solcher Ungenauigkeit auszuweichen, sollten die grafisch ermittelten Untersuchungsergebnisse mit den Angaben vermasseter Bauaufnahmepläne rechnerischen überprüft werden. Die weiteren Überlegungen definieren eine Bandbreite, in welcher die grafischen Ergebnisse der rechnerischen Überprüfung akkurat wären. Zwischen den verschiedenen wichtigen Verhältnissen am Rechteck sind das folgende Proportionen:

1 : 1 (das Quadrat); 1 : 1,207 (Rechteck um das Achtsterndreieck, mit 45°-Spitze);

1 : 1,414 (oder  $1 : \sqrt{2}$ ); 1 : 1,5 (oder 2 : 3); 1 : 1,618 (oder der Goldene Schnitt);

1 : 1,732 (oder  $1 : \sqrt{3}$ ); 1 : 2 (oder das doppelte Quadrat); 1 : 2,236 (Diagonale durch das doppelte Quadrat oder  $1 : \sqrt{5}$ ).



Zürich, Villa Rieter-Rothpletz, Entwurf II von 1864, Ansicht der Strassenseite mit dem See im Hintergrund, unten Grundriss Erdgeschoss, Massstab 1 : 500. (Zürich, gta: 20-144-9)

Wie gering die Unterschiede bei diesen Verhältniszahlen ausfallen, verdeutlicht am besten die Umrechnung der Verhältniszahlen in Prozente. Setzt man den Goldenen Schnitt (1,618) zu 100%, erhalten die andern Proportionen folgende Werte:

1 : $\sqrt{2}$ =	1 : 1,414 das sind	87,39 % des Goldenen Schnitts Differenz 5,32 %
2 : 3	1 : 1,5	92,71 % Differenz 7,29 %
Goldener Schnitt	1 : 1,618	100,00 % Differenz 7,05 %
1 : $\sqrt{3}$	1 : 1,732	107,05 % Differenz 16,55 %
1 : 2	1 : 2	123,60 % Differenz 14,59 %
1 : $\sqrt{5}$	1 : 2,236	138,19 %.

Eine in Prozente umgerechnete Abweichung der behaupteten Proportion von mehr als 1 bis 1,5 % (ungefähr ein Viertel der geringsten Differenzen von ca. 5 bis 7%) scheint vor allem im Hinblick auf die geringen Unterschiede zwischen 1 :  $\sqrt{2}$ , 2 : 3, dem Goldenen Schnitt und 1 :  $\sqrt{3}$  nicht haltbar zu sein. Die Genauigkeit bei der Berechnung ist deshalb so wichtig, weil eine Analyse nur so interessante Ergebnisse erbringt. Wie sonst könnten zum Beispiel Aussagen über das Verhältnis von Kernbau und Architekturkruste erarbeitet werden?

#### ZUSAMMENFASSUNG

Die Unterscheidung in Kernbau und Schmuckform scheint angesichts dieser Ergebnisse angebracht. Semper setzte seine formale Entwurfsarbeit, wie sie in Dresden beobachtet wurde, in Zürich fort. Während er in Dresden Architekturschmuck der Antike zitierte, welcher für ihn zur Polychromie jener Epoche gehörte, zitierte er in Zürich aus der Spätrenaissance und dem Manierismus. Der Begriff der Renaissance hatte ihn eingeholt und er dozierte in der Bauschule auch die Formensprache jener Epoche.

Der Umgang mit den Baukörpern, den Kernbauten, wurde in Zürich virtuoser, aber auch freier als in Dresden. Beim Entwurf des Polytechnikum-Hauptgebäudes dachte Semper nicht in Achsenrastern, sondern führte die abweichende Behandlung des Nord- und Südtraktes einschliesslich der Stellung der rückwärtigen Fenster gegen die Westfassade zu Ende, sodass diese Ungleichheit die innere Symmetrie der Westfassade stören durfte. Hier beginnt das systematische Gliedern der Bauten in einzelne Körper nach Organisationsformen: Reihe, Streifen, Kreuz etc. Das Weiterdenken fand im Projekt für das Opernhaus in Rio de Janeiro<sup>214</sup> seinen nächsten Niederschlag und diese Art der Baugliederung behielt Semper bis zu seinem Lebensende bei.

#### WEITERE LEKTÜREN

##### DIE ENTWÜRFE ZUR VILLA RIETER

Das Semper-Archiv besitzt neun Blätter, die – allerdings nicht von Sempers Hand – mit «Villa Rieter-Rothpletz» bezeichnet sind.<sup>215</sup> Sie enthalten zwei Projekte, die 1864 für den Winterthurer Industriellen Rieter entworfen, aber nicht ausgeführt wurden und in der Literatur unter dem Namen Villa Wesendonck bekannt sind.<sup>216</sup> Ein zehntes Blatt von Sempers Hand im Nachlass seines Assistenten und späteren Nachfolgers an der Zürcher Bauschule, Georg Lasius (1835–1928), die einzige Skizze zu einem der Projekte, gibt einen Hinweis auf die Entwurfstechnik Sempers zur Zeit seiner umfangreichsten Bautätigkeit.<sup>217</sup>

### *Das Bauprogramm*

Der Textilindustrielle Adolf Rieter-Rothpletz (1817–1882) wollte seine alten Tage nicht bei seiner Fabrik in Winterthur verbringen, sondern am Stadtrand von Zürich. Für einen entsprechenden Villenbau erwarb er in Zürich-Enge ein Grundstück *in der Nähe des Venediggutes*. Im Süden hätte er Alfred Escher (1819–1882), den Besitzer des Belvoir-Parks, im Westen den Seidenkaufmann Otto Wesendonck (1815–1897) als Nachbarn bekommen. 1864 bat er Semper um Zeichnungen für eine standesgemässe Villa und schilderte ihm in einem Brief seine Vorstellungen zum Raumprogramm und dessen Disposition sowie zur Ausrichtung des Hauses im Park.<sup>218</sup>

Das Bauprogramm Rieters gleicht in vielem dem des Schlosses Zichy in Hörisök/Nagyhörscök (Ungarn, 1870/71) und dem des Palais Segesser in Luzern (1862/63), alle drei Häuser für Angehörige der Oberschicht (eine ungarische Hochadelige, ein Wirtschaftskapitän und ein Patrizier). Wie erwähnt, kam es nicht zur Realisierung der Villa. Rieter kaufte 1871 die von Leonhard Zeugheer (1812–1866) errichtete Villa Wesendonck, die fortan Villa Rietberg hiess und in welcher 1912 Rieters Schwiegertochter, Bertha Rieter-Bodmer, während der Kaiser-Manöver den Deutschen Kaiser beherbergte.

### *Zwei Projekte*

Die Zeichnungen geben gute Hinweise auf Sempers Entwurfstechnik. Radierstellen zeigen deutlich, was verändert wurde, sei es aus der Logik des Entwurfs heraus, sei es aufgrund von Wünschen des Bauherrn. Leider geben weder Pläne noch Briefe Aufschluss darüber, ob das als zweites Projekt bezeichnete tatsächlich die jüngere Bauidee darstellt. Sie könnte durchaus gleichzeitig oder auch früher entstanden sein.

Zum ersten Projekt gehören das erwähnte Skizzenblatt, drei Grundrisse, zwei Aufrisse, ein Schnitt und eine Variante zum Kellergrundriss, zum zweiten zwei Blätter, welche die knappsten, aber hinreichenden Angaben für das Verständnis des Projekts enthalten.<sup>219</sup>

Das erste Projekt besteht aus zwei, vor allem in den Grundrisslösungen unterschiedlichen Varianten. Die zweite Variante entstand während der Arbeit an der ersten und ist in diese so hineinkorrigiert, dass ein fließender Übergang von der einen zur anderen Variante resultiert. Einzig das Skizzenblatt gehört allein zur ersten Variante und erlaubt, diese weitgehend zu rekonstruieren.

Das zweite, knapp auf zwei Blättern dargestellte Projekt meint einen Zentralbau mit zwei eingeschossigen Flügelanbauten und Kuppelaufsatz. Die Nähe zum Konzept der Villa Rosa in Dresden ist auffällig, aber im Hinblick auf deren Erwähnung in Gesprächen und in der Korrespondenz wohl nicht erstaunlich.<sup>220</sup>

Beide Projekte enthalten palastartige Villen mit ganzen Kaskaden von Repräsentations-, Wohn-, Dienst- und Nebenräumen. Sie zeigen aber keine Nebenräume, die gewöhnlich in eigenen Gebäuden wie Remisen, Waschküchen, Gärtnerwohnungen etc. untergebracht wurden. Die Projektblätter geben nur den Hauptbau wieder, wie Sempers Entwürfe zu ähnlichen Anlagen auch.

### *Das zweite Projekt der Villa Rieter*

Als möglicherweise prioritäres Projekt soll das zweite zuerst betrachtet werden. Im gegen Osten, der Aussichtsrichtung, abfallenden Garten nimmt die Villa eine ähnliche Stellung ein wie die Villa Rosa in Dresden, die aber nur eine Fernblickrichtung besass, während für die Villa Rieter auch jene nach Süden zu den Glarner Alpen in die Projektierung einbezogen werden musste. Die Orientierung bestimmte sicher die Nutzung des Südflügels als Arbeitstrakt des Hausherrn, während die Küchenräume im Nordflügel vorgesehen waren. Über einen langen Korridor sollten die Flügel mit dem quadratischen Hauptbaukörper verbunden werden. Die Analogien mit der Villa Rosa sind auch in der Fassadenbreite zu fassen, die für jene 23,20 m betrug,<sup>221</sup> während die Breite des Zürcher Hauptbaukörpers 23,50 m betragen hätte. Aus dem Brief Rieters<sup>222</sup> wissen wir, dass ihm Semper Plankopien der Villa Rosa versprach. Ob damit die Zeichnungen gemeint sind, die er später als zweites Projekt bezeichnete?

Wie bei anderen Projektfamilien eliminierte Semper hier Unebenheiten, die in der Villa Rosa wohl auf Wünsche der Bauherrschaft zurückgingen. So war dort etwa auf der Ostseite des Erdgeschosses ein zweiachsiges Zimmer mit Alkoven eingebaut, das verhinderte, dass man sich durch alle vier Portale des zentralen *Musaeums* auf den Hauptachsen des Hauses bewegen konnte.<sup>223</sup> In Rieters Projekt sind die Eingangshalle sowie die drei wichtigsten Gesellschaftsräume direkt mit der runden Zentralhalle verbunden. Die beiden Korridore, die in der Villa Rosa am *Musaeum* vorbei die Eingangshalle mit dem grossen Saal verbanden, sind hier verschwunden. Auch die Auffahrt zu Rieters Villa stellt eine Verbesserung gegenüber dem möglicherweise nie gebauten Rundhof und dem dahinter versteckten Küchenhof der Dresdner Villa dar.

In Dresden entspricht der Durchmesser der zentralen Halle ungefähr einem Drittel der Fassadenbreite (oder 1 : 1 : 1), bei Rieter etwa drei Siebentel (oder 2 : 3 : 2), was auch dem Verhältnis der Breite des Mittelbaus zu seinen Flanken entspricht, das bei der Villa Rosa ungefähr zwei zu eins betrug. Weil im Rieterprojekt die Weite des Mittelsaals die Breite des Loggienbaus vor der Fassade wiederholte, konnte Semper die Kuppel des Saales zeigen. In Dresden musste er diese hinter der Balustrade auf dem Dach verstecken, welche die Breite des Mittelbaus einnahm und nur über der Seitenfassade der des Oktogons entsprach. Neben diesen und weiteren Verbesserungen gab es aber auch einige Verschlechterungen. Zu diesen gehört die im Erdgeschoss schlecht zugängliche Haupttreppe, die obendrein zur Hälfte in den langen Korridor ragt.<sup>224</sup>

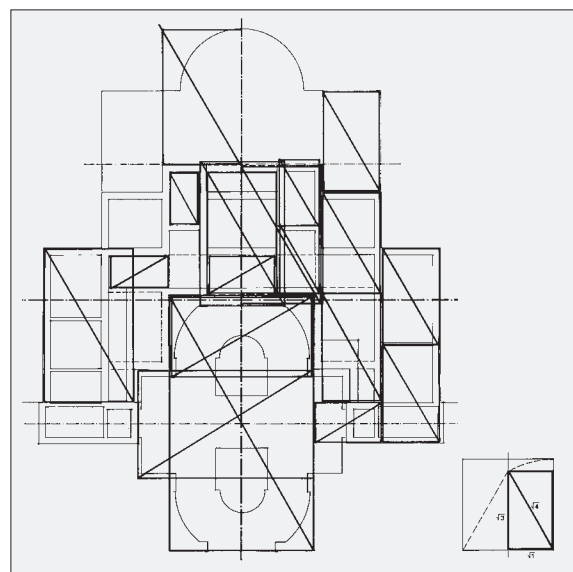
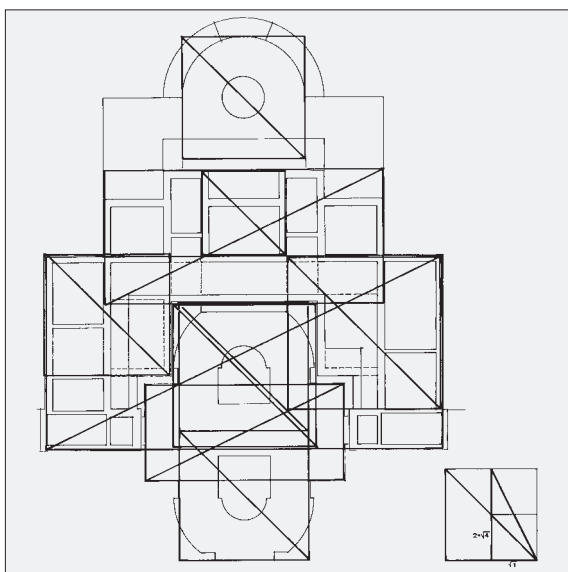
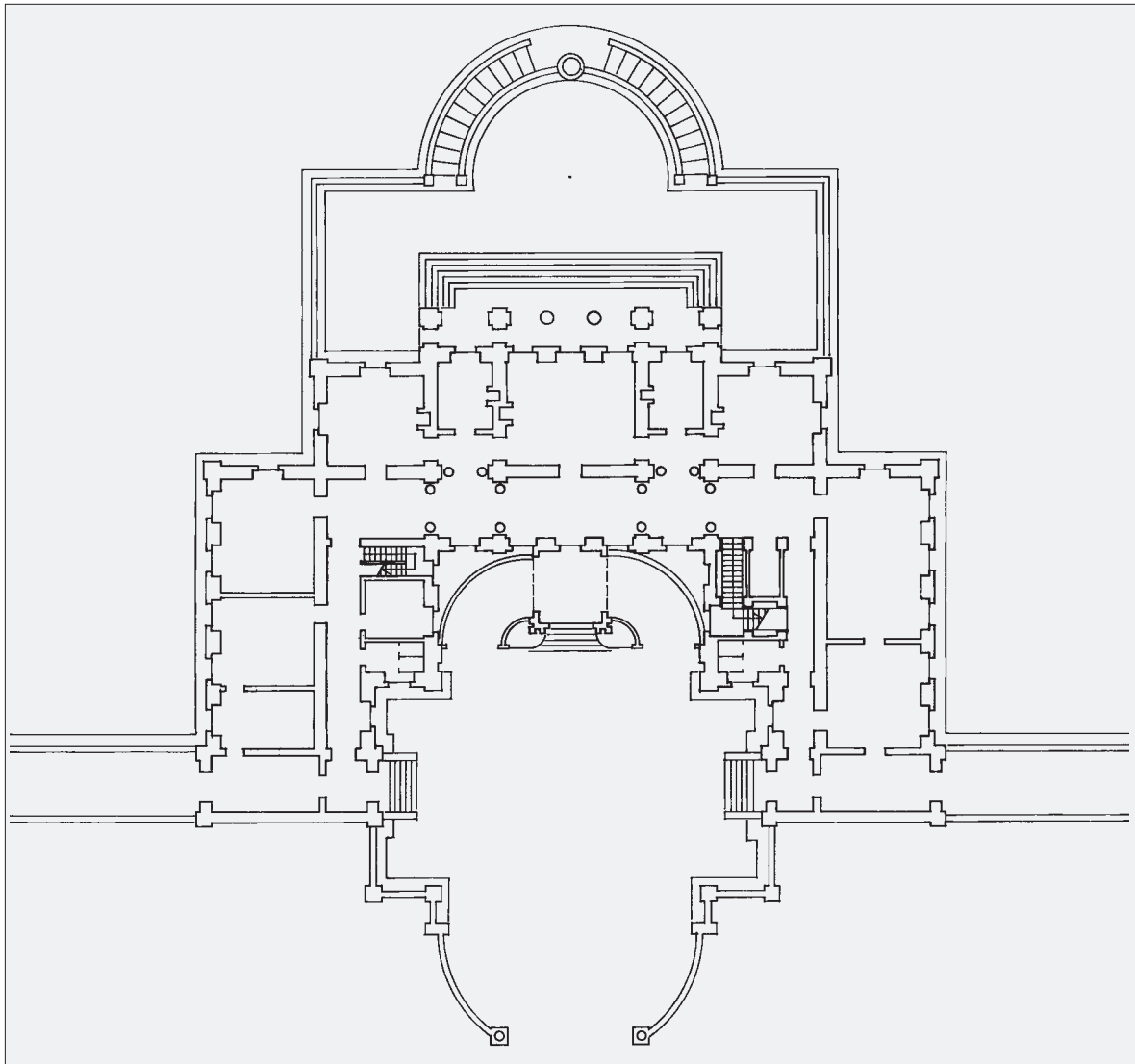
#### *Die zentrale Halle à la Rotonda und Sempers Rundräume*

Eine ganze Generation lang diente die Villa Rosa als Leitbild für Dutzende von Villen des höheren Mittelstands in Dresdens Vorstädten.<sup>225</sup> Viele der Häuser in ihrer Nachfolge besaßen von oben belichtete oktogonale oder quadratische, doppelgeschossige Zentralräume. Nur wenige dieser Villa-Rosa-Zitate wiesen aber einen durchgängig offenen Zentralraum auf wie Chiswick House und die Villa Rosa. Meistens wurden die vier Hallenbalkone der Villa Rosa, dem Vorbild von Palladios Villa Rotonda (begonnen um 1567) entsprechend, zu einem umlaufenden Balkon vereinigt, um den Zugang zu den umliegenden Zimmern zu ermöglichen.<sup>226</sup> Helas gibt mehrere Beispiele dieses Raumtyps, meist in Villen mit ablesbarer Vorder- und Rückfassade.<sup>227</sup> Einige der Hallen – nicht die ganzen Villen – besitzen Durchmesser um die acht Meter, wie die der Villa Rosa, welche die Dresdner Architekten und die Bauherren vom gesellschaftlichen Umgang mit dem Bankier Oppenheim wohl kannten. Sempers Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Dresdner Akademie, Georg Hermann Nicolai (1811–1881), verkleinerte das Oktogon in der von ihm 1851 errichteten Villa Struve<sup>228</sup> gegenüber jener der Villa Rosa auf ungefähr 5,70 m, ein Mass, das sich bei den Villen seiner Schüler wieder findet. Es liegt somit nahe, dass auch Dresdner Architekten der Semper-Nachfolge mit der Technik des 1 : 1-Modells entworfen haben und bestehende Räume als «Hologramme» bei den eigenen Entwürfen verwendeten.

Die in Helas 1991 mit Grundriss dargestellten Dresdner Villen mit Zentralhallen:

<i>Bauzeit</i>	<i>Adresse</i>	<i>Architekt</i>	<i>Helas, S.:</i>
1851/52	Prager Strasse 18	Hermann Nicolai	62–65
1869	Parkstrasse 2	Otto Grahl	44
1872–1874	Palais Kap-herr, Parkstrasse 7	Bernhard Schreiber	100f.
1873/74	Wiener Strasse 44	Hermann August Richter	16
1873/74	Villa Opitz, Moscinskystrasse 2	Hermann August Richter	105
1874	Villa Hartmann, Laubegaster Ufer 33	Hübner & Baron	45, 120–123

Als sich Semper eine Generation nach der Villa Rosa im Jahre 1864 wieder mit einer zentral organisierten Villa beschäftigte, erhielt diese erneut eine durchgehende, aber runde Zentralhalle mit einem ähnlichen Querschnitt (8,10 m statt 7,90 m) und einem umlaufenden Balkon. Hatte er sich damit dem grossen Herrn, dem Bedürfnis unterzogen?<sup>229</sup> Trägt man auch die runden oder doppelt symmetrischen Räume mit Oberlicht bei Semper zusammen, erkennt man, dass dieses Motiv in allen



Zürich, Villa Rieter-Rothpletz, Entwurf I von 1864, Grundriss Erdgeschoss. OBEN: Umzeichnung MF, Massstab 1 : 500. UNTEN: Proportionsstudien, links Proportionen 1 : 1 und 1 : 2, rechts 1 :  $\sqrt{3}$ . (Zeichnungen MF aufgrund von Zürich, gta: 20-144-4)

Etappen seines Lebens präsent war. Die Reihe beginnt mit dem Pavillon im Donner'schen Garten, den sich Semper nur als mehrfach symmetrischen Raum vorstellen konnte. Das Motiv durchzog die komplizierte Planungsgeschichte rund um die Gemäldegalerie, wurde in der Villa Rosa, in der Synagoge und in der Gemäldegalerie realisiert, weitergetragen zum Pariser Synagogenprojekt, in die Skizzen zur Friedhofanlage für Woolwich, zur Haupttreppe des Polytechnikums, wurde – wenn auch eher als Körper, denn als Innenraum – im Turm der Sternwarte abermals gebaut und schob sich fast gleichzeitig bei verschiedenen Projekten in den Vordergrund:

1860/61	zentrale Halle im Hotelkomplex für Bad Ragaz
Anfang 1863	bei den Skizzen zur Kunsthalle Hamburg
1864	im Projekt für die katholische Kirche Winterthur
1864	bei den Skizzen zum Stadthaus Winterthur
1864	im zweiten Projekt Villa Rieter
1865/66	als Eck- und Mittelsalon beim Festspielhaus München
Oktober 1866 bis März 1867	als zentrale Halle im Kursaal für Baden
1869	achteckige Eingangshallen bei den Wiener Hofmuseen

Die obige Reihe zeigt diese Raumform als Obsession Sempers, die in den Zürcher Jahren durch die zunehmend umfangreicheren Projekte vermehrt Form annimmt. Vergleicht man die Durchmesser dieser Zentralräume ergibt sich folgendes Bild (die Masse wurden aus den in den Plänen verwendeten alten Massen umgerechnet):

Pavillon Donner, Neumühlen	6,70 m
Villa Rosa, Dresden	7,90 m
Synagoge, Dresden	10,45 m
Museum Zwingerwall, Dresden	ca. 20,00 m
Gemäldegalerie, Dresden	9,50 m
Synagoge, Paris	12,50 m
Friedhof, Woolwich	Angaben zu ungenau
Skizze Polytechnikum-Hauptgebäude, Zürich	8,30 m
Hotel, Bad Ragaz	11,70 m
Kunsthalle, Hamburg	10,28 m
Kirche, Winterthur	8,55 m
Stadthaus, Winterthur	12,00 m
Villa Rieter II, Zürich-Enge	8,10 m
Festspielhaus, München	8,40 m
Kursaal, Baden	10,80 m / 8,64 m
Hofmuseen, Wien	ca. 18,00 m

Die Dimensionen schwanken so stark, dass auf den ersten Blick von wörtlichen Übernahmen der Räume aus früheren Bauten und Projekten kaum gesprochen werden kann. Teilt man die aufgezählten Bauten und Projekte in öffentliche und private Bauvorhaben, rundet sich das Bild etwas. Die meisten wirklichen Repräsentationsräume in öffentlichen Bauten weisen einen Durchmesser von über 10,40 m auf, die Rundräume privater Nutzung bleiben durchwegs unter 8,20 m. Auch hier dürfen die wenigen Ausnahmen als Bestätigung der Regel angeführt werden.

#### *Das erste Projekt der Villa Rieter*

Die Lage und das Bauprogramm waren für beide Projekte gleich, und auch äusserlich zeigen sich Ähnlichkeiten zwischen diesen. Beide wurden um einen *Cour d'honneur* gruppiert und erhielten eine stark ausgezeichnete, die Villa beherrschende Mittelpartie. Bei beiden befindet sich das Hauptgebäude *entre cour et jardin*, zwischen Vorfahrt und Gartenterrasse.

Im Gegensatz zum zweiten Projekt, das zentralsymmetrisch um den runden Vorsaal organisiert ist, gliedert sich das erste in sieben parallele Streifen in der Falllinie des Geländes. Die Streifen geben das Thema des Projekts ab. Sie besitzen nicht nur eine gestalterische Funktion, sondern auch organisatorische Aufgaben. Der zentrale Streifen enthält die Repräsentationszone mit Vorfahrt, Galerie und Salon, die beiden anschliessenden schmalen Streifen gesellschaftliche und private Service-räume, dann folgen die letzten doppelstöckigen Streifen mit Gesellschaftsräumen, Vertikalverbindungen und Aborten und schliesslich die beiden eingeschossigen Streifen mit den Arbeitsräumen des Hausherrn im Süden, bereichert mit einem Gewächshaus, und dem Küchentrakt mit dem Speisesaal im Norden. Viel grosszügiger als im zweiten Projekt verbindet die Galerie alle Streifen miteinander, indem sie die fünf inneren Streifen durchstösst, was jeweils durch Säulenpaare markiert wird.

Das Zeichenpapier war bereits auf eine feste Unterlage aufgeklebt und mit dem goldfarbenen Rähmchen aus dünnem, gestanztem Metall umfasst, als an mehreren Stellen noch radiert und verändert wurde. Dabei verschwand im Ehrenhof die dreiaxige Kolonnade, die den direkt in die Galerie führenden Haupteingang markierte, und eine Exedra trat an ihre Stelle, die die Aufgabe des Windfangs übernahm. Einen Windfang gegen den Hof erhielten auch der Küchenflügel und das Büro des Hausherrn und von diesem eine Verbindung zur Galerie. Aus dem Grundriss des ersten Obergeschosses<sup>230</sup> kann geschlossen werden, dass die beiden seitlichen Windfänge lange vor der Exedra gezeichnet wurden, die hier nicht zu sehen ist, während sie auf dem Erdgeschossplan von Anfang an gezeichnet wurden. Auf beiden Blättern wurde die Exedra, ein Element, das in der Komposition sonst nicht vorkommt, später hineingeflickt. Mit den seitlichen Windfängen umfassen die äussersten Streifen zum Teil ihre inneren Nachbarn. Der vorher doppelt symmetrische Ehrenhof verlor ohne die vorgesehenen zwei Brunnenbecken, aber mit der neuen Exedra seine Eindeutigkeit.

Radierspuren zeigen auch, dass das Garderobezimmer und das Cabinet einst über die Loggia vor dem Salon vorstiessen und mit Fenstern auf die Terrasse blickten, wodurch die breite Freitreppe von der Loggia zur Terrasse mit dem seitlichen Anzug auch Sinn machte. In der abgelieferten Fassung beeinträchtigt der Treppenanzug die nun durchgehende Loggia vor den seitlichen Räumen. Die Terrasse verlor ihren grossen Springbrunnen, der einem kleineren an der Terrassenspitze Platz machte – wie vor der Villa Rosa. Daneben führen – anders als bei der Villa Rosa – sanfte Rampen in den Garten hinunter.

Alfred Friedrich Bluntschli kannte das erste Projekt zur Villa Rieter. Die Verbindung von der Loggia in den Garten bei der von ihm errichteten Villa Bleuler (1884–1888) an der Zollikerstrasse 32 in Zürich-Riesbach ist ein fast wörtliches Zitat der Terrasse aus diesem Projekt.<sup>231</sup>

### *Die Villa Rieter im Vergleich*

Sempers gezeichnetes Werk ist bekanntlich wesentlich umfangreicher als sein gebautes, und in diesem finden sich relativ wenige Wohnbauten. Es sind dies das Palais Oppenheim und die Villa Rosa in Dresden (beide für den Bankier Oppenheim, 1845–1848 und 1838–1846), das Wohn- und Geschäftshaus für den Bruder Wilhelm in Hamburg (1842–1846), das Haus für seine Mutter in Altona (1843/44) und die Villa Garbald in Castasegna (1862/63) sowie die Projekte für den Bazar- und Wohnkomplex Tiefenhof (1857) in Zürich, für die Villa Aufdermaur in Brunnen (1862), für das Haus Segesser in Luzern (1862/63), für das Mietshaus Heller in Winterthur (1862/63), für die Villa Rieter in Zürich-Enge (1864), für die Erweiterung des Schlosses Zichy in Hörisök/Nagyhöröcsök (1870/71) und für die Mietshäuser am Volksgarten in Wien (1871–1875).

Ausser jenen für das Mietshaus Heller sind kaum Skizzen oder Varianten erhalten, die einzelnen Projekten eindeutig zugeordnet werden können.<sup>232</sup> Ein fotografiertes Skizzenblatt, das mit Grundrissen und Details übersät ist, könnte den Skizzen für die Villa Rosa oder die Villa Rieter zugehören.<sup>233</sup> Sempers Skizzen auf kariertem Papier für den Kursaal in Baden sind teilweise publiziert.<sup>234</sup> Auf diesen wie auf dem Blatt mit den Villenskizzen kommen Triumphbogenmotive vor, die Sempers beim Wettbewerbsprojekt für das Theater in Rio (1858), dann bei den Skizzen für die Kunsthalle Hamburg (1862/63) und wieder bei den Theaterentwürfen für München (1864–1867) an der

Semper-Oper in Dresden (ab 1870) verwendete. Es scheint daher plausibel, das fotografierte Skizzenblatt mit Hilfe des Triumphbogenmotivs als Leitfossil in die Zürcher Zeit zu datieren. Dann hätten wir Skizzen zur Villa Rieter vor uns mit dem Zürichsee und dem Uetliberg im Hintergrund. Die dargestellte weite Landschaft mit Wasser und Segelschiff spricht eher dafür, als für die Umgebung der Villa Rosa mit der Elbe und dem Ausflugsrestaurant Weisser Hirsch im Hintergrund.

Zwei Zeichnungen, die erst kurze Zeit zu den Beständen des Semper-Archivs in Zürich gehören,<sup>235</sup> zeigen achteckige Rundtürme, wie sie die Villa Stockhausen (1850–1853) besitzt, welche Adolf Lohse (1829–1907) für Freiherrn von Stockhausen, den Kammerherren des Prinzen Albrecht von Preussen, in unmittelbarer Nähe von dessen Schloss Albrechtsberg (1850–1854, auch von Lohse errichtet) am Elbehang über Dresden errichtete. Diese Villa sowie Schloss Albrechtsberg, entstanden erst nach Sempers Flucht aus Dresden.<sup>236</sup> Fast gleichzeitig mit den beiden Villen wuchs in Potsdam die Neue Orangerie (1851–1864) von Friedrich August Stüler (1800–1865) und Ludwig Ferdinand Hesse (1795–1876) empor. Beide Architekten verwendeten – den Vorlieben ihres königlichen Bauherrn entsprechend – römische Renaissance-Motive, unter anderem das doppelte Belvedere der Villa Medici, das auch Durands «Précis» ziert. Der etwas unbedarfte Lohse setzte dieses Motiv bei Schloss Albrechtsberg und der Villa Stockhausen ein. Bei letzterer tat er dies vielleicht deshalb auf der Rückseite des Hauses, weil die Villa des Kammerherrn das Prinzenschloss nicht konkurrenzieren sollte. Lohse wird Sempers Skizzen zur Villa Rosa nicht gekannt haben, könnte aber eine andere Arbeit studiert haben. Semper hatte nämlich den ersten Entwurf für die Gemäldegalerie auf der Stallwiese am Elbeufer gegenüber der Brühl'schen Terrasse (1838) mit achteckigen Türmen an den Flügellenden gezeichnet.<sup>237</sup> Dieser Entwurf wurde verworfen, doch griff Semper das Turmmotiv für die Villa Rosa nochmals auf – und verwarf es nach dem Besuch von Chiswick House im Herbst 1839 abermals. Das Italienische an der Doppelturmidee faszinierte ihn aber weiterhin, setzte er doch Türme in dieser Zürcher Zeichnung als Landmarke auf die Seite der Fernsicht, über dem abfallenden Garten und behandelte die Rückseite wie die der Villa Rosa. So, wenn auch mit anderen Formen, taucht das Motiv auf dem fotografisch überlieferten Skizzenblatt auf.

Semper kniete sich tief in die Entwurfsarbeit, als er von Rieter den Projektierungsauftrag erhalten hatte. Schon die diesem Entwurf sicher zuzuordnenden Zeichnungen in seinem Nachlass lassen keinen anderen Schluss zu. Wenn auch andere Zeichnungen als die hier genannten, wie etwa das fotografierte Skizzenblatt und das Blatt 214-1-1 (Zürich, gta) in diesem Zusammenhang betrachtet werden, ergibt sich eine enorme Breite der in Erwägung gezogenen Reminiszenzen und Zitate, die eingesetzt, verändert, miteinander verwoben und schliesslich durch immer einfachere Vorstellungen ersetzt wurden. Am Ende des zeichnerischen Denkprozesses standen zwei Bauideen, von denen sich die eine recht deutlich auf die dem Bauherrn gegenüber erwähnte Villa Rosa bezog und deren konzeptionelle Mängel behob. Die andere stellt ein überaus klares Ergebnis der Entwurfstechnik jener 1860er-Jahre dar, die zeigt, auf welche Weise Semper die Entwürfe seiner bedeutendsten Monumentalwerke erarbeitete: Das Hauptgebäude des Polytechnikums, das Projekt zum Festspielhaus in München und das Stadthaus Winterthur, das er richtigerweise immer als sein Lieblingswerk bezeichnet hatte – schade, dass Winterthur später so lieb- und geschmacklos damit umgegangen ist.

### Vergleichstabelle

(die diversen Massangaben in alten Einheiten wurden umgerechnet)

<i>Villa/Baujahr</i>	<i>Architekt</i>	<i>Fassadenbreite (Baukörper)</i>	<i>Gebäudetiefe (Baukörper)</i>	<i>Zentralraum- durchmesser</i>
Rotonda, Vicenza, 1567	Palladio	23,00 m	23,00 m	10,25 m
Mereworth, Kent, 1723	Colen Campbell	27,13 m	27,13 m	10,65 m
Chiswick, Middlesex, 1725	Colen Campbell	21,60 m	21,60 m	8,10 m
Rosa, Dresden, 1839	Semper	23,17 m	20,90 m	7,90 m
Rieter II, Zürich, 1864	Semper	23,50 m	23,00 m	8,10 m
Struve, Dresden, 1851	G. H. Nicolai	21,64 m	20,68 m	5,65 m



Projekt für die Neuanlage des Kratzquartiers in Zürich, 1858. OBEN: Zweites Projekt, das Rathaus mit Blick zur Limmat und mit inkorporiertem Kratzturm, Ausschnitt. (Zürich, gta: 20-151-10) UNTEN zum Vergleich (seitenverkehrt wiedergegeben): Der Senatorenpalast (Rathaus) auf dem Kapitol in Rom mit ähnlicher Freitreppe. (Foto Ed. Lozzi, Rom)

<i>Villa/Baujahr</i>	<i>Architekt</i>	<i>Fassadenbreite (Baukörper)</i>	<i>Gebäudetiefe (Baukörper)</i>	<i>Zentralraum- durchmesser</i>
Parkstrasse 2, Dresden, 1869	O. Grahl	20,50 m	18,00 m	5,70 m
Kap-herr, Dresden, 1872	B. Schreiber	43,80 m	29,30 m	7,80 m
Opitz, Dresden, 1873	A. Richter	18,00 m	18,00 m	5,60 m
Wiener Strasse 44, Dresden, 1873	A. Richter	20,50 m	22,10 m	5,50 m

#### HELVETISCHE RATHÄUSER

Als Semper 1855 in die Schweiz kam, hatte sich das 1848 neu geschaffene Staatswesen einigermaßen etabliert. Das Bundes-Rathaus in Bern war im Bau.<sup>238</sup> Die Konjunkturlage und der Bevölkerungsdruck drängten Gemeinden und Kantone, Bauten für Verwaltungs- und andere öffentliche Zwecke zu errichten und diese repräsentativ auszugestalten.<sup>239</sup> Deshalb kam Semper in relativ kurzer Folge dazu, drei Rathäuser für republikanisch organisierte Gemeinwesen zu entwerfen: Im Zusammenhang mit dem Kratzwettbewerb entwarf er 1857/58 ein neues Rathaus für die Stadt Zürich,<sup>240</sup> eines für den Kanton Glarus nach dem Brand vom 10. Mai 1861 und 1863/64 das später ausgeführte Stadthaus in Winterthur.<sup>241</sup> Die Projekte besitzen eine funktionale Gemeinsamkeit. Jedes ist aber auch die Vorstufe zum nächsten. So bilden sie eine Projektfamilie.

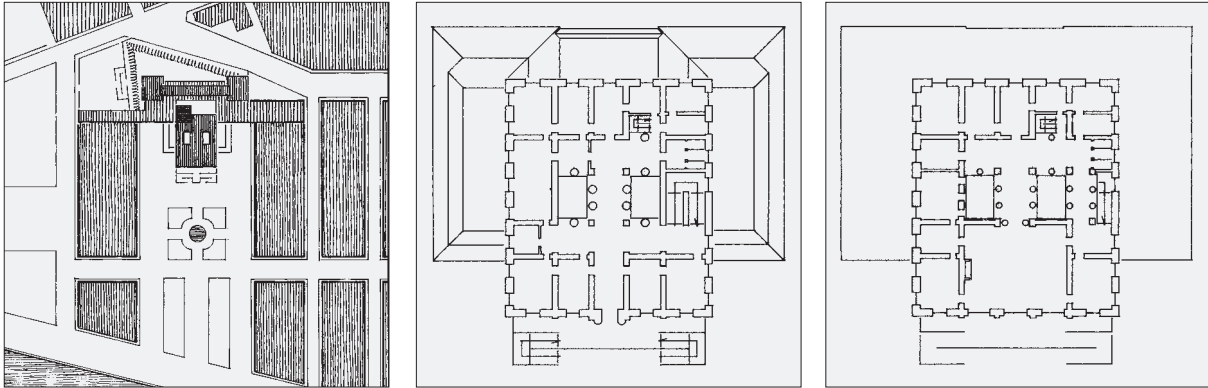
Neben der durch die Funktion gegebenen Familie sind die Projekte auch in eine Formenfamilie eingebunden, was in anderen, fast nur über ihre Organisationsform definierten Familien, nicht so ist. Der Entwurf für das Monnaie-Theater in Brüssel (1855)<sup>242</sup> zeigt Sempers erste «Rathausfassade». Diese wurde somit praktisch zur Mutter der helvetischen Rathausfassaden, denn in Sempers Arbeiten der Exilzeit treten zum ersten Mal in die Tiefe organisierte Bauten auf, die nur mit einer Schmalfassade wirken.

Die erste Generation der helvetischen Rathäuser ist aber nicht ohne Dresdner Vorfahren. Semper machte 1841(!) einen Entwurf zum Schulhaus Blasewitz bei Dresden, das der kleinen Gemeinde wohl auch als Ratslokal hätte dienen sollen.<sup>243</sup> 1843 entstand das Wiederaufbauprojekt für das am 1842 abgebrannte Rathaus in Oschatz (Sachsen), 1845 das für das Hamburger Rathaus. All diese Arbeiten waren für die Werke der Zürcher Jahre wichtig.

#### *Das Zürcher Stadthausprojekt für das Kratzquartier*

Semper projektierte im Rahmen der Planungen für das neue Kratzquartier für dieses Rat- oder Stadthaus einen Baukörper von einheitlicher Höhe auf einer rechteckigen Grundfläche mit der Hauptfassade an der Schmalseite. Zwei niedrigere Seitenflügel mit Nebenräumen flankieren den Hauptbau.<sup>244</sup> Der Baukörper ist in der Tiefe in fünf Streifen organisiert, denen die Fassadenachsen entsprechen und von denen die zweite und vierte Schicht je einen zentralen Lichthof enthalten. Diese Höfe sind in ein H-förmiges Korridorsystem eingepasst, das die Nutzräume erschliesst. Der Sitzungssaal für den Grossen Stadtrat liegt im zweiten Obergeschoss und tiefer als die übrigen Räume. Semper sah die Seitenfassaden als glatte, ungegliederte Mauerflächen vor, während die Hauptfassade mit stockwerk hohen Halbsäulen und Pilastern, die Dachzone aber mit deutschen Renaissanceformen geschmückt worden wäre.

Dieses Projekt muss in einigen mehr oder weniger ausgereiften Varianten bestanden haben, zeigt doch der Situationsplan mit der Hauptallee gegen den Zürichsee eine ganz andere Gebäudeorganisation als die Variante mit einem gegen die Limmat offenen Stadthausplatz.<sup>245</sup> Der verlorene Aufleger auf letzterer dürfte eine weitere Gestaltungsmöglichkeit des Stadthaus zur Limmat hin enthalten haben. Dieses Projekt bezog den später abgetragenen, zur mittelalterlichen Stadtbefestigung gehörenden Kratz- oder Baugartenturm als Rathhausturm ein.<sup>246</sup> Die Formen der deutschen Renaissance rücken das Projekt in die Nähe der berühmten Rathäuser des frühen 17. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg, während mit der breiten, zweiläufigen Freitreppe vor dem Mittelbau Erinnerungen an das Römer Rathaus auf dem Capitol und weitere Rathäuser vom 15. bis zum 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum anklingen.



Projekt für die Neuanlage des Kratzquartiers in Zürich, 1858. OBEN LINKS: Zweites Projekt mit Einbezug des Kratzturms und der Baugartenschanze, Situation, Massstab 1 : 4000. (Grundlage Zürich, gta: 20-151-1)  
OBEN MITTE: Grundriss Eingangsgeschoss des Rathauses, OBEN RECHTS: Grundriss oberstes Geschoss.  
(Umzeichnungen MF, Massstab 1 : 1000)



Sempers profane Türme: MITTE LINKS: Skizze zum Rathaus in Oschatz (Ausschnitt aus Abb. S. 68, unten Mitte).  
MITTE RECHTS: Der ausgeführte Turm des Rathauses in Oschatz (Ausschnitt aus Abb. S. 66, unten rechts).  
UNTEN LINKS: Der Turm des Hauses von Sempers Mutter in Altona, reicher Entwurf. (Ausschnitt aus Abb. S. 68, oben Mitte) UNTEN RECHTS: Der Entwurf für ein Rathaus in Zürich, Ausschnitt. (Siehe Abb. S. 100, oben)

Die beiden Varianten zeichnen sich durch den Freiraum beidseitig des Rathauses aus, wodurch der Eindruck einer gewissen Weite und vornehmen Distanz entsteht, wie sie einem öffentlichen Repräsentationsbau gebührt. Im Situationsplan verunklären die sockelhohen Rathausanbauten zwar diesen Abstand, verdeutlichen ihn dafür aber im Raumerlebnis der Gesamtanlage. Demgegenüber sind die umliegenden Privatbauten Blockrandbebauungen, wie es die ungeschriebene Stadtplanung damals verlangte.

Die Variante mit dem Kratzturm und der Baugartenschanze<sup>247</sup> zeichnet das öffentliche Gebäude mit anderen Mitteln aus, durch die Verknüpfung mit anderen Baugevierten, sodass es als Teil eines ganzen Komplexes wahrgenommen wird, wie in einer Art offenem Forum: eine Lieblingsidee Sempers für öffentliche Bauaufgaben. In dieser Optik gehört das Zürcher Stadthausprojekt auch zur wichtigen und umfangreichen Projektfamilie der Foren.

In den ersten Zürcher Jahren Sempers traten neue Arten der Gebäudeorganisation auf. Neben den Kreuz- und Ringorganisationen, die auch in den Zeichnungen der Dresdner Zeit zu sehen sind, erschienen nun Streifen- und Reihenorganisationen.<sup>248</sup> Die erste bekannte Streifenorganisation dürfte der Entwurf für die Töpferschule in Stoke-on-Trent (England, 1853/54) zeigen, obschon sie dort nur zaghaft ausgebildet ist. Während der Zeit in Zürich kommen Streifungen recht häufig und virtuos gehandhabt vor, und alle Rathausprojekte sind am Ende des Entwurfsprozesses so organisiert. Wo Skizzen bestehen, zeigen sie, dass diese Organisationsform nicht von vornherein feststand, sondern immer während des Entwurfsprozesses entwickelt wurde. Das Gegenteil trifft für den Architekturschmuck des Zürcher Projekts zu. Hier griff Semper auf Gedanken zurück, die er schon für das Schulhaus Blasewitz entwickelt und etwas verändert beim Wiederaufbauprojekt des Rathauses in Oschatz wieder aufgenommen hatte. Der Aufsatz für den Kratzturm mag zeigen, wie eng man sich in Oschatz an Sempers Vorstellungen gehalten hatte, auch wenn noch vorhandene Planfotos<sup>249</sup> andere Vermutungen nahelegen.

#### *Die Projekte für ein kantonales Rathaus in Glarus*

In der Nacht vom 10./11. Mai 1861 brannten in einem Föhnsturm grosse Teile des Kantonshauptortes Glarus ab, unter diesen das Ortszentrum mit paritätischer Kirche und Regierungsgebäuden.<sup>250</sup> Bereits am 13. Mai beschloss der Gemeinderat einstimmig, Glarus wieder aufzubauen, und zwar im Hinblick auf eine künftige Erweiterung nach einem einheitlichen und geordneten Plan.<sup>251</sup> Zwei Tage später wurden die Architekten Bernhard Simon (1816–1900) und Johann Caspar Wolff (1818–1891) mit der Ausarbeitung eines neuen Stadtplans beauftragt und die Arbeiten hierfür sofort an die Hand genommen.<sup>252</sup> In nur fünf Monaten wurde die ganze planerische und gesetzgeberische Arbeit bewältigt – bei den vielschichtigen Interessenlagen und komplizierten Spielregeln, welche die Kantonsverfassung vorschrieb, eine beachtliche Leistung. Das von Simon und Wolff entworfene Baureglement wurde am 18. Oktober genehmigt, und es ist speziell zu erwähnen, dass in dieser kurzen Zeit eine der interessantesten Schweizer Siedlungsanlagen des 19. Jahrhunderts entwickelt worden war.<sup>253</sup> In der Planungsphase hatte die Standeskommission (Regierungsrat, Exekutive) ein Bauprogramm für die zu errichtenden Landesbauten, das Rathaus sowie das Verwaltungs- und Gerichtsgebäude, ausgearbeitet. Wolff baute 1864 das Gerichts- und Verwaltungsgebäude am Spielhof, während Simon das Rathaus oder Regierungsgebäude auf dem neuen Rathausplatz projektierte.

Das regierungsrätliche Bauprogramm sah für das Rathaus folgende Räumlichkeiten vor: vier Kanzleizimmer, ein Abstandszimmer, drei Zimmer für Handarchiv und Magazin, vier Zimmer für den Post- und Telegrafendienst, letztere mit gesondertem Eingang und Korridor (das Erdgeschoss wo möglich durchgehend gewölbt, jedenfalls aber Handarchiv und Magazin mit feuerfester Wölbung), eine Wohnung für den Ersten Ratsweibel mit vier Zimmern, Küche und Keller, drei Kommissionszimmer, ein Abstandszimmer, ein Ratssaal für die Standeskommission, ein Landratssaal mit Raum für das Publikum.<sup>254</sup>

Für dieses Gebäude schrieb der Stadtplan zwingend eine Fläche von 140 auf 60 Fuss vor, ebenso die Stellung auf der Westseite des Rathausplatzes. Simon reichte im Herbst 1861 ein erstes Projekt

ein, das als zu prächtig und damit zu teuer, aber auch als zu schlecht eingeteilt, nicht gefiel. Im Februar 1862 lagen drei weitere Entwürfe vor, ein zweites von Simon, eines von Strasseninspektor Fridolin Schindler (1811–1880) und eines von Ingenieur Gottlieb Legler (1823–1865), und später reichte auch Architekt Jakob Schindler (1838–1865) ein Projekt ein. Diese Projekte – die letzten drei unaufgefordert eingegeben – enthielten voneinander abweichende Kostenschätzungen und waren von sehr unterschiedlicher Qualität. Deshalb beschloss die Baukommission, Projekte und Schätzungen von Semper begutachten zu lassen. Dieser sagte auch umgehend zu, worauf der Glarner Landammann Joachim Heer (1825–1879) ihn wissen liess, dass über die Kritik hinaus ein selbstständiger Vorschlag unterbreitet werden könne, was Semper umgehend an die Hand nahm.<sup>255</sup> Das Baukollegium, welches die Projekte zu prüfen hatte, sandte am 23. Juni 1862 alle Projekte an die Verfasser zurück. Strasseninspektor Schindler, selber Projektverfasser, hatte die Prüfung der Projekte Simons und Sempers durch die Baukommission vorzubereiten, indem er vor der Sitzung alle eingehend studierte. Seine Einwände gegen Simons Entwurf waren organisatorischer und finanzieller Art, an Sempers Projekt bemängelte er die grosse Freitreppe, die zu dunklen Postlokalen führende Vorhalle auf der Rückseite und die Abweichung der Grundfläche von den vorgeschriebenen Massen. Anfang August 1862 trafen neue Pläne Sempers ein und gingen sofort in Zirkulation bei den Mitgliedern der Baukommission.<sup>256</sup>

Offenbar wollte man in Glarus nochmals verbesserte Entwürfe sehen, denn es entstand noch ein drittes Projekt Sempers und Simon stellte in einem Brief dem Baukollegium gegenüber fest, dass er nur noch Verbesserungen an seinem Projekt vornehme, wenn er den Bauauftrag erhalten habe, was am 3. Dezember 1862 eintrat. Die anderen Architekten wurden ausbezahlt und Semper in einem persönlichen Schreiben des Landammannes das Bedauern ausgedrückt: *So trägt daran nicht etwa die Schuld, dass man nicht allseitig dessen künstlerische Vorzüge gebührend anerkannt hätte. Was man auszusetzen fand, war vornehmlich die Abweichung von derjenigen Gestalt des Grundrisses, welche in dem Stadtplan für Glarus vorgesehen war; man fürchtete davor – und wohl nicht ohne Grund – Verwicklungen mit der Gemeinde und noch mehr mit den umliegenden Hausbesitzern. Dazu kam noch ein sehr pronociertes Widerstreben der eidg. Postverwaltung mit Bezug auf die ihr zugetheilten verschiedenen Räumlichkeiten. Endlich fand man es – nach hiesigen Begriffen – nicht gut, dass der Landrathsaal nach hinten hinaus verlegt und nur einseitig beleuchtet sei, während dagegen der Hauptraum des Hauses – der Mittelbau gegen den Platz – lediglich von Treppenhaus und Vestibül eingenommen werde.*<sup>257</sup> Am 20. Oktober 1864 war das Regierungsgebäude nach Simons überarbeiteten Plänen vollendet.<sup>258</sup>

Wann entstanden Sempers Entwürfe? Genau datiert werden kann nur die erste Entwurfsphase, die mit seinem Besuch in Glarus, wahrscheinlich am 15. März 1862, einsetzte.<sup>259</sup> In der Folge entstand das erste Projekt und als der Architekt am 20. Mai die Fertigstellung seines Gutachtens (Entwurfs) meldete, war möglicherweise auch schon das zweite gezeichnet, wofür die Nummerierung der Blätter spricht, welche die Entwürfe zu einer einzigen Serie macht.

Die zweite Phase begann am 23. Juni 1862, als die Projekte zur Verbesserung an die Verfasser zurückgesandt wurden. Semper dürfte damals die Einwände gegen sein Projekt erfahren haben, denn im dritten Projekt, das Ende Juli/Anfang August in Glarus eintraf, fiel die kritisierte Postvorhalle weg. Wie Simon, der ohne Bauauftrag weitere Korrekturen verweigerte, legte auch Semper keine Änderungen mehr vor.<sup>260</sup>

Sempers Entwürfe entsprachen den Erwartungen der Glarner Auftraggeber nur in geringem Masse. Aus Heers Briefen ist bekannt, dass er vor der Arbeit ausführlich mit Semper gesprochen hatte und ihm dabei sicher auch alle politischen Schwierigkeiten, auf welche der Neubau in Glarus stossen könnte, geschildert hatte. Semper dürfte ihn kaum missverstanden haben, war er doch als politisch denkender Mensch damals in Deutschland immer noch steckbrieflich verfolgt. Als Ehrenbürger von Affoltern am Albis hatte er die politische Wirklichkeit der Schweiz nun kennen gelernt. Warum also hielt er sich nicht an die vorgegebenen Grundrissdimensionen, diese *conditio sine qua non*?

Bestimmt legte er seine Gründe im nicht erhaltenen Gutachten dar. Er dürfte dabei in erster Linie städtebaulich argumentiert haben, wie die Einträge auf dem Situationsplan nahelegen.<sup>261</sup> Der genehmigte Stadtplan stellte das Rathaus mit der Hauptfassade an den Rathausplatz und schloss

ihn so ab. Semper wollte das Rathaus aber *auf* den Platz stellen und erklärte anhand der Sichtlinien, dass so weit mehr Häuser hinter dem Regierungsgebäude am Platz teilhaben würden. Damit wäre natürlich die monumentale Wirkung des Rathauses gesteigert worden.

Der Stadtplan machte einzig die paritätische Stadtkirche zum frei stehenden Monument. Sie nimmt mitten im Neubaubereich als einziges Gebäude die Mitte ihres Gevierts ein.<sup>262</sup> Wie für das Regierungsgebäude war auch für das Gerichtsgebäude am Spielhof als städtebauliche Auszeichnung nur eine Platzfassade vorgesehen.

Semper interpretierte mit seinen Entwürfen den Stadtplan von 1861 und zeigte damit eine Schwachstelle der Meisterleistung von Simon und Wolff auf, die den Bauten der *Res publica* den Monumentalcharakter verweigerten. Da Semper diesen Mangel für das Rathaus zu korrigieren versuchte, wurde er ausgebootet. Wolff dagegen, verschaffte seinem Gerichtsgebäude am Spielhof genau die von Semper für das Rathaus geforderte städtebauliche Einzelstellung.

Die Ablehnung der Semperschen Entwürfe fiel umso leichter, als auch die gängigen Würdevorstellungen bei der Gebäudeorganisation verletzt waren. Heer bemängelte, dass der Parlamentssaal nach hinten läge und nur einseitig belichtet sei, dass dem Regierungsratssaal gegen den Platz gehende Fenster fehlten und dass Treppenhaus und Vestibül den Mittelbau zum Platz hin beanspruchten etc.<sup>263</sup> – alles «Fehler», die später in Winterthur für das Stadthaus hingenommen wurden. Aber: Ein richtig organisiertes Rathaus hatte auf die Abfolge von Eingang, Treppe und Parlamentssaal als wichtigster Raum des Hauses zu achten, was auf dem vorgegebenen Grundriss nicht möglich gewesen wäre. Das zeigt auch Simons auf dieser Grundfläche realisierter Bau. So lieferte Semper Pläne zu einem vernünftigen Gebäude, die nicht auf die Repräsentationsvorstellungen der Auftraggeber eingingen.

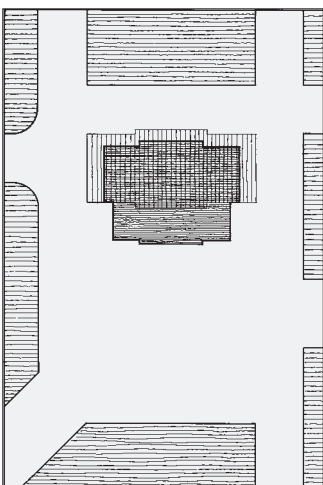
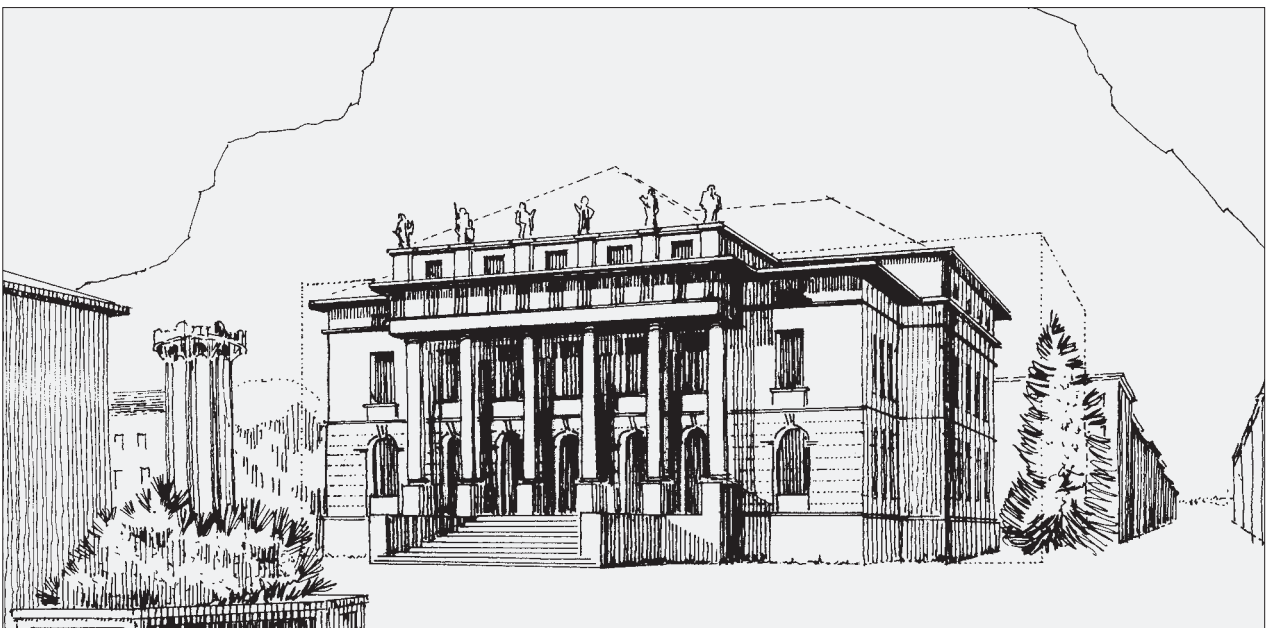
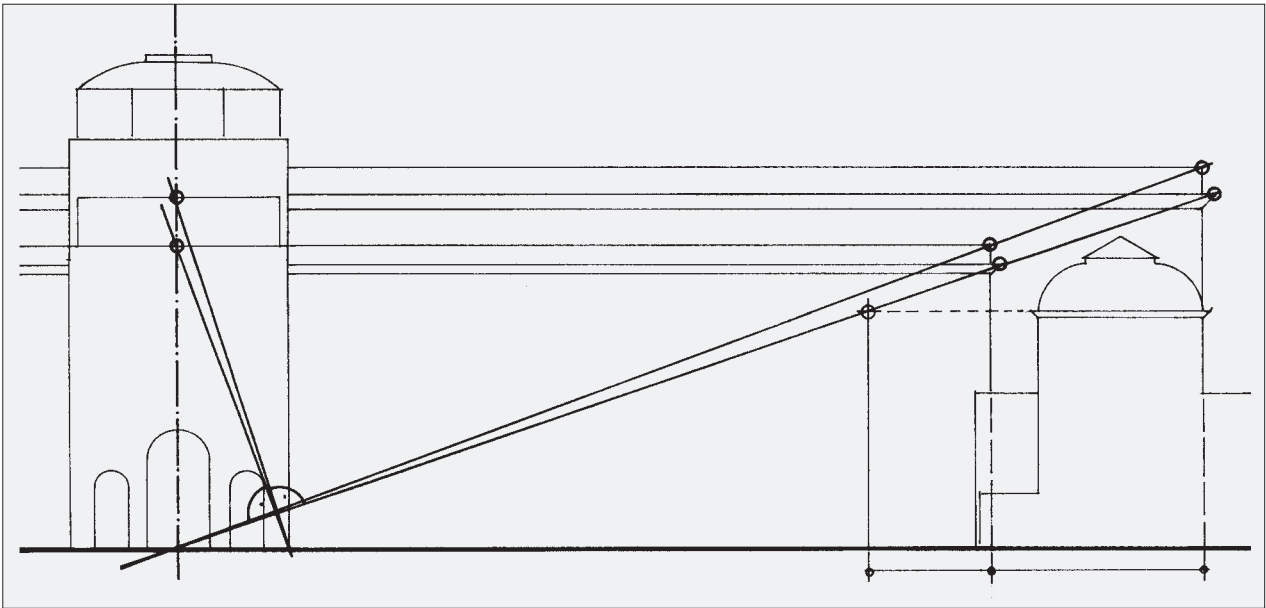
Simons Rathaus traf diese weit besser, da eine Loggia vor dem Sitzungszimmer der Ständekommission und dem Landammann fürstliche Auftritte ermöglichte. Damit rückte die Regierung an die wichtigste Stelle, nicht das Parlament, obschon beide verfassungsmässig denselben Rang einnehmen und vom Volk gewählt sind. Semper hatte dem Landrat den Vorzug gegeben, aber die Regierung bestimmte letztlich über das Projekt!

Auch 1858, beim Projekt für das Zürcher Rathaus, legte Semper zwar auf die gleiche städtebauliche Auszeichnung Wert, nicht aber auf die gleiche Stringenz der inneren Gebäudeorganisation. Die Treppe liegt in einer Randschicht, wie bei der Dresdner Gemäldegalerie, und von der Raumabfolge, die er 1862 in Glarus zu erzwingen versuchte, kann keine Rede sein.

Ein Blick auf die Chronologie der Architekturentwürfe der ersten Zürcher Jahre zeigt, dass sich Semper damals beim Entwerfen relativ konservativ verhielt. Das Training der späteren Dresdner Jahre war abhanden gekommen. Auch die wenigen im Exil entstandenen Entwürfe mildern diesen Eindruck nicht.

Mit den Projekten für das Hauptgebäude des Polytechnikums, dessen Chemiegebäude und für die Eidgenössische Sternwarte setzte eine neue Phase der Entwurfstätigkeit ein. Nun entstanden grosszügige, raumwirksame Treppenanlagen und die wichtigsten, in Streifen und Reihen organisierten Bauten. Diese neuen Errungenschaften gab Semper nicht einer vorgegebenen und als unzureichend beurteilten Stellung der Bauten preis: *aut Caesar aut nihil*. – Wie selten in seinem Leben konnte er sich diese Haltung in den frühen 1860er-Jahren leisten, Das bestätigt nicht nur die Chronologie seiner damaligen Arbeiten, sondern auch die seines Gesamtwerks.

Der Entwurf für das Rathaus Glarus bildete aber eine wichtige Vorarbeit für das spätere Lieblingswerk, das Stadthaus Winterthur. Nicht dem Kontext einer mittelalterlichen Stadt verpflichtet, wie in Hamburg, wo Semper am Regierungszentrum formal das spätmittelalterliche Venedig zitierte, oder wie in Zürich, wo er auf Formen der deutschen Renaissance zurückgriff, fand sich Semper in Glarus in einem Neubaugebiet, dessen Vorgeschichte durch den Brand ausgelöscht war. Hier sah er sich in der Lage, modern zu agieren. Er schmückte zuerst die Fassade des Hauptgeschosses mit Pilastern und vier Halbsäulen, entwickelte dann eine Kolossalordnung von sechs Halbsäulen und entschied sich schliesslich für sechs Säulen. Darauf fusste wenig später die Entwicklung der Fassade des Stadthauses Winterthur, wo er sich auf drei Interkolumnien beschränkte und die hohen Säulen mit dem Tempelgiebel zum konstitutiven Element des Gebäudes erhob.



Entwurf für das kantonale Rathaus in Glarus von 1862. OBEN: Das System sich überblendender Baukörper, wie es Semper für die Zwingerseite der Gemäldegalerie Dresden entwickelt hat. MITTE: Rathaus Glarus, Entwurf II. (Zürich, gta: 20-172-1-19 bis -20) Perspektive, zum Vergleich für die Wirkung des Platzes: eingebledeter Kubus des später gebauten Rathauses. UNTEN: Situation des Rathausplatzes, Massstab 1 : 2000 mit beiden Baukörpern. (Zeichnungen MF)

Die für das Glarner Rathaus befürchtete Enge, liess Semper auf einen Trick zurückgreifen, den er schon auf der Zwingerseite der Gemäldegalerie Dresden angewandt, in seiner Wirkung aber noch nie gesehen hatte. Dort hatte er dem Loggienbau mit der Haupttreppe dieselben Proportionen gegeben wie der dahinter liegenden Raumschicht mit den in ihrer Höhe festgelegten Oberlichtsäulen. Diese hatte er am Loggienbau nur in den Dimensionen reduziert, sodass er besser mit den barocken Zwingerpavillons kommunizierte. In dieses Verwirrspiel der Dimensionen setzte er den klaren Mittelkubus und verklammerte das Ganze mit der zentralen Flachkuppel.

Die Überblendung der zwei verschiedenen dimensionierten Flügelbauten sollte dem Bau in Glarus seitlich mehr Luft verschaffen und dem Mittelbau noch mehr Achtung, ein virtuoses Spiel mit verschiedenen Körpern, das fast so grossartig und selbstverständlich gewirkt hätte wie beim Stadthaus Winterthur.

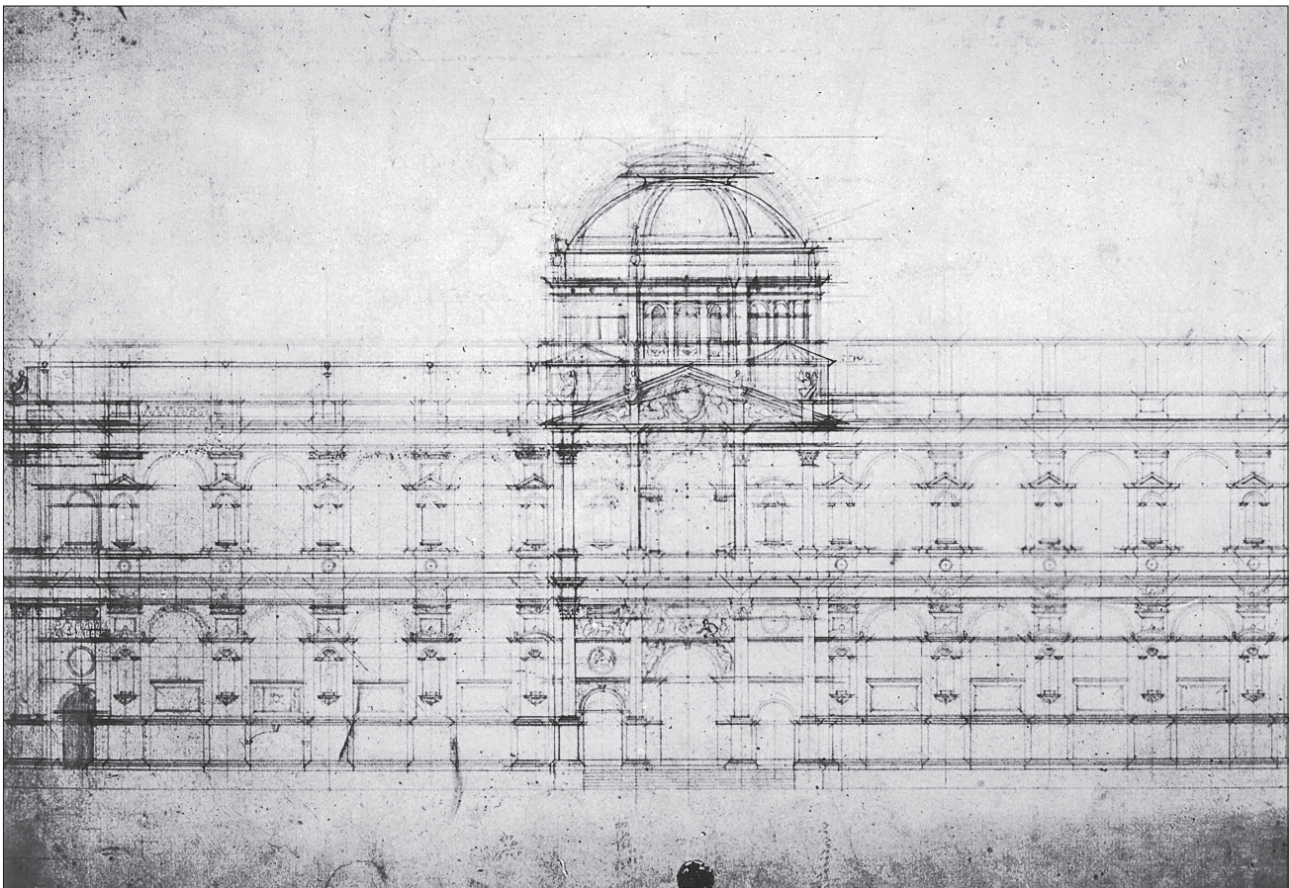
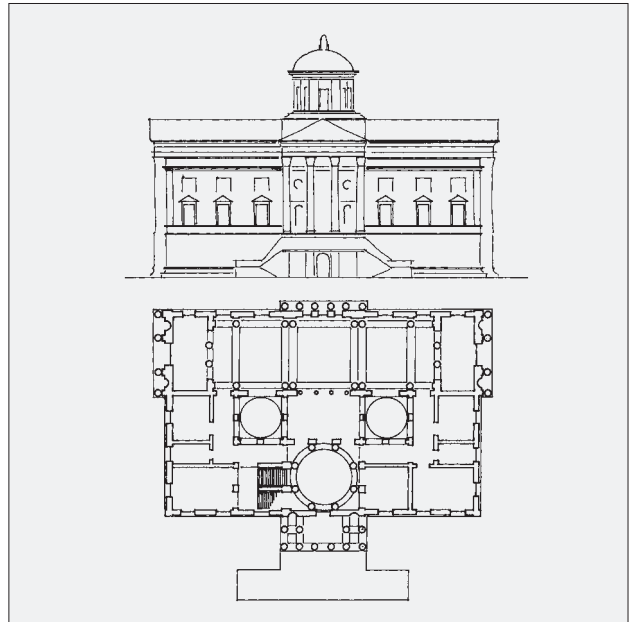
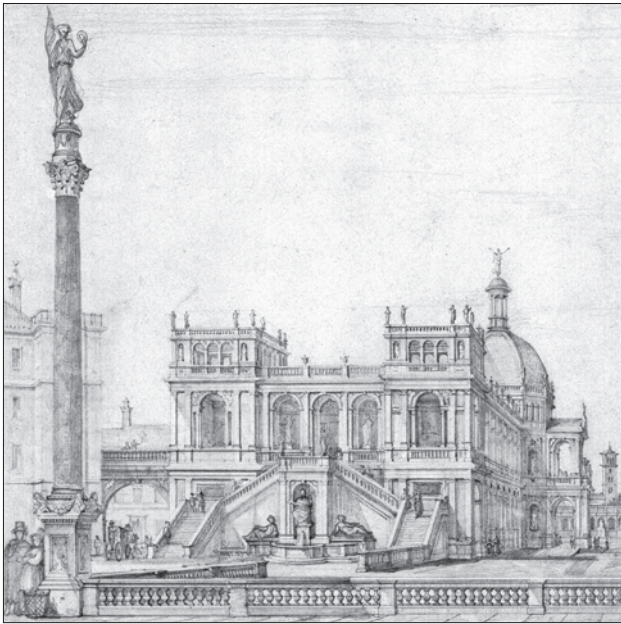
Für den Entwurfsprozess gibt das Blatt 20-0172–9 wichtige Informationen,<sup>264</sup> zeigt es doch einen fünfsichtigen Aufriss und einen siebenachsigen Grundriss, welcher aus einem dem fünfsichtigen Aufriss entsprechenden Grundriss entwickelt worden sein muss. Die feststellbaren Radierungen sind aber so undeutlich und die Angaben so ungenau, dass eine Grundrissrekonstruktion ausgeschlossen bleibt. Trotzdem, die wahrscheinlich älteste Skizze zeigt den schmalsten Bau und die Zunahme der Fensterachsen im Verlauf der Projektierung. Am Ende des Entwurfsprozesses waren die Projekte I und III<sup>265</sup> so auf dem vorgeschriebenen Baufeld vorgesehen, wie das Zürcher Rathausprojekt in den darum herum gruppierten Gebäuden. Semper versuchte in einer verlorenen Projekterläuterung die veränderte Dimension des Rathauses zu begründen, ohne Erfolg.

Bei der Organisation des Baus war Semper nicht so frei wie beim Zürcher und Winterthurer Projekt. Der Organisation lag zwar von Anfang an das Streifenprinzip zugrunde, wurde aber nicht konsequent durchgehalten, weil sich Semper wohl durch die feststehenden Grundrissdimensionen eingeengt fühlte. Er suchte (ausser in Projekt II) einen Kompromiss zwischen der geforderten Breitenentwicklung des Gebäudes und der ihm vorschwebenden Tiefenorganisation, wofür die T-Form des Hauptbaukörpers der Projekte I und III zeugt, die aber etwas unentschlossen wirkt, wie das zwar schöne, aber selbst im Vergleich mit dem von Winterthur sehr voluminöse Treppenhaus belegt. Seine Grosszügigkeit sollte die organisatorischen Mängel des Hauses, die Landammann Heer rügte, überspielen. Von jeder Geschossfläche belegen die für die Treppenanlage architektonisch wirksamen Teile – Treppen, Podeste, Korridore, Foyers – in Glarus 29,3 %, in Winterthur dagegen nur 19,1 %. Zieht man ausdem noch in Betracht, dass die Geschossfläche in Winterthur mit ca. 760 m<sup>2</sup>, rund 20 % grösser ist als die in Glarus projektierte, wird offensichtlich, um wie viel effizienter das Winterthurer Stadthaus organisiert wurde.

#### *Ein kurzer Blick auf das Stadthaus in Winterthur*

Wie kam das Stadthaus in Winterthur (MV 178) zustande, auf das Semper *immer sehr hohen Werth gelegt* hatte, ja das sein *Lieblingsbau* gewesen sein soll?<sup>266</sup> Winterthurs Stadtpräsident Johann Jakob Sulzer (1821–1897) schrieb am 25. Juli 1864 an Semper, dass aus den Plänen der drei zum Wettbewerb eingeladenen Architekten – ausser Semper Karl Friedrich Wilhelm Bareiss (1819–1885) und Ferdinand Stadler (1813–1870) – die seinen mit *wahrer Begeisterung aufgenommen* worden seien. Er drückte auch die Hoffnung aus, die sich abzeichnenden Einsparungen umgehen zu können.<sup>267</sup>

Die positive Beurteilung schliesst die Stellung des Stadthauses in seiner Umgebung mit ein. Im Gegensatz zum Zürcher Projekt konnte Semper den Bauplatz weder in Glarus noch in Winterthur frei wählen, plante aber im Rahmen des Möglichen ähnlich. So rückte er den Bau merklich von der Strassenecke weg und die Tempelfassade deutlich hinter die Flucht der benachbarten Schulen. In diese Zone greift nur die Freitreppe aus und schafft damit Distanz und Vornehmheit, unterstrichen durch die beinahe sakrale Wirkung der Tempelfront. Ähnlich verhält sich die Rückseite, welche gestaffelt auf die Seitenfassade an der Museumstrasse vorrückt. Damit war das Instrumentarium für die Auszeichnung des Stadthauses im Stadtgrundriss ausgeschöpft. Es musste ein Monumentalbau unter mehreren an der Winterthurer «Ringstrasse» bleiben.



Sempers Kuppeln. OBEN LINKS: Die Kuppel tritt aus dem Baukörper heraus. Ausschnitt aus der Perspektive zum Zwingerforum von 1842. (Zürich, gta: 20-52-1) OBEN RECHTS: Die Kuppel sitzt über der Hauptfassade. Skizze zum Stadthaus Winterthur. (Umzeichnung MF aufgrund Zürich, gta: 20-178-1) UNTEN: Die Kuppel sitzt auf einer Vierung von zwei Baukörpern. Skizze zum Entwurf für eine Kunsthalle in Hamburg von 1862/63. (Original verloren, Foto Wünsdorf, BrLfd/MA)

Die starke Tiefenbetonung des Hauses, die vergessen lässt, dass seine Symmetrieachse nicht identisch ist mit der Strassenachse des «Grabens», der aus der Altstadt auf das Haus zuführt, resultiert aus der straffen Streifenorganisation. Sie zeichnet dieses Werk vor allen anderen Semper's aus. Organisations- und Schmuckform<sup>268</sup> des Stadthauses sind später von Semper's Schülern immer wieder zitiert worden. Im Wettbewerb um das Bundesgerichtsgebäude in Lausanne im Jahre 1876 geben diese Zitate des Stadthauses geradezu das Markenzeichen der Semper-Schüler ab.

Die Organisation in Streifen war beim Stadthaus nicht von Anfang an «da». Am Beginn der vorhandenen Zeichnungen scheint die Skizze zu einem T-förmigen Hauptbau mit Kuppel zu stehen,<sup>269</sup> wie sie auch unter denen zur Kunsthalle Hamburg erscheint. Möglicherweise ging Semper beim Entwurf für Winterthur von den Skizzen für die Kunsthalle Hamburg<sup>270</sup> aus, wo ihn das Motiv der überkuppelten Eingangshalle stark beschäftigt hatte, welches wiederum auf die Arbeit an der Dresdner Gemäldegalerie zurückgriff.<sup>271</sup>

Erst als die Idee der überkuppelten Eingangshalle eliminiert war, wurde das Winterthurer Gebäude zunehmend schlanker und trat schliesslich als «etruskischer» Tempel mit Flügelbauten<sup>272</sup> auf.

Zeitlich steht der Stadthausentwurf in nächster Nähe zum Projekt für die Villa Rieter. Die beiden Versionen sind im selben Halbjahr entstanden und weisen mit der Streifenorganisation enge Verwandtschaft auf. Nach diesen Beispielen trat die Organisationsform in Streifen nur noch beim Handelshaus Fierz und weniger klar beim Entwurf zum Palais Segesser in Luzern auf.<sup>273</sup>

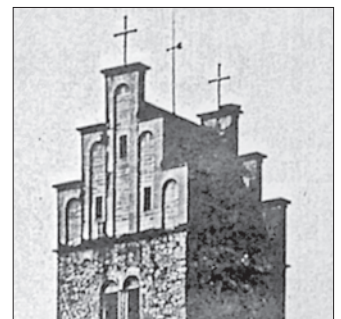
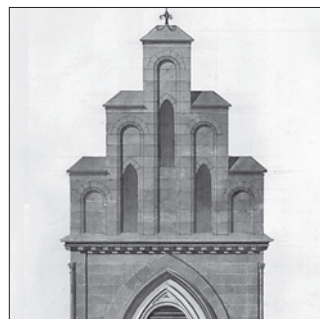
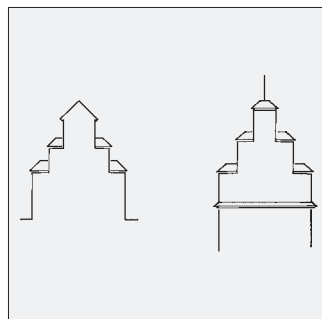
## SAKRALBAUTEN

### *Semper's Beteiligung an sakralen Bauvorhaben*

Nach dem Wettbewerb um die Nikolaikirche in Hamburg, 1844/45, wurde Semper bei weiteren religiösen Bauvorhaben beigezogen, von denen aber einzig das Pariser und Winterthurer Projekt eigene Konzepte darstellten: für den Wiederaufbau der Klosterkirche Kamenz nach einem Brand (1845, MV 94V); für ein Projekt für eine Synagoge in Paris (1850, MV 99); 1857 als Preisrichter der katholischen Kirche St. Peter und Paul in Bern;<sup>274</sup> 1861 Entwurf und Bau des Kirchturms in Affoltern am Albis (MV 161); für ein Gutachten über die von Ferdinand Stadler projektierte Friedhofkapelle in Schwyz (19.1.1863, MV 193H);<sup>275</sup> für ein Gutachten über die Gestaltungsmöglichkeiten des Kirchturms Höngg (1863, MV 193X); für das Projekt einer katholischen Kirche in Winterthur (1864, MV 177); für die Mitwirkung im Preisgericht des Domwettbewerbs Berlin (1869, MV 193R); für die Mitwirkung im Preisgericht des Wettbewerbs um den Temple neuf in Strassburg (1872, MV 200C).

### *Der Kirchturm von Affoltern am Albis*

Bei der Reorganisation des Kantons Zürich im Jahre 1831 war aus der alten, von der Stadt verwalteten Herrschaft Knonau der Bezirk Affoltern geworden. Damit stieg das Dorf zu einem Verwaltungs- und Gerichtsort des Kantons auf und entwickelte sich mit dem Bau der Eisenbahnlinie Zürich–Zug im Jahre 1864 zum Zentrum des Kantonsteils westlich des Albis. Die Infrastruktur, die mit dem Bau des Gerichtshauses und der neuen Schule im Dorfkern teilweise verbessert wurde, liess den niedrigeren Turm der nahe gelegenen Kirche eher unansehnlich erscheinen. Als es nach 1857 darum ging, den schadhaft gewordenen Glockenstuhl der Dorfkirche zu sanieren, lag es nahe, mit einem neuen Kirchturm dem Dorf auch ein neues Wahrzeichen zu geben, wie das auch in anderen neuen Bezirkshauptorten vorgesehen war. Andelfingen im Weinland und Küsnacht am Zürichsee hatten damals mit dem Umbau ihrer Kirchtürme begonnen – beide nicht mit besonders viel Glück: Bei der 1856/57 erfolgten Aufstockung des romanischen Kirchturms in Küsnacht war der Turmstumpf über Winter ungeschützt stehen geblieben, und die dadurch eingetretenen Schäden führten zu umfangreicheren als den vorgesehenen Sanierungen. Beim Bau des neuen Kirchturms in Andelfingen in den Jahren 1860–1862 traten in fortgeschrittenem Stadium Senkungen des Baugrundes auf, was auch da zu hohen Kosten führte.



Sempers Giebel. OBEN: Kirchtürme aufstrebender Zürcher Gemeinden, von links nach rechts: 1. Küsnacht, 1856/57, von Johann Caspar Wolff; 2. Andelfingen, 1861/62, von Johann Caspar Wolff; 3. Affoltern am Albis, 1861, von Gottfried Sempers; 4. Männedorf, 1862/63, von Caspar Joseph Jeuch. (Alle Fotos Denkmalpflege des Kantons Zürich)  
 MITTE: Das Schulhaus in Blasewitz, nach einem Entwurf Sempers, 1841, errichtet 1851, mit späterem Anbau. (Foto MF)  
 UNTEN: 1. Das Schulhaus in Blasewitz, Aufriss. (Zeichnung MF); 2. Die Umriss der Giebel von Blasewitz und Affoltern am Albis (Zeichnung MF) 3. Der Giebel des Kirchturms in Affoltern am Albis, Aufriss, Ausschnitt. (Zürich, gta: 20-161-1); 4. Der Giebel des Kirchturms in Lommis/TG, 1892, von August Hardegger. (Foto EAD)

Aufgeschreckt durch diese Schadensmeldungen, vermochte der Präsident der Baukommission in Affoltern, Pfarrer Heinrich Denzler, die Kommissionsmitglieder zu überzeugen, dass die Aufsicht über die Arbeiten in die Hände eines Fachmanns gehörten.<sup>276</sup> Er gelangte an den berühmten Professor am Polytechnikum und bat ihn um *Rat in der Ausführung eines kleinen Plänchens* und bemerkte, dass Semper die Bitte vielleicht nicht erfüllen wolle, weil Sie [Semper] sich mit der *Ausführung so grossartiger Baupläne bis anhin beschäftigt haben, dass Ihnen die Beschäftigung mit der Thurmbedachung einer Landgemeinde allzu minutiös vorkommen dürfte.*<sup>277</sup>

Semper nahm den Auftrag aber an, besuchte nach Neujahr 1861 Affoltern und entwarf dann das Projekt für das Glockengeschoss und den Helm des Kirchturms.<sup>278</sup> Die Gemeinde beschloss am 28. April 1861 die Ausführung und es wurde vereinbart, dass Sempers Sohn Manfred die Bauleitung übernehmen solle.<sup>279</sup> Am 10. Mai lag der Gurt des alten Turmstumpfs als Basis für den Aufbau frei, am 1. Juni war das Glockengeschoss aufgemauert und am 20. Oktober fand die feierliche Glockenweihe statt.

Der Turmaufsatz besteht aus einer Glockenstube mit vier Schalllöchern und einem Käsbissendach mit farbig glasierten Ziegeln zwischen zwei Stufengiebeln, die von Wetterfahnen überhöht sind. Die Gliederung der Glockenstube besteht aus den spitzbogigen Schalllöchern mit strengem Masswerkschmuck sowie aus drei Gesimsen oder Gurten, die auf feinen Diensten ruhen. Gesimse und Dienste spannen je zwei Raumpörper mit quadratischem Grundriss auf und bilden eine Schmuckform, die sich vom Kern der Natursteinmauer um die Glockenstube abhebt.

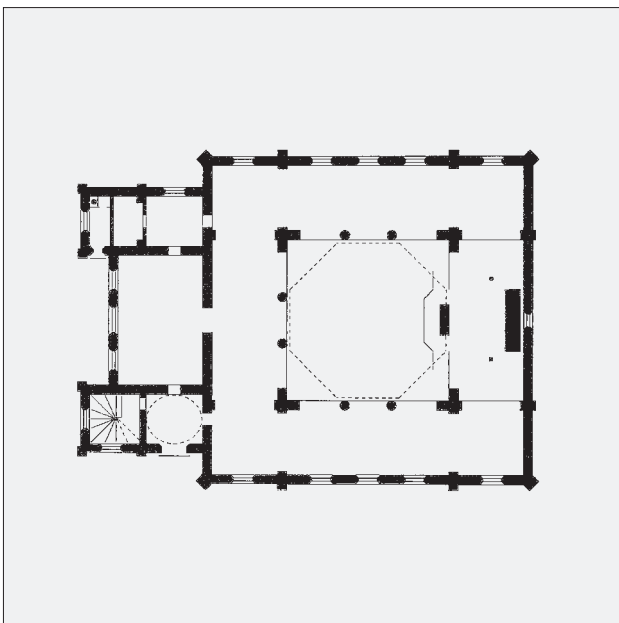
Die Glockenstube und das Käsbissendach bilden eine einfache Hausform, wie sie um 1860 viele Häuser in Affoltern besaßen. Doch die Kirche ist mehr als ein normales Haus. Sie ist das Haus Gottes, das Merkmal eines wichtigen Dorfes. In der ländlichen Architektur des Mittelalters heben sich wichtige Bauten – Meierhöfe etwa – durch Seitengiebel von den bäuerlichen Bauten ab. Semper wählte hier sicher den Stufengiebel als Würdezeichen, weil ihm ein Spitzhelm (zum Beispiel) als zu städtisch erschien. Der Treppengiebel unterstreicht also die Wichtigkeit der Kirche im Dorfbild, womit der Kernbau des einfachen Satteldachs hinter die Schmuckform der getreppten Giebelwände zurücktritt. Während die Stufengiebel gegen das Dorf und gegen den Schulhaushügel grüssen, sieht man von den anderen Seiten her «nur» die Dachflächen des Turms. Damit auch sie die Besonderheit dieses Gebäudes anzeigen können, sind sie mit farbig glasierten Ziegeln geschmückt. Zusätzlich lässt die eiserne Firstbekrönung die Dachfläche optisch höher erscheinen und wirft mit den Wetterfahnen in der Sonne Glanzlichter weit ins Tal hinaus.

So fremd der Turmaufsatz in Affoltern im Werk Sempers zu sein scheint, besitzt er doch gestalterische Parallelen zu einem seiner Bauten der Dresdner Zeit, nämlich dem Schulhaus in Blasewitz bei Dresden (1841–1851). Der unscheinbare Bau wurde früher dem Bauführer des Maternispitals, Kluge, zugeschrieben.<sup>280</sup> Unter den Zeichnungen, die Manfred Semper der Dresdner Kunstakademie übergeben hatte, befanden sich aber auch zehn zu diesem Schulhaus. Aus diesem Sachverhalt heraus dürfte die Urheberschaft Sempers gesichert sein, auch wenn er möglicherweise erst nach seiner Flucht entstanden ist.

Der gestaffelte Schulhausgiebel mit Blendarkaden in Blasewitz wirkt wie eine Vorwegnahme der Giebel auf dem Turm in Affoltern – und bestätigt damit die Beobachtung, dass Semper beim Entwerfen nach Analogien suchte und gerne ältere Bauideen wieder aufnahm, eine Technik, die zur Entstehung von Projektfamilien führte. Sempers Turmaufsatz von Affoltern blieb auch nicht ohne Widerhall. Spätestens 1892 erhielt der Kirchturm in Lommis/TG durch August Hardegger (1858–1927) einen Turmschmuck, der ein fast wörtliches Zitat des Giebels in Affoltern darstellt.<sup>281</sup>

#### *Von der Dresdner Synagoge zur Kirche von Winterthur*

Sempers Entwurf für die Synagoge in Paris basiert in grossen Teilen auf seinem Konzept für die Synagoge in Dresden (MV 60, gebaut 1838–1840).<sup>282</sup> Darüber können auch die im Pariser Entwurf hinzugekommenen Türme und die einladende Freitreppe nicht hinwegtäuschen. Mit der Dresdner Synagoge hatte Semper eine neue Entwicklung im Synagogenbau angestossen, wie Untersuchungen der Synagogenarchitektur bestätigen.<sup>283</sup> Dies war dem Architekten selbst sicher auch bewusst,



OBEN: Die Dresdner Synagoge von Semper, 1838–1840, Foto um 1900. (Dresden, Deutsche Fotothek) LINKS: Die Dresdner Synagoge, Grundriss 1 : 500. (Umzeichnung MF)

wurde doch sein Dresdner Konzept 1854 in Hamburg für die Synagoge am Kohlhöfen von Albert Rosengart und drei Jahre später in Köln für die Synagoge an der Glockengasse von Ernst Friedrich Zwirner wieder aufgegriffen.<sup>284</sup> Was in Dresden bahnbrechend war, konnte – so durfte Semper annehmen – auch in Paris nicht unangebracht sein.

Das Dresdner Konzept für den Gottesdienstraum übernahm Semper auch in seinem Entwurf für die Kirche in Winterthur – selbstredend ohne die in einer Synagoge notwendigen Emporen. Setzt man die Grundrisse im selben Massstab nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild:

Die Grundrisse besetzen dieselbe Fläche, bis auf wenige Abweichungen (zum Beispiel im Verhältnis der Weite des Kuppelraums zur Länge der Kreuzarme), sie verfügen über dieselben Dimensionen und praktisch die gleiche Höhenentwicklung.

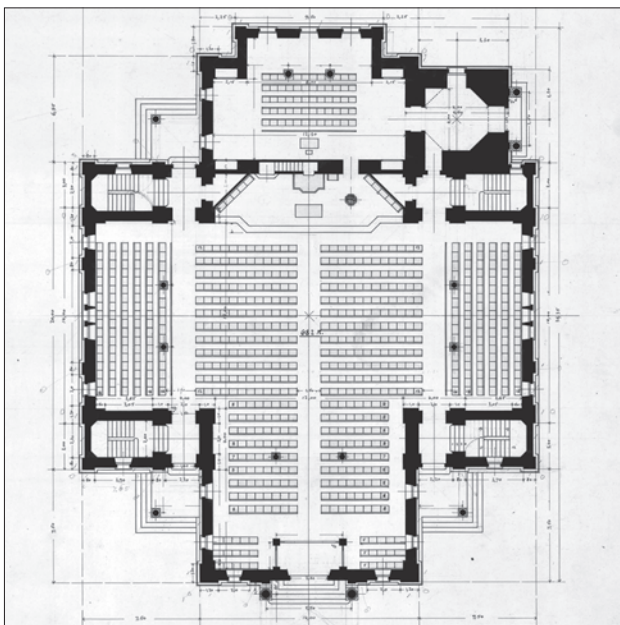
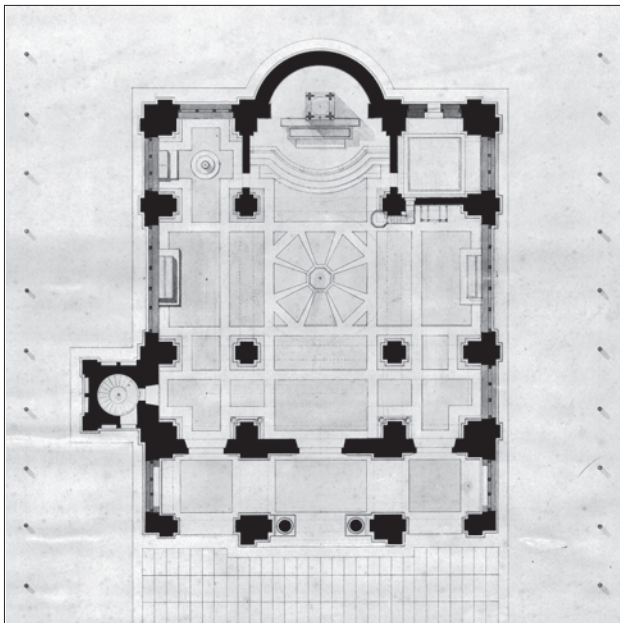
Der Dresdner Synagogenraum diente also in Winterthur als «Hologramm». Beim Winterthurer Projekt lieferte Semper keinen gotischen Entwurf ab, zum einen, weil das Raumkonzept der Dresdner Synagoge nicht in gotische Formen umzugießen war, ohne seltsam zu wirken. Zum anderen sah er offenbar keinen Widerspruch mehr in der Anwendung antiker Architekturformen an einer katholischen Kirche nördlich der Alpen, da diese schon den Petersdoms, also eines der wichtigsten katholischen Bauwerke überhaupt zierten. Nur, die katholischen Kirchen, wie sie sich die Winterthurer Katholiken vorstellten, besaßen Wimperge, Fialen und Masswerkfenster. Vielleicht wirkte zudem die Unterstützung, mit der der alteingesessene reformierte Stadtpräsident Johann Jakob Sulzer (1821–1897) Sempers Projekt zu fördern versuchte, auf die neu zugezogenen Katholiken nicht gerade als Empfehlung. So baute in den Jahren 1866–1868 der katholische Stadtbaumeister Karl Bareiss (1819–1886) eine Kirche in gotischen Formen.<sup>285</sup>

## SEMPER-SCHÜLER SETZEN EINE PROJEKTFAMILIE FORT

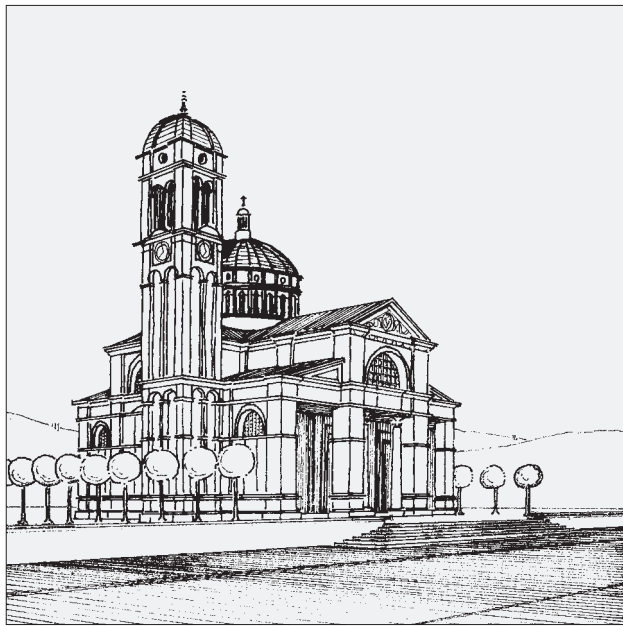
### BLUNTSCHLI KIRCHE ENGE IN ZÜRICH

Wie Herrliberg und Zollikon heute, waren Hottingen und Enge um 1890 Zürichs Villenquartiere. Die Enge wurde kirchlich erst 1882 als eigene Gemeinde von der Kirchgemeinde St. Peter in der Züricher Altstadt abgetrennt. Sie besass wie die anderen politisch schon länger selbstständigen Kirchgemeinden um Zürich herum, ein von einem Katecheten betreutes Bethaus. Entsprechend den anderen Nachbargemeinden Zürichs, wuchs die Bevölkerung nach 1830 rasant an. Damit stieg auch das Steuervolumen. Als nach einem Pfarrerwechsel im Jahre 1885 das Bethaus nicht mehr alle Besucher zu fassen vermochte, plante die Kirchgemeinde den Bau einer Kirche, da eine Vergrösserung des Bethauses unmöglich schien. Nach langem Suchen und Abwägen von Varianten, die mit Argumenten von behindertengerechtem Zugang bis rentablerer Nutzung der eigenen Parzelle gefördert oder behindert wurden, gelangte die Kirchgemeinde im Jahre 1891 in den Besitz der Bürgli-Terrasse, wo die Kirche heute steht. Bereits vorher waren einzelne Projekte für diesen und andere Standorte aufgetaucht. Überdies hatte die Kirchgemeinde 1890/91 einen Architekturwettbewerb veranstaltet, der trotz 22 eingelieferter Projekte keine befriedigenden Ergebnisse erbrachte. Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), seit 1881 Architekturprofessor am Polytechnikum und offiziell Nachfolger Sempers, hatte ausser Konkurrenz ein eigenes Projekt entwickelt, das der Kirchgemeinde gefiel und gebaut wurde. Am 14. Mai 1892 war die Grundsteinlegung und am 24. Juni 1894 die Einweihungsfeier. Die Kosten für Kirche, Pfarrhaus – ebenfalls von Bluntschli entworfen – und Umgebungsarbeiten beliefen sich auf 1 123 708 Franken. Stolz wurde vermerkt: *Enge durfte es sich zur Ehre anrechnen, dass keine zweite Gemeinde im Kanton zur selben Zeit für kirchliche Zwecke ähnlich Ausgaben gewagt hatte.*<sup>286</sup>

Die formale Beziehung der Kirche Enge zu Sempers Projekt für die in Winterthur ist offensichtlich, auch in organisatorischer Hinsicht. Zwei Fragen gilt es aber noch zu klären, nämlich wieso Bluntschli den Turm hinter die Kirche stellte und ob die beiden Kirchenräume in den Dimensionen übereinstimmen. Semper sah den fast frei stehenden Campanile als Merkzeichen für die von der Winterthurer Altstadt her Kommenden seitlich vor die Kirche, wo er trotz relativ geringer Höhe aus der Fussgängerperspektive mächtig zur Geltung gekommen wäre.<sup>287</sup>



Die Töchter der Synagoge Dresden. OBEN LINKS: Entwurf für die katholische Kirche Winterthur von Semper, 1864, Grundriss, Masstab 1 : 500. (Zürich, gta: 20-177-3) OBEN RECHTS: Entwurf für die katholische Kirche Winterthur von Semper, 1864, Aufriss. (Zürich, gta: 20-177-7) UNTEN: Die Kirche Enge, Zürich, 1892–1894, von Alfred Friedrich Bluntschli. Links: Grundriss, Masstab 1 : 500. Rechts: Ausschnitt aus dem Aufriss der Hauptfassade. (Beide Zürich, gta: 11-53-1-11 und -6)



OBEN: Sempers Entwurf für die katholische Kirche Winterthur. Die Wirkung des Turms in der näheren Umgebung. (Zeichnungen MF) UNTEN: Überprüfung der perspektivischen Wirkung von Bluntschlis Kirche Enge anhand von Modell. (Modellfoto MF)



OBEN: Das Innere der Kirche Engen von Bluntschli. (Foto EAD) UNTEN: Die Kuppelhalle im Parlamentsgebäude in Bern, 1896–1902, von Hans Willhelm Auer. (Foto von 1902, EAD)

Semper zitierte damit die städtebauliche Situation des Doms Santa Maria del Fiore in Florenz, wo der Campanile ebenfalls auf der Seite des einstigen Stadtzentrums steht. Das Zitat kam nicht von ungefähr, liefen doch seit 1856 Bemühungen für einen Wettbewerb um die Vollendung der Florentiner Domfassade, in die Semper 1865 selbst einbezogen war.<sup>288</sup>

Wie in Sempers Projekt wollte Bluntschli einen Kirchturm, aber nicht neben der Eingangsfront, da diese von der Seestrasse her untersichtig ohnehin wuchtig in Erscheinung trat. So rückte er den Turm auf die diagonal andere Seite des Kirchenkörpers. Vom See und dem Zürcher Stadtzentrum aus war zweifellos die Kirchensilhouette in der Distanz wichtig, weshalb der Turm die Kuppel beträchtlich überragt. Beim damaligen Gemeindezentrum südöstlich der Kirche besitzt der Turm dennoch die gleiche Nahwirkung, wie sie Sempers Kirche in Winterthur gehabt hätte.

Die Kirche Enge nimmt eine wesentlich grössere Fläche ein als die Synagoge in Dresden oder die Kirche Winterthur. Für die Kirche Enge bestand die Vorgabe von rund tausend Sitzplätzen. Trotzdem ist der zentrale, räumlich wirksame Predigtraum innerhalb der vier Emporen etwas kleiner als bei den zwei Vorbildern.

Die Höhe der drei Räume, ausgenommen die äussere Kuppel in der Kirche Enge, ist aber sehr ähnlich. Während Semper seine beiden Kuppelräume offen liess, zog Bluntschli eine Innenkuppel ein. Misst man aber die Scheitelhöhe der Vierungsbogen, so erreicht diese mit 15 m die gleiche Höhe wie in Dresden und übersteigt die in Winterthur um rund 2.50 m. Dort hatte Semper analog zu Dresden die Wölbung über einem quadratischen Kreuzarmquerschnitt entwickelt, der weniger mass, weil sich bei gleichbleibendem Gesamtumfang des Baukörpers das Verhältnis von Breite und Tiefe der Kreuzarme änderte. In Dresden betrug dieses 2 : 1, in Winterthur entsprach es jedoch dem Maior und Minor des Goldenen Schnittes.

Verglichen mit der in Dresden und Winterthur gemessenen Bautenweite passt in der Kirche Enge nur die Vierung samt ihren massiven Pfeilern mit den Emporenzugängen in dasselbe Mass. Das Achsenmass der vier Pilaster in einer Ebene kommt in Enge etwa auf das Verhältnis 1 : 4,5 : 1, die Kreuzarmquerschnitte unterhalb der Gewölbe entsprechen dagegen einem liegenden Rechteck in den Proportionen des Goldenen Schnittes, womit der Gewölbescheitel wieder die Dresdner Bogenhöhe erreicht. Daraus ist abzuleiten, dass Bluntschli dem Semper'schen Vorbild mehr Reverenz erwies, als beim ersten Vergleich bemerkbar ist.

#### AUERS BUNDESKUPPEL

Bei der Grundsteinlegung zur Kirche Enge befand sich Hans Wilhelm Auer (1847–1906) noch mitten in der Planung für das Parlamentsgebäude in Bern, bei dessen zweitem Wettbewerb er 1891 als Sieger hervorgegangen war. Bei der Einweihung der Kirche im Jahre 1894 war Auers Parlamentsgebäude auch noch nicht im Bau, erst die schwierigen Terrassensubstruktionen, auf denen von 1896 an das eigentliche Gebäude empor wuchs. Auer hatte also genügend Zeit, sich noch umzusehen und Ideen zu sammeln. Dabei muss er die Kirche Enge besichtigt haben, denn der von ihm entworfene Weiheraum, die Kuppelhalle, das Herzstück des Nationaldenkmals, ist dem dortigen Sakralraum wie aus dem Gesicht geschnitten.

Der Vergleich könnte zwar auf der offensichtlichen formalen Ebene sein. Bewenden haben, dennoch soll im Vergleich von Dimensionen und Proportionen untersucht werden, ob Auer die Kirche Enge als «Hologramm» für die zukünftige Kuppelhalle im Parlamentsgebäude benutzte. Nimmt man die maximale innere Weite der Dresdner Synagoge zum Grundmass, 20,25 m lang und 20,75 m breit (aus skaliertem Plan herausgemessen), weichen weder die Vierung in Enge noch die Berner Kuppelhalle wesentlich davon ab. Das zentrale Massiv der Kirche Enge ist 20,70 m lang und breit (herausgemessen aus einem Schnitt im Massstab 1 : 100). Die Kuppelhalle des Parlaments ist maximal 19.50 m lang und 21.40 m breit (nach vermasstem Plan).

Die drei Vierungen unterscheiden sich deutlicher. Ihre Weiten betragen 10,75 m auf 10,75 m in Dresden, 12,50 m auf 12,50 m in der Enge und 12,70 m Länge auf 14,60 m Breite in Bern, wobei Auer in der Entwicklung der Längsachse Nord-Süd aus topografischen und konstruktiven Gründen nicht frei war. Es darf daher angenommen werden, dass Auer, dessen Kuppelgrundriss erst relativ

spät im Entwurfsprozess die quadratische Grundform zu Gunsten der rechteckigen verlor, bei besseren topografischen Verhältnissen ein Quadrat mit dem Seitenmass der jetzigen Breite von 14,60 m zugrunde gelegt hätte. Dies wiederum würde den Durchmesser des Dresdner Vierungsraums um fast 36% übersteigen, während der in Enge nur 18% weiter ist als jener. Der Vergleich mit dem Vierungsdurchmesser des Winterthurer Projekts von 8,75 m (herausgemessen) fällt noch schlechter aus.

Kurz, beim Projekt für die Kirche in Winterthur und bei der Kirche Enge kann von einer relativen Nähe der Ausdehnung zu derjenigen der Synagoge Dresden gesprochen werden. Bei der Berner Kuppelhalle hingegen beruht diese Nähe einzig auf den misslichen topografischen Verhältnissen; andernfalls hätte sie schon im Grundriss ihre offensichtlichen formalen Vorbilder bei weitem übertroffen.

War die Tambourkuppel für Semper, seine Schüler und ihre Zeitgenossen beliebig verfügbar, eine bloße Repräsentationsformel oder ein Zeichen für Sakralität? Die Frage führt von den Zeichenbrettern weg in die öffentliche Architekturkritik. Zu Auers Wettbewerbsprojekt von 1885 äusserten Fachleute, der Kuppel entspreche kein würdiger Innenraum, sondern nur Vestibül und Treppenhaus. Auer nahm die Anregung des Architekten Albert Müller (1851–1900) auf, daraus eine Art schweizerischer Walhalla zu machen. Damit schuf er – wie wohl niemand sonst – einen staatlichen Sakralraum, zu dem es im europäischen Kulturkreis wahrscheinlich keine Parallele gibt.<sup>289</sup>

# Sempers Schüler entwerfen (1856–1914)



Das Semper-Denkmal von Johannes Schilling (1828–1903) und Ernst Giese (1832–1903) auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden.  
(Nach SBZ 1892, 20. Bd., S. 15)



Die Fraumünsterpost in Zürich, erbaut 1895–1898 vom Semper-Schüler Emil Schmid-Kerez, Aufnahme um 1900, vor der Purifizierung 1932/33. (Foto BAZ)

## SEMPERS SCHÜLER ENTWERFEN (1856–1914)

### SEMPERS WERKE ALS ZITATE IN DEN ARBEITEN SEINER SCHÜLER

Wie Sempers Schüler gelernt haben, Entwürfe zu erarbeiten, kann plausibel dargestellt werden, ist jedoch nicht belegt. Es gibt aber Indizien. Es haben sich von Assistenten und Schülern verfertigte Kopien von Zeichnungen Sempers erhalten, die nicht selten technisch perfekter gezeichnet sind als die Originale. Einige sind nicht nur signiert und datiert, sondern tragen weitere Vermerke wie etwa *Bauschule, 2. Kurs*, sind also während des Studiums hergestellt worden. Stumpfsinniges Abzeichnen? Nein, so wurde es von den Studenten wahrscheinlich nicht aufgefasst.

Schon immer stellte sich die Frage, wie denn eigentlich «gute» Architektur entstehe, und zur Beantwortung dieser Frage wurden vom 15. Jahrhundert an ganze Bücher, ja mehrbändige Werke verfasst. Leon Battista Albertis Lehrbuch ist in zehn Bücher gegliedert, das von Andrea Palladio in vier, das von Sebastiano Serlio in acht (plus ein Vorlagenwerk ausserhalb des Gesamtplans) und das zweibändige von Vincenzo Scamozzi in sechs. Dennoch enthielten sie oft wenig mehr als Vorlagen und Rezepte der Verfasser, die auf Folgendes hinauslaufen: «Ich mache gute Architektur. Wenn du es machst wie ich, machst auch du gute Architektur.» Und weil nie bessere Rezepte vorgelegt wurden, übernahmen die Architekturschulen, welche *das Machen von Architektur* intellektuell vermitteln wollten, für das Herzstück der Ausbildung, das Fach Komponieren oder Entwerfen, die Lehr- und Lerntechnik in der Werkstatt wie in der Handwerksausbildung. Dort übten Lehrlinge Techniken mittels Nachahmung, wurden durch Korrekturen des Meisters verbessert und stiegen zum Gesellen und schliesslich zum Meister auf. Die Pariser Ecole des Beaux-Arts erteilte – übrigens auch nicht immatrikulierten Fachhörern – gegen Entgelt Vorlesungen und Übungen in *Calcul*, in *Dessin* und *Histoire*. Sie verwies aber die Bildungshungrigen für das Komponieren oder Entwerfen an *Ateliers* (deutsch: Werkstätten) erfolgreicher, einflussreicher Architekten, wo die Studenten durch Nachahmung und durch die Korrektur des Meisters befähigt wurden, an den Konkurrenzen, den internen Wettbewerben der Ecole, teilzunehmen, vielleicht zu reüssieren,<sup>290</sup> eventuell sogar den Grand Prix (de Rome) zu erringen und zum gemachten Mann zu avancieren.

Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834) hatte sich im Atelier Etienne-Louis Boullées (1729–1799) und an der Ecole des Beaux-Arts zum Architekten ausbilden lassen. Er gewann zweimal den Deuxième Grand Prix, unterrichtete während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts an der Ecole Polytechnique in Paris zumeist Bauingenieure in ihrem Nebenfach Architektur und führte daneben eines jener von der Ecole des Beaux-Arts approbierten Ateliers.

In den Jahren 1799–1801 gab er seinen «Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté»<sup>291</sup> heraus, worin er mit ungefähr 650 Einzelzeichnungen auf neunzig Tafeln darstellte, was er für *remarquable par sa beauté* hielt. Über die Hälfte der Zeichnungen zeigen Bauwerke der ägyptischen, jüdischen, griechischen und römischen Antike, zum Teil in Form von Rekonstruktionen durch Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), Andrea Palladio (1518–1580) oder Pirro Ligorio (1500–1583). Über ein Drittel der Zeichnungen, rund 250, entfalten auf Bauten Roms, 57 (etwa 9%) stellen Pariser und 42 (etwa 6,5%) Athener Bauten dar. Die berücksichtigten modernen Bauten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts – der «Recueil» war bis zur Auflage von 1842 auf 105 Tafeln erweitert worden<sup>292</sup> – hatten (neben Hans Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff [1699–1753], Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze) fast ausschliesslich Absolventen der Ecole des Beaux-Arts zu Verfassern.

Mit diesem Übergewicht antiker Architektur ergänzte Durand den oben notierten Satz «Ich mache gute Architektur ...» wie folgt: «Wir lernen von den antiken Baumeistern, deshalb machen wir gute Architektur. Wenn Du es machst wie wir, machst auch Du gute Architektur.», eine implizite Aussage, die indes anziehend wirkte. Der «Recueil», bis 1842 wiederholt neu aufgelegt, zeigt den Bildungshorizont, den ein damaliger akademisch ausgebildeter Architekt etwa besass, ebenso welche Bilder er in seinem Kopf für die Lösung seiner Bauaufgaben zur Auswahl hatte. Daneben spielte der «Recueil» in etwa die Rolle einer Grand Tour für arme und nicht preisgekrönte Absolventen des Architekturstudiums.

Im «Précis»<sup>293</sup> ging Durand noch einen Schritt weiter. Dort gab er durchaus taugliche Rezepte an, wie man mit architektonischer Bildung aus dem «Recueil» zu vernünftigen Projekten kommen konnte. Sie bestanden darin, dass für jede mögliche Aufgabe (Dachformen über fast jedem erdenklichen Grundriss, beispielsweise, oder Pergolen als Dachgarten und so weiter) ein ganzer Katalog von Lösungen angeboten wird, bei denen der auswählende Architekt annehmen durfte, dass sie qualitativ den *édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté* entsprachen. Semper hatte mit seinem eigenen «Herbarium» – das Wort könnte eine frei Übersetzung von «Recueil» sein – nichts anderes getan, als seine Bildung über den «Recueil» hinaus zu erweitern, und stellte es, um die eigenen Entwürfe und Werke ergänzt, seinen Schülern zum Studium zur Verfügung.

Die Vertiefung in die Architektur des Meisters bildete also einen ebenso wichtigen Teil des Studiums wie das Lesen seiner Schriften und das Mitverfolgen seiner Vorlesungen. Beim Nachzeichnen wiederum entstand der «Herbariums»-Grundstock der einzelnen Schüler.

Zu den erwähnten Zeichnungskopien von Schülern gesellen sich auch Lösungen der vom Professor gestellten Aufgaben, zum Teil solche, die er selbst einmal zu lösen hatte: Als Beispiele eine Kopie von Sempers Palazzo-Entwurf (MV 19, 1862) und eine des Kunstmuseums (MV 89, Diplomarbeit, 1863) von Alfred Friedrich Bluntschli, eine Kopie der Töpferschule (MV 128, erster Preis, Paris 29. April 1868) von Ludwig (Louis) Däniker, eine der Börse (MV 14, erster Preis, 1860) von Adolf Brunner und eine des Hotels Bad Ragaz (MV 159, zweiter Preis, 1868) von James-Edouard Colin.

Den zum Teil kaum zwanzigjährigen Studenten gingen somit beim Reproduzieren der Zeichnungen unter den Augen des gestrengen Professors dessen Architektur und Architekturauffassung in Fleisch und Blut über. Nicht umsonst sprachen sie noch im reiferen Alter von Semper ehrfurchtsvoll als von ihrem Meister. Natürlich hatte das auch den Aspekt von *Hommage au grand maître*<sup>294</sup>, die uneigennützigere Verehrung und Dankbarkeit. Ein Teil von Sempers Schülern fühlte sich aber auch als verschworene Bande, die sich gegen aussen verteidigte, indem sie Sempers Ansehen hochhielt. Die bei Semper erlernte Architekturauffassung bildete ihr gemeinsames Markenzeichen, ihre Duftnote, die sie gelegentlich – besonders in der Schweiz – auszeichnete, zuweilen aber auch vom Erfolg ausschloss.<sup>295</sup>

Zweckorientierung macht einen wesentlichen Teil der Architekturausbildung aus und es ist möglich, dass deshalb in Zürich ein Architekturdetail so präzise wie nirgendwo sonst eingesetzt wurde: das Mezzanin, das meistens niedrige Zwischengeschoss über den Ladengeschäften im Erdgeschoss und den Wohngeschossen in den oberen Stockwerken, den Nutzern bequem für Kontor und andere Geschäftsnebenräume und viele andere Zwecke, dem Fassadenentwerfer erwünscht zur Erhöhung der Sockelpartie vielgeschossiger Häuser. Zugegeben, das Mezzanin oder «entresol» hat seine Vorgeschichte im Paris des 18. Jahrhunderts.<sup>296</sup> Gewiss, schon Percier und Fontaine haben es an der Rue de Rivoli eindrücklich gezeigt! Ginge man aber diesem Phänomen wirklich nach in Bauordnungen, die Mezzanine erlauben oder verbieten, in Handbüchern, die sie befürworten oder ablehnen, und statistisch nach dem Ort, der Situation und der Art, in denen sie gehäuft oder seltener zu finden sind: ich bin überzeugt, das Resultat ergäbe, dass die Stadt Zürich eine ganz eigene Art der Mezzaninverwendung entwickelt hat.

## VOM GELEHRTEN UND GELERNTEN

Das Lehrgebäude Sempers – wie jedes Lehrgebäude – war daraufhin angelegt, dass sich das Gelehrte im Gelernten abbildet, sich darin mindestens spiegelt, im besten Fall reproduziert. Notwendigerweise aber musste aus den Arbeiten der gehorsamsten Schülergeneration eine andere, neuere Art von Auffassungen und Werken hervorgehen, als jene, die ihnen als Vorbilder gedient hatten. Das Vorbild konnte als Ideal verklärt, als zu überwindendes Ärgernis oder altmodisches Cliché betrachtet werden oder gar einen faszinierenden Werkstoff abgeben.

Selbstverständlich verändert sich die Problematik, denn die Auseinandersetzung des Architekten mit seiner Bauidee unterscheidet sich von Generation zu Generation – zumindest in der Neuzeit. Damit übernimmt die Kontrolle des Gelehrten am Gelernten eine doppelte Aufgabe: Sie ist die

einzigste Prüfung des Lehr- und Lerneffekts und damit ein Qualitätsmassstab des Lehrgebäudes und, weil ja das Gelernte mit dem Gelehrten nicht deckungsgleich sein kann, ein Hinweis auf die Veränderung des Problemkreises im Generationenwechsel. Im Hinblick auf diese Kontrolle sind auch als Beispiele selbstständige Werke der Semper-Schüler ausgewählt.

Es sind ähnliche Bauaufgaben mit formalen Bezügen zu Bauten und Projekten Sempers, die ein Herausarbeiten feiner Differenzen erlauben und ein Heranziehen formaler Hypothesen unnötig erscheinen lassen. In den Nachlässen und Bauten der bedeutenden Semper-Schüler treten häufig solche Beispiele auf – Bauaufgaben, wie sie Semper selber schon gelöst hatte, denen die Schüler formale Ähnlichkeit verliehen.<sup>297</sup>

Die meisten Architekten, die durch Sempers Schule gingen, erfuhren durch ihn eine derart starke Prägung, dass sie nachher nur die Formenwelt jener Übungsbeispiele anerkannten, anhand deren Semper ihre Arbeiten kritisierte. Bald fixierten sie sich auf diese Meisterwerke, bald wandten sie sich nach dem Studium bewusst von Sempers Problemstellungen ab und kopierten in Erfüllung anderer Bau- und Projektprogramme seine Bauten, die ihnen immer noch in einer äusserlichen Art als richtig erschienen. Die Haltung der meisten Schüler Sempers dürfte zwischen diesen beiden Extremen liegen. Alfred Friedrich Bluntschlis Haltung glich eher der Verehrung, Alexander Koch und Heinrich Ernst griffen neue Probleme auf.

Die wichtigsten Schüler Sempers heimsten kurz nach seinem Rücktritt vom Zürcher Lehrstuhl ihre ersten öffentlichen Erfolge ein. Zwischen 1871 und 1877 sass Semper in den Preisgerichten einiger wichtiger Architekturwettbewerbe. Es ist möglich, dass er die Arbeiten seiner Schüler an ihrer Architekturauffassung und Darstellungstechnik erkannte und in den Ausmarchungen innerhalb der Preisgerichte nach Kräften förderte. Jedoch spricht schon sein Charakter, wie er sich in seiner Korrespondenz darstellt, gegen diese Vermutung. Auch feierten seine Schüler die meisten Erfolge in jenen Wettbewerben, als Semper bereits auf die Teilnahme an Preisgerichten verzichten musste – und nach seinem Tod. Es müssen also andere Faktoren den Ausschlag gegeben haben.

Es liegt nahe zu untersuchen, ob sich die Qualitäten in der Entwurfstätigkeit Sempers auf die Arbeiten seiner Schüler übertragen hat – anders gesagt, ob sich die weiter oben umschriebenen Merkmale der Architektur Sempers auch in den Entwürfen und Bauten seiner Schüler zeigen.

## DIE «HERBARIEN» DER SEMPER-SCHÜLER – SEMPERS EIGENE WERKE

Semper hielt bereits 1856 im zweiten Jahreskurs die vierstündige (vier Stunden pro Woche) Vorlesung «Die Baukunst des Mittelalters» und veranstaltete daneben die vierstündige Übung «Architektonisches Zeichnen». 1865, im dritten Jahreskurs, hörten die Studenten bei ihm die vierstündige Vorlesung «Die Baukunst des Mittelalters, der Renaissance und der Moderne». Gleichzeitig hielt Jacob Burckhardt eine ebenso lange Vorlesung über «Die Kunst der Renaissance». Zu Sempers achtstündigem Kurs über «Architektonisches Entwerfen» sind weder Vorlesungsnachschriften noch Schülernotizen auf uns gekommen; es ist deshalb anzunehmen, dass dies ein praktischer Kurs am Zeichenbrett war, mit Übungsbesprechungen und Kritiken am Arbeitsplatz der Studenten.

Unter den architekturhistorischen Fächern überwog die Beschäftigung mit der Renaissance die Vermittlung von Wissen über das Mittelalter bei weitem. Wenn man dabei in Betracht zieht, dass zum Mittelalterlichen damals auch die heute als frühchristlich, karolingisch und romanisch bezeichneten Bauten und Detailformen zählten, dürfte die Auseinandersetzung mit der Gotik nicht besonders intensiv gewesen sein, wohl aber die mit den mehr oder weniger direkt in die Antike zurückreichenden und bis ins 19. Jahrhundert angewandten Formen. Immerhin wurde damals das, was wir heute als Barock bezeichnen, unter dem Titel Spätrenaissance betrachtet. Der Abscheu der Semper-Zeit galt dem so genannten Zopfstil, dem heute als Rokoko und Louis XVI Bezeichneten. «Zopf» war damals ein ähnlich vernichtendes Schimpfwort wie zwischen 1930 und 1965 «19. Jahrhundert».

Die Schüler dürften ihre «Herbarien» bei Semper mit Beispielen der Formgebung aus allen historischen Epochen geüfnet haben – sicher aber mit eigenen Entwürfen des Meisters, die im Fach «Architektonisches Zeichnen» als Vorlagen dienten. Nach- oder Durchzeichnungen Semperscher

Baupläne und Entwürfe finden sich in vielen Nachlässen von Semper-Schülern. Sie konnten demnach Sempers eigene Werke vorwärts und rückwärts buchstabieren und hatten sich intensiv mit Architekturpolychromie auseinandergesetzt. Als Semper 1834 seinen Spott über die «Herbarien» seiner Kollegen ergoss und auf die Bauten Klenzes anspielte, wo sich die Vorbilder oft unverhohlen zeigten, steckten die illustrierten Architekturzeitschriften noch in ihren Anfängen.<sup>298</sup> Die steigende Verfügbarkeit von Vorlagenmaterial in Periodika und Handbüchern veränderte die Zusammensetzung der «Herbarien» und verstärkte den Anteil an publiziertem Material.

## ENTWURFSELEMENTE UND ELEMENTKONFIGURATIONEN

Auch unter den klarsten und ausgereiftesten Entwürfen und Bauten der Semper-Schule finden sich wenige, in denen sich ähnlich deutliche und rigoros durchgesetzte Systeme ausmachen lassen wie in den Bauten und Entwürfen Sempers. Ein solches Beispiel findet sich in den Nachlässen Sempers und Bluntschlis: Sempers Schülerarbeit Palazzo, die er bei Gau ausgeführt hatte,<sup>299</sup> eine Skizze Sempers zu dieser Arbeit, auf welcher von Bluntschlis Hand vermerkt ist *Skizze von G. Semper 1862* und Bluntschlis *Entwurf zu einem Wohngebäude* unter seinen Schülerarbeiten.<sup>300</sup>

Bluntschli besuchte im Wintersemester 1862/63 den dritten Jahreskurs. Die Skizze und die dazu gehörige Reinzeichnung müssen also in jenem Kurs «Architektonisches Entwerfen» entstanden sein, wo Semper seinen eigenen Studenten dieselbe Aufgabe stellte, die er als Student im Atelier Gau zu lösen hatte.

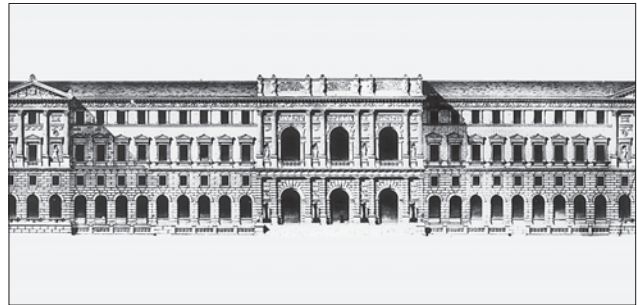
Vergleicht man die drei Blätter miteinander, fällt auf, dass sich Semper in seiner eigenen Schüler-Arbeit eng an den Typus des italienischen Stadtpalais hielt, wo sich die Repräsentationsräume auf dem Piano nobile in der ersten Raumschicht hinter der Strassenfassade befinden, die Wohnräume der Besitzer auf derselben Etage um den Innenhof gruppieren und das Erdgeschoss als Stall, Remise, Kontor, Küche und *Therme* dient. Semper rechnete mit einem Garten hinter dem Haus auf der Ebene des ersten Obergeschosses und gestaltete den Hof nach dem Vorbild von Genueser Palästen oder des Palazzo Pitti in Florenz, also einen U-förmigen, gegen den Garten offenen Baukörper, der in strassenparallele Raumschichten gegliedert ist. Bluntschlis Reinzeichnung hält sich eng an dieses Vorbild. Abgesehen von den Proportionen der einzelnen Räume oder Raumschichten entspricht der Grundriss der ersten Etage der Semper'schen Raumaufteilung in neun Fensterachsen.<sup>301</sup>

Sempers Skizze von 1862 könnte an Bluntschlis Arbeitsplatz entstanden sein, als Semper während des Kurses durch die Reihen der Zeichentische ging und hier und dort in die Arbeit der Studenten eingriff. Die Skizze zeigt eine ganz andere, U-förmige Grundrissorganisation: Man betritt das Grundstück durch einen mit hoher Mauer und Portal abgeschlossenen Ehrenhof, der durch zwei doppelgeschossige Flügelbauten begleitet wird und gelangt in einen dreigeschossigen Baukörper am Ende des Hofes, von dessen Eingangshalle ein grosszügiges Treppenhaus ins *Piano nobile* führt. Im Hauptgeschoss erstreckt sich über die ganze Breite der Liegenschaft eine Galerie, von der drei Salons sowie die als Wohnräume für den Herrn und die Dame dienenden Verbindungsräume zu den Flügelbauten erschlossen werden. Welcher Unterschied in der Bauauffassung! Im Herbst 1862 war es keine zwei Jahre her, da Semper die Eidgenössische Sternwarte entworfen hatte (November 1860 bis April 1861).<sup>302</sup> Zwischen März und August 1862 hatte er die Entwürfe für das Rathaus in Glarus verfasst, im Juli 1862 die Arbeit am Projekt der Villa Aufdermaur in Brunnen eingestellt, zwischen August und Oktober 1862 die Pläne zur Villa Garbald in Castasegna gezeichnet und war nun möglicherweise daran, sich mit der Erweiterung des Hotels Schweizerhof in Luzern zu befassen (November/Dezember 1862). Die an sich unbedeutende Palazzo-Skizze zeigt, wie Semper die architektonischen Einfälle in jener Zeit nur so zufielen.

Bluntschlis Reinzeichnung ist ebenso gut wie Sempers Schüler-Arbeit. Er überwand die Schwierigkeiten der unregelmässigen Parzellenform eher eleganter als sein Meister 35 Jahre früher, aber auch er focht um die technischen Probleme. Er wies zwar einen *Raum für die Luftheizung* aus, ja sogar einen Kamin dafür. Aber die gezeichneten Mauern sind so dünn, dass sie die Kanäle der Luftheizung nicht aufnehmen könnten, und die vier Repräsentationsräume hinter der Hauptfassade erwärmen nur zwei Cheminées.

Natürlich ging Sempers Skizze von 1862 nicht so ins Detail, doch die Intensität, mit der er am Arbeitstisch auf Bluntschli einging, musste diesem einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Auch deshalb dürfte er die Skizze seines Lehrers aufbewahrt haben.

Bluntschli beteiligte sich im Jahre 1869 von Heidelberg aus erfolglos am Wettbewerb um das Rathaus in Wien; er bestritt damit zum ersten Mal eine internationale Konkurrenz. Semper war Mitglied des Preisgerichts, und Bluntschli schickte ein Projekt mit Architekturdetails ein, die deutlich machten, dass es sich um die Arbeit eines Semper-Schülers handeln musste. In Grundriss und Fassade war Sempers Hauptgebäude des Polytechnikums in Zürich fast wörtlich zitiert und tatsächlich hätte sich die Sprache der Westfassade des Polytechnikums durchaus für den späteren Ort des Rathauses in Wien geeignet.



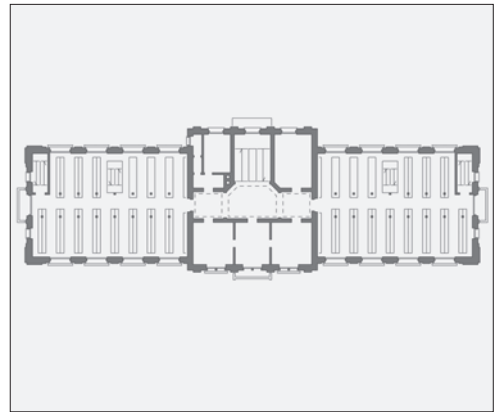
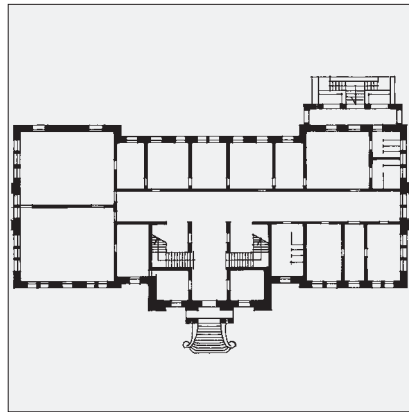
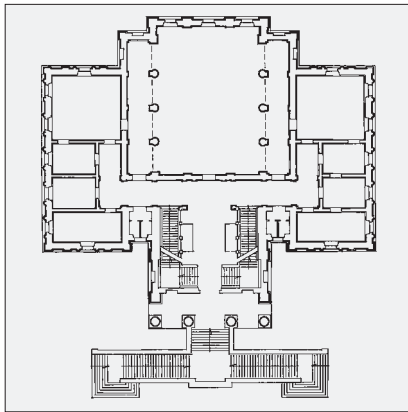
Das Eidgenössische Polytechnikum und eine seiner «Töchter». LINKS: Das Polytechnikum, um 1865. (Foto Graphische Sammlung der Zentralkbibliothek Zürich) RECHTS: Wettbewerb um das Rathaus in Wien 1868/69, Hauptfassade des Projekts von Alfred Friedrich Bluntschli, Wiedergabe im Massstab 1:2000. (Foto Zürich, gta: 11-10-3-4-6)

1869 war über die definitive Besetzung der Nachbargrundstücke, wo dereinst das Parlamentsgebäude von Theophil von Hansen (1813–1891, Entwurf 1871, Baubeginn 1874), die Universität von Heinrich von Ferstel (1829–1883, Entwurf 1871/72, Baubeginn 1873) und das Burgtheater von Semper und Carl von Hasenauer (1833–1894 Entwurf 1871, Baubeginn 1874) entstehen sollten, noch nichts entschieden. Bluntschli konnte deshalb nicht wissen, zwischen welchen architektonischen Schwergewichten sich sein Rathaus hätte behaupten müssen. Darum ist sein Fassadenentwurf nicht ganz so naiv, wie er uns später Geborenen erscheint. Dennoch gehen dieser «Tochter» des Polytechnikums einige Qualitäten der «Mutter» ab: Bluntschli presste den Mittelrisalit unter dasselbe Gebälk wie die andern Bauteile, wodurch der Mittelbau aber seine Strahlkraft verlor. Er behandelte die Seitenflügel, die bei Semper die Flügel des nördlichen und südlichen Seitentraktes waren, als Anbauten an eine rechteckige Anlage mit vier Innenhöfen, deren Trakte sich nur zum Teil an der Fassade abzeichneten. Und wo blieb das Schreitmotiv der paarigen Anzahl Fensterachsen an den Flügelbauten des Polytechnikums? Kurz, es war eine grandios wirkende Fassade, aber eigentlich kein guter Entwurf.

Das änderte sich beim Reichstags-Wettbewerb 1872. Auch da sass Semper im Preisgericht, aber diesmal konnte er einen wahrhaft genialen Entwurf fördern. Hier stimmten alle Wegbeziehungen. Die Idee, den Reichstagsaal zu einer Art Pavillon am Königsplatz zu gestalten, zeichnete den Entwurf des Büros Mylius & Bluntschli, das seit 1871 in Frankfurt am Main bestand, vor allen anderen aus. Die Konkurrenzentwürfe sahen häufig vor lauter Blickfängen und Hoheitszeichen aus wie Torren mit zu viel Schlagsahne drauf.

Dass Karl Jonas Mylius (1839–1883) und Bluntschli für ihr Projekt in den politischen Querelen um den Wettbewerb einen zweiten Preis erhielten, war für die beiden ein grosser Erfolg, den sie 1876 beim Wettbewerb um das Hamburger Rathaus wiederholen konnten. Dennoch fand Bluntschli selten zur Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit der Grundrissgestaltung seines Lehrers.

Anders Alexander Koch (1848–1911) und Heinrich Ernst (1846–1916). Beide waren wenige Jahre jünger als Bluntschli. Sie begannen ihre Laufbahn 1871 mit dem Entwurf der Linthescher Schule in Zürich und verstanden sich genau auf die Semper'schen Qualitäten in der Grundrissge-



Das Stadthaus von Winterthur mit zwei seiner «Töchter», Massstab 1 : 1000. LINKS: Das Stadthaus Winterthur. (Foto EAD und Grundriss MF) MITTE: Die Kantonale Augenklinik in Zürich, heute Archäologisches Institut und Kunsthistorisches Seminar, 1893/94, von Otto Weber. (Aufriss Zürich, Staatsarchiv, Plan D 266; Grundriss MF) RECHTS: Das Bundesarchiv in Bern, 1897–1899 von Theodor Gohl. (Foto BBL, Grundriss MF)



Bauten des Semper-Schülers Heinrich Ernst in Zürich. LINKS: Die Überbauung Rämistrasse 23–39 von 1885–1891. (Foto BAZ) RECHTS: Das Rote Schloss, General Guisan-Quai 20–22, Luxus-Wohnbauten, 1891–1893 zusammen mit Alexander Koch. (Foto MF)

staltung. Ernst arbeitete seiner Lebtag mit den Elementkonfigurationen, wie sie bei Semper zu beobachten sind, und dabei entstanden grossartige Projekte und Bauten. Schade, dass er, beschäftigt mit Bauen und mit Spekulation, nie an nationalen oder internationalen Wettbewerben teilnahm. Er wäre möglicherweise so erfolgreich geworden wie McKim, Mead & White nach 1879 in den USA.

Koch wurde nach seiner Trennung von Ernst bald anglophil und begab sich nach 1890 auf den Pfad der Untugend (das wäre sicher Sempers Meinung gewesen) mit der Tudorgotik, die sein Rotes Schloss und seine Hirschengrabenschule in Zürich zieren. Er war – zusammen mit Adolf Nabholz (1847–1891), einem Fachhörer – einer der wenigen Semper-Schüler, die sich mit Gotik befassten, wenn auch in sehr domestizierter Weise. Im Wettbewerb um das Bundesgericht in Lausanne 1878 lieferte er ein sehr gutes, an das Stadthaus in Winterthur angelehntes Projekt ab, denn auch er hatte seine Lektionen gut gelernt.

Andere Kollegen übernahmen zwar in vielen Bauten den architektonischen Ausdruck der Semperschen, aber nicht immer deren organisatorischen Sachverhalt, der Semper zu den für ihn spezifischen Ausdrucksmitteln greifen liess. Die Zusammenschau von Sempers Stadthaus Winterthur (1865–1870) mit Oskar Webers (1844–1898) Augenklinik an der Rämistrasse in Zürich (1893/94) und Gohls (1844–1910) Bundesarchiv in Bern (1896–1899) erläutert dies.

So liess Weber in seiner Fassade die fünfteilige Schichtung des Stadthauses zu Worte kommen, ohne dass er im Grundriss dafür eine überzeugende Begründung gegeben hätte. Zusätzlich schmückte er den Mittelbau mit einem Zitat der benachbarten Polytechnikumsfassade. Gohl wiederum gliederte sein Bundesarchiv sauber in der Art eines Polytechnikumsflügels und zitierte am Mittelrisalit das Stadthaus Winterthur (ohne Freitreppe – eine Variante, zu der es eine Zeichnung Sempers gibt).

## DIE BAUTYPEN – WIE ORGANISIEREN DIE SEMPER-SCHÜLER IHRE BAUTEN?

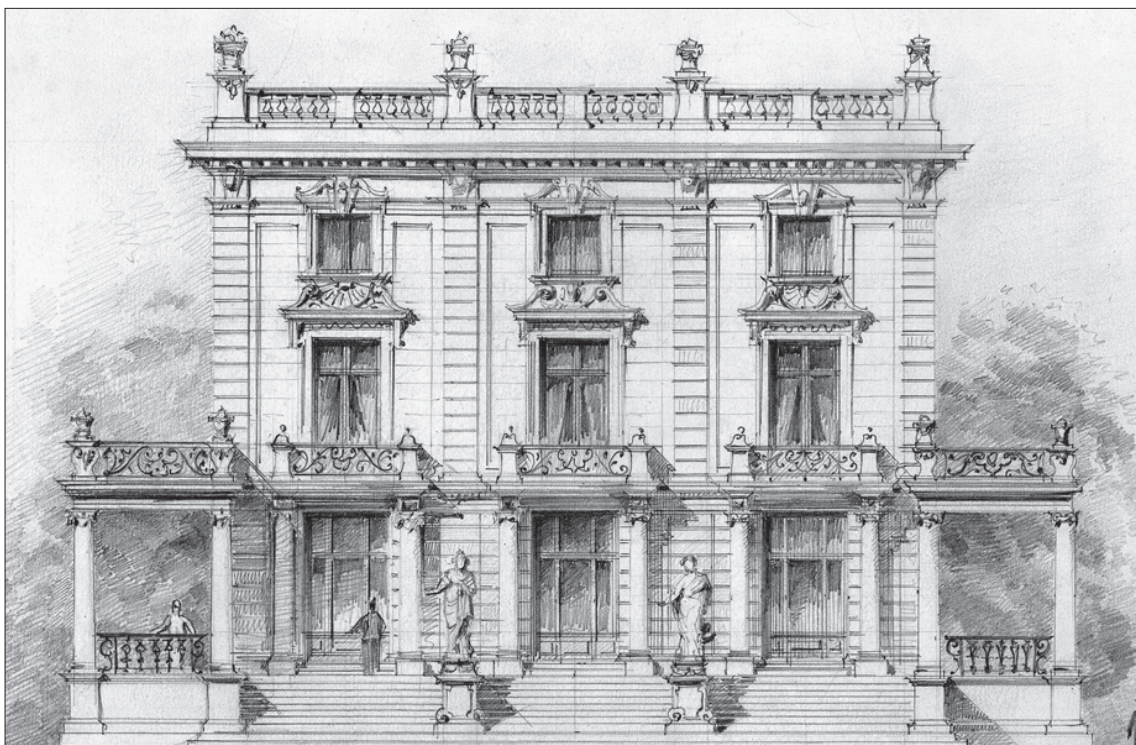
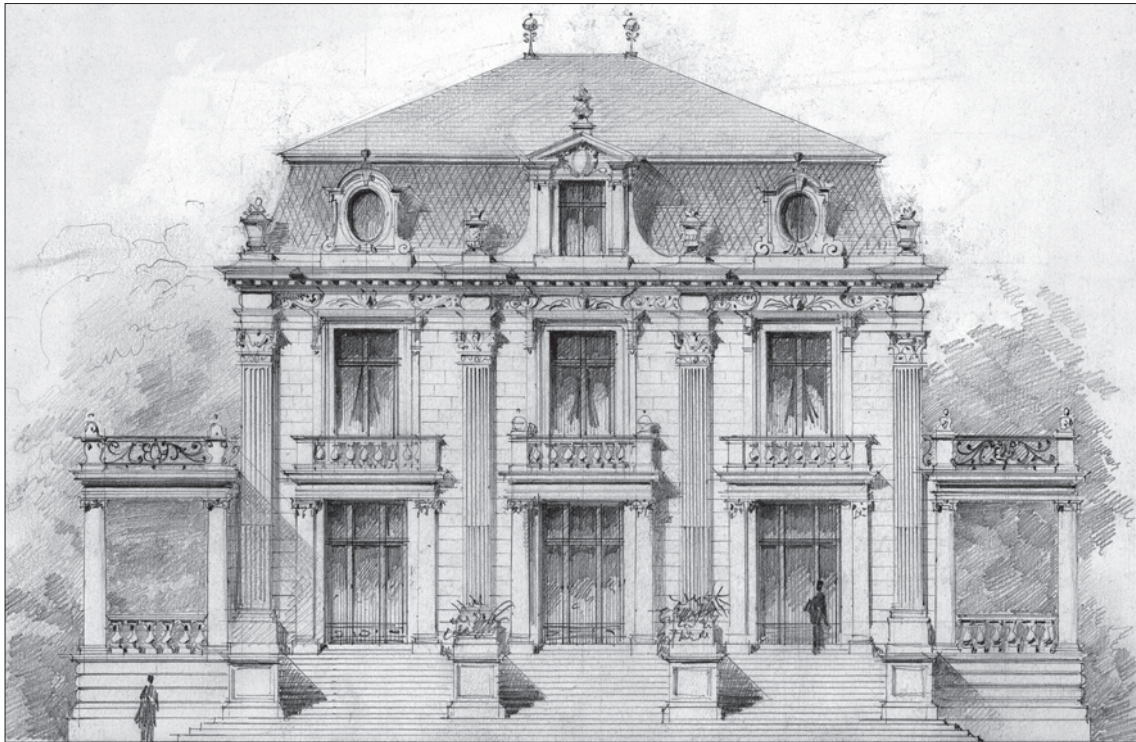
Möglicherweise war Sempers Architekturunterricht sehr auf die Vermittlung technischer Fertigkeiten, Zeichnen, Malen und das Zusammentragen des Formenschatzes aller Epochen ausgerichtet und enthielt zu wenig Anleitung und Begleitung beim Gestalten, das heisst beim Entwurfsprozess oder bei der Selbstanalyse. Jedenfalls ist die Experimentiervielfalt bei der Grundrissentwicklung, die bei Sempers Arbeiten so fasziniert, bei den Bauten und Entwürfen seiner Schüler weit weniger zu beobachten. Das könnte auch Sempers Ablehnung der Gotik entsprungen sein, die er sicher seinen Schülern mitteilte. Während von Semper, der immer wieder als *Renaissancer* apostrophiert wird, einige neugotische Entwürfe und zwei Bauten<sup>303</sup> vorhanden sind, kennen wir von Bluntschli keinen Bau oder Entwurf in diesem Formenkanon. Dasselbe gilt für andere Schüler.

Mit der so eingeschränkten Freiheit der Formenwahl war zwangsläufig auch die Wahl der Organisationsformen eingengt. Doch ein Bau vom Organisationstyp Burg in den Formen der römischen Renaissance<sup>304</sup> erschien widersinnig, weshalb grössere Bauten fast zwangsläufig als Paläste auftraten, obgleich ihre innere Organisation dies keineswegs forderte. So erhielt das Rote Schloss am Zürcher General Guisan-Quai,<sup>305</sup> dessen Name ja an eine mittelalterliche Burg erinnern soll, die Form eines Palastes, dessen Symmetrie nur durch den ostseitigen «Bergfried» gestört wird. In Wirklichkeit formieren sich neun höchst luxuriöse einbündige Wohnhäuser zu einem hufeisenförmigen Palast und verkleiden sich dabei mit Formen der Tudorgotik und der Loire-Renaissance. Der Architekt Heinrich Ernst (1891–1893) wandte dieses Prinzip auch bei der Häuserzeile an der Rämistrasse in Zürich (1885–1890) an, blieb aber bei den Formen der römischen Renaissance.

Sehr oft erhielten städtische Wohn- und Geschäftshäuser die Organisationsform eines Palastes. Die ganze Zürcher Bahnhofstrasse war einmal besetzt damit – und viele dieser Palazzi stammten von Semper-Schülern, die dabei nicht selten Sempers Handelshaus Fierz an der Zürichbergstrasse zitierten, wie beispielsweise Ernst mit dem Haus Oetenbachgasse 28/Rennweg 58 (1874–1876).

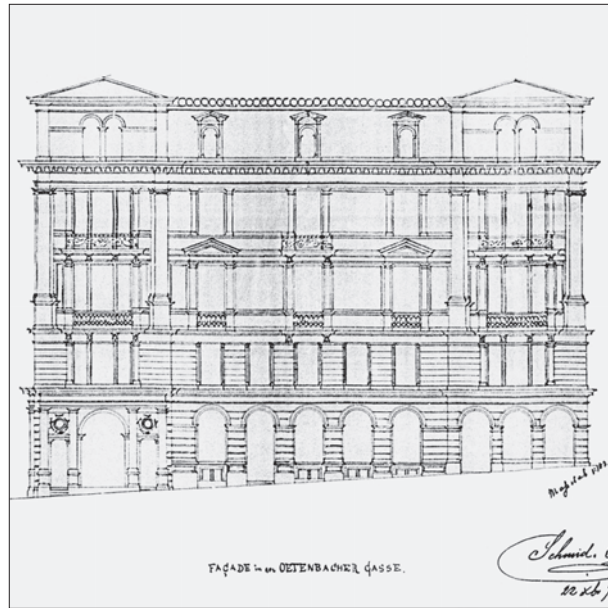
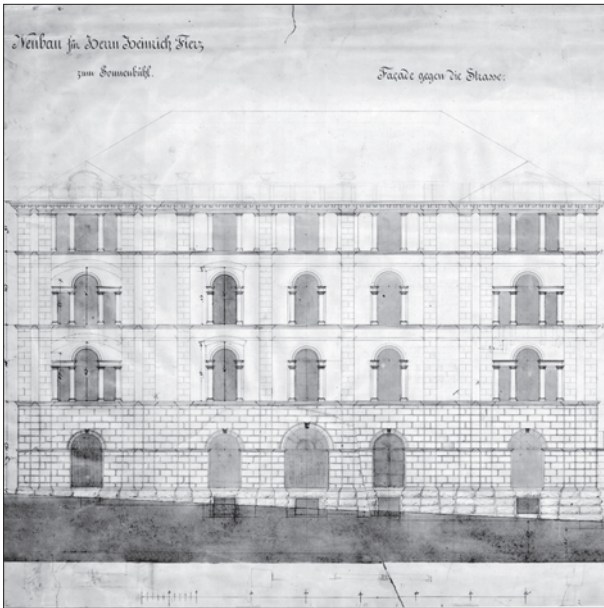
Soweit überhaupt Tempel entstanden, wurden sie mit antikisierenden Formen geschmückt. Das wohl reinste Beispiel dafür dürfte Arnold Geisers (1844–1909) Krematorium auf dem Sihlfeld-Friedhof in Zürich (1887–1889) sein.<sup>306</sup>

Aus der Literatur sind wenige Beispiele des Bautyps Haus der Semper-Schule bekannt. Offenbar



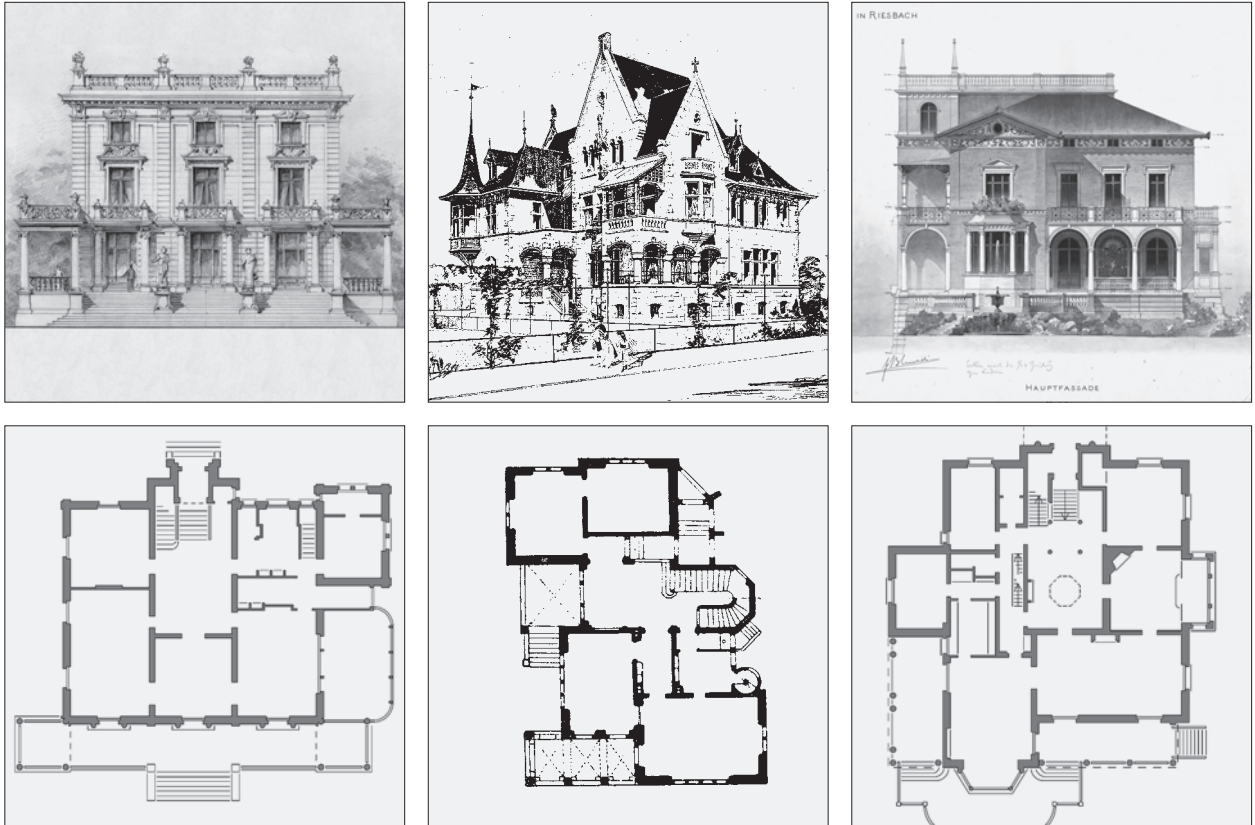
Fassaden-Varianten für die Villa Stehli-Hirt, Zürich, Feldeggstrasse 4/Utoquai, errichtet 1897 vom Semper-Schüler Alfred Friedrich Bluntschli, abgebrochen 1955. (Zürich, gta: 11-61-1-4-2 und -3, beide datiert Dezember 1895)

Seite rechts, OBEN: Das Geschäftshaus Fierz und eine seiner «Töchter». Links: Aufriss Hauptfassade (Vorprojekt) des Geschäftshauses Fierz. (Zürich, gta: 20-181-25) Rechts: Aufriss von 1876 des Hauses Oetenbachgasse 26–28 von Heinrich Ernst. (Foto BAZ) Beide Massstab 1 : 500. UNTEN: Ein Bau des Semper-Schülers Arnold Geiser, das Krematorium auf dem Friedhof Sihlfeld in Zürich, erbaut 1887–1889. Links: Aussenaufnahme. Rechts: Innenaufnahme mit Katafalk und Verbrennungsofen. (Fotos EAD, Sammlung Zinggeler)



gingen solche Aufträge an weniger anspruchsvolle Architekten und Baumeister. Der Bautyp Haus kommt ja auch in Sempers Œuvre recht selten vor und ist am augenfälligsten mit den Ökonomiebauten der Villa Rosa in Dresden (1838–1840) und der Villa Garbald in Castasegna (1862–1863) vertreten. Die Semper-Schüler errichteten zwar viele Stadtvillen (also Landsitze ohne eigenen Bauernbetrieb und eigene Ökonomie), welche aber häufig die Organisationsform eines Palastes (symmetrisch und axial gegliedert) oder einer Burg (ohne von aussen ablesbare innere Organisation) erhielten. Während die Paläste fast ausnahmslos im Stil der Renaissance oder des Barocks auftraten, gab es bei den Burgen keine Einschränkung bei der Formenwahl. Neben neugotischen Burgvillen gab es solche in Renaissance- oder Barockformen, etwa die Villa Stehli-Hirt am Uto-Quai in Zürich (Bluntschli, 1897/98), die Villa Nabholz in Zürich-Enge (Stadler & Usteri, 1897/98)<sup>307</sup> oder die Villa Bleuler an der Zollikerstrasse in Zürich-Riesbach (Bluntschli, 1885–1888).

Unter Sempers begabten Schülern hielt sich Alfred Friedrich Bluntschli am engsten an Sempers Lehre und Vorbilder. Heinrich Ernst dagegen emanzipierte sich, indem er neue Wege suchte. Bluntschlis und Ernsts Entwürfe und Bauten sollen im Folgenden exemplarisch das Lehrer-Schüler-Verhältnis beleuchten.



Zürcher Villen, Massstab 1 : 500. LINKS: Auf- und Grundriss der Villa Stehli-Hirt am Utoquai, 1897 von Alfred Friedrich Bluntschli. (Zürich, gta; Grundriss MF) MITTE: Ansicht und Grundriss der Villa Nabholz an der Seestrasse 119, 1894–1897 von Stadler & Usteri. (nach SBZ 1898, 31. Bd., S. 21) RECHTS: Auf- und Grundriss der Villa Bleuler an der Zollikerstrasse 32, 1884–1888 von Bluntschli (Zürich gta; Grundriss MF)

## ALFRED FRIEDRICH BLUNTSCHLI

### BLUNTSCHLIS DIPLOMARBEIT

Bluntschli zeichnete 1863 bei Semper seine Diplomarbeit mit dem Thema *Project zu einer Kunsthalle*.<sup>308</sup> Sie zitiert mehrfach die Dresdner Gemäldegalerie des Lehrers, und der Schüler erhielt dafür die Bestnote 6. Warum die beste Note? Klar, dem Professor gefiel es, wie sein Lieblingsschüler sein berühmtes Museum zum Vorbild nahm.

Ein Vergleich zwischen der Gemäldegalerie (vor den Umbauten um 1930 und dem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg) und der Diplomarbeit fördert noch einen anderen Aspekt zutage: Die Diplomarbeit ist auch eine recht unverhohlene Parodie der Gemäldegalerie. Und da Semper ihr dennoch die beste Note erteilte, darf vermutet werden, dass da mehr dahinter steckte.

Nicht nur das Talent, sondern auch die Herkunft des Schülers dürfte Sempers Aufmerksamkeit geweckt haben. Bluntschlis Vater, Prof. Dr. iur. Johann Kaspar Bluntschli (1808–1881), war ähnlich wie er selbst neben seiner Lehrtätigkeit politisch tätig und baute sich nach dem Scheitern seiner Politik im Ausland eine neue Existenz auf.<sup>309</sup> Der Professor und sein Diplomand, Industriellensohn der eine, Zürcher Patrizier der andere, stammten auch aus ähnlichen Gesellschaftsschichten. Bluntschli bewunderte Semper seit seiner Studienzeit,<sup>310</sup> und es ist daher nicht anzunehmen, dass er sich mit seiner Parodie über Sempers Werk lustig machen wollte. Nein, Semper muss mit Bluntschlis Kritik an der Gemäldegalerie einverstanden gewesen sein: er könnte Bluntschli sogar dazu ermutigt haben zu zeigen, was man in Dresden hätte besser machen können. Vielleicht lohnt es sich, diese Hypothese etwas weiter zu verfolgen.

Bluntschli entwarf eine Kunsthalle von nicht ganz 70 m Länge, Sempers Gemäldegalerie dagegen erreichte ca. 129 m. Die Breite beträgt bei beiden – am Mittelbau gemessen – ca. 31 m. Die Diplomarbeit entspricht also etwa der mittleren Hälfte der Gemäldegalerie. Bluntschli zeigt zwei bis auf den reicheren Schmuck der Eingangspartie gleiche Längsfassaden und einen in sich symmetrischen Querschnitt. Selbstverständlich wird die Kunsthalle durch eine «versenkte» Kuppel gekrönt, die mit den Randstufen noch deutlicher auf das Pantheon in Rom verweist als Sempers von Bernhard Krüger (1821–1881) fertig gestellte Dresdner Kuppel. Wie in Dresden auf der Zwingerseite werden die Glasdächer der Oberlichtsäle hinter einer Brüstung versteckt, die ohne Akzent über beide Seitenflügel hinwegläuft. Die Flügel besitzen eine paarige Anzahl Fensterachsen wie der Loggienbau auf der Zwingerseite in Dresden, allerdings mit innen und aussen betonten Randfeldern. Bluntschlis Gebäudesockel in schwerer Rustika, fast ein halbes Geschoss hoch, fällt wesentlich stärker auf als der in Dresden auf der Zwingerseite. Die Sockelhöhe wird mit einer Freitreppe überwunden, ähnlich der vor der Westfassade des Polytechnikums, das zur Zeit der Diplomarbeit kurz vor seiner Vollendung stand. Der Fassadenschmuck besteht aus einer über beide Hauptgeschosse gelegten Kolossalordnung aus Pilastern an den Flügeln und Dreiviertelsäulen am Mittelrisalit der Eingangsseite. Dort erscheint auch Sempers Triumphbogenmotiv mit Figurennischen und Medaillons darüber.

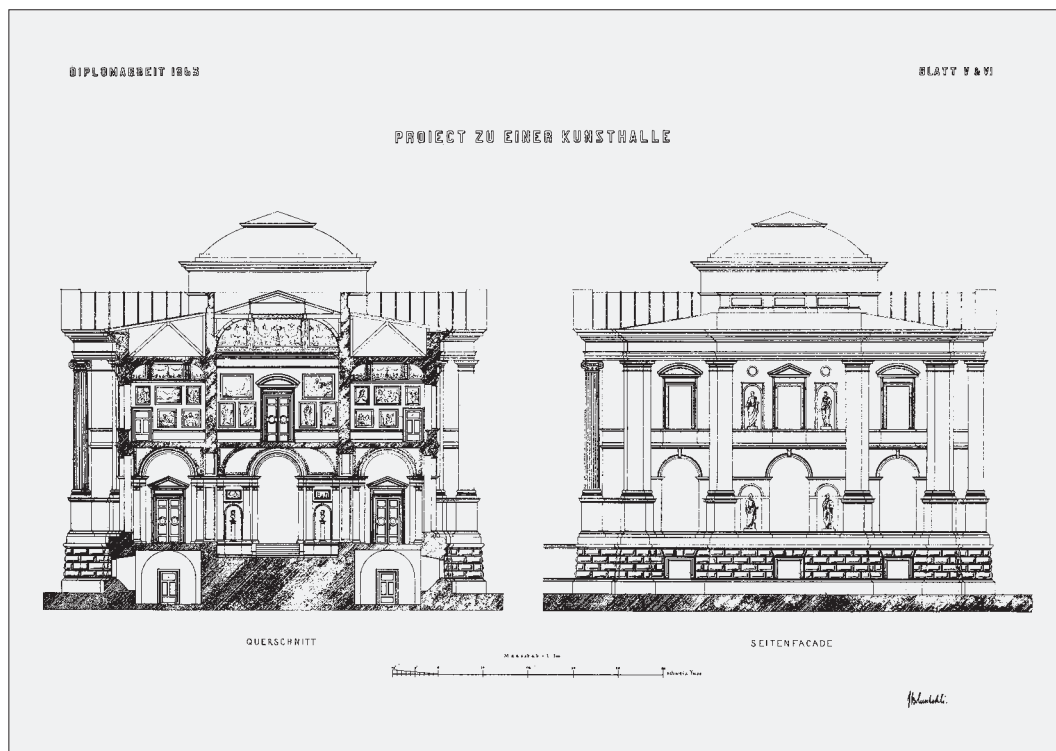
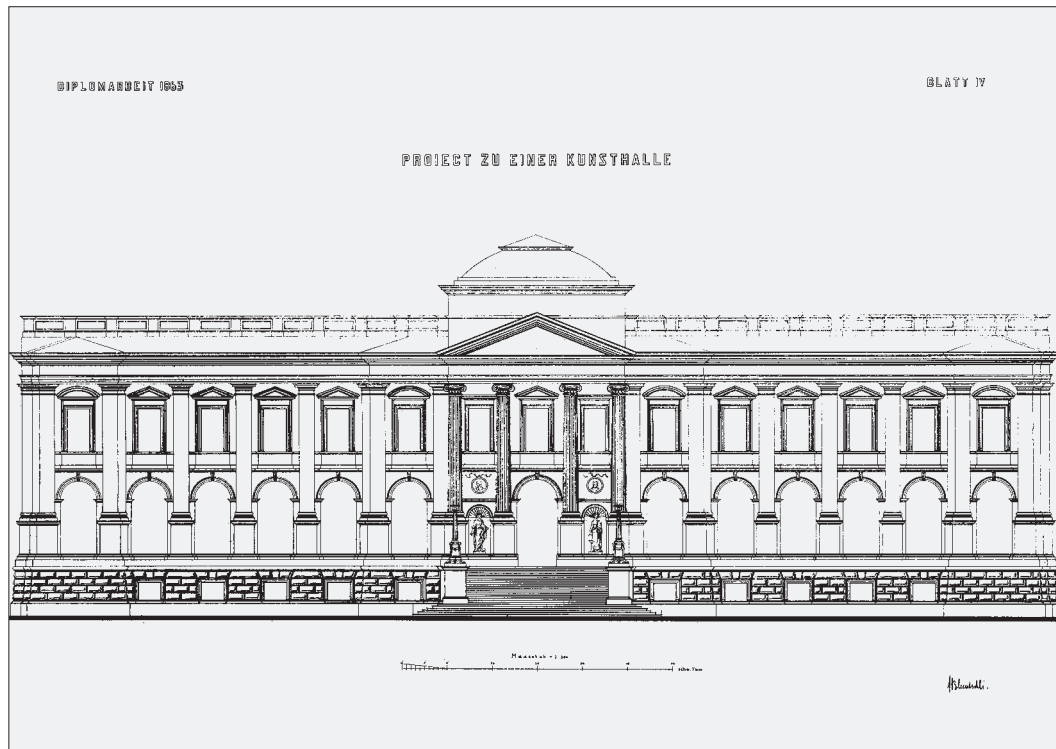
Das ist alles recht gekonnt, brav und auch etwas pfiffig, nimmt Bluntschli doch nicht nur auf die Gemäldegalerie Bezug, sondern mit der Sockelausbildung und Kolossalordnung auch auf Sempers neuestes Werk. Die Studenten Sempers dürften den Bau des Polytechnikums mit hoher Aufmerksamkeit und Bewunderung verfolgt haben.

Die innere Organisation der Kunsthalle enthält die eigentlichen Kritikpunkte Bluntschlis an Sempers Dresdner Galerie. Nach der Freitreppe betritt man ein Vestibül. Von dort geht man entweder nach links in die Garderobe und dann in die permanente Ausstellung, oder man betritt geradeaus das achteckige Entréezimmer und darauf die Räume des Kunstvereins, oder man begibt sich rechts in den Saal für Kupferstiche und Skulpturen. Letzterer verfügt über einen versenkten Mittelteil, von dem aus man die am Rande aufgestellten Figuren aus der Untersicht bewundern kann. Nur vom Entréezimmer im Gebäudezentrum gelangt man auf der dreiläufigen Treppe zur oberen Etage oder am Treppenfuss vorbei zur Garderobe des Kunstvereins. Das Obergeschoss enthält vier Oberlichtsäle, einer davon achteckig im Gebäudezentrum. Die Raumzonen hinter den Fenstern enthalten Seitenlichtkabinette für die Bilder kleineren Formates. Das Treppenhaus nimmt den Platz des fünften Oberlichtsaales ein, die Treppe mündet vor dem achteckigen Zentralraum – niveaugleich mit den angrenzenden Sälen und Kabinetten.

Mit fast jedem Raum hätte Bluntschli seinem Dozenten sagen können: «Herr Professor, das habe ich besser gemacht als Sie in Dresden.» Semper wird mit dieser Kritik einverstanden gewesen sein, sonst hätte er die Arbeit nicht maximal benotet.

#### SEMPERS GEMÄLDEGALERIE UND BLUNTSCHLIS DIPLOMARBEIT

1855, bei der Eröffnung der Galerie entfachte das Gebäude keinen Begeisterungssturm wie vierzehn Jahre zuvor das Hoftheater. Es wurde auch nicht in der Fachpresse publiziert wie jenes mit dem Zwingerforum, wie die Villa Rosa, die Synagoge und das Projekt für die Nikolaikirche sowie die Semper-Apotheke in Hamburg.<sup>311</sup> Wäre Semper nicht aus Dresden geflohen, sondern hätte weiter dort gewirkt, hätte er vielleicht Ludwig Förster auch die Publikation dieses Werkes vorgeschlagen; aber vielleicht wollte er das gar nicht. Doch die Begeisterung hielt sich vor allem deshalb in Grenzen, weil dem Bau architektonische Mängel anhaften, bei allem Respekt vor der grossen Leistung, bei aller Bewunderung für den Architekturschmuck und bei allem Mitfühlen für das Leiden und den Druck, dem der Architekt besonders bei diesem Werk ausgesetzt gewesen sein muss. Mannigfaltige Vorgaben waren zu berücksichtigen, wie etwa die, viel Ausstellungsfläche zu generieren, die Verbindung zwischen Zwinger und späterem Theaterplatz aufrechtzuerhalten und dort den Museumseingang zu platzieren, die Durchfahrtshalle stützenfrei und überwölbt zu konstruieren, architektonisch Rücksicht auf den Zwinger zu nehmen, den Höhenunterschied zwischen Zwingerhof und Theaterplatz zu überwinden sowie den Bau adäquat in die Stadtsilhouette einzubeziehen, was alles



Alfred Friedrich Bluntschli, Diplomarbeit 1863 bei Semper, Massstab 1 : 500. «Projekt zu einer Kunsthalle». OBEN: Hauptfassade. UNTEN: «Querschnitt» und «Seitenfassade». (Zürich, gta: 11-1-1-0-22 und -23)

zusammen gesehen die Quadratur des Kreises erforderte. Merkwürdigerweise hatte Semper nicht versucht, einige Bedingungen zu eliminieren, die ihm, betrachtet man seine Dutzenden von Vorentwürfen und Varianten, schwer zu schaffen machten. Er nahm offensichtlich alles klaglos hin und versuchte, das Beste daraus zu machen. So steht die Galerie auf der Zwingerseite auf einem vorgelagerten Sockel in der Höhe der Niveaudifferenz zum Theaterplatz, wobei der Sockel heute durch eine Rasenböschung verdeckt und die einstige Rampe in den Zwingerhof durch eine Freitreppe ersetzt ist.

Das Gebäude selbst besitzt keinen eigentlichen Sockel. Auf der Zwingerseite werden die Kellerfenster zwischen den rustizierten Fensterpfeilern sichtbar. Noch der Entwurf A – wohl 1846 entstanden – sah vor, dass die Fensterbrüstungen im Erdgeschoss der neuen Galerie auf der Fussbodenhöhe der angrenzenden Zwingerpavillons liegen sollten, ca. 75 cm tiefer als später ausgeführt. Das Gurtgesims sollte ungefähr auf der Höhe des Gurts der Zwingerbauten ansetzen, das Gebälk der Loggienflügel nur wenig über den der Zwingerpavillons reichen, und keine Rampe vor der Durchfahrt zum Theaterplatz gebaut werden. Kurz, der Neubau sollte sich dem Zwinger gegenüber stark zurücknehmen. Wieso das in letzter Minute geändert wurde, vermag Mütterlein<sup>312</sup> nicht zu erklären, und die entsprechenden Akten gingen im Zweiten Weltkrieg verloren.

In fast allen Vorentwürfen stützt ein zusätzlicher Säulenkranz die Decke des Zentralraums im Erdgeschoss, damit die Fussböden aller Räume im Obergeschoss auf demselben Niveau liegen. Als der Bau konzeptionell an die Grenze zwischen dem damals noch offenen Zwingerhof und den späteren Theaterplatz verlegt wurde, musste dieser zentrale Erdgeschossraum Durchfahrt und Haupteingang werden.

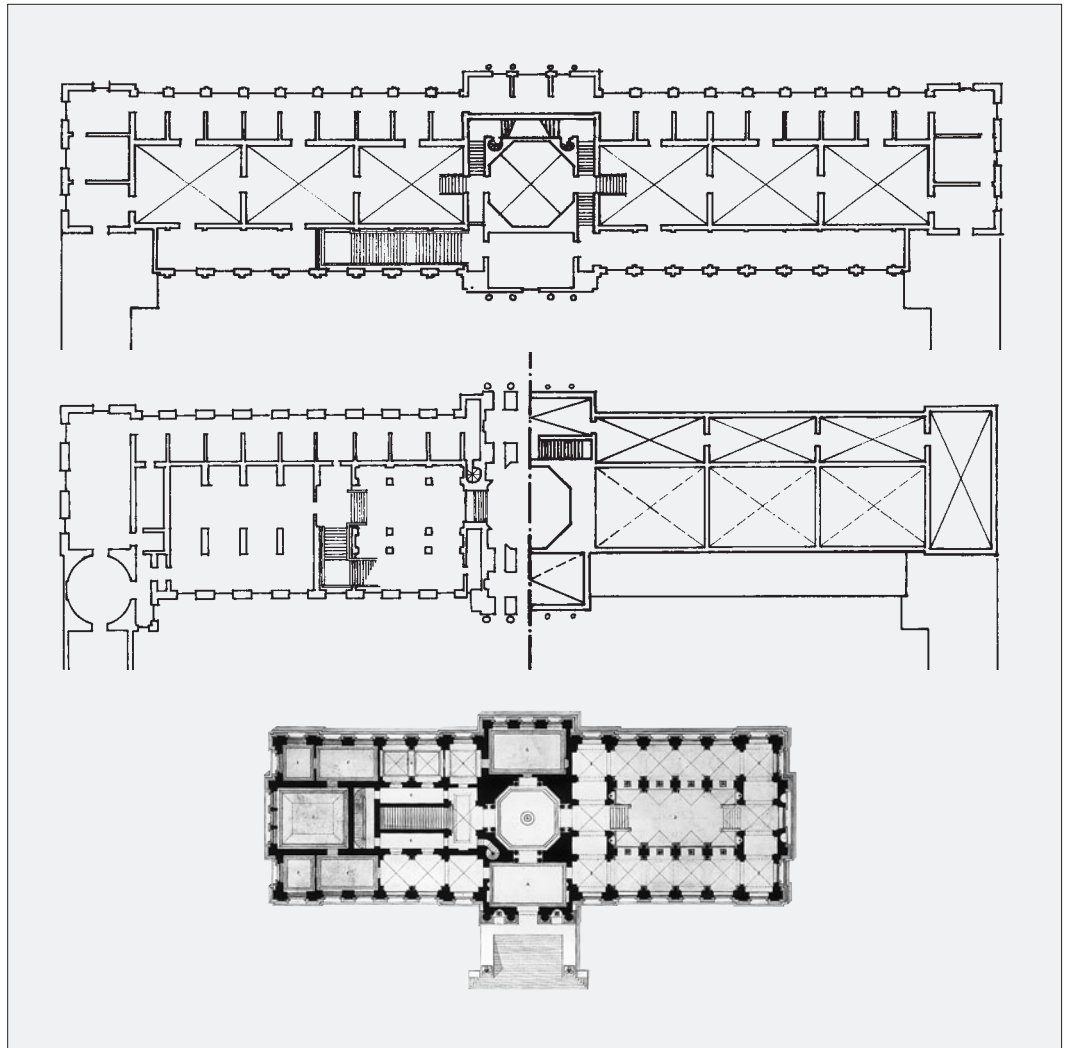
Wie einige Vorzeichnungen beweisen, war Semper der Meinung, dass er sich dafür nicht eigne und unterbreitete deshalb unter anderen Lösungen auch eine ohne Zentralraum und mit zwei Durchfahrten.<sup>313</sup> Dafür hätte er die ausbuchtenden Freitreppen vor den östlichen Zwingerpavillons abrasiert und den Haupteingang im Mittelbau auf die Seite des Theaterplatzes gelegt, doch die Idee wurde nicht weiterverfolgt. Die gewölbte Durchfahrt bewirkte unweigerlich, dass ihre Scheitelhöhe das Bodenniveau des Zentralraums im ersten Obergeschoss bestimmte, das um 2,25 m höher liegt als in den übrigen Räumen. Was auf dem Plan des Längsschnitts<sup>314</sup> elegant aussieht, verursachte Wegführungen, die jeder Beschreibung spotten, die aber vor dem Umbau nicht so krass in Erscheinung traten wie heute.

In beinahe allen Vorentwürfen befindet sich das Haupttreppenhaus entweder im Mittelbau, in einem Eckrisalit oder der Symmetrie wegen in beiden. Erst in der Kommissionsarbeit Ende 1846 wurde die realisierte Treppenführung erfunden.<sup>315</sup> Sie braucht für den Weg ins Obergeschoss zwar nur eine kurze Strecke, widerspricht aber so ziemlich jeder bisherigen Vorstellung von Treppenführung und hatte auch ein Treppenchaos im Bereich des Oktogons zur Folge, weil dort die Verbindung zu den kleinen Oberlichtsälen des zweiten Obergeschosses gefunden werden sollte. Natürlich kann man alle Räume betreten, ohne das Oktogon zu erklimmen, aber um den entsprechenden Weg zu finden, ist ein Ariadne-Faden empfehlenswert.

All diese Einwände schmälern die architektonische Gestaltung, die städtebauliche Einbindung und die denkmalpflegerische Einpassung des Galeriebaus in die Umgebung nicht. Sie zeigen nur auf, mit welchen Schwierigkeiten Semper sich auseinandersetzen musste und welcher grossartiger Bau trotzdem entstand.

Von den oben aufgelisteten Mängeln konnte Bluntschli in seiner Diplomarbeit fast alle beheben oder ihnen ausweichen: Das Oktogon ist nicht Kletterbaum für Treppenstufen; die Haupttreppe hat einen Ort; die Wegführungen sind klarer; die Kuben gliedern sich bedeutend einfacher und die Architekturauffassung (Sockelbildung, Kolossalordnung etc.) ist moderner.

Bluntschlis Aufgabe war natürlich bedeutend einfacher, als es jene Sempers gewesen war. Seine Voraussetzungen bezüglich Bauherrschaft, Umgebungssituation, Umfang des Vorhabens und so weiter, konnten sich mit jenen Sempers nicht messen. Der Lehrer zeigte sich sehr zufrieden mit dem Resultat und gab die Maximalnote, mit der er sonst knauserte. So scheint sich die Vermutung zu bestätigen, dass Semper mit Bluntschlis impliziter Kritik an der Dresdner Gemäldegalerie einverstanden war und ihn sogar dazu ermuntert hatte.



«Mutter» und «Tochter» im Vergleich, Masstab 1 : 1000: Die Grundrisse der Gemäldegalerie in Dresden, 1847–1855 von Semper, und der «Kunsthalle», der Diplomarbeit Bluntschli. OBEN: Hauptgeschoss der Gemäldegalerie in Dresden. MITTE: Erdgeschoss (links) und zweites Obergeschoss (rechts) der Gemäldegalerie Dresden. (Umzeichnungen MF) UNTEN: Erdgeschoss der «Kunsthalle» Bluntschli. (Zürich, gta: 11-1-1-0-20)

#### BLUNTSCHLI UND DER REICHSTAGSWETTBEWERB VON 1872

Nach der Gründung am 18. Januar 1871 in Versailles wollte die Regierung dem neuen Deutschen Kaiserreich rasch ein eigenes bauliches Gesicht geben. Dieses sollte kein Palast für den Souverän, den Kaiser, sein, der auch König von Preussen war und im königlichen Palast, dem Berliner Stadtschloss, residierte. Es konnte sich also nur darum handeln der Vertretung des deutschen Volkes, dem Reichstag und dem Bundesrat, architektonischen Ausdruck zu verleihen.<sup>316</sup>

Gebäude für die nationalen Parlamente gehörten weltweit zu den beachtetsten Bauaufgaben. Ihre Liste ist so lang, dass es fast interessanter – aber architektonisch wenig ergiebig – erscheint, nach den damaligen Staaten zu fragen, die sich kein repräsentatives Parlamentsgebäude bauen liessen.

1872 boten sich erst wenige ausländische Parlamentsbauten als Vorbilder für die Lösung dieser Aufgabe an. Neben dem Palais Bourbon in Paris waren es das Capitol in Washington DC und der Palast der Houses of Parliament in London. Die letzten beiden betrachtete man in Deutschland als nationale Monumente, sodass der Aspekt des Baudenkmals ideell den 1872 ausgeschriebenen Wettbewerb um den Deutschen Reichstag prägte.

Vorausgegangen waren andere Architektenwettbewerbe, deren weit gestreute Publikation die Bilder in den Köpfen prägte. Die auch in Deutschland viel beachtete Pariser Ecole des Beaux-Arts hatte sich in den Wettbewerben um den Grand Prix de Rome mehrfach mit diesem Thema befasst. Wurde 1840 das Thema «Chambre des pairs» behandelt, so 1847 das Thema «Chambre des députés» und 1871 stand ein «Palais des représentants» zur Diskussion.<sup>317</sup> Die Berliner Bauakademie befasste sich 1859 und 1868 mit dem Thema eines «monumentalen Parlamentsgebäudes» für Preussen.<sup>318</sup> Die Schweizer Architekten, die sich 1872 am Wettbewerb beteiligen wollten, hatten auch Bilder in den Köpfen, darunter die der Rathäuser und Ratssäle, die in der ersten Jahrhunderthälfte in einzelnen Kantonen entworfen oder gebaut wurden, namentlich die Entwürfe von 1832 für den nicht gebauten Zürcher Kantonsratssaal, die für das ebenso wenig realisiert Berner Rathaus sowie die Parlamentsbauten in Lausanne und Aarau.

Der Wettbewerb von 1872 startete unter keinem guten Stern. Der vorgesehene Bauplatz – wo der Reichstag später tatsächlich gebaut wurde – gehörte dem polnischen Grafen Athanasius Raczyński (1788–1874), der sein dortiges Palais nicht verkaufen wollte. Dennoch wurde neben dem Brandenburger Tor und am Rande des Tiergartens, gegenüber der Kroll-Oper (südlich des heutigen Bundeskanzler-Amtes) ein Bauplatz von 150 x 115 m (17 250 m<sup>2</sup>) in einer Parkrand-Situation ausgeschieden. Der Bauplatz war mehr als genügend gross – die Projektierung also ein Leckerbissen.

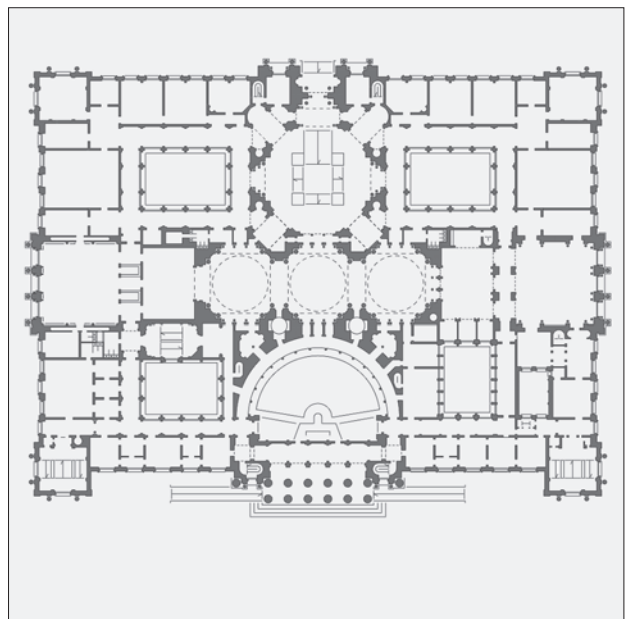
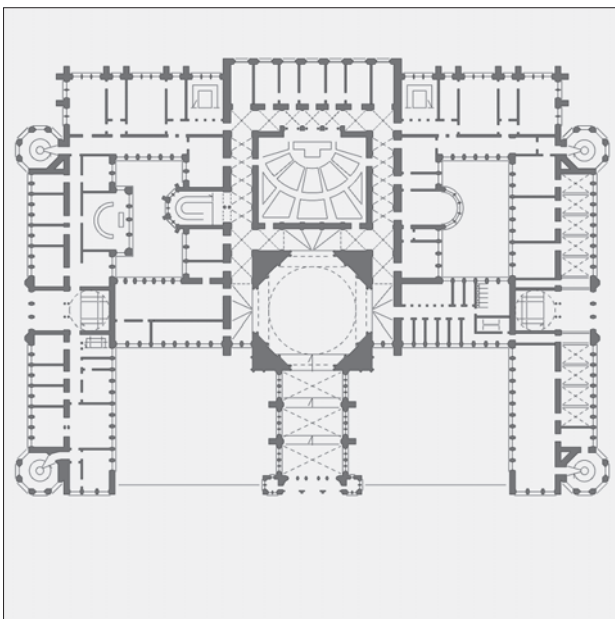
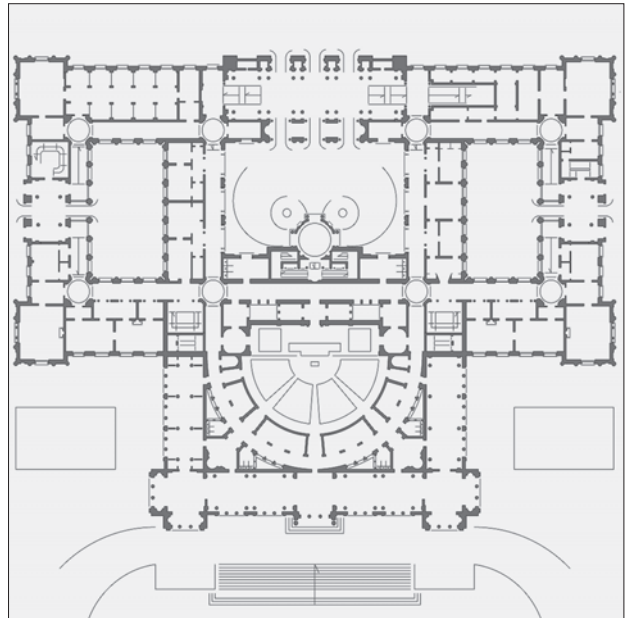
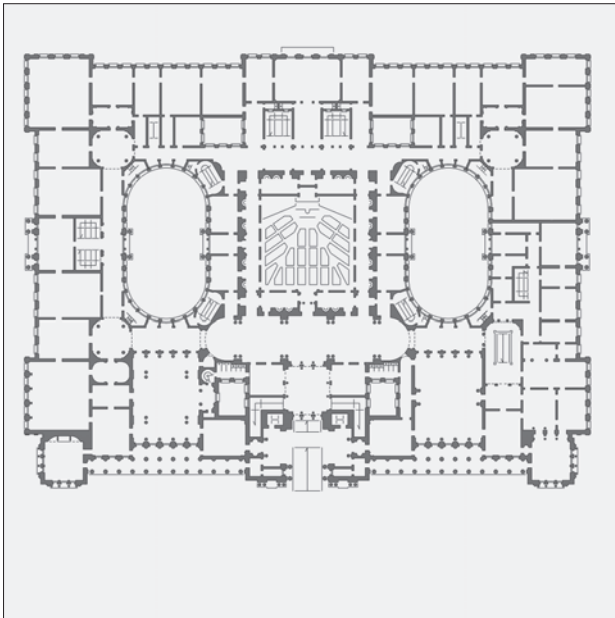
Der Wettbewerb stand der internationalen Architektenschaft offen. Neben vielen Sachrichtern aus Politik und Verwaltung gehörten dem Preisgericht an: Gottfried Semper, Friedrich Hitzig (1811–1881, Schinkel-Schüler, Erbauer der Berliner Börse, Planer des provisorischen Reichstags an der Leipziger Strasse und eben mit dem Bau des Reichsbankgebäudes beschäftigt); Richard Lucae (1827–1877, unter anderem Student bei Semper in Dresden und soeben Sieger im Wettbewerb um die heutige Alte Oper in Frankfurt am Main), Friedrich von Schmidt (1825–1891, Professor an der Kunstakademie Wien und seit kurzem Architekt des Wiener Rathauses) und Vinzenz Stutz (1818–1898, ein führender Neugotiker und seit 1866 königlicher Baurat).

Die Jury hatte 102 Einsendungen zu beurteilen und stand von Anfang an unter dem Druck der Öffentlichkeit, weil einzelne Projekte schon vor der Beurteilung publiziert worden waren. Das Ringen um den ersten Preis fand also nicht nur im Preisgericht, sondern auch in der Öffentlichkeit statt. Am Schluss der Diskussionen waren die Arbeiten der folgenden Architekten zur Preisverleihung übrig: Ludwig Franz Karl Bohnstedt (1822–1885), Gotha; Karl Jonas Mylius (1839–1883) und Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Frankfurt am Main; George Gilbert Scott (1811–1883) und sein Sohn John Oldred (1842–1913), London; Heinrich Kayser (1842–1917) und Karl von Grossheim (1841–1911), Berlin.<sup>319</sup>

Man muss nicht im Kaffeesatz lesen können, um zu ahnen, welche Gedanken und Absichten die Fachpreisrichter in den Jursitzungen verfolgten. Die *Gotiker* Schmidt und Stutz bevorzugten das gotische Projekt von Scott und Scott und wollten es zum Erfolg führen. Semper und Lucae, den er in Dresden ausgebildet hatte und der nun in Berlin wirkte, lehnten gotische Entwürfe sicher vehement ab. Lucae und Hitzig arbeiteten zweifellos auf den Erfolg eines Berliner Büros hin. Semper durfte in Bohnstedts Projekt und in dem von Mylius & Bluntschli Arbeiten seiner Schüler vermuten, dürfte aber das elegante, doch unpräntöse Projekt seiner in Frankfurt wirkenden Schüler fallen gelassen haben, weil es den Bildern in den Köpfen der Kollegen und politischen Sachrichter wohl wenig entsprach. So wird sich der weder gotische noch berlinerische Entwurf Bohnstedts als möglicher Kompromiss angeboten haben. Zudem wollte man sich im Reich deutlich von den preussischen Baubehörden distanzieren. Diese konnte zwar die eigenen Vorstellungen nicht durchsetzen, wohl aber den von aussen kommenden Entwurf verhindern.

Während sich die Mitkonkurrenten in Kuppeln, Kolonnaden und Kolossalordnungen ergingen, entwickelte das Frankfurter Büro ein Konzept, das sich weit mehr am Geschäftsgang des Parlaments orientierte, als an der Absicht, dem Reich oder, in der Sprache der Zeit, dem deutschen Volke ein Monument zu setzen.

Die Anlage ist von der späteren Friedrich-Ebert-Strasse her entwickelt und endet auf einer Parkterrasse gegen den heutigen Platz der Republik. Mit dieser einfachen Massnahme wird die Front gegen den Platz zur Rückseite des Gebäudes – in diesem Wettbewerb eine singuläre, von der Stel-



Der Wettbewerb um den Reichstag in Berlin 1872. Bluntschlis Projekt im Vergleich, Masstab 1:2000. OBEN Links: Ludwig Bohnstedt; rechts: Mylius und Bluntschli. UNTEN Links: George Gilbert Scott und John Oldred Scott; rechts: Kayser und von Grossheim. (Umzeichnungen MF nach Deutsche Bauzeitung 1872, 6. Bd., S. 169ff.)

lung des Gebäudes im Stadtganzen aber völlig vernünftige Auffassung. Wer geht denn nach dem Verlassen des Brandenburger Tors um das ganze Gebäude herum, wenn sich der Haupteingang auf der Ostseite, an der Friedrich-Ebert-Strasse befindet? Gegen die dort recht enge Strasse wären wuchtige Würdeformen völlig fehl am Platz. Die Fassade ist nur von der Seite, in perspektivischer Verkürzung zu sehen und deshalb relativ breit hingelagert. Hinter der ruhigen Fassade liegt ein grosszügiges *Vestibulum* als Durchfahrt in den Innenhof für den kaiserlichen Hof und das diplomatische Corps. Der Eingangspavillon in diesem Hof wirkt wie der kleine Bruder der kaiserlichen Vorfahrt an der Opéra Garnier in Paris, die seit 1862 im Bau war. Bluntschli hatte die Baustelle während seines Pariser Aufenthalts in den Jahren 1864 bis 1866 sicher besucht. Vom Innenhof aus kaum sichtbar, baut sich hinter dem Pavillon der flache Giebel des Reichstagsssaales auf, welcher Kaiserloge und Parlamentspräsidium überdeckt. Der halbrunde Bau des Plenums schliesst sich an und diesen schliesst eine eingeschossige Arkadenhalle gegen den heutigen Platz der Republik ab. Von da aus führen am Ende der vorgelagerten Terrasse eine breite Freitreppe und zwei Auffahrten in den Tiergarten.

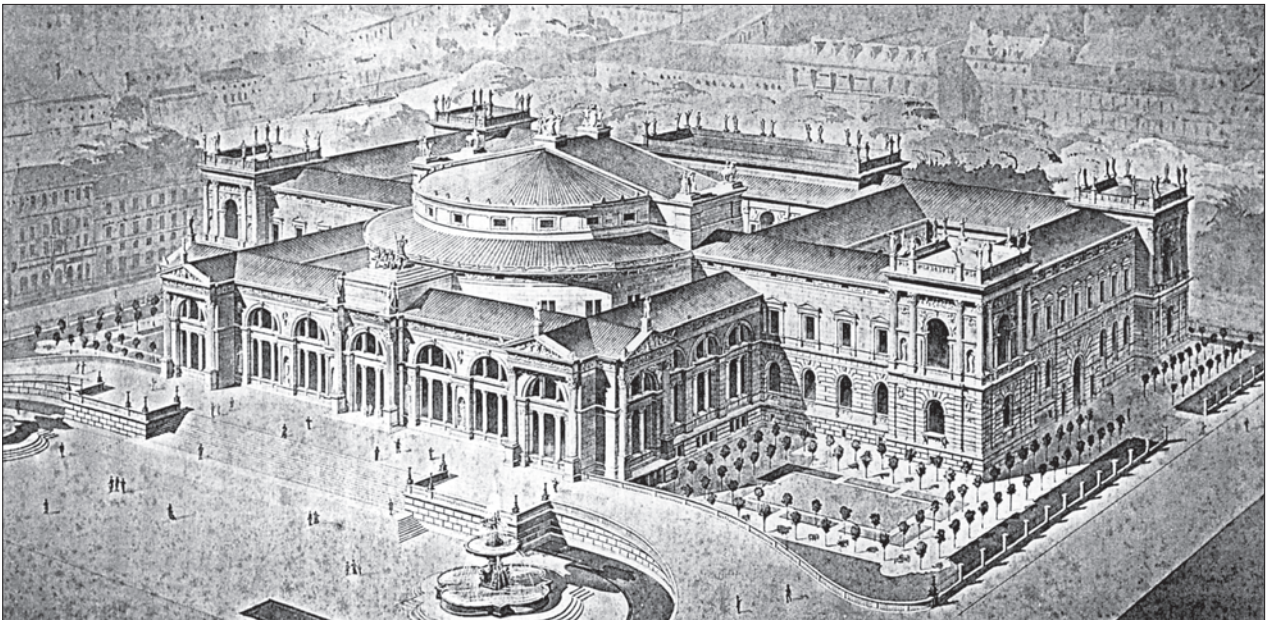
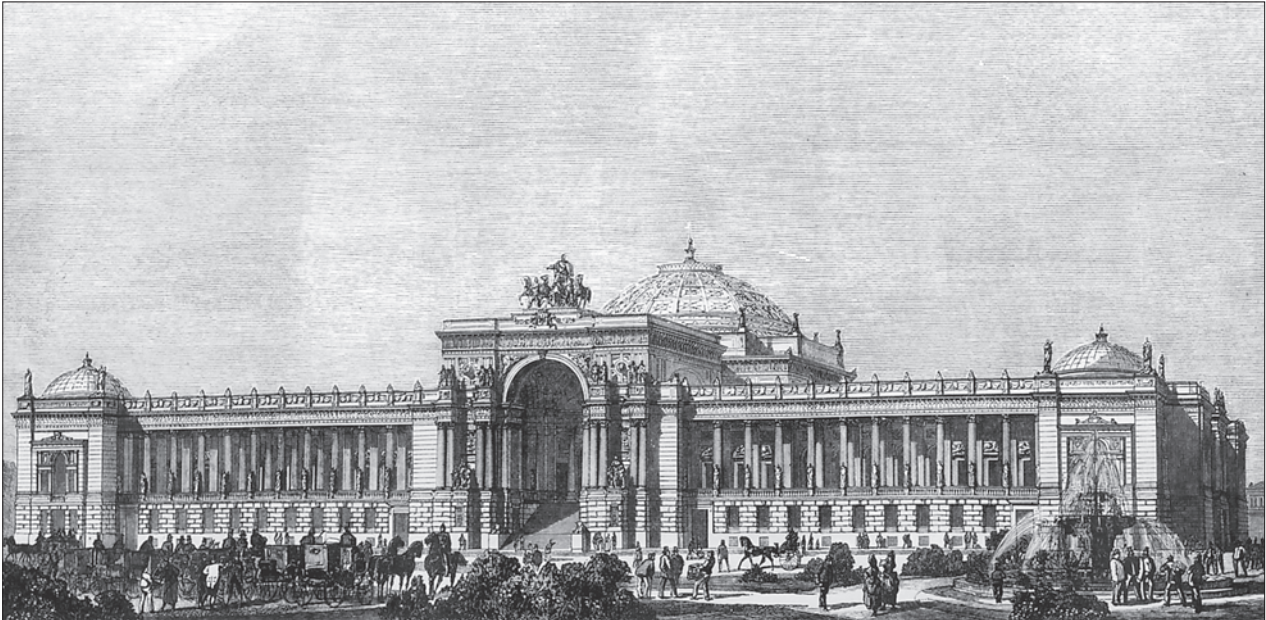
Keine der denkbaren Würdeformen ausser der Kuppel fehlt, doch sind deren Dimensionen eher bescheiden. Die Baukuben entsprechen genau den Räumen, die sie enthalten, das Innere ist einfach und übersichtlich organisiert. Mylius & Bluntschli orientierten sich weder am Parlamentsgebäude Grossbritanniens noch am Kuppelbau des Capitols in Washington DC, sondern an der *Chambre des Députés* im Palais Bourbon in Paris. Vielleicht spielte die Überlegung dabei eine Rolle, dass sich der Berliner Reichstag ebenso wenig als ferner Merkmalspunkt im Häusermeer eignet wie das Palais Bourbon und dass für die Nabsicht die elegante Arkadenhalle genügt, genauso wie die wenig spektakuläre Tempelfront des Palais Bourbon als Gegenüber der Madeleinekirche auf der Achse Pont de la Concorde–Rue Royale. Kurz, der Entwurf bereitete jedem von Semper oder an der Pariser Ecole geschulten Fachmann Freude, aber den Bildern in den Köpfen der meisten Preisrichter entsprach er nicht, ebenso wenig die Vorstellung, dass der Reichstag architektonische Anleihen im eben besiegtten Frankreich macht.

Bohnstedt ging der architektonischen Bescheidenheit mit Erfolg aus dem Weg, indem seine Hauptfassade zum Platz der Republik blickt und ein grosser Triumphbogen die Blicke anzieht. An seinen Pfeilern wird eine Säulenreihe optisch weitergeführt, welche das Gebälk über den Loggien vor den Seitenflügeln trägt, die wiederum in überkuppelten Pavillons enden. Hinter dem Triumphbogen zeigt sich die Kuppel über dem Reichstagsaal, zu welchem eine Freitreppe hinauf führt. Ohne von Schmuckformen überzuckert zu sein, ist das Projekt auf Monument und Eindruck angelegt, doch keines der einzelnen Elemente verkörpert einen weiteren Sinn. Man fragt sich, wessen Triumph der Bogen feiert, wo er hinführt, ob er die Kolonnaden des Louvre in Berlin zitiert, obschon das Reich in Versailles ausgerufen worden war ... So breit das Projekt von Mylius & Bluntschli mit Treppe und Auffahrten in die Umgebung ausgreift, so unvermittelt wächst Bohnstedts Entwurf aus einer völlig ungestalteten Umgebung heraus. Die beiden perspektivisch dargestellten Springbrunnen scheinen von der Gartenanlage des Vorgängerbaus zufällig erhalten geblieben zu sein.

Alles nicht schlecht, alles wenig preussisch. Der Entwurf befriedigte die Bilder in den Köpfen, war aber weit davon entfernt, ein Wurf zu sein.

## DER WETTBEWERB VON 1882

Im Januar 1882 konstituierte sich auf Veranlassung des greisen Kaisers Wilhelm I. eine Kommission, die zielstrebig auf einen zweiten Wettbewerb hinarbeitete. Ihr gehörten unter anderen die preussischen Architekten Friedrich Adler (1827–1908), Hermann Ende (1829–1907) und Reinhold Persius (1835–1912) an. Es wurden 800 Exemplare des von der Jury präzise formulierten Wettbewerbsprogramms verschickt. Das Preisgericht bestand 1882 aus folgenden Fachrichtern: Joseph von Egele (1818–1899, Professor am Polytechnikum Stuttgart), wiederum Friedrich von Schmidt (1825–1891, Professor an der Kunstakademie Wien) und Vinzenz Statz (1818–1898, königlicher Baurat in Köln), sodann Friedrich Adler (1827–1908, Professor an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg), Martin Emil Haller (1835–1925, seit 1879 Architekt des Rathauses in Hamburg) und Rein-



Der Wettbewerb um den Reichstag in Berlin 1872. Bluntschli's Projekt im Vergleich. OBEN:  
Ansicht des Projekts Bohnstedt. UNTEN: Vogelperspektive des Projekts Mylius und Bluntschli.  
(Original verloren, Foto Zürich, gta)

hold Persius (1835–1912, der Sohn von Ludwig Persius). Hermann Ende (1829–1907) verzichtete auf ein Mandat, weil das Büro Ende & Boeckmann nochmals am Wettbewerb teilnehmen wollte. Dazu kamen der «Hofmaler» Anton von Werner (1843–1912) und dreizehn weitere Sachrichter aus Politik und Verwaltung.

Die 189 eingereichten Projekte bezogen ihre Bauten auf eine Grundfläche von 13 938 m<sup>2</sup> (138 x 101 m), das heisst der Bauplatz war um rund 19% redimensioniert worden. Die Jury tagte unter Ausschluss der Öffentlichkeit und kürte das Projekt von Paul Wallot (1841–1912) mit neunzehn zu zwei Stimmen zum Sieger. Die Gegenstimmen dürften wohl von den Gotikern Schmidt und Statz stammen. Einen weiteren ersten Preis gewann Friedrich von Thiersch (1852–1921) aus München, der noch kurz vorher bei Mylius & Bluntschli gearbeitet hatte und später den Justizpalast in München baute. Zweite Preise gewannen: Bluntschli; Julius Raschdorff (1823–1914, der spätere Architekt des Berliner Doms); Kayser und von Grossheim schon zum zweiten Mal; Cremer & Wolffenstein (ein später auf Synagogen spezialisiertes Büro) errangen mit dem zweiten Preis einen ersten grossen Erfolg, ebenso Christian Heinrich Seeling (1852–1932, der später viel beschäftigte Theaterarchitekt).

Dritte Preise errangen: Ende & Boeckmann; Hubert Stier (1838–1907); Franz Schwechten (1841–1924) zusammen mit August Busse (1839–1896); Ernst Giese (1832–1903, seit 1878 Professor und damit ein Nachfolger Semper's in Dresden) mit seinem Partner Paul Weidner (1843–1899).

Bluntschli nahm im zweiten Projekt andere Gewichtungen vor als im ersten. Unterdessen Semper's Nachfolger auf dem Zürcher Lehrstuhl geworden, heulte er nun mit den Wölfen und erging sich auch in Kuppel, Kolonnaden und Triumphbogen. Er legte genauso wie Thiersch, sein früherer Büromitarbeiter in Frankfurt, den Haupteingang mit der Paradetreppe auf die südseitige Schmalfront, sodass man vom Brandenburger Tor direkt darauf zugehen konnte. Auf den Grundrisszeichnungen findet man die Fassade gegen den heutigen Platz der Republik am unteren Blattrand. Sie ist damit als Hauptfassade ausgezeichnet – wie die beiden anderen! Bluntschli wollte nur noch gewinnen – und errang so einen zweiten Preis.

Analoge Erfahrungen wie bei den Reichstagswettbewerben machte Bluntschli bei den Planungen für das Parlamentsgebäude in Bern 1885 und 1891. Sein architektonisch überzeugendes Projekt von 1885 wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet, aber der Auftrag ging an Hans Wilhelm Auer (1847–1906). 1891 trat Bluntschli erneut gegen Auer an und verlor erneut, dieses Mal zu Recht. Dieser Meinung war offenbar auch Wallot, der seit seiner Mitarbeit im Frankfurter Büro mit Bluntschli befreundet und 1891 prominentestes Mitglied des Preisgerichts war.<sup>320</sup>

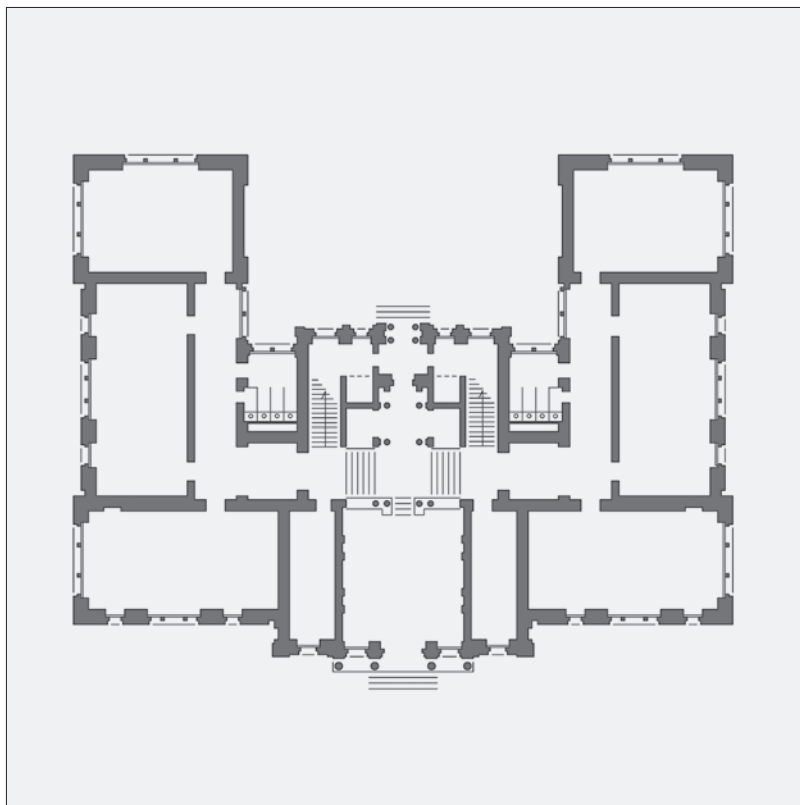
Bluntschli – ein Meister der kleinen Form? Vielleicht nicht nur, aber sicher jemand, den seine noble Gesinnung daran hinderte, sich gegen widrige Umstände durchzusetzen.

## DER JUNGE HEINRICH ERNST

Heinrich Ernst wurde am 1. April 1846 in Hottingen bei Zürich geboren. Seine Familie besass das Bürgerrecht der Gemeinde Neftenbach/ZH. Seine Vorfahren sollen recht wohlhabende Müller gewesen sein, doch scheint sein Vater in Konkurs geraten zu sein und hat darauf sein Leben als Erdarbeiter verdient.<sup>321</sup> Dieser Beruf ist in den Matrikeln Ernsts am Eidgenössischen Polytechnikum vermerkt.

Mit vierzehn Jahren wurde Ernst zu Wilhelm Waser in die Lehre geschickt, um Bauzeichner zu werden. Jener arbeitete damals an den Münsterhäusern, dem grossen Gebäudekomplex am Limmatquai zwischen Grossmünster und Wasserkirche, war aber so schwer krank, dass er 1861 das Atelier auflösen musste. Ernst beendete seine Lehre deshalb beim ehemaligen Stadtbaumeister Johann Caspar Ulrich. Eine Wanderschaft schloss sich an, zwischen 1864 und 1866 arbeitete er bei Samuel Késer (1813–1902) in Vevey, bestand im Winter 1866/67 den Vorkurs am Polytechnikum. Damit wurde er zum regulären Studium an der Bauschule zugelassen, belegte den ersten Jahreskurs im Studienjahr 1867/68, durchlief den Studiengang im vorgesehenen Tempo und bestand am 10. August 1870 die Diplomprüfung als Architekt.

Nur von Heinrich Ernst wissen wir mit Sicherheit, dass Semper ihn bereits als Student in seinem



Zürich, Linthescherschule, Ansicht und Grundriss, Massstab 1 : 500.  
(Zürich's Gebäude und Sehenswürdigkeiten, Zürich 1877, S. 60f.,  
Grundriss MF)

privaten Atelier beschäftigt hat. Das Arbeitsverhältnis dürfte 1868 begonnen haben, zu der Zeit, da das Stadthaus Winterthur im Bau war und Semper als Gutachter oder Preisrichter durch Europa reiste: nach Florenz für die Domfassade, nach Berlin für den Dom, nach Palermo für das Teatro Massimo, nach Aarau für das Pestalozzi-Schulhaus, nach Wien für den Rathaus-Wettbewerb ... Bald begann die Gutachtertätigkeit für die Wiener Hofburg, und am 21. September 1869 brannte das Dresdner Hoftheater ab. Semper war am Ende der 1860er-Jahre auf dem Zenit seines Ansehens und seiner Leistungsfähigkeit.

Unmittelbar nach dem Diplom begleitete Ernst Semper's Sohn Manfred zum Bau der Oper nach Dresden, wo er als Mitglied der örtlichen Bauleitung wirkte. Für diese hatte Semper aus seinem Architektenhonorar aufzukommen.<sup>322</sup> Am 17. Februar 1871 erging die königliche Bau-Anordnung, nachdem beide Kammern der Landstände dem Baukredit zugestimmt hatten, und am 26. April fand die Grundsteinlegung statt. Ende Sommersemester 1871 gab Semper seine Professur in Zürich auf und übersiedelte nach Wien. Noch im gleichen Jahr wurde in Zürich die Architektenfirma Koch & Ernst gegründet – und schon 1874 offenbar in aller Freundschaft aufgelöst, denn später arbeiteten die beiden wieder zusammen. In den Jahren ihrer gemeinsamen Firma<sup>323</sup> legten die beiden Semper-Schüler mit drei ersten Bauten den Grundstein zu ihren recht unterschiedlichen Erfolgen.

#### DAS LINTHESCHERSCHULHAUS

Den ersten gemeinsamen Erfolg errangen sie mit der Planung und dem Bau des Linthescherschulhauses (abgebrochen 1961), über welches der Zürcher Bürkli-Kalender auf das Jahr 1877 erschöpfend Auskunft gibt.<sup>324</sup> Am 6. Dezember 1871 war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Da kein Projekt die Programmvorgaben erfüllte, sah man von der Vergabe eines ersten Preises ab. Koch & Ernst erhielten am 25. Februar 1872 einen dritten Preis. Die zweiten Preise gingen an Emil Schmid-Kerez (1843–1915) und an das Büro der Brüder Heinrich (1841–1913) und Hermann Reutlinger (1843–1905).

Statt des grossen, im Wettbewerb ausgeschriebenen, wurden schliesslich zwei kleinere Schulhäuser gebaut. Koch & Ernst legten neue Pläne für das Linthescherschulhaus vor, das Schulhaus am Schanzengraben vergab man an die Gebrüder Reutlinger.

*Was das Äussere des Hauses anbelangt, so ist dem Architekten hie und da der Vorwurf gemacht worden, er habe dasselbe zu reich ausgestattet. Wenn man jedoch bedenkt, dass dieses Schulhaus an der schönstbebauten Strasse liegt, an welcher nach den Bedingungen der Verkäufer der Bauplätze nur schöne Bauten erstellt werden dürfen; wenn man ferner bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten der Architekt zu kämpfen hat um dem Äussern eines Schulgebäudes das kasernenartige Aussehen zu nehmen, und wenn man in Betracht zieht, dass diese Ausschmückung des Äussern nicht auf Kosten des Innern und im Interesse der Solidität geschehen ist: so wird man sich gewiss gerne, wenn man auch Steuerzahler ist, mit dieser Ausstattung befreunden können. Der Hauptschmuck bestehend aus vier überlebensgrossen Portraitstatuen beim Haupteingang, zwei Kolossalstatuen, die Wissenschaft und die Kunst darstellend, in die grossen Nischen neben den Aulafestern des Mittelbaues, fehlen übrigens noch, und wird es wohl, wie beim Polytechnikum, einer spätern Generation vorbehalten sein, dieselben an Ort und Stelle zu setzen.*

Die architektonische Gestaltung der Schulanlage ist ein deutlicher Beweis für die Ausbildung der beiden Architekten bei Semper. Sie zitierten Konzept und Gestaltung des Polytechnikum-Hauptgebäudes, welches sich in der Schweiz als Referenz bereits durchgesetzt hatte, bis dahin aber noch nicht so klar zitiert worden war wie hier und beim gleichzeitigen Schanzengrabenschulhaus der Brüder Reutlinger. Die Formel «Hauptgebäude Polytechnikum» wurde bis 1890 sogar zum Inbegriff von Schulbau im deutschsprachigen Europa, aber auch zum Leitbild öffentlichen Bauens allgemein.<sup>325</sup>

Allerdings sei hier angefügt, dass die drei ersten Schweizer Bundesbauten nach 1848, von denen das Polytechnikum der zweite und die Kaserne Thun das dritte ist, nach derselben Formel konzipiert sind. Die kubische Gliederung des Bundes-Rathauses (1852–1857, von Friedrich Studer) geht eindeutig auf das Wettbewerbsprojekt Ferdinand Stadlers von 1850 zurück. Wieweit Semper in sei-



Zürich, Rennweg 59/Bahnhofstrasse 66, um 1900. (Foto BAZ)

nem Entwurf auf die Projekte für das Bundes-Rathaus oder die preisgekrönten Entwürfe des Wettbewerbs um das Polytechnikum Bezug nahm, wissen wir nicht, weil die Wettbewerbsprojekte von 1858 verloren gegangen sind. So dürften sich für die Bundesbauten das Bundes-Rathaus und das Polytechnikum zu einer Art Bundesformel verschmolzen haben. Sie war sicher ein Mitauslöser der heftigen Opposition, die sich 1907 gegen die Bundesarchitektur formulierte.<sup>326</sup>

Die Grundrissgestaltung des Lintheserschulhauses hielt sich nicht eng an das Vorbild Polytechnikum. Dennoch kam sie den Auffassungen Sempers näher als diejenige des Schanzengrabenschulhauses. Koch & Ernst lockerten die Fassaden ihres Baues auf und unterteilten sie in klare Segmente, welche den «Türmen» der Klassenzimmer entsprachen. Der Mittelbau zitierte deutlich die Hauptfassade des Polytechnikums. Es galt, das zweite Obergeschoss mit der Aula optisch zum Hauptgeschoss zu machen, obwohl ja das erste Obergeschoss das *Piano nobile* sein müsste, analog zum Hauptgebäude des Polytechnikums mit dem Schulratssaal (1920 verschwunden) und den Arbeitsräumen des Präsidenten und Rektors. Koch & Ernst lösten das Problem dadurch, dass sie das Hauptportal mit vier Figuren schmückten.<sup>327</sup> Die Aula besass keine Bogenfenster, gebogen waren nur die äusseren Rahmen der flankierenden Figurennischen mit «Kunst» und «Wissenschaft», wozu die Idee von der Sgraffito-Nordfassade des Polytechnikums stammen dürfte – aber wohl ohne die dortige Inschrift *Non fuerat nasci / nisi ad has* (frei übersetzt: Es lohnt sich nicht geboren zu werden, es sei denn, um diese [Kunst und Wissenschaft] zu betreiben).

Bei den meisten anderen Schulhausbauten der 1860er- bis 1880er-Jahre war das Problem des *Piano nobile* im zweiten Obergeschoss weder erkannt noch gelöst. Jene Architekten erblickten in der über die Traufe der Seitenflügel ragenden Überhöhe der Aula meist eine Art Lukarne, die den Dachrand unterbricht, oder einen «Rumpfturm» als Betonung der Symmetrie. Ferdinand Stadlers Altstadtschule (1862–1864) in Winterthur und Karl Ferdinand Rothpletz' (1814–1885) Pestalozzi-schulhaus (1870–1875) in Aarau zeigen diese Tendenz am deutlichsten. Am Hauptgebäude der

Genfer Universität (1868–1873, von Collart, Franel & Gindroz), wurde das erste Obergeschoss als eine Art Blindgeschoss optisch unterdrückt, und am Schulhaus Emmersberg (1892–1894) in Schaffhausen setzte Johann Conrad Oechslin (1842–1902) schliesslich die signifikante Überhöhe nur noch als Balustrade über die Traufe des Mittelteils.<sup>328</sup>

Es waren die Semper-Schüler Johann Gottfried Meyer (1838–1874), Koch & Ernst sowie schliesslich Joseph Bühlmann (1844–1921) und Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) als mittelbarer Schüler, die sich des Problems wirklich annahmen und Lösungen präsentierten.

#### DIE BANK IN BADEN

Koch & Ernst bauten 1872/73, fast gleichzeitig mit dem Linthescherschulhaus, in Baden an der Badstrasse 12 die Bank in Baden. Das Haus an der Ecke der Theaterstrasse wandte dieser Nebenstrasse die Hauptfassade zu und barg im Erdgeschoss hinter der fünfachsigen, ruhigen Fassade gegen die Badstrasse zuerst Ladengeschäfte. Der Haupteingang lag an der Theaterstrasse. Was für eine Verknüpfung der städtebaulichen Gewichte! Oder doch nicht? Die der Hauptfassade gegenüberliegende Strassenecke liegt um fast die halbe Gebäudetiefe von der Badstrasse zurück, und so schafft diese Häuserzeile einen kleinen Platz vor der Bank – Grund genug, das Gebäude darauf auszurichten. Mit der reichen Dachlandschaft zog das Gebäude aus der Richtung der Bäder – wo wohl auch Kundschaft gesucht wurde – von weitem die Aufmerksamkeit auf sich. Aus der Nähe liess sich der mit Figurenschmuck ausgezeichnete Haupteingang an der Theaterstrasse leicht finden. Die Ladengeschäfte bedurften aber für ihren Erfolg des Passantenstroms an der Badstrasse, die städtebaulich nicht alltägliche Lösung war also sehr klug gewählt.<sup>329</sup>

#### DIE WOHN- UND GESCHÄFTSHÄUSER BAHNHOFSTRASSE/RENNWEG

Der dritte Erfolg von Koch & Ernst führt uns wieder nach Zürich zurück, zu den Wohn- und Geschäftshäusern Bahnhofstrasse 66/Rennweg 59. Mit dem 1866 erfolgten Abbruch des Rennwegtors, des wichtigsten Tores im Mauerring des mittelalterlichen Zürich, begann die Umgestaltung der Umgebung und damit die Umwertung der bisherigen innerstädtischen Beziehungen an dieser Stelle. Der Rennweg, die mittelalterliche Hauptverkehrsachse, trat allmählich der über dem Fröschengraben gebauten Bahnhofstrasse seine Funktion ab.

Im Rennwegtor bog der Rennweg nach Westen ab, sodass der Torweg rechtwinklig über die Böschungen des Fröschengrabens hinweg führte. Neu sollte der Rennweg im spitzen Winkel südöstlich aus der Bahnhofstrasse abzweigen, wodurch die ehemalige Hauptverkehrsachse Richtung Baden und Westschweiz, vom neuen Boulevard wegführend, zum Nebenweg in die verwinkelte Altstadt degenerierte. Im Winkel zwischen Rennweg und Bahnhofstrasse ergab sich nun ein Baufeld aus zwei Parzellen (Rennweg 59 und Bahnhofstrasse 66) mit einer gemeinsamen Front quer zur Winkelhalbierenden zwischen den beiden Strassenachsen. Diese städtebauliche Situation wäre um 1870 in fast jeder anderen Stadt der Welt einem öffentlichen Gebäude vorbehalten gewesen. Allein, dafür hatte Zürich keinen Bedarf.

Der Rest ist rasch erzählt: Die Parzelle Bahnhofstrasse 66 kaufte J. W. A. Hergt und liess sie vom Besitzer des Nachbargrundstücks, Bahnhofstrasse 64, Heinrich Ernst beziehungsweise von dessen Architekturbüro Koch & Ernst, mit einem Wohn- und Geschäftshaus überbauen. 1872 plante das Büro ein Wohn- und Geschäftshaus auf der Parzelle Rennweg 59, die G. Thomann-Stünzi gehörte, doch blieb das Projekt unausgeführt. 1877 bemühte sich Ernst Hermann Müller (1843–1916), ein Baumeister in Aussersihl, um einen Bau, der aber auch nicht realisiert wurde. Schliesslich errichteten die Gebrüder Reutlinger 1878–1880 dort ein Wohn- und Geschäftshaus, in welches 1880 das erste Telegrafienbüro Zürichs einzog – mit einem grossen Gehänge aus Telegrafendrähten.<sup>330</sup> Als grosse Besonderheit glichen sich die beiden Häuser derart, dass man sie leicht als Leistung eines einzigen Architekten einstufen konnte,<sup>331</sup> denn die Gebrüder Reutlinger passten ihren Neubau formal dem schon bestehenden Gebäude an. Die beiden Häuser wurden 1965 zu Gunsten des «Capitol» von Haefeli Moser Steiger abgerissen.



Zürich, Rennweg 59/Bahnhofstrasse 66, Fassadenaufrisse, Massstab 1 : 500. OBEN: Varianten für die gemeinsame Fassade von Koch & Ernst. MITTE: Aufriss der Fassade Bahnhofstrasse 66, gebaut von E. H. Müller, und der von ihm nicht gebauten Fassade Rennweg 59. UNTEN: Aufriss der Fassaden Rennweg 59 gegen den Rennweg und gegen die Bahnhofstrasse, gebaut von den Gebrüdern Reutlinger. (Planfotos BAZ)



Zürich, Rennweg 59/Bahnhofstrasse 66, Grundrisse, Massstab 1 : 500. OBEN: Rennweg 59, Grundrisse erstes Obergeschoss. Oben links: Projekt Koch & Ernst; Mitte: Projekt E. H. Müller; rechts: Bau der Gebrüder Reutlinger. MITTE: Grundriss Rennweg 59, Erdgeschoss, Bau der Gebrüder Reutlinger. UNTEN Links und rechts: Grundrisse Erdgeschoss und erstes Obergeschoss des Projekts für beide Häuser von Koch & Ernst. (Planfotos BAZ)



Die Zürcher Börse. OBEN: Das vollendete Börsengebäude. (SBZ 1885, Bd. V, Tafel bei S. 2) UNTEN: Situation der Börse am Südennde der Bahnhofstrasse. (Zeichnung MF)

Wegen der langwierigen Baugeschichte des Hauses Rennweg 59 verfügt das Zürcher Stadtarchiv über Grundrissentwürfe von drei verschiedenen Büros. Ein Vergleich derselben lohnt sich, weil ein Gebäude an so prominenter Lage jeden Architekten reizen musste.

Koch & Ernst sahen für die Schräge zwischen Bahnhofstrasse und Rennweg eine fünfschichtige Fassade ohne Mittel- oder Randbetonung mit Eingängen zu vier bis fünf Ladengeschäften vor. Jede Schaufensterfront wäre in drei Fenster- oder Türflügel unterteilt worden. Doppelfenster hätten das darüber liegende Mezzaningeschoss ausgezeichnet. Für die Wohngeschosse waren einfache Fenster vorgesehen. Das *Piano nobile* wäre auf der zweiten und vierten Fensterachse mit einem Balkon betont worden, und die Fenster des obersten Geschosses wären zwischen den fensterhohen Konsolen als Teil des Gebälks erschienen – eine denkbar einfache und hoch elegante Fassadengestaltung!

Baumeister Ernst Hermann Müller (1843–1916) von Aussersihl genügte diese einfache Organisation nicht. Er wollte auf die besondere Lage des Hauses hinweisen, indem er das Haustor auf die Mittelachse zwischen den Strassen legte. Dabei begnügte er sich, die von Koch & Ernst vorgegebene Architekturgliederung zu wiederholen. So waren vier von fünf Fensterachsen bestimmt. Die mittlere Achse mit dem Haustor gedachte er jedoch als schmalen Mittelrisalit leicht vorstehen zu lassen, rustizierte sie abweichend von den anderen Achsen und setzte ihr ein grösseres Dachfenster auf.

Die Gebrüder Reutlinger behielten die Mittelbetonung in gemilderter Form bei, doch liess diese Auszeichnung den Konsolenrhythmus am Gebälk ins Stolpern geraten. Optisch fassten sie beide Häuser mit einem durchgehenden Balkon vor dem *Piano nobile* zusammen. Alles in allem lag damit die zweitbeste Lösung vor.

Bei den Grundrissen von Koch & Ernst fällt auf, dass sich in einem Abstand von durchgängig 5 m hinter der Fassade eine zweite Trag- und Installationswand befindet. Die Geschossdecken dürften also darauf und auf der Fassade aufgelegt gewesen sein. Hinter dieser Tragwand verlief eine Korridorzone, welche die Wohnzimmer von den Dienst- und Dienstbotenräumen trennte. Mit der Hofeinfahrt in der Mittelachse hob Müller dieses System teilweise auf, verkürzte und verbreiterte die Korridorzone, hielt sich jedoch sonst weitgehend an die Vorgaben von Koch & Ernst.

Die Gebrüder Reutlinger formten den Ecksalon der Wohngeschosse zu einem fast regelmässigen Pentagon und liessen das Treppenhaus gewandt und harmonisch die Winkelunstimmigkeiten der Parzelle aufnehmen. Sie schufen den elegantesten Wohngrundriss der drei Projekte. Der Grundriss des Ladengeschosses mit einer fast perfekten Beziehung zwischen dem Haustor am Rennweg und dem Treppenhaus, würdigte aber die Fassade gegen den Rennweg zur Nebenfassade herab. Koch und Ernst hatten gezeigt, dass dies nicht nötig gewesen wäre. Die Gewichtung der drei Fassaden hatte aber in der Folge Bestand.

Baumeister Müller konnte architektonisch mit den Semper-Schülern nicht mithalten. Zwischen den Fachhörern Reutlinger und den Studenten Koch und Ernst sind aber auch nicht gerade viele Gemeinsamkeiten auszumachen. Beide Teams erkannten die besondere Situation der Liegenschaften. Wo aber Koch und Ernst für die äussere Gestalt des Doppelhauses eine Idee entwickelten und dieser das Innere unterordneten, legten die Gebrüder Reutlinger das Gewicht auf die Innenraumgestaltung und liessen dafür die Fassade gegen den Rennweg über die Klinge springen.

### DREI ARCHITEKTURWETTBEWERBE

Als Semper im Sommer 1871 von Zürich nach Wien zog, hinterliess er eine Lücke, nicht nur auf seinem Lehrstuhl, der zehn Jahr lang nicht wieder besetzt wurde, sondern auch unter seinen Schülern. Das dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass sich seine ehemaligen Studenten als Gruppe zu fühlen begannen, sich gegenseitig stützten und förderten und ein gemeinsames «Markenzeichen» zu entwickeln begannen. Am Verlauf der Wettbewerbe um die Zürcher Börse, um das Bundesgericht in Lausanne und um die Erweiterung des Bundes-Rathauses in Bern lässt sich das gut ablesen.

## DER WETTBEWERB UM DIE ZÜRCHER BÖRSE 1876

*Aufgabe und Auslobung*

Im Zug der Neugestaltung des Kratzquartiers und der Hinwendung der Stadt zum See<sup>332</sup> mit der geplanten Quai-Anlage, welche die Gemeinden Enge und Riesbach enger mit der Stadt verbinden sollten, wurde für das aufstrebende Finanz- und Handelszentrum Zürich auch ein Bauplatz für die neue Börse gesucht. Langwierige Verhandlungen wurden durch das Legat eines reichen Bürgers beschleunigt, das nur zur Auszahlung kommen sollte, wenn die Börse innerhalb gewisser Fristen errichtet würde. So fand sich bald ein Bauplatz, und im Sommer 1875 wurden die Baulinien in einer bisherigen Gartenzone zwischen Paradeplatz und See rechtskräftig publiziert. Das trapezförmige Grundstück zwischen dem oberen Ende der Bahnhofstrasse, der Börsenstrasse und dem Talacker sollte den Börsenneubau und zum See hin ein Clubhaus aufnehmen. Die Kaufmännische Gesellschaft als Bauherrschaft scheute zunächst die hohen Kosten, weshalb einige rührige Architekten Projekte für andere Orte in der Stadt verfassten. Vor allem die Stelle des späteren Kappelerhofs, zwischen der Fraumünster- und der Bahnhofstrasse gelegen, hatte es einigen von ihnen angetan. Sowohl Arnold Geiser (1844–1909), eben Stadtbaumeister geworden, als auch Caspar Conrad Ulrich (1846–1899)<sup>333</sup> befassten sich mit der Planung einer Börse für diesen Ort, der sie besonders reizte, da er städtebaulich grosse Analogien zur berühmten Hamburger Börse aufwies, für deren Umgebung Semper nach dem Stadtbrand projektiert hatte. Beide dürften zudem die Resultate der Preisaufgabe an der Bauschule gekannt haben, die Adolf Brunner (1837–1909) 1868 gewonnen hatte und die ebenfalls für eine ähnliche städtebauliche Situation gedacht war.

Nach diesen Präludien freundete sich die Kaufmännische Gesellschaft doch mit dem Bauplatz zwischen Talacker und Bahnhofstrasse an. In einer Diskussion mit dem Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein setzte sich die Ansicht der Stadt durch, dass Börsengebäude und Clubhaus das ganze Areal innerhalb der vom Gestaltungsplan festgelegten Baulinien zu besetzen hätten.

Für den nun folgenden Wettbewerb fassten die Auslober den Grundsatz, dass das Börsengebäude in erster Linie eine Zierde Zürichs zu sein habe und erst in zweiter Linie *ein bequemes Local zur Abwicklung der täglichen Geschäfte*.<sup>334</sup> An einer Sitzung von siebzehn Architekten unter dem Präsidenten der Baukommission der Kaufmännischen Gesellschaft, Konrad Bürkli (1827–1893)<sup>335</sup>, wurde ein Preisgericht für den Börsenwettbewerb zusammengestellt. Für die drei Fachrichter in der fünfköpfigen Jury wurden jedoch nur sechs Vorschläge deponiert, nämlich von Semper in Wien, dem Begründer der Zürcher Schule, von Adolf Gnauth (1840–1884) in Stuttgart, von Alfred Friedrich Bluntschli in Frankfurt (Zürcher Schule), von Jean Frelan (1824–1885) in Genf, von Léo Châtelain (1839–1913) in Neuenburg (Pariser Schule) und von Adolf Tièche (1838–1912) in Baden (Pariser Schule).<sup>336</sup>

«Die Eisenbahn» berichtete: *Es ist erfreulich zu ersehen, wie die hiesigen Architecten der verschiedensten Schulen dem greisen S e m p e r einmüthig ihr vollstes Zutrauen entgegenbringen und jeden Anlass benutzen, dem in der Ferne Weilenden ihre dankbare Anerkennung zu beweisen.* Vier Preise im Gesamtwert von 7 000 Franken wurden ausgesetzt, was 1,1% der vorgesehenen Bau-summe ausmachte und den damaligen Normen entsprach.<sup>337</sup> Das Preisgericht setzte sich später zusammen aus Arnold Vögelin-Bodmer (1826–1915),<sup>338</sup> Bürkli, Semper, Lasius und Frelan, die nach Ablauf der Wettbewerbsfrist (11. April bis 16. Juli 1876) 36 Projekte zu beurteilen hatten und wie folgt entschieden:<sup>339</sup>

1. Preis, Motto: «Bodmers Denkmal», Fr. 3000.—, Albert August Müller und Friedrich Walser, Architekten in Zürich, beide ehemalige Zürcher Polytechniker
2. Preis, Motto: «Ehre dem Stifter», Fr. 1500.—, wiederum Friedrich Walser und Albert August Müller
3. Preis, Motto: «Zürich», Fr. 1500.—, Alexander Koch, Architekt in Zürich, ehemaliger Zürcher Polytechniker
4. Preis, Motto: «Pro commercio urbis patriae», Fr. 1000.—, Gebrüder Reutlinger, Architekten in Zürich, einer ein ehemaliger Fachhörer am Polytechnikum

5. Preis, Motto: «ZO» Fr. 1000.—, Bourrit & Simmler, Architekten in Genf, der erste ein ehemaliger Student, der andere ein früherer Fachhörer des Zürcher Polytechnikums
6. Preis, Motto: «Dem Schweizerlande Heil», Ehrenmeldung Ernst Moritz, Architekt in Leipzig.<sup>340</sup>

Der in «Die Eisenbahn»<sup>341</sup> veröffentlichte Bericht des Preisgerichts charakterisiert diese Entwürfe folgendermassen:

Das Projekt von Ernst Moritz, Ehrenmeldung: *Das Project zeigt eine einheitliche, wohlgerundete Lösung von gewandter Hand. Ein mittlerer Kuppelsaal wird mit zwei ebenfalls kuppelbedeckten kleineren Seitenräumen durch breite Halbkreisbogen verbunden, unter denen Galerien den Raum in malerisch-effektvoller Weise durchschneiden. In practischer Hinsicht ist der Entwurf nicht sehr empfehlenswerth; die Beleuchtung durch drei Oberlichter ist zu unbedeutend. Börse und Clubhaus sind äusserlich wohl getrennt, dass aber dasselbe Giebelmotiv der Börse auch auf das Clubhaus übertragen wurde, schwächt die Wirkung der Börse entschieden.*

Das Projekt Bourrit & Simmler, 5. Preis: *Der Saal ist quadratisch mit directem Licht von der Seite und Oberlicht, das Project legt das Vestibül in einen runden Eckthurm und gewinnt dadurch eine günstige Verteilung der Nebenräume besonders im Hinblick auf eine spätere Erweiterung. Dem Project ist daher aus diesen practischen Gründen der Vorzug unter den Anlagen der 3. Gruppe bei etwaiger weiterer Berücksichtigung zu ertheilen.*

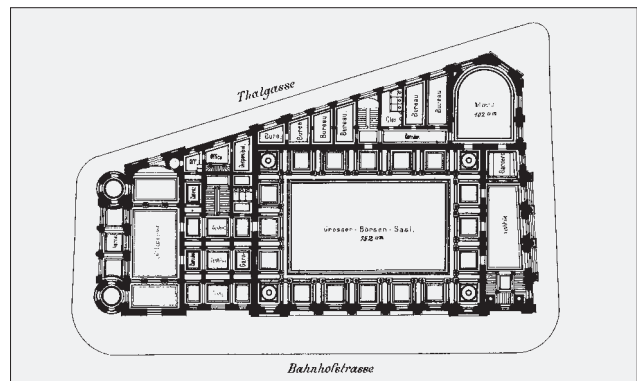
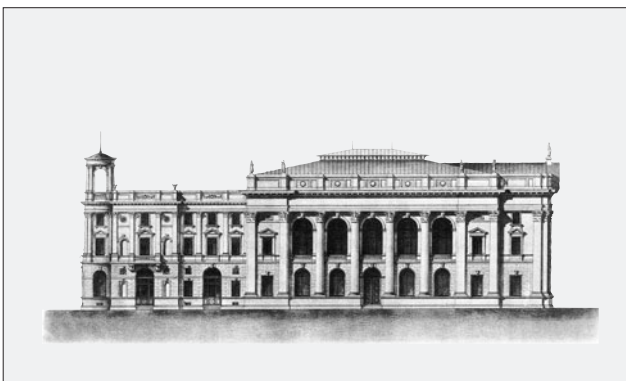
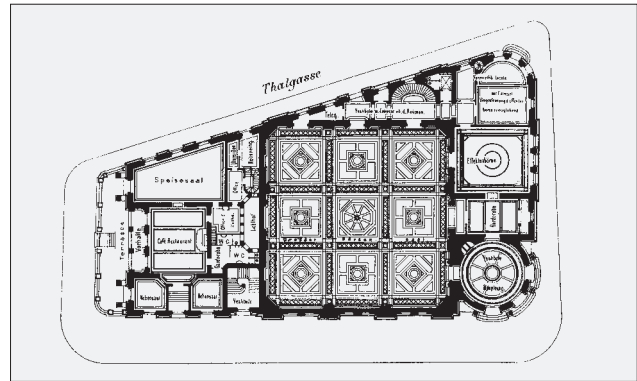
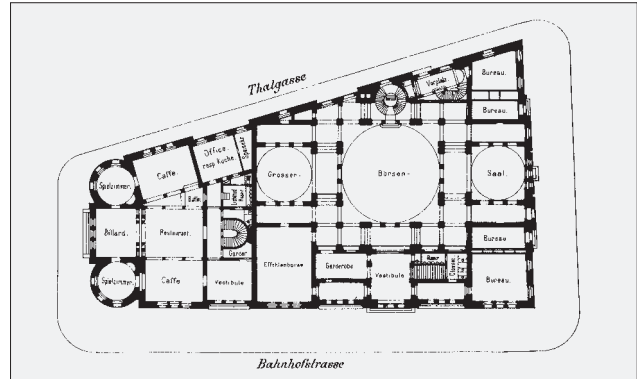
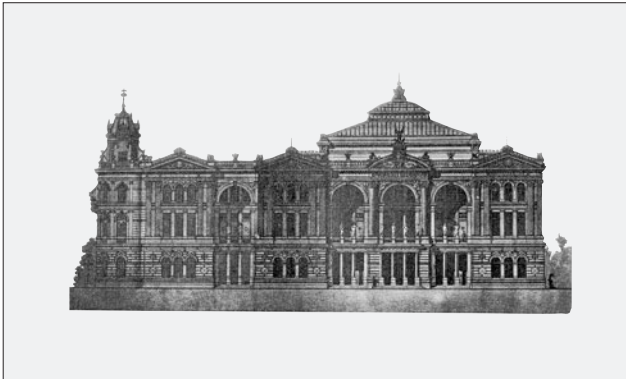
Das Projekt der Gebrüder Reutlinger, 4. Preis: *«Pro commercio urbis patriae» zeigt einen Saal mit directer Beleuchtung von der Bahnhofstrasse und Ergänzung durch Oberlicht. Die Börse ist als solche gut ausgedrückt, die Nebenbauten stehen aber zu dieser Palladio'schen Architectur in nicht ganz glücklicher Harmonie.*

Das Projekt von Alexander Koch, 3. Preis: *«Zürich» als Motto. Der Saal ist der Länge nach in die Mitte des Baues gelegt, das Vestibül an die Längsseite der Bahnhofstrasse; dadurch wurde der Raum für das an sich schöne und grosse Motiv, welches die Gesamtdisposition zeigt, zu knapp. Die Beleuchtung geschieht durch hohes Seitenlicht in laternenartigem Aufbau; eine nicht günstige Variante zeigt Oberlicht... Die Börse ist in diesem Projecte gut charakterisiert.*

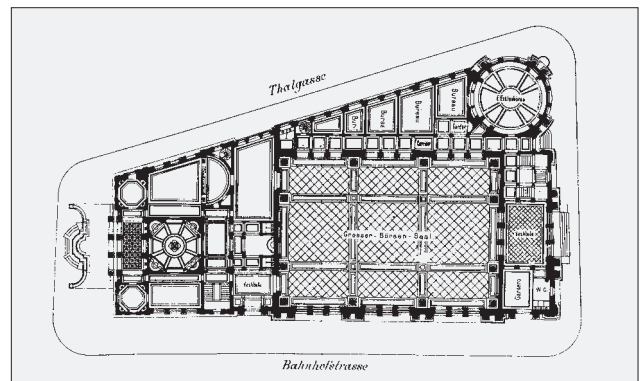
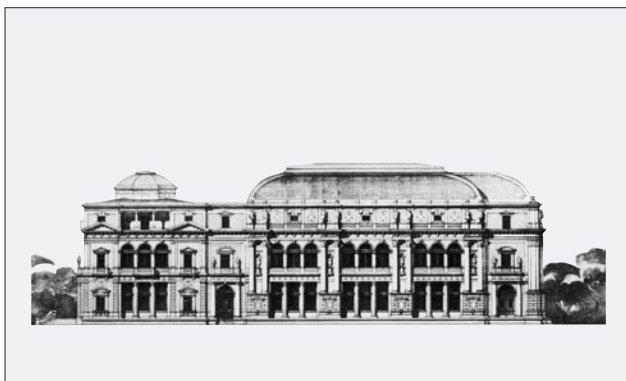
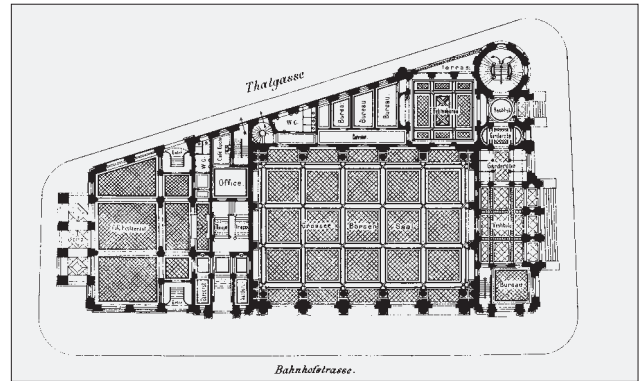
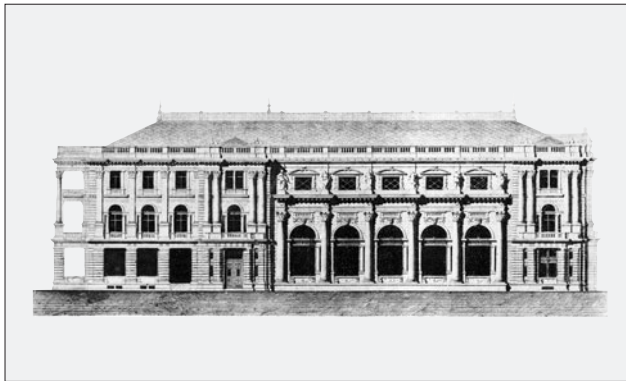
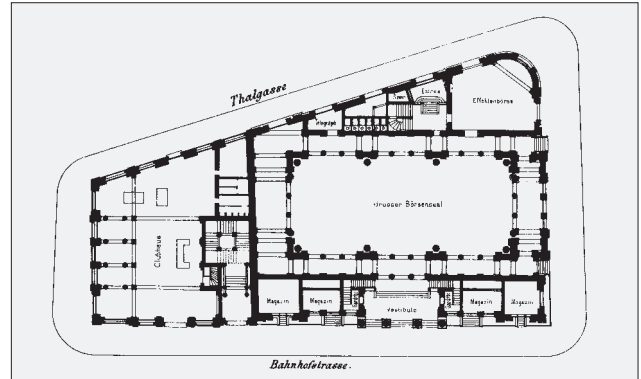
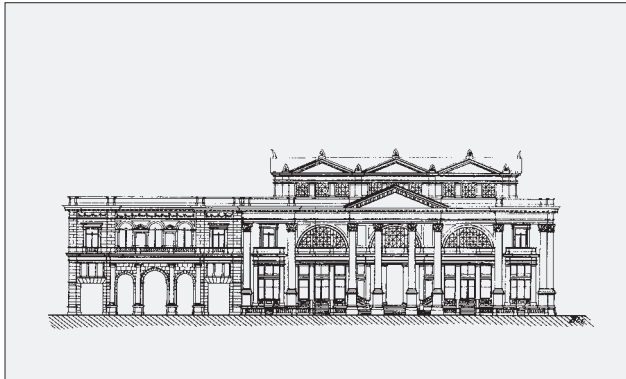
Der erste und der zweite Preis wurden zusammen besprochen. Offenbar vermuteten die Preisrichter, dass dieselben Verfasser hinter den Entwürfen stehen könnten: *«Ehre dem Stifter» (2. Preis) und «Denkmal Bodmers» sind zwei sehr verwandte Projekte. Beide legen den Saal mit directer Beleuchtung an die Bahnhofstrasse; das Vestibül und die Zugänge zu den Nebenräumen an die Nordseite; hierdurch vertheilen sich die Nebenräume günstig und gestalten sich die Grundrisse einfach und klar. In beiden Entwürfen spricht sich der Börsensaal äusserlich aus, es verdient aber das Project «Denkmal Bodmers» den Vorzug durch seine grössere Ruhe und Harmonie. Das Project «Ehre dem Stifter» ist in seiner äussern Architectur nicht frei von einigen Willkürlichkeiten, die durch eine Umarbeitung wohl beseitigt werden könnten.*

Die eigentliche Baugeschichte ist hier nicht von Interesse; sie sei deshalb nur der Vollständigkeit halber kurz angeführt:<sup>342</sup> Nach dem Wettbewerb erhielt der Hauptverfasser des ersten Preises, Albert Müller, zusammen mit Caspar Conrad Ulrich, dem Architekten der Kaufmännischen Gesellschaft und Vorbereiter des Wettbewerbs, den Auftrag zur Ausführung. Die Kaufmännische Gesellschaft bestellte eine von Bürkli präsierte Baukommission, der unter anderen Professor Lasius angehörte, der schriftführendes Mitglied des Preisgerichts gewesen war und nun die Funktion eines technischen Beraters versah.

Mit dem Bau der Börse konnte nicht begonnen werden, bevor der Baugarten (ehemals Schanze) mit Kratzturm und Aussichtsterrasse abgetragen war. Die mittelalterliche und barocke Anlage stand der Verlängerung der Bahnhofstrasse bis zum See im Wege, weshalb deren Schleifung Bestandteil des Quartiergestaltungsplanes war. Trotz des Widerstandes aus der städtischen Bevölkerung beschloss der Stadtrat am 23. Januar 1877 den Abbruch und am 1. April wurde das Areal der Kaufmännischen Gesellschaft als Bauherrin der Börse übergeben. Bis Ende des Jahres wurden Fundamente und Kellermauern errichtet, die Aufrichte wurde 1878 gefeiert, und nach dem Innenausbau 1879 übergaben die Architekten am 1. April 1880 das Gebäude seiner Bestimmung. Es hatte Fr. 786000.— oder 4,5% mehr gekostet, als im Voranschlag vorgesehen war.<sup>343</sup>



Wettbewerb um den Bau der Zürcher Börse, Auf- und Grundrisse. OBEN: Projekt Ernst Moritz, Ehrenmeldung. MITTE: Projekt Bourrit & Simmler, 5. Preis. UNTEN: Projekt Gebrüder Reutlinger, 4. Preis. (Die Eisenbahn 1876, 5. Bd., S. 35ff.)



Wettbewerb um den Bau der Zürcher Börse, Auf- und Grundrisse. OBEN: Projekt Alexander Koch, 3. Preis. MITTE: Projekt Walser und Müller, 2. Preis. UNTEN: Projekt Müller und Walser, 1. Preis. (Die Eisenbahn 1876, 5. Bd., S. 35ff.)

### *Die prämierten Projekte im Vergleich*

Der Knackpunkt der Wettbewerbsaufgabe bestand darin, auf dem länglichen, nicht rechtwinkligen Grundstück einen möglichst grossen Börsensaal vorzusehen und den Rest des Grundstücks sinnvoll zu nutzen. Darüber hinaus musste das Clubhaus vernünftig organisiert, mit ansprechenden Räumen und überzeugenden Fassaden versehen werden, die mit jenen des Börsensaals harmonierten. Die Aufgabe war anspruchsvoll, zumal die Auffassung bestand, den Bau zur neuen Bahnhofstrasse hin orientieren zu müssen.

Moritz verschafft sich Luft, indem er seinen kleinen Börsensaal weit hinten im Gebäude unterbrachte und keine Verbindung zwischen Börse und Clubhaus vorsah. So konnte er die Fassade zur Börsenstrasse hin symmetrisieren. Die Rückfassade zur Talstrasse dürfte zu einem echten Abfallprodukt geraten sein. Aufhorchen lässt die Bemerkung der Preisrichter, dass die gleichen Motive an der Börsenfassade und am Clubhaus der Wirkung der Börse Abbruch tue. Haben da nicht Heere von Architekten und Architekturhistorikern die Erfindung des Funktionalismus ins 20. Jahrhundert verlegt?

Bourrit & Simmler (5. Preis) schufen sich Probleme mit einem riesigen quadratischen Saal, der ohne Übergänge – Galerien, Arkaden, vorstehende Pilaster etc. – direkt hinter der Fassade an der Bahnhofstrasse liegt. Der Turm an der Ecke Bahnhofstrasse/Börsenstrasse wäre als Eingangelement verkehrsmässig gut platziert, besitzt direkte Zugänge zum grossen Saal und zur Effektenbörse, doch bleibt wenig Fläche für die geforderten Nebenräume. So sahen sie diese in zwei Obergeschossen vor, aber die schlecht erreichbare Treppe befindet sich irgendwo im Hintergrund. Die Fassade zur Talstrasse hätte wohl wenig Freude bereitet.

Die Gebrüder Reutlinger (4. Preis) umgaben ihren grossen Saal mit Galerien, die im Obergeschoss auch Korridorfunktion übernehmen. Die Südwestecke des Saals trifft nicht auf die Fassade an der Talstrasse, weshalb diese einem Bürohaus gemäss gestaltet wurde, ohne sich als Restposten der inneren Organisation verstecken zu müssen. Mit einem recht eleganten Schrittwechsel wurde die Verbindung zwischen Börse und Clubhaus geschaffen. Organisatorisch ist dieses Projekt den ersten drei ebenbürtig, muss aber formal den Vergleich scheuen.

Alexander Koch (3. Preis) handelte kühn, und setzte seinem Lehrer und Preisrichter dessen eigenes Börsenprojekt vor. Er wusste wohl, dass Semper bei solchen Zitatzen schwach wurde, Bluntschlis Diplomarbeit lag nicht lange zurück. Der Bauplatz erlaubte aber nur mehr das Zitat des Saalgrundrisses und der Hauptfassade. Koch konnte die Nebenräume nur vorne und hinten unterbringen und nicht rund herum wie Semper im Wiener Projekt. Nun wurde alles dieser formalen Idee untergeordnet. Der Schlusssatz der Besprechung im Wettbewerbsprojekt schmeichelte Lehrer und Schüler: *Die Börse ist in diesem Projecte gut charakterisiert.*<sup>344</sup>

Müller und Walser (1. und 2. Preis) hatten sich für Erarbeitung der Projektgrundlage zusammengetan und formulierten ihre Projekte dann individuell aus. Beide leisteten sich, was kein anderer Preisträger wagte, nämlich die Börsenfassade mit einem Teil der Clubhausfassade abzuschliessen. Das kommt – besonders in Müllers Siegerprojekt – der Fassadenarchitektur zur Bahnhofstrasse sehr zugute. Optisch wurde hier das Portal zum Clubhaus zum symmetrischen Gegenstück des Scheineinganges in die Garderobe der Börse. Müller nahm die Zweistöckigkeit der inneren Börsensaalfassade in Kauf, weil er das Dreifenstermotiv auch für das Clubhaus verwenden konnte. Semper dürfte auch das Zitat des Grundrisses der Villa Rosa im Clubhaus entzückt haben. Möglicherweise wurde Walsers Projekt unter anderem wegen der Verlegenheitsterrasse vor der Effektenbörse an der Talstrasse auf den zweiten Platz verwiesen.

Alles in allem urteilte das Preisgericht fair. Es kamen nicht einfach die Semper-Schüler zum Zuge, vielmehr wurde Qualität ausgezeichnet, wie das organisatorisch starke Projekt der Gebrüder Reutlinger beweist. Koch konnte mit seiner Wiener Idee die Jury auch nicht an die Wand spielen, weil sein Projekt bezüglich der Organisation schwach ist. Letztlich triumphierte Müllers sorgfältige Arbeit, seine Börse war ein gutes Stück Zürcher Architektur.

## DER WETTBEWERB UM DAS BUNDESGERICHT IN LAUSANNE 1877/78

*Aufgabe und Auslobung*

Nach langem Hin und Her wurde Lausanne zum Sitz des Eidgenössischen Bundesgerichts bestimmt, sodass die Stadt Lausanne für die bis dahin in den Bundesparlamentssälen in Bern abgehaltenen öffentlichen Gerichtssitzungen ein Gerichtsgebäude zu erstellen hatte. Sie entschloss sich, zu diesem Zweck einen Wettbewerb auszuschreiben und schon bald wurden die Namen der drei Fachrichter im Preisgericht veröffentlicht: Semper, Johann Jakob Stehlin der Jüngere (1826–1894) und François Gindroz (1822–1879).<sup>345</sup> Der Wettbewerb war bereits eröffnet, als Semper aus Wien mitteilen liess, er könne an der Jurierung aus gesundheitlichen Gründen nicht teilnehmen. Die Ersatzberufung von Paul Roberty aus Bergerac<sup>346</sup> in die Jury verursachte einige Aufregung in der schweizerischen Architektenwelt. Der Korrespondent der «Eisenbahn» schrieb dazu:

*Aus der Zeitung war neulich zu entnehmen, dass Semper das Richteramt nicht übernehmen kann und durch einen Richter aus Paris ersetzt werden soll.*

*Diese Nachricht wäre, wenn sie sich bestätigen sollte, sehr zu bedauern, denn wenn einerseits lediglich die in Aussicht gestellte Mitwirkung Sempers beim Preisgerichte sehr viele seiner Schüler bestimmt hat zu concurriren, so befindet sich andererseits die Ersetzung desselben durch einen Architekten von total anderer Richtung in directem Widerspruch mit den in der letzten Generalversammlung des schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereines über das Concurrirwesen gefassten Beschlüssen.*

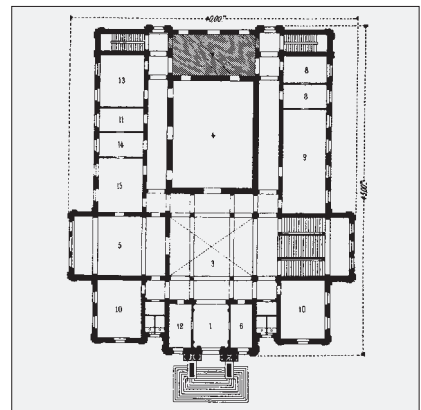
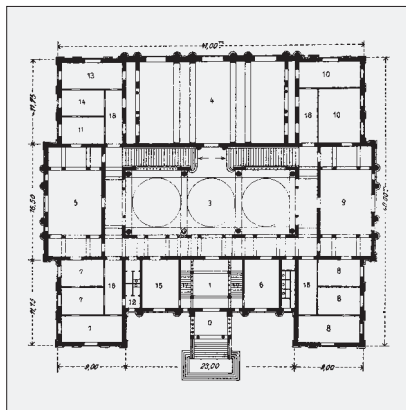
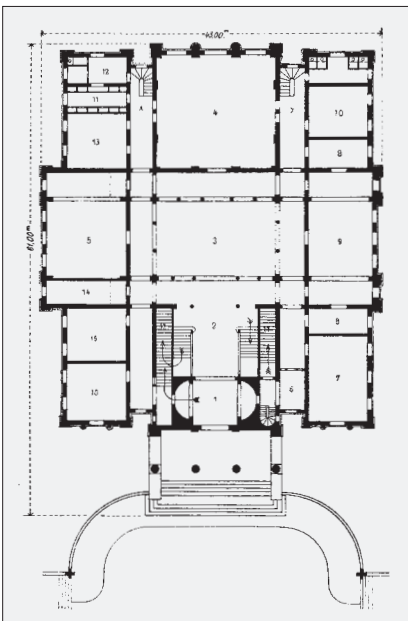
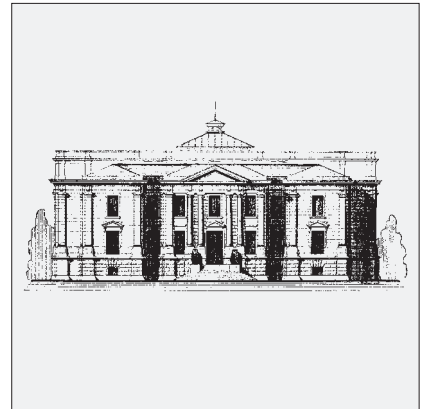
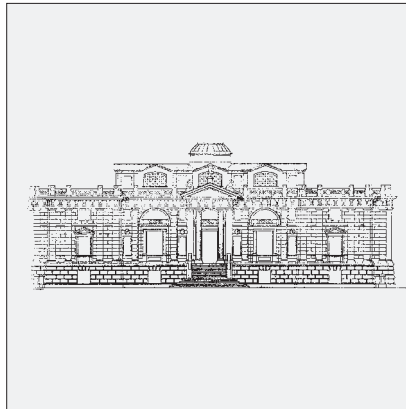
*Unseres Erachtens läge es wohl in der Competenz des Central-Comité's, nach eingeholter Information möglichst rasch die im Interesse gewiss der Mehrzahl der inländischen mitconcurrirenden Architekten erforderliche Schritte zu thun damit die bei der Publication dieses Concurses mitgetheilte Zusammensetzung der Jury, d. h. die Vertretung der verschiedenen Richtungen bei derselben wieder in's Gleichgewicht gebracht werde.<sup>347</sup>*

Die Aufregung unter den Deutschschweizer Teilnehmern am Wettbewerb wurde noch deutlicher sichtbar im Bericht von Alexander Koch über den Wettbewerb. Er bemerkte nach der Preisverleihung über die Veränderung in der Zusammensetzung der Jury, dass die ideale Zusammensetzung derselben nur erreicht sei, wenn die verschiedenen Stilrichtungen moralisch und numerisch gleich stark vertreten seien. Semper sei aber durch einen französischen Architekten einer ganz anderen Schule ersetzt worden. Semper sei als europäische Celebrität auch Repräsentant einer eigenen, selbst geschaffenen Schule, die zudem noch vielfach sehr angefochten sei. Diese Schule habe mit einem zweiten Preisrichter in der Jury das Übergewicht besessen und sollte nun plötzlich in die Minderheit geraten. Dies tue auch den tüchtigen Kräften Abbruch, die sich aufgrund der Zusammensetzung des Preisgerichts gemeldet hätten. Die Wahl des neuen Mitglieds sei deshalb unkorrekt gewesen und es sei ein Zufall, dass alle drei prämierten Pläne von Schülern Sempers stammten. Im Übrigen sei angesichts der wirtschaftlichen Flaute kein Architekt verhindert gewesen, an der Konkurrenz teilzunehmen.<sup>348</sup>

Die Vermutung, obwohl nicht zu belegen, liegt nahe, dass beide Texte vom gleichen Autor stammen. Im Zweiten wird aber klarer, worum es dem Kommentator eigentlich ging: In wirtschaftlich schwierigen Zeiten sollte jemand aus seiner Schule den Zuschlag für den grossen Bauauftrag erhalten.

Es kann deshalb angenommen werden, dass Semper trotz angeschlagener Gesundheit seine Teilnahme im Preisgericht zugesagt hatte, damit möglichst viele seiner Schüler am Wettbewerb teilnehmen würden und er einem von ihnen zum Bauauftrag verhelfen konnte. Umgekehrt hatten sich die Beaux-Arts-Schüler wohl zurückgehalten, weil sie sich von einem Preisgericht unter Sempers Einfluss keine Chancen ausgerechnet hatten. Sempers Gewicht ist am Resultat des Börsenwettbewerbs gut ablesbar. Umsonst hatten nämlich seine Schüler befürchtet, dass die anders zusammengesetzte Jury im Lausanner Wettbewerb gegen sie und für die Beaux-Arts-Schüler entscheiden würde.

Die Liste der Preisträger und Ehrenmeldungen ist in «Die Eisenbahn»<sup>349</sup> wie folgt wiedergegeben: 1. Preis, Motto: «Les balances en équilibre», Bourrit & Simmler, Architekten in Genf, Bourrit



Wettbewerb um das Bundesgerichtsgebäude in Lausanne. OBEN: Aufrisse, UNTEN: Grundrisse, Masstab 1 : 1000, der Projekte Bourrit & Simmler, 1. Preis; Arnold Cattani, 2. Preis; Benjamin Recordon, 3. Preis; (Aufrisse und Grundriss Bourrit & Simmler: Die Eisenbahn 1878, 8. Bd., S. 19ff; Grundrisse Cattani und Recordon, Umzeichnungen MF)

war ein Schüler Sempers; 2. Preis, Motto: «Lex», Arnold Cattani, Architekt in Zürich, ein Semper-Schüler; 3. Preis, «Lycurgue», Benjamin Recordon, Architekt in Vevey, Semper-Schüler.

Ehrenmeldungen 1. Klasse: 1. Motto: «AK», Alexander Koch, Architekt in Zürich, ein Semper-Schüler; 2. Motto: «ABCD», Assinare & Challand, Architekten in Lausanne,<sup>350</sup> 3. Motto: «Fluctuat nec mergitur», James-Edouard Colin, Architekt in Neuenburg, Semper-Schüler.

Ehrenmeldungen 2. Klasse: 1. Motto: «La justice élève les nations», Elie Guinand, Architekt in Lausanne; 2. Motto: «Fiat justitia», Vischer & Fueter, Architekten in Basel; 3. Motto: «PRO PATRIA», Emile Reverdin,<sup>351</sup> Architekt in Genf.

Damit gingen von den neun Auszeichnungen sieben Preise und Ehrenmeldungen an Projekte, an denen Semper-Schüler gearbeitet hatten, beziehungsweise waren von den zwölf ausgezeichneten Architekten deren acht ehemalige Schüler und Fachhörer Sempers – obwohl kein eigentlicher Semperianer im Preisgericht mitgewirkt hatte. Das Preisgericht urteilte wie folgt:<sup>352</sup>

*Erster Preis (Fr. 2500.—) «Balances et équilibre», Bourrit & Simmler.*

Zusammenfassung: Trotz der übertriebenen Dimensionen zeige dieses Projekt eine angemessene Disposition, vor allem für die Säle und die Gerichtsschreiberei. Die Verbindungen zwischen diesen und den davon abhängigen Räumen befriedigten zwar nicht ganz, könnten aber innerhalb der vom Verfasser gewählten Disposition verbessert werden. Dagegen lasse die Platzierung der Treppen sehr zu wünschen übrig. Die Fassaden dieses Projekts hätten einen monumentalen Stil, der an antike Tempel gemahne. Die Anordnung des Vestibüls, der Wandelhalle und des Grossen Saals beweise künstlerisches Talent.<sup>353</sup>

*Zweiter Preis (Fr. 2000.— «Lex», Arnold Cattani.*

Zusammenfassung: Dieses Projekt zeichne sich durch eine kompakte Disposition, gut aufgefasst und gut belichtete Gerichtssäle aus, die in direkter Verbindung zu den davon abhängigen Räumen stünden, sowie durch die leichte Benützbarkeit im Allgemeinen. In dieser Hinsicht würden gewisse Züge des Plans, die sich auf den Schmuck und auf die praktischen Bedürfnisse bezögen, eine Vereinfachung ertragen. Die zweiarmige Treppe mit dem Haupteingang zum Gerichtssaal zwischen den Treppenarmen, schien nicht glücklich geraten. Der Schmuck der Fassaden sei recht gut aufgefasst und zeichne sich durch Einfachheit und durchgehende Hauptlinien aus. In der Schnittzeichnung fand man die Konstruktion und vor allem die Dächer etwas vernachlässigt. Die Fenster des ersten Stockwerks seien zu klein und der Portikus des Portals sei unannehmbar.

*Dritter Preis (Fr. 1500.—) «Lycurgue», Benjamin Recordon.*

Zusammenfassung: Die allgemeine Disposition zeige gut aufgefasste Gerichtssäle, eine gut platzierte Treppe und günstige Verbindungen, ohne die Gebäudefläche zu sehr auszudehnen. Doch müssten die Risalite der Seitenfronten, wo sich der kleine Gerichtssaal befände, der in die Wandelhalle rage, besser durchdacht werden. Die Fassaden insgesamt und ihr Stil liessen zu wünschen übrig.

*Ehrenmeldung erster Klasse «Lex», Alexander Koch:*

Monumentales Konzept, das sich durch künstlerisches Talent auszeichne.

*Ehrenmeldung erster Klasse «A.B.C.D.», Assinare & Challand:*

Gute Anordnung der Gerichtssäle und der Treppe.

*Ehrenmeldung erster Klasse «Fluctuat nec mergitur», James-Edouard Colin:*

Platzierung, Gestalt und Belichtung der Gerichtssäle befriedigten.

*Ehrenmeldung zweiter Klasse «La justice élève les nations», Elie Guinand:*

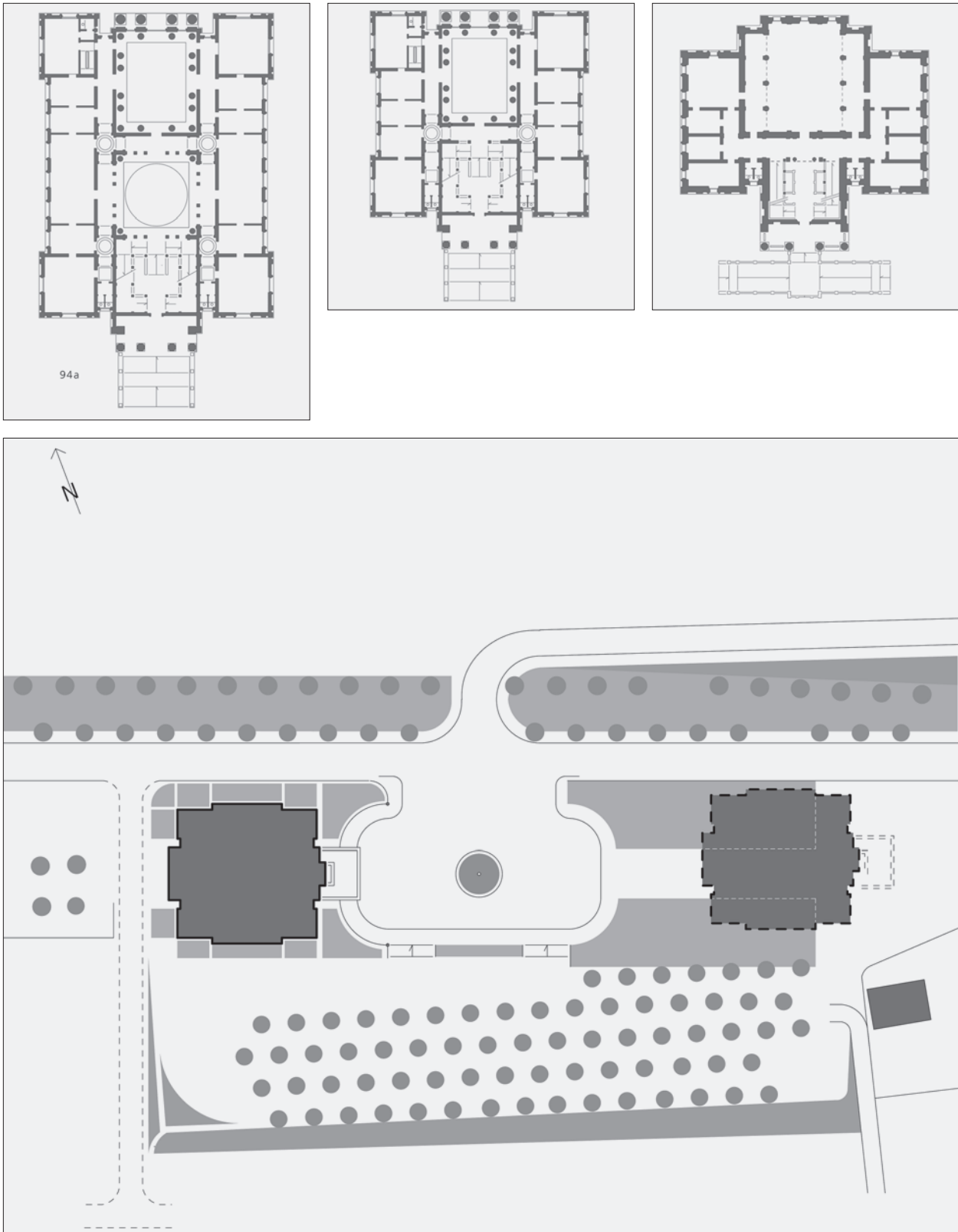
Die Gerichtssäle seien gut platziert und gut mit den anderen Räumen verbunden.

*Ehrenmeldung zweiter Klasse «Fiat justitia», Vischer & Fueter:*

Gute allgemeine Grundrissdisposition.

*Ehrenmeldung zweiter Klasse «Pro patria», Emile Reverdin:*

Talentvolle Fassaden.



Wettbewerb um das Bundesgerichtsgebäude in Lausanne, das Projekt von Alexander Koch als «Tochter» des Stadthauses Winterthur, Massstab 1 : 1000. OBEN Links: Kochs Projekt, 1. Ehrenmeldung; Mitte: Kochs Grundriss ohne die Wandelhalle; rechts: Grundriss Hauptgeschoss des Stadthauses Winterthur. UNTEN: Situationsvorgabe und Alternativstandort, später Bauplatz des Bundesgerichtsgebäudes von Recordon, Massstab 1 : 2000. (Die Eisenbahn 1878, 8. Bd., Oben: S. 62; Montage davon und Grundrisse MF; Unten: S. 19ff.)

### Andere Urteile

Bedrängt durch die wirtschaftlichen Umstände, sah Alexander Koch, der Verfasser der Besprechung und belobigter Wettbewerbsteilnehmer, den Erfolg seiner Schule kaum. Er beschwerte sich vielmehr, dass die Preissumme nur 6000.— Franken betrug, eine Summe, die jeder Teilnehmer hätte in Rechnung stellen können, wenn er direkt als Projektverfasser engagiert worden wäre. Er plädierte dafür, mindestens die sechs Ehrenmeldungen in Ankäufe umzuwandeln. Neben diesen Einwänden äusserte sich Koch auch zu den Projekten.

Koch erörterte in «Die Eisenbahn»<sup>354</sup> die Schwierigkeiten für die meisten Mitwirkenden, die er ja selber auch zu meistern gehabt hatte, und setzte sich mit den anderen Laureaten auseinander. Er kreierte Bourrit & Simmler mit dem erstprämiierten Projekt an, dass sie um der Symmetrie willen die Querachse weit nach hinten gerückt hätten und deshalb beim Haupteingang die Notwendigkeit zu aufwändigen Vestibülanlagen entstanden sei. Diese seien zudem einzig als Vorbereitung auf die Wandelhalle motiviert. In dieser Hinsicht lobte er Recordon (dritter Preis), der er es gewagt hatte, die Haupttreppe zu einer Art Nebentreppe zu machen.<sup>355</sup>

Koch griff vor allem Cattani (zweiter Preis) an. Er warf ihm vor, für die Hallen und Gänge weit mehr Fläche vertan zu haben als alle anderen. Zudem sei die Wandelhalle im Verhältnis zur Höhe viel zu schmal und die Treppe, die er geschickt und Raum sparend direkt an die Wandelhalle anlegte, für die zu überwindende Höhe viel zu kurz und ohne Zwischenpodest. Indes lobte er die Fassadengestaltung, ausgenommen den Eingangsportikus, den auch die Jury beanstandet hatte. Die interessanteste Kritik Kochs an Cattanis Projekt ist die Bemerkung, die Wandelhalle sei durch die erforderliche Höhenentwicklung wichtiger geworden als die Gerichtssäle. Cattani habe zwar Formensprache sowie Organisationsform dem römischen Thermenbau entlehnt, was der Anlage die gewünschte Monumentalität verleihe, die Akzentverschiebung zu Gunsten des *Salle des pasperdus* vermittele aber dem Bundesgericht das Aussehen eines Kursaals.<sup>356</sup>

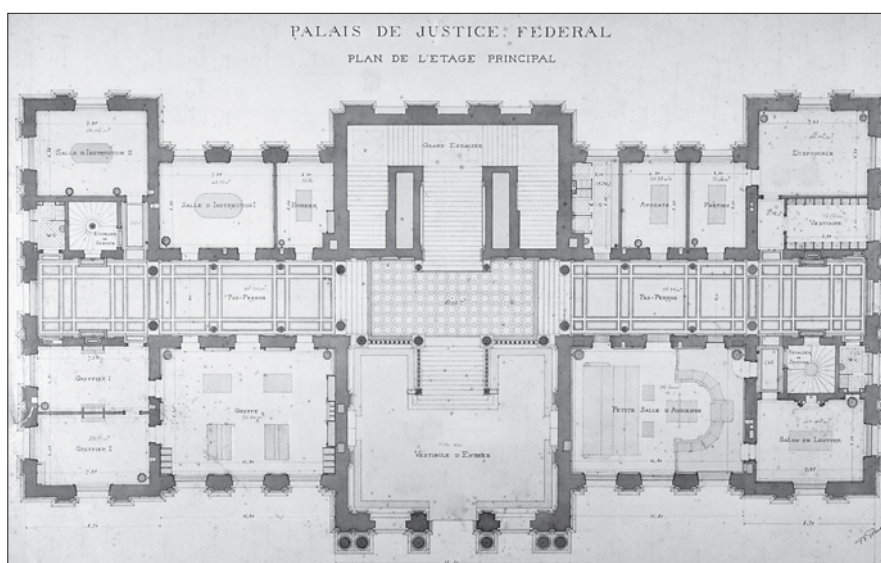
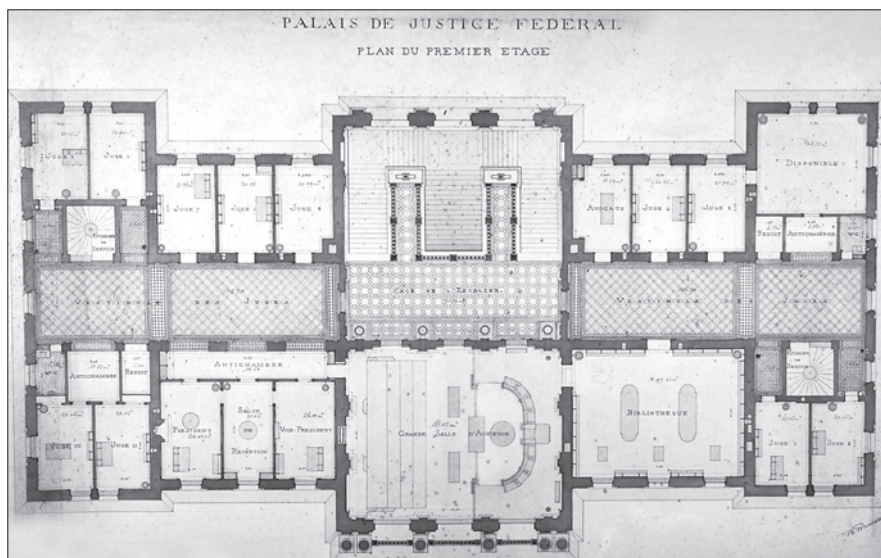
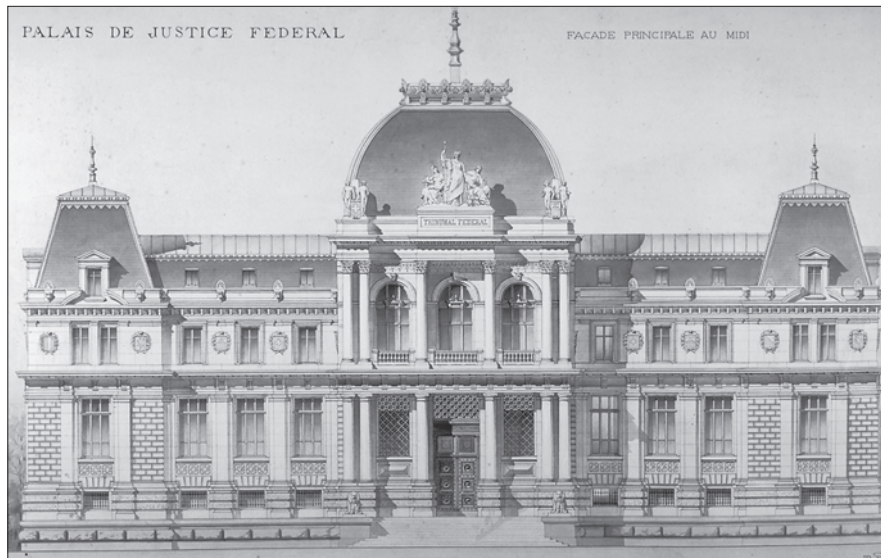
«Die Eisenbahn» druckte auch Cattanis Entgegnung ab, in der sich dieser gegen den Vorwurf der Raumverschwendung und für seine Gestaltung der Wandelhalle und der Treppen wehrte. Darauf antwortete wiederum Koch, indem er Cattanis Bericht über den Zürcher Börsenwettbewerb zitierte, wo jener sein (Kochs) drittplatziertes Projekt, das Cattanis eigenem Entwurf für den Bundesgerichtswettbewerb recht ähnlich sah, bezüglich des Börsensaales ebenso kritisierte, wie Koch nun Cattanis Wandelhalle.<sup>357</sup> Cattani verwahrte sich auch gegen Kochs Kursaalassoziation und wies auf den rein dorischen Stil der Fassadengestaltung sowie auf die Komplimente hin, die er gerade für die Aussengestaltung von vielen Seiten empfangen durfte.<sup>358</sup> Mit anderen Worten: Aus Koch sprach der Neid des Übergangenen.

Beim dritten Preis (Recordon) schloss sich Koch weitgehend der Meinung des Preisgerichts an, konnte sich jedoch mit der Durchbildung des Projekts in künstlerischer Hinsicht nicht anfreunden. Dagegen lobte er den tadellosen Aufbau des Oberlichts über der Wandelhalle – offenbar die Stärke des zukünftigen Professors für Konstruktion am Zürcher Polytechnikum.<sup>359</sup>

Die übrigen Projekte bedachte Koch mit Bemerkungen, die wohl als Bekräftigung der Stichworte des Preisgerichts gedacht waren und Hiebe gegen Kollegen enthielten, wie etwa die Bemerkung zum Projekt Vischer & Fueter: *Die Façaden, sowohl was Construction als Formen und Zeichnung anbelangt, sind von bewunderungswürdiger Naivität und dürften hier am Besten mit Stillschweigen übergangen werden.*

Vergleicht man die zehn Grundrisse miteinander, fällt auf, wie deutlich die drei, bei deren Entwicklung kein Semper-Schüler mitgewirkt hatte, sich von den anderen aus der Semper-Schule unterscheiden: Die sichere Konsequenz der Gestaltung, das deutliche Aufteilen des Grundrisses in Zonen und Ordnungskategorien fehlt. Bei den Projekten aus der Semper-Schule sind die genannten Eigenschaften in Kochs Entwurf am sichtbarsten vorhanden.

Es fällt zudem auf, dass die Projekte der Semper-Schule sich mehr oder weniger deutlich nach bestimmten Semper'schen Vorbildern richteten: Cattani hielt sich an das Börsenprojekt für Wien, an die Flügel des Stadthauses in Winterthur und an den Kursaal Baden, die anderen bezogen sich deutlich auf das Winterthurer Stadthaus. Bourrit & Simmler, Recordon, Koch und Guinand organi-



Das erste Bundesgericht in Lausanne von Benjamin Recordon. OBEN: Aufriss Hauptfassade. MITTE: Grundriss Hauptgeschoss. UNTEN: Grundriss Erdgeschoss (Archiv BBL, Fotos Alexander Gempeler, Bern)

sierten die Grundrisse in Streifen, die senkrecht zur Hauptfassade angeordnet sind, während sie bei Colin parallel zur Hauptfassade verlaufen. Bei Vischer & Fueter waren sie weniger deutlich ausgeprägt und je nach Bedarf unterschiedlich breit.

Die Sempers-Schüler unterzogen sich leichter den Gegebenheiten des zur Verfügung stehenden Grundstückes und gaben – mit Ausnahme Cattanis – ihrem Gerichtsgebäude eine schmale und tiefe Form, wie sie im Stadthaus Winterthur vorgegeben war.

Der Vergleich der Projekte lässt erahnen, weshalb sich Koch so sehr um die Juryzusammensetzung sorgte und mit dem Wettbewerbsergebnis haderte: Kochs Grundriss war zweifellos der klarste, straffste und ruhigste, weshalb Koch wohl dachte, dass sein Projekt mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden wäre, hätte Sempers als Preisrichter gewirkt. Sein Meister hätte Recordons Projekt, das mit der Anordnung des kleineren Saals halb in der Wandelhalle eine ausgesprochene Verlegenheitslösung anbot, kaum höher eingestuft als das von Koch. Recordon selbst muss die Mängel seines Projekts gesehen haben, erhielt er doch von der Gemeinde Lausanne nach dem Wettbewerb den Auftrag, ein neues Projekt für das Palais de Justice zu zeichnen, weil die Jury im Wettbewerbsbericht festgehalten hatte, dass kein Projekt die gewünschten Qualitäten genügend auf sich vereinigte, um für die Ausführung empfohlen zu werden. Mit diesem Auftrag erhielt Recordon die Erlaubnis, die verwertbaren Ideen des ersten und zweiten Preises aufzugreifen. Er dürfte beauftragt worden sein, weil er Waadtländer war und das kostengünstigste Projekt abgeliefert hatte.<sup>360</sup>

Bourrit & Simmler, die ersten Preisträger, gaben sich mit dieser Situation natürlich nicht zufrieden und kämpften um den Auftrag, der ihrer Ansicht nach ihnen zustand. In einem offenen Brief an die Lausanner Gemeindebehörden stellten sie einen neuen Entwurf vor, von dem sie behaupteten, er sei preisgünstiger zu verwirklichen als alle anderen Projekte. Sie unterstellten zudem, dass Recordons neuer Entwurf nichts anderes sei als ihr eigenes prämiertes Wettbewerbsprojekt.<sup>361</sup>

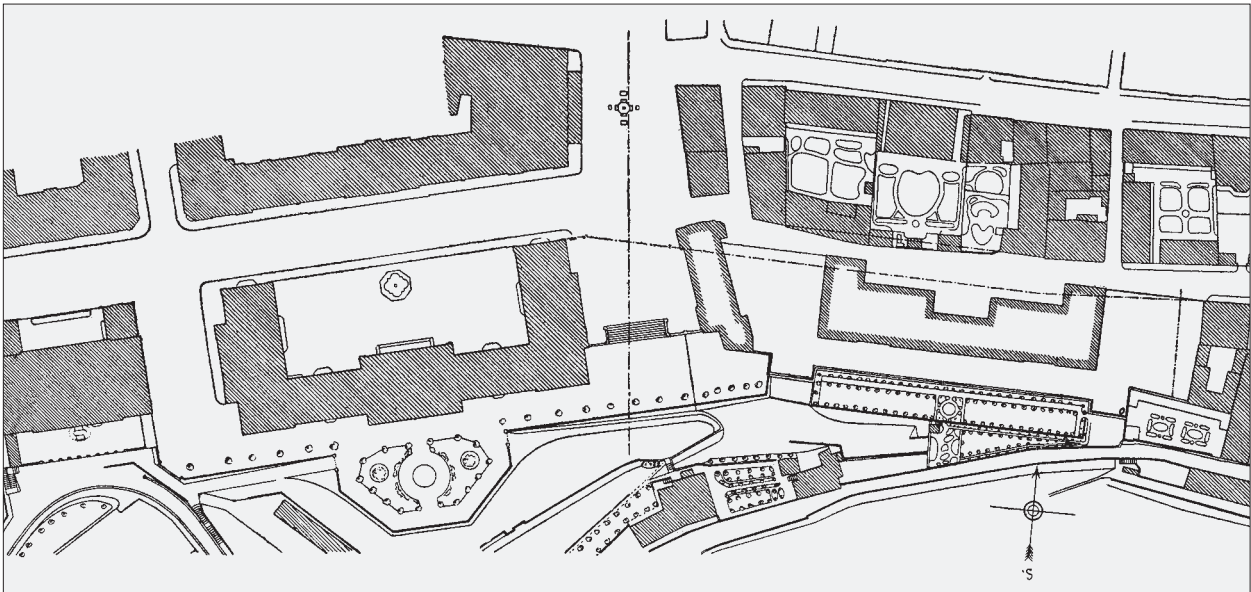
Ein Vergleich dieser neuen Entwürfe zeigt, wie sehr sich die Projektverfasser nun auf einander zu bewegten. Bourrit & Simmler verabschiedeten ihre Idee einer Tempelfront, nachdem sie gesehen hatten, mit wie wenig formalem Aufwand Recordon dem Auftrag entgegengesegelt war. Und Recordon übernahm, wenn nicht vom Entwurf der beiden, dann vom Stadthaus Winterthur, genau diese Tempelfassade. Im Übrigen scheint er sich in seinem zweiten Projekt vor allem an den Entwurf von Vischer & Fueter gehalten zu haben. Das Vorbild war aber erneut die fünfstreifige Organisation des Winterthurer Stadthauses.

Bourrit & Simmler fühlten sich 1879 zu Recht von den Bestimmungen des vorangegangenen Wettbewerbs frei und überlegten deshalb die organisatorischen Abläufe im Gerichtsgebäude neu. Die Wettbewerbsbestimmung, wonach die Gerichtssäle im Erdgeschoss zu liegen hätten, widersprach einer Hauptforderung der Architekturauffassung, der zufolge öffentliche – und deshalb monumentale – Gebäude durch einen Sockel vom Boden abgehoben erscheinen müssten, weil dieser über die Assoziation «Altar» den Monumentencharakter erst gewährleistete. Dieser Forderung entsprach das Stadthaus in Winterthur, weshalb es in den Entwürfen für das Bundesgericht auch immer wieder zitiert wurde.

Bourrit & Simmler dachten wohl, dass ein ausgeprägter Sockel am Bundesgericht nur zu verwirklichen wäre, wenn die wichtigsten Räume im *Piano nobile* lägen. So musste die Raumzuweisung neu konzipiert werden. Die Genfer Architekten verfrachteten deshalb die vierzehn Arbeitsräume der Bundesrichter ins Erdgeschoss und belassen einzig die Kanzlei, die beiden Säle und die Bibliothek im Obergeschoss. Diese vier Aufgabenbereiche bestimmten folgerichtig die vier Fassaden. Bourrit & Simmler vereinigten in diesem Konzept das Ideal des Winterthurer Stadthauses und die in Sempers Vorlesungen gewonnenen Erkenntnisse.<sup>362</sup>

#### *Schliesslich baute Recordon*

Das Wettbewerbs- und Bauwesen ist selbstverständlich selten frei von äusserer Einflussnahme, und häufig besteht das Glück der konkurrierenden Architekten nicht im ersten Preis, sondern in der Chance, diesen auch realisieren zu können. Nicht Bluntschli baute das Bundeshaus, nicht Béguin das zweite Bundesgericht, nicht Le Corbusier den Völkerbundspalast. Nicht Bourrit & Simmler ...,



OBEN: Bern, Situation des Bundes-Rathauses zur Zeit des Wettbewerbs 1885 und vor der Erweiterung 1888–1902, Masstab 1 : 2500. UNTEN: Das Bundeshaus nach der Vollendung, Foto um 1905. (SBZ 1885, 5. Bd. S. 18ff und Archiv BBL)

doch der Fall des ersten Bundesgerichts liegt ein wenig spezieller: Nach dem Wettbewerb dürften alle erkannt haben, dass ein so repräsentatives Gebäude an so repräsentativer Stelle wie dem Hügel von Montbenon kaum seine Hauptfassade nach Osten zur Place Saint-François richten könne, sondern dem See zuwenden müsse.

Die Situationsvorgabe im Wettbewerb erwies sich als ausgesprochen unglücklich und verursachte letztlich das Scheitern des Wettbewerbs. Doch was tun in dieser Situation? Die Ausschreibung eines neuen Wettbewerbs hätte für die Ausloberin das Eingeständnis bedeutet, schlechte Arbeit geleistet zu haben. Somit beschloss man, dem einzigen Teilnehmer aus dem Waadtland, der ausserdem gute Kenntnis der Deutschschweizer Architektur besass, Benjamin Recordon, einen Direktauftrag zu erteilen. Sein zwischen 1881 und 1886 realisierter Justizpalast<sup>363</sup> entstand als gut eidgenössischer Kompromiss. In der Behandlung der Dachlandschaft – und damit in der Gebäude-silhouette – gibt sich der Bau sehr französisch, im Fassadenaufbau und in der Architektursprache des Inneren wandte der Architekt das bei Semper Gelernte an. Seit der Einweihung des zweiten Bundesgerichts 1928 dient das Gebäude als Kantonsgericht der Waadt und als Bezirksgericht von Lausanne.

#### DER WETTBEWERB UM DIE ERWEITERUNG DES BUNDES-RATHAUSES IN BERN 1885

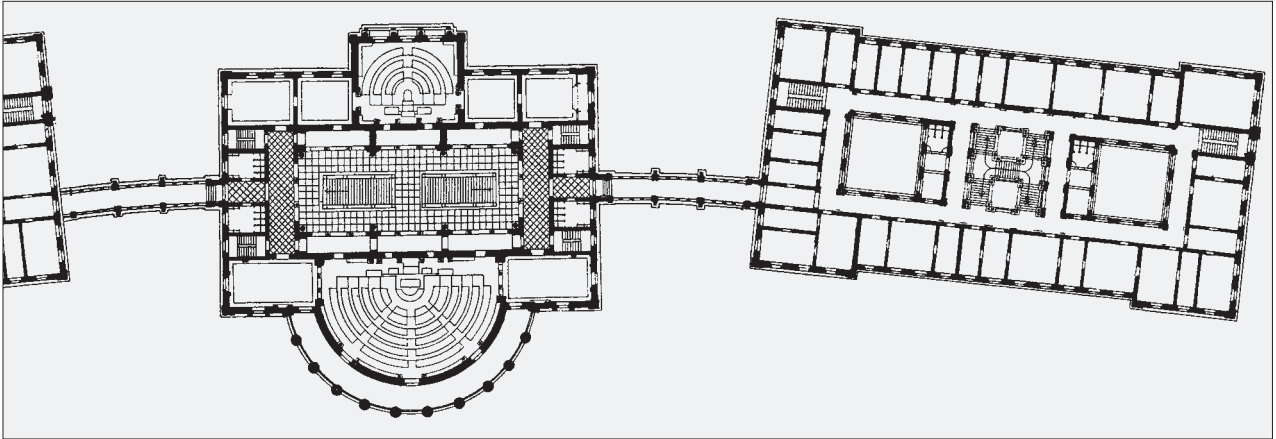
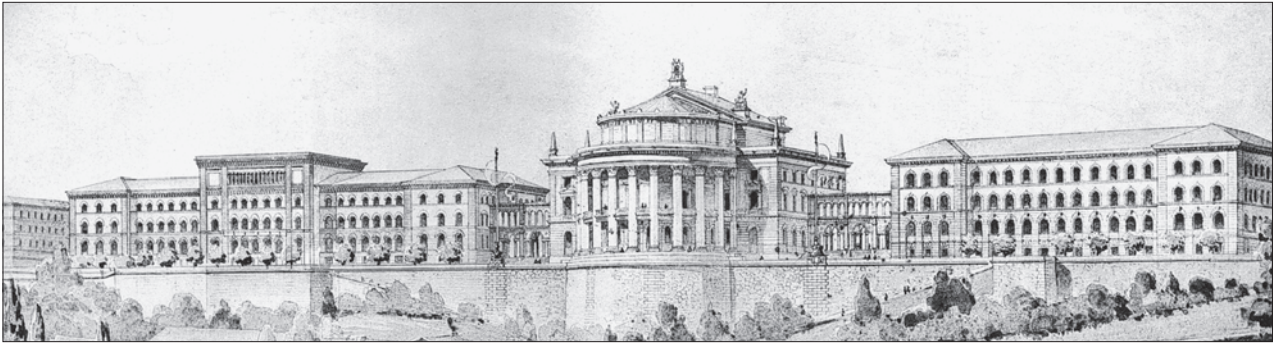
##### *Aufgabe und Auslobung*

Am 20. Dezember 1884 beschloss der Nationalrat der Schweizerischen Eidgenossenschaft, dass ihm in der Juni-Session 1885 Pläne und Kostenberechnungen zu einem Gebäude für die Militärverwaltung und andere Zweige der staatlichen Verwaltung auf dem Areal des alten Inselspitals vorzulegen seien, darüber hinaus Pläne für ein Parlamentsgebäude an Stelle des alten Casinos in Bern. Im Gegensatz zu älteren Bundesbauten, die von den Kantonen erstellt wurden, trat der Bund nun selbst als Bauherr auf.<sup>364</sup> Für den Wettbewerb unter Schweizer Architekten wählte der Bundesrat folgende Fachrichter in das Preisgericht:

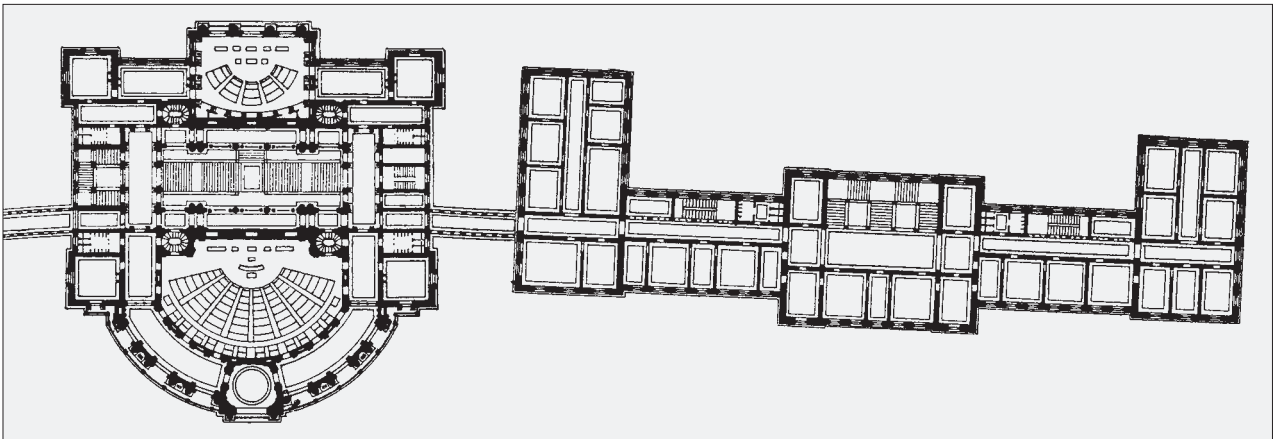
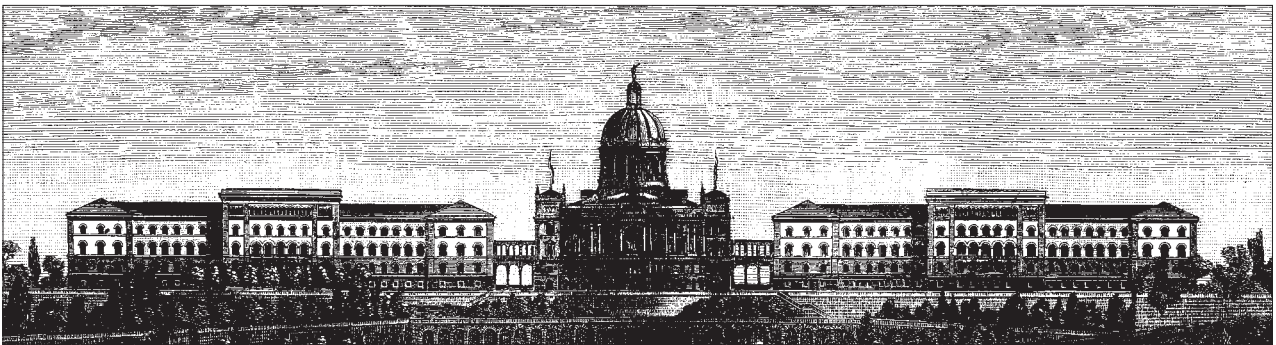
- Louis Bezenenet (1843–1922), Architekt in Lausanne
- James-Edouard Colin (1847–1916), Architekt in Neuenburg, Semper-Schüler
- Arnold Geiser (1844–1909), Architekt und Stadtbaumeister in Zürich, Semper-Schüler
- Albert Jahn (1841–1886), Architekt in Bern, Schüler der Akademie in Turin<sup>365</sup>
- Johann Christoph Kunkler (1813–1898), Architekt in St. Gallen, Schüler der Akademie München<sup>366</sup>
- Heinrich Viktor von Segesser (1843–1900), Architekt in Luzern, Schüler der Akademie München<sup>367</sup>
- Arnold Flückiger (1845–1920), Bauingenieur in Bern, damals Eidgenössischer Bauinspektor, seit 1888 erster Direktor der Direktion der Eidgenössischen Bauten und Vertreter der Bauherrschaft im Preisgericht.

Am 31. Januar 1885 wurde das Wettbewerbsprogramm von der Jury durchberaten, verabschiedet und der Wettbewerb auf den 3. Februar 1885 eröffnet. Als letzter Einsendetermin wurde der 10. Mai 1885 festgelegt. Die für die grosse Aufgabe sehr kurze Frist war bedingt durch die erwähnte Junisession des Parlaments und gab hinterher Anlass zu einiger Kritik. 36 Projekte lagen dem Preisgericht fristgerecht vor. Seine Entscheidung lautete wie folgt:

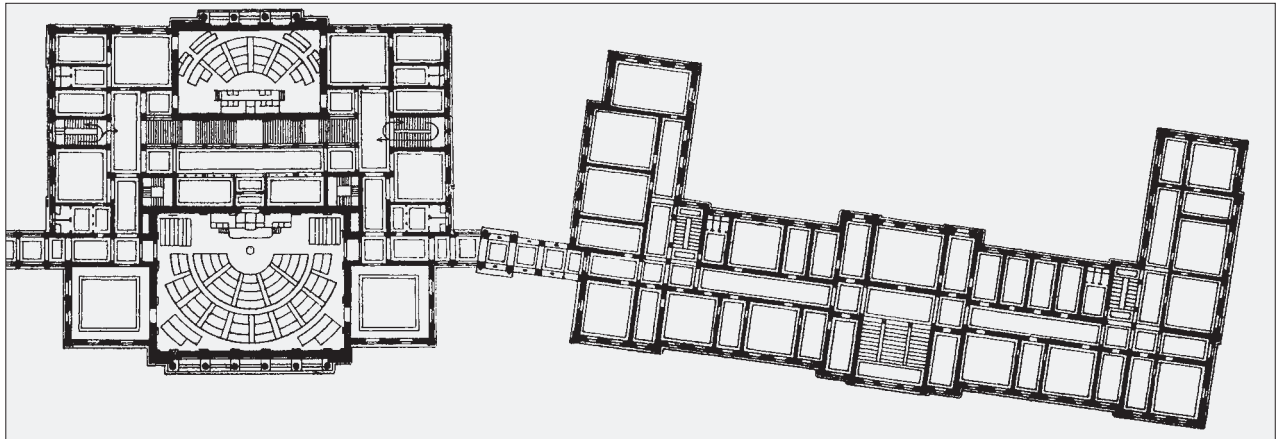
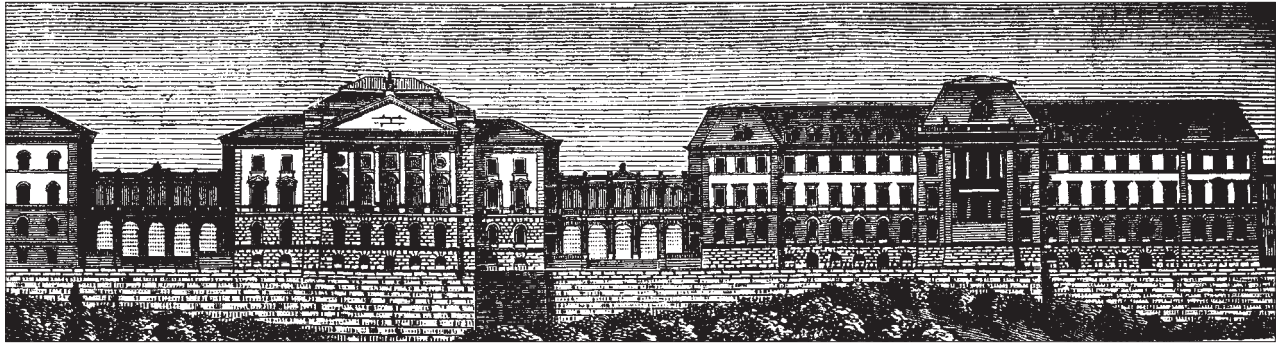
1. Preis, Motto: «Schild mit Schweizer Kreuz», Alfred Friedrich Bluntschli, Architekt und Professor in Zürich, Semper-Schüler
  2. Preis, Motto: «zwei konzentrische Kreise», Hans Wilhelm Auer (1847–1906), Architekt in Wien, Semper-Schüler
  3. Preis, Motto: «Aare», Walser & Friedrich, Architekten in Basel, Walser ein Semper-Schüler
  - Ein 4. Preis, Motto: «Schweizer Wappen», Girardet & Bezenenet, Paris<sup>368</sup>
  - Ein 4. Preis, Motto: «Pro Patria», Hirsbrunner & Baumgart, Architekten in Bern, Hirsbrunner ein Semper-Schüler
- Ankauf, Motto: «Pro Helvetia», Gebrüder Camoletti, Architekten in Genf.<sup>369</sup>



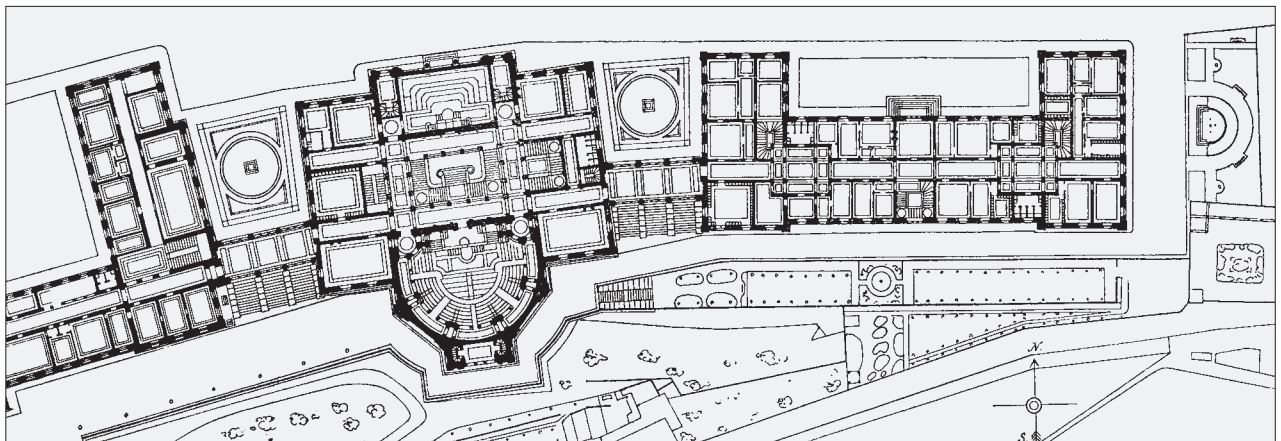
Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Alfred Friedrich Bluntschli, 1. Preis, Ansicht und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)



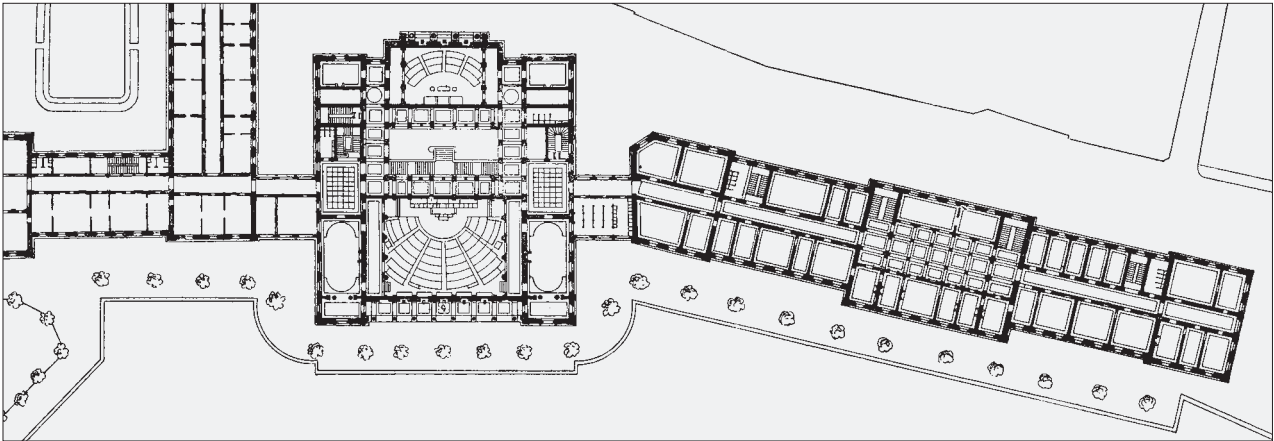
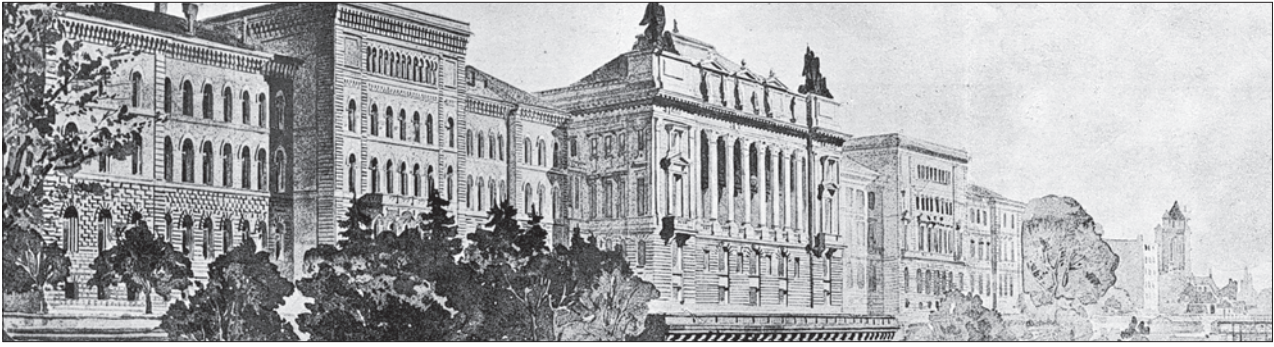
Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Hans Wilhelm Auer, 2. Preis, Auf- und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)



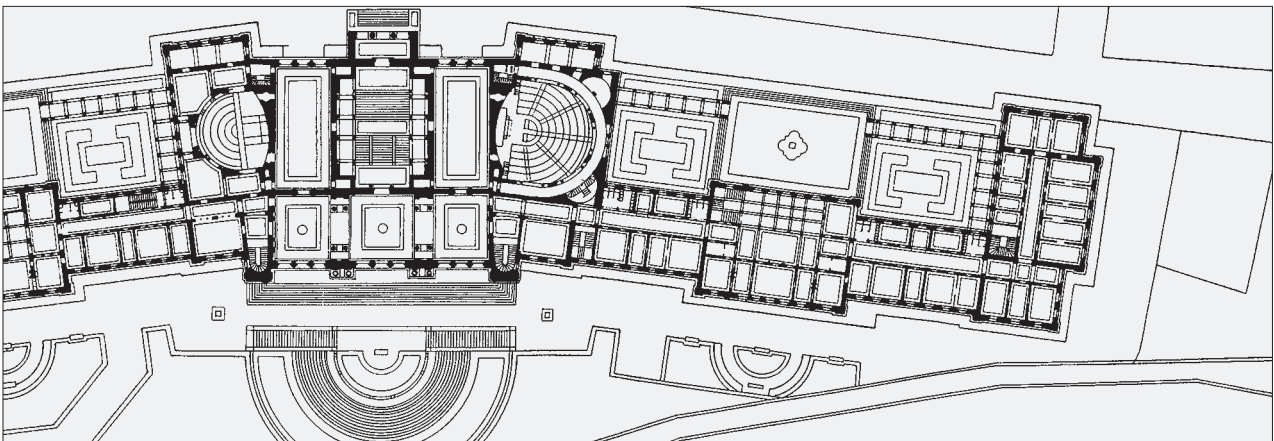
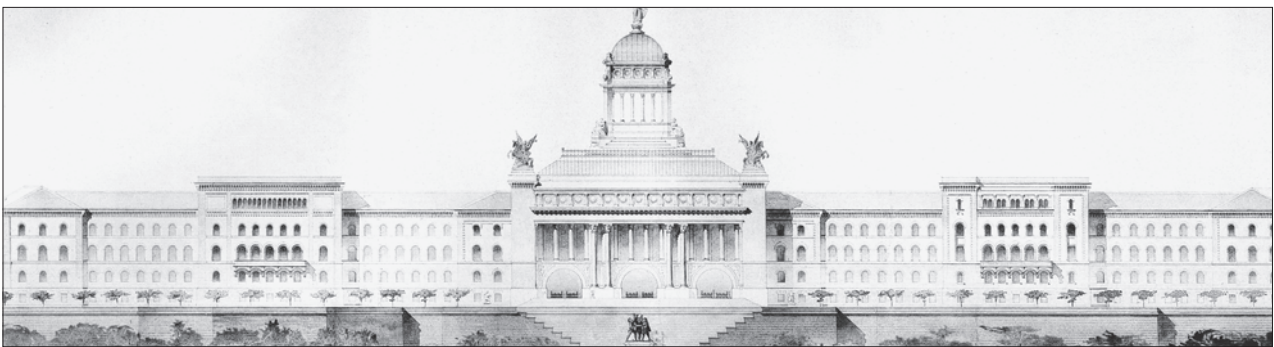
Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Walser & Friedrich, 3. Preis, Auf- und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)



Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Girardet & Bezencenet, 4. Preis, Auf- und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)



Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Hirsbrunner & Baumgart, Ansicht und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)



Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, Projekt Gebrüder Camoletti, Ankauf, Auf- und Grundriss Hauptgeschoss. (SBZ 1885, 5. Bd., S. 18ff.)

Die Jury beurteilte die ausgezeichneten Projekte.<sup>370</sup> Sie befand, Bluntschlis Projekt, das den ersten Preis erhielt, zeichne sich vor allen anderen durch überraschende Klarheit aus, obschon die glückliche Lösung der zentralen Hauptkommunikation auf Kosten der in den Vorgaben nicht gewünschten Verschiebung der Bauten nach Süden erreicht wurde. Das könne ohne Schwierigkeit noch verbessert werden, sodass die Anlage alle anderen an Schönheit übertreffe. Die praktischen und ästhetischen Anforderungen seien hier am besten erfüllt. Als Fehler in der Disposition des Parlamentsgebäudes wurden die fehlende zweite Haupttreppe gesehen und die Dunkelheit im unteren Teil der Treppenanlage. Gepriesen wurde die Disposition des Hauptstockwerkes, dessen mit drei Flachkuppeln überspannte Treppenanlage und die gute Kommunikation. Ebenso positiv wurde der halbrund ausgebildete Nationalratssaal mit der grossen vorgelegten Säulenhalle erwähnt, weil das Parlament gegenüber dem bestehenden Bundes-Rathaus eine grosse, im Motiv aber einfache Architektur erfordere. Das Verwaltungsgebäude passe sich sowohl topografisch als auch in den wirkungsvollen Florentiner Frührenaissanceformen dem Bundes-Rathaus an.

Auch die Grundrissgestaltung sei die beste aller eingereichten Projekte: günstige und monumentale Raumentwicklung im Inneren gepaart mit bedeutsamsten Motiven für den Aussenbau. Die äussere, klassische Architektur des Nationalratssaales verschmelze alle Bauten zu einer Gesamtanlage. Bei den offenen Innenhöfen der Verwaltungsgebäude sah man einen praktischen Gewinn durch deren Verkleinerung.

Auers Projekt, der zweite Preis, überzeugte besonders, weil der Nationalratssaal am Gebäudeäusseren zu Tage trat, was als bestes Hauptmotiv betrachtet wurde, um das Gebäude zu charakterisieren. Dagegen wurde die Unterbringung der Konferenzsäle und Kommissionszimmer im Hauptgeschoss als wenig vorteilhaft gewertet, da der Baukomplex dadurch nach Süden verschoben wurde. Die Zweckmässigkeit und Schönheit des Planes und die künstlerische Behandlung der Innenräume in charakteristischer Abstufung stachen hervor. Indes fiel der Kuppelbau über dem Haupttreppenvestibül als überdimensioniert und fehl am Platz ins Auge, wodurch das Vestibül zur Dekoration verkomme und so nicht verwirklicht werden könne. Auer selbst hatte in der Projekteingabe festgehalten, dass die Kuppel keine *Conditio sine qua non* sei. Der Abstand der drei Gebäude voneinander wurde bemängelt, die einheitliche Gesamtanlage, aus welcher das Parlamentsgebäude in den Formen der römischen Renaissance hervorsticht, aber als positiv gewertet. Bezweifelt wurde, ob es richtig sei, das Verwaltungsgebäude einfach dem älteren Bundespalast nachzuformen.

Das drittplatzierte Projekt von Walser & Friedrich, Basel, gefiel wegen der zweckmässig und übersichtlich angeordneten Gesamtdisposition. Allerdings sei das Parlamentsgebäude zu sehr nach Norden gerückt, was die Kommunikation mit den anderen Gebäuden erschwerte, und die Saaltribünen seien ästhetisch nicht befriedigend. Mit Ausnahme der Treppenanlage nach Süden, welche in der Fassade störend wirke, sei das Verwaltungsgebäude praktisch und dem Programm gemäss angelegt. Sowohl innen wie aussen in strenger italienischer Renaissance durchgebildet, falle der Gesamtcharakter der Architektur aber nüchtern aus, und die Mitte zwischen Aufwand und Masshalten sei nicht gefunden.

Den ersten vierten Preis erhielten die Architekten Girardet & Bezencenet, Paris, wegen des guten Grundrisses des als Zentralanlage behandelten Parlamentsgebäudes und der klaren Hauptverbindung, die durch eine geschickte Achsenverschiebung zwischen dem Bundes-Rathaus und dem Verwaltungsgebäude entstand. Die neben der Haupttreppe angelegte Treppe zum oberen Stockwerk fiel als gelungen auf, die Grundrissgestaltung des Nationalratssaales trat auch aussen in Erscheinung, doch empfand man die Behandlung der Aussenarchitektur als etwas flach sowie die Zugänge zu den zweckmässig angeordneten Saaltribünen als zu abgelegen und den Grundriss des Verwaltungsgebäudes als etwas verworren.

Das Projekt von Hirsbrunner & Baumgart, Bern, den zweiten vierten Preis, beurteilte die Jury positiv bezüglich des klaren Grundrisses des Parlamentsgebäudes, der um einen glasbedeckten Hof gruppierten Kommissionszimmer, Garderoben und Vorsäle sowie bezüglich der in der Nord-Süd-Hauptachse angelegten Ratssäle. Die klare und übersichtliche Hauptverbindung sah man nur erreicht durch die grosse Südverschiebung des Parlamentsgebäudes, und die zu geringen Distanzen zwischen den Gebäuden wurden als Übelstand bezeichnet. Die Saaltribünen wurden als zweck-

mässig angelegt und die sowohl vom Vorsaal als vom Korridor zugänglichen Säle positiv bewertet. Den Grundriss des Verwaltungsgebäudes bezeichnete die Jury als einen der gelungensten überhaupt, während sie rügte, dass der architektonische Aufbau des Äusseren den spezifischen Charakter des Parlamentsgebäudes nur ungenügend zeige.

Zum angekauften Projekt der Gebrüder Camoletti, Genf, bemerkte die Jury, dass die Programmbestimmungen für die Parlamentsräume nicht eingehalten wurden, da sie weder in einem besonderen Gebäude zwischen dem Bundes-Rathaus und dem neuen Verwaltungsgebäude noch als Flügelbau des letzteren angeordnet seien. Zur Gewinnung einer Hauptachse vom Bärenplatz zum östlichen Flügel des Bundes-Rathauses wurde letzterer zur Aufnahme des Ständeratssaales umgebaut. Er stellte damit den Seitentrakt einer symmetrischen Anlage dar, deren Zentralbau mit Treppenhaus und Kuppel im Stil römischer Hochrenaissance gehalten war und an welchen sich das neue Verwaltungsgebäude, in Dimension und Erscheinung dem alten Bundes-Rathaus entsprechend, anschloss. Die Jury sah in der Neugestaltung der Umgebung des Bundes-Rathauses viel Verlockendes, obschon sie aus materiellen Gründen nicht realisierbar wäre. Ein Hauptfehler des Projekts bestand im Missverhältnis der bedeutungsvollen Säle und der Grösse des Kuppelbaus, der eine untergeordnete Stelle betonte.

#### *Die Kritik in der «Schweizerischen Bauzeitung»*

Im Anschluss an den Bericht des Preisgerichtes besprach der Semper-Schüler Albert Müller, der soeben das Züricher Börsengebäude vollendet hatte, die Wettbewerbsprojekte in der Schweizerischen Bauzeitung.<sup>371</sup> Er hob Mängel und Vorteile der Projekte hervor, die im Jurybericht nicht zum Ausdruck kamen, wohl aber die Meinung der Architekten wiedergab, welche die Zürcher Schule absolviert hatten.

In Bluntschlis Projekt rügte er vor allem die Anordnung der Publikumstribünen in den beiden Ratssälen, die sich über den Garderoben der Parlamentarier befinden, also hinter dem Präsidiumspodest, wo sich seiner Meinung nach der *Glanzpunkt der Decoration*, also etwa eine sinnträchtige Malerei, breit machen müsste. Müller besprach ausserdem die Nordfassade des Parlamentsgebäudes, den wohl schwächsten Punkt des Projekts. Dort überragt die Giebelseite des Nationalratssaales und des Vestibültraktes die Fassade des Ständeratssaales um mehr als zwei Stockwerke. Die zwar gegliederte, aber unbefensterte Mauer gegen den Bärenplatz ist unbegründet. Müller sagte denn auch zu Recht, dass diese Anordnung an Semper'sche Theaterbauten erinnere, doch ohne klarzustellen, ob er das als Lob oder Tadel verstehe. Über seine Einstellung zum gemeinsamen Architekturlehrer schwieg er sich damit aus.

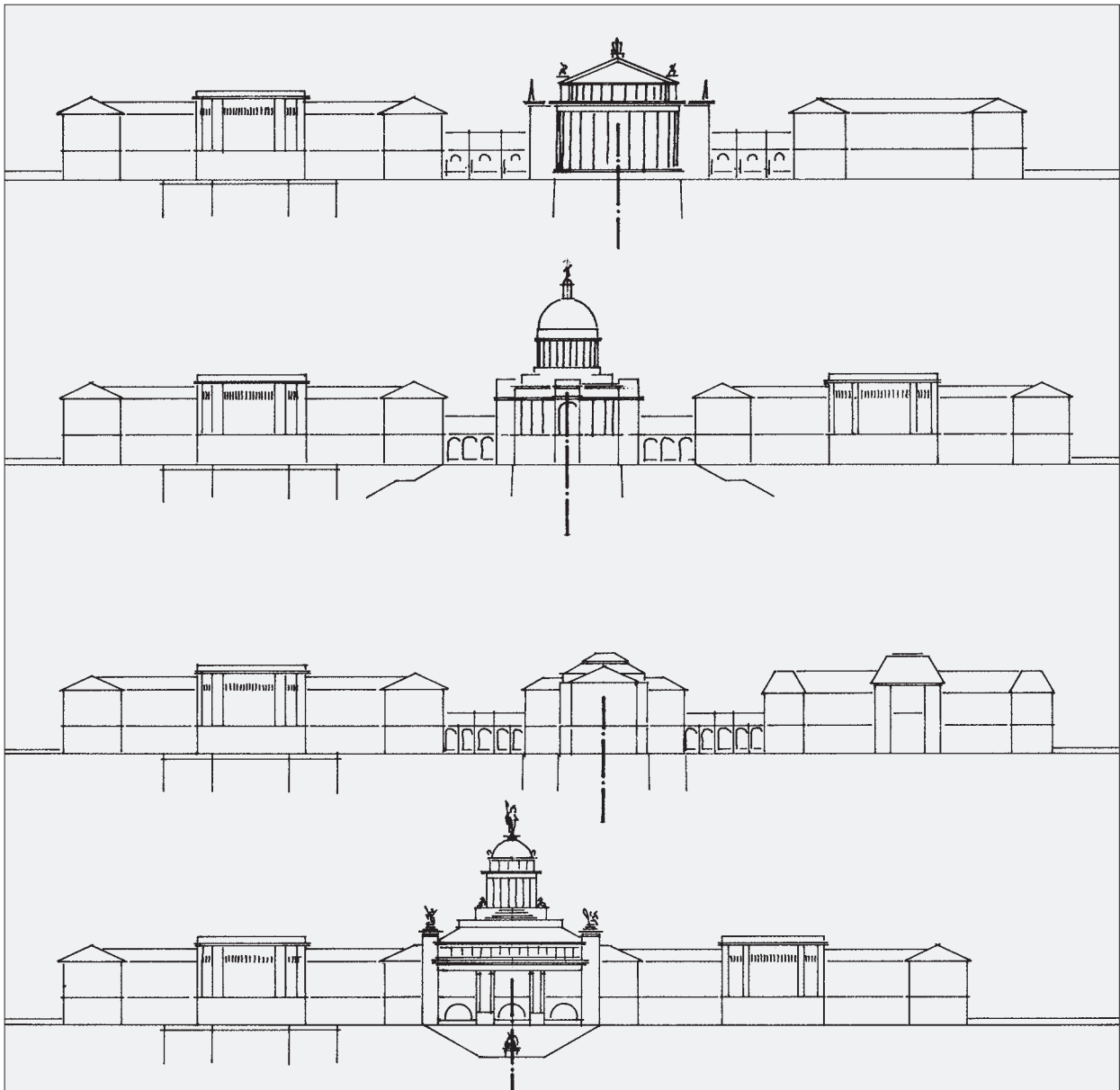
Müller sprach Bluntschlis Projekt das grösste Lob aus, während er mit dem Auers weniger gnädig verfuhr. Für Müller war die Auer'sche Südfassade zu kleinteilig, angesichts der grossen Distanz, aus welcher allein die ganze Palastfassade zu überblicken sei. Nur die weite Exedra lobte er, weil sie dem Ganzen eine klare Richtung gebe. Es schien dem Kritiker – wie dem Preisgericht – problematisch, dass das Äussere des alten Bundes-Rathauses repetiert wurde. Dabei erscheint heute Müllers Argumentation fragwürdiger als der Einwand selbst, begründete er ihn doch mit dem überholten Formenkanon des Studer'schen Bundes-Rathauses. Er hätte die Symmetrisierung der Anlage gebilligt, wenn die Architekturformen nur die Gesamtform betonten, im Übrigen das Verwaltungsgebäude aber jünger und damit schöner wirke. Dies stand im Gegensatz zum Jurybericht, in welchem die Symmetrisierung als fragwürdig bezeichnet worden war, weil die beiden Flügel unterschiedliche Funktionen erfüllen müssten. Das Hauptaugenmerk legte Müller aber auf die Kuppel und ihre Stellung in der Gesamtanlage. Zwar fand er eine Kuppel als höchste Würdeform dem *vornehmsten Gebäude der Eidgenossenschaft* durchaus angemessen. Da die Kuppel den Ort mit der würdigsten Funktion auszeichnen müsste, was angesichts zweier gleichrangiger Ratssäle unmöglich wäre, könne also keine Stelle mit einer Kuppel ausgezeichnet werden, schon gar nicht das Treppenvestibül. Im Vorbeigehen schlug Müller vor, dieses Treppenvestibül in eine Art eidgenössische Walhalla, einen Ehrensaal für grosse Schweizer, umzuwerten, wodurch erst die Kuppel darüber gerechtfertigt werden könne.<sup>372</sup>

Walser & Friedrichs Projekt sah Müller als eine deutlich schwächere Leistung im Vergleich mit der Auers und Bluntschlis, was daher rühre, dass die Verfasser nicht gewagt hätten, das Parlamentsgebäude so weit nach Süden zu rücken, bis die logische und kürzeste Verbindung zwischen Bundes-Rathaus und neuem Verwaltungsgebäude zustande kommen könne. Müller plädierte für den Mut, in einem Wettbewerb die Bestimmungen des Preisgerichts so weitherzig auszulegen, dass die Qualität der Arbeit nicht unter den Bestimmungen leide. Darüber hinaus warf er den Verfassern vor, sie hätten keinen Entwurf zustande gebracht, dessen Architektur so monumental sei, wie es der Bauaufgabe entsprochen hätte. Der Umstand, dass die Haupttreppe im Verwaltungsgebäude dessen besten Raum einnehme, zeigte in Müllers Augen besonders deutlich, dass die beiden Architekten nicht in der Lage waren, vernünftige Organisationsentscheide zu fällen. Er rügte auch die blinden Fenster am National- und Ständeratssaal, welche die Würde der Gebäudegruppe nicht zum Ausdruck brächten. Müller liess keinen Zweifel daran, dass die Arbeit von Walser & Friedrich bei weitem nicht an Bluntschlis und Auers Entwürfe heranreichten.<sup>373</sup>

Gegenüber dem Projekt der Gebrüder Camoletti blieb Müller tolerant. Er gestand ihnen zu, dass die städtebauliche Lage des Bundes-Rathauses dazu zwingt, in den Bestand desselben einzugreifen, wenn der (gekrümmte!) Bärenplatz auf seine Achse hin führen sollte. Müller lobte das Preisgericht dafür, dieses Projekt mit einem Ankauf ausgezeichnet zu haben, obwohl die Arbeit nicht den Wettbewerbsbestimmungen entsprach, und gab der Hoffnung Ausdruck, das Projekt möge die zukünftige Diskussion um den Bundespalast in andere Bahnen lenken. Indes kritisierte Müller, das Gebäude weise eine unzulässige Länge auf, sei unübersichtlich und das Problem des alten Stils des Bundes-Rathauses könne nur gelöst werden, wenn die Funktionen auf drei selbstständige Gebäude verteilt würden. So, wie es sich die Gebrüder Camoletti vorgestellt hätten, könne man nicht mit moderneren Formen die alten des Bundes-Rathauses übertrumpfen, ohne dass dabei eine schlechte Gesamtwirkung entstehe.<sup>374</sup>

Die Jury hatte offenbar nicht über die architektonische Konsequenz nachgedacht, welche die Gleichberechtigung der beiden Kammern erforderte. Es schien ihr wichtig zu sein, dass die Beamten (und die beiden im Ostbau anzusiedelnden Bunderäte) möglichst direkt und ohne einen Fuss aufs städtische Pflaster zu setzen, vom neuen Verwaltungsgebäude ins Bundes-Rathaus und zurückgelangen konnten, und begeisterte sich deshalb für die Wegführungen im Projekt von Girardet & Bezencenet. Der Jury lag viel an der zweckmässigen Organisation des Verwaltungsgebäudes und an der Beschränkung der Kosten für das Parlamentsgebäude. Über die blinden Fenster im Projekt von Walser & Friedrich verlor die Jury kein Wort des Tadels, sondern bemerkte trocken, dass das Projekt an einer gewissen Nüchternheit leide, welche den Gesamtcharakter des Bauwerks zu sehr beeinflusse. Dass das vorgegebene Raumprogramm des Verwaltungsgebäudes die architektonische Gleichberechtigung von National- und Ständeratssaal im Parlamentsgebäude verhinderte, nahm sie einfach hin. Ob sie an den Sachzwang glaubte oder das Problem nicht sah, muss dahin gestellt bleiben.

Aus heutiger Sicht war die Wettbewerbsforderung nach einem eigenständigen Verwaltungsgebäude, das durch ein separates Parlamentsgebäude vom Bundes-Rathaus abzusondern sei oder aber ein eigenständiges Verwaltungsgebäude, das auf seiner Westseite einen Anbau für das Parlament zu erhalten habe, wohl nicht der Weisheit letzter Schluss. Damit mussten sich die Architekten entscheiden, richtig oder ausschreibungskonform zu planen, und die Mehrheit entschied sich natürlich für das ausschreibungskonforme Projekt. Die unterschiedliche Grösse der beiden Ratsversammlungen – der Nationalrat hatte damals rund dreimal so viele Mitglieder wie der Ständerat – mag das Nebeneinander der beiden Kammern in den Augen der Architekten ungestaltbar gemacht haben, weshalb sie die Ratssäle hintereinander anordneten. Einzig die Gebrüder Camoletti versuchten das von der Gewichtung her gesehene Richtige, indem sie den Ostflügel des Bundes-Rathauses abbrachen, die Aarefront als durchgehenden Palast gestalteten und dafür die Eigenständigkeit der drei Baukörper aufgaben. Möglicherweise liessen sie sich durch Joseph Poelaerts (1817–1879) Palais de Justice in Brüssel (1866–1883) inspirieren, was die Gestaltung der Kuppel und des *Salle des pas perdus* nahelegt. Zu ihrem Projekt findet sich im Jurybericht ein etwas rätselhafter Satz: *Die ganze Arbeit zeugt aber von grosser künstlerischer Begabung und es verdient die*



Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses, die Gesamtausdehnung der Anlagen im Vergleich, Massstab 1 : 2000. Die Projekte von OBEN nach UNTEN: Bluntschli, Auer, Walser & Friedrich, Camoletti. (Zeichnung MF)

*darin geäußerte Intention unter Umständen erneute Beachtung.* Das mag etwa heissen, dass die Jury dieses Konzept eigentlich für richtig hielt, aber weder zugeben konnte, dass die Ausschreibung nicht richtig war, noch dass die Verwaltung diesen Palast nicht wollte.

### Zum Preisgericht von 1885

Das Parlament setzte 1885 die Verwaltung unnötig unter Druck, als es für die Junisession eine Projektvorlage verlangte und der Wettbewerb deshalb in wenigen Wochen durchgepeitscht werden musste.

Unter den Preisrichtern (Bezencenet, Colin, Geiser, Jahn, Kunkler, von Segesser, Flückiger) war Johann Christoph Kunkler (1813–1898) als einziger älter als sechzig Jahre. Die meisten anderen waren wie die Mehrheit der Preisträger nach 1840 auf die Welt gekommen.

Für die Jury wären grundsätzlich auch einige der älteren Architekten in Frage gekommen, wie zum Beispiel Johann Kaspar Wolff (1818–1891), Friedrich Salvisberg (1820–1903), der jedoch als Berner Kantonsbaumeister «abgesetzt» war, David-Louis Braillard (1826–1896), welcher 1879 ehrenvoll als Kantonsbaumeister der Waadt ausgeschieden war, oder auch Johann Carl Dähler (1823–1890), der dritte Preisträger von 1850. Auch Johann Jakob Stehlin d.J. (1826–1894), der Jurypräsident beim Wettbewerb um ein Bundesverwaltungsgebäude auf der Kleinen Schanze (1876, heute Standort des Weltpostdenkmals), und Georg Lasius (1835–1928) wären sicher verfügbar gewesen. Mit Blick auf diese Persönlichkeiten scheint die Jury nicht optimal zusammengesetzt gewesen zu sein, umfasste aber mit Colin und Geiser zwei stolze Semper-Schüler.

Die wohl etwas farblose Jury konnte sich mit ihrem Entscheid für Bluntschlis Projekt gegenüber der Verwaltung nicht durchsetzen. Ingenieur Arnold Flückiger, auf dem Sprung, sich sein eigenes Bundesamt zu schaffen (die Direktion der Eidgenössischen Bauten nahm 1888 unter seiner Leitung die Arbeit auf), duldeten keinen starken Partner neben sich, der sich möglicherweise sogar eingemischt hätte. Diese Tatsache dürfte einer der wichtigsten Gründe gewesen sein, weshalb der zweite Preisträger, Auer, sein architektonisch verfehltes, aber geräumiges und gefälliges Verwaltungsgebäude (heute Bundeshaus Ost) errichten durfte: Der aus Wien zugereiste St. Galler hatte in der Schweiz keine Lobby und musste Flückiger dankbar sein. Mit diesem Bau blieb aber für Bluntschli erstes und elegantes Konzept zu wenig Raum, und sein zweites von 1891 konnte zwischen den beiden Flügeln nach Auers Konzept nur scheitern. Da half auch seine Freundschaft mit Paul Wallot (1841–1912), dem Architekten des Berliner Reichstagsgebäudes (1884–1894) und Preisrichter von 1891, nichts, welcher gegen das Bluntschli-Projekt votieren musste.

Das alternative Camoletti-Projekt zeigt, in welcher hohem Masse die Beurteilung der Projekte bereits 1885 von den Diskussionen um den deutschen Reichstag beeinflusst war, also lange vor Wallots Mitwirkung in der Jury von 1891. Die Sorge um die richtige Stelle der Kuppel liess alle anderen Erwägungen hinter sich und brachte Albert Müller auf die Idee des Nationaldenkmals, die Auer später konsequent umsetzte. Ohne dass dies bemerkt worden wäre, ging das Postulat der Gleichrangigkeit der Ratsäle unter und deren gemeinsame Wandelhalle geriet zum Foyer des Nationalratssaales.

### DIE DREI WETTBEWERBE IM VERGLEICH

Die drei Wettbewerbe waren nicht die einzigen, die in den Jahren zwischen 1870 und 1890 grösseres öffentliches Interesse hervorriefen.<sup>375</sup> Sie wurden hier besonders behandelt, weil Semper in verschiedenen Beziehungen zu ihrer Durchführung stand. Kaum war er von seinem Lehrstuhl in Zürich zurückgetreten, berief man ihn als Preisrichter in den Börsenwettbewerb. Für die Jury im Wettbewerb um das Bundesgerichtsgebäude in Lausanne 1877/78 hatte er wohl zugesagt, aber seine Kräfte erlaubten ihm nicht mehr, das Amt zu versehen. Seinen Verzicht werteten seine Schüler, die am Wettbewerb teilgenommen hatten, als Beraubung ihrer Chancen. 1885 – Semper war schon tot und Bluntschli wirkte seit vier Jahren als sein Nachfolger am Eidgenössischen Polytechnikum – nahmen beim Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses in Bern die besten Schweizer Architekten teil, doch hatten sich die Semper-Schüler nun alleine durchzusetzen.

Semper wirkte also in verschiedener Weise auf die Wettbewerbsresultate ein. Aber: Hatte das einen Einfluss auf die Entwürfe seiner Schüler? Änderte sich deshalb die Beurteilung der Arbeiten durch die Preisgerichte? Änderte sich deshalb die Sicht der jeweiligen Kommentatoren?

Sowohl in der Zürcher als auch in der Lausanner Konkurrenz schwangen Einsendungen oben auf, die deutliche Zitate aus Arbeiten Sempers enthielten. Die ersten Auszeichnungen erhielten Arbeiten, in denen diese Zitate gut verarbeitet in neue Konzepte übergeführt waren. Erst auf den folgenden Plätzen rangierten Entwürfe, die sich unbefangen direkt an Semper'sche Arbeiten anlehnten. Koch als dritter Preisträger im Zürcher Wettbewerb und Cattani als zweiter Sieger im Lausanner Verfahren reagierten deshalb so nervös aufeinander, weil sie als Kommentatoren des jeweils anderen Wettbewerbs bei ihrem Kollegen das kritisieren mussten, was ihnen selber bei der Arbeit passiert war: zu wenig Distanz zum Lehrmeister.

Ähnliches kann man auch im Berner Wettbewerb nachweisen. In der Auffassung, wie die Bauten mit drei so unterschiedlichen Aufgaben zu einer Gruppe<sup>376</sup> zusammenzufassen seien, gingen die ersten Preisträger und die Gebrüder Camoletti abweichende Wege und benötigten für ihre Lösungen unterschiedlich viel Platz. Die Symmetrieachse der Gesamtanlage – so weit beim ersten und dritten Preis überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann – lag bei den Camolettis fast 20 m näher beim Altbau als bei Bluntschli. Diese grossen Unterschiede in der Auffassung entsprangen keinem Zufall.

Während die Lehrtradition der Ecole des Beaux-Arts jedes Bauproblem, jede Gruppenbildung mit einfachen oder mehrfachen Axialsymmetrien zu lösen suchte,<sup>377</sup> während die Ordnung der Wiener Ringstrasse auf Gebäudesymmetrien entlang einer mehrfach geknickten und damit asymmetrischen Hauptachse beruhte, hatte Semper schon im Dresdner Forumsprojekt Gewichtssymmetrien entlang der Hauptachse vorgeschlagen, welche das Prinzip der Axialsymmetrie in der architektonischen Wirkung weit hinter sich liessen. Semper bediente sich dieser Ordnung auch bei späteren Projekten und Bauten, und seine Absicht, die Wiener Ringstrasse im Bereich des Kaiserforums durch Triumphbögen abzuschliessen, um die Richtung des Platzes quer zur Ringstrasse auf die Hofburg hin zu betonen, wurde aus dieser Kompositionsweise abgeleitet. Die deutlichste Formulierung dieser Gewichtssymmetrie gelang ihm am Hauptgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums, dessen wichtigste Fassaden (Haupteingang und Eingang zum Universitätsflügel) im rechten Winkel zueinander stehen, weshalb die Anlage nur beschränkt axialsymmetrisch gedeutet werden konnte. Die zeitgenössische Bewunderung für diesen Bau war dementsprechend gross.

Die Bundeshausprojekte von zweien der Semper-Schüler fussten auf dieser Gewichtssymmetrie. Bluntschli lehnte den Zwang zur Totalsymmetrie sogar mit dem Hinweis ab, dass es ja kaum eine Stelle in Bern gebe, von der aus man die ganze Anlage überblicken könne – er hatte die 1881 eröffnete Kirchenfeldbrücke noch nicht zur Kenntnis genommen! Um einen Beweis für seine Behauptung zu liefern, schickte er während der Ausstellung der Projekte eine Perspektivansicht seiner Anlage von der Kleinen Schanze aus nach Bern, ein Aquarell, das Julius Stadler für ihn gezeichnet hatte. Walser & Friedrich suchten ihre Lösung in derselben Richtung. Auer, ebenfalls Abgänger des Zürcher Polytechnikums, war Assistent und Bewunderer Theophil von Hansens (1813–1891) geworden. Der Griechenlandbewunderer Hansen brillierte in Wien mit reich geschmückten Bauten, die grosszügige Ordnungen und Symmetriesysteme zeigten – als grossartigstes Beispiel sein Parlamentsgebäude an der Ringstrasse (1873–1883), wo Auer als Bauleiter wirkte.<sup>378</sup> Sicher wollte Auer, dass sein Parlamentsgebäude dem Bau Hansens in nichts nachstand. Aber auch Einflüsse Sempers finden sich in seinem Projekt. Die kompakte Organisation des Gebäudes und etwa die Abstützung der Kuppel auf vier gleiche Treppentürme hat viel Ähnlichkeit mit Kochs Grundriss für das Lausanner Bundesgericht und dessen überwölbter Wandelhalle. Auers Exedra vor dem Nationalratssaal, welche die Darstellung der drei schwörenden Eidgenossen aufnehmen sollte, ist direkt verwandt mit den Exedren vor Sempers Theatern in Rio de Janeiro, München und Dresden (Semper-Oper). Das deutlichste Zitat aus Sempers Werk setzte Auer mit der Grundrissform des Münchner «demokratischen Theaters», der Entwürfe zu einem Richard-Wagner-Festspielhaus in München (1864–1868), für seinen Nationalratssaal ein. Der Nationalratssaal blieb – auch weitgehend in der Detailgestaltung – die einzige Realisierung von Sempers grossartiger Raumschöpfung.

In den Arbeiten aller drei Wettbewerbe lassen sich leicht Schmuckformen, ganze Bauteile und Gebäudeanlagen finden, die mehr oder weniger direkt Bauten und Entwürfe Sempers zitieren. So findet sich das Projekt für den Wohnteil des Kaufhauses am Tiefenhof in Zürich im Clubhaus einiger Börsenentwürfe wieder, ebenso Sempers Projekt für die Börse Wien; die Fassaden des Polytechnikums und die Gliederung des Stadthauses Winterthur wurden alle in irgend einer Form zitiert.

Diese Zitate sollten nicht nur damit erklärt werden, dass die Projektverfasser auf Sempers Mitwirkung im Preisgericht zählten, vielmehr gehört dieses sich Beziehen auf das Werk des Meisters genauso zur Zürcher Schule, wie sich bei den Abgängern der Berliner Bauakademie immer wieder Zitate Schinkels finden, bei den Münchner Schülern wiederum die Arbeiten Gärtners und Klenzes lange Zeit lebendig blieben und die Traditionen der Ecole des Beaux-Arts bis in die 1920er-Jahre mit Zähnen und Klauen verteidigt wurden – wofür der Wettbewerb für den Völkerbundspalast in Genf 1926/27 beredtes Zeugnis ablegt.

## SEMPERS SCHÜLER BEI DEN STAATSBAUTEN DER EIDGENOSSENSCHAFT

Die revidierte Bundesverfassung von 1874 wies dem Bund weit mehr Aufgaben und Kompetenzen zu als die Verfassung von 1848. Das führte zu neuen oder verstärkten Bundesorganen und zu gewaltigem Raumbedarf. Ganz im Sinne der Freisinnigen, der staatstragenden Partei, gedachte man die nötigen Bauaufgaben zunächst Privaten zu überlassen, weil die revidierte Verfassung die vorher damit beauftragten Kantone und Gemeinden aus der Baupflicht für den Bund entlassen hatte. 1876 schrieb der Bundesrat einen Wettbewerb für ein Verwaltungsgebäude auf der Kleinen Schanze in Bern aus. Es wurde aber nichts gebaut, der Bauplatz war umstritten, und es gab bundesseitig kein Organ, das den Bau hätte beaufsichtigen können. Das änderte sich, als dem Aufsichtsorgan über die interkantonalen Gewässerkorrekturen eine Aufsicht über die Bundeshochbauten angegliedert wurde. Zum Chef des neuen Dienstes ernannte man den bisherigen Adjunkten dieses Organs, den Bauingenieur Arnold Flückiger (1845–1920), dessen Dienstzweig 1888 als Direktion der Eidgenössischen Bauten verselbstständigt wurde.<sup>379</sup> Von da an entstanden in fast beängstigender Kadenz neue Bundesgebäude. Zwischen 1885 und 1914 wuchsen nicht nur Bauten für die zentrale Verwaltung in Bern aus dem Boden, es galt auch, die eidgenössischen Waffenplätze auszugestalten, die Zollbauten zu erneuern und die Postorganisation baulich zu verbessern.

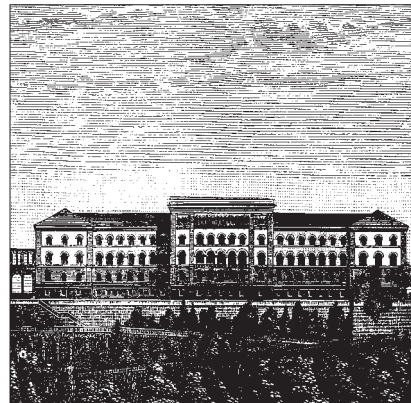
### POSTGEBÄUDE: DAS BAULICHE GESICHT DES BUNDESSTAATES

Fast alle Kantonshauptorte der Schweiz – und nicht nur diese – erhielten zwischen 1885 und dem Ersten Weltkrieg neue Postgebäude, die nicht nur als Dienstleistungszentren, sondern auch als Repräsentationsbauten des Bundes gedacht waren. Für ungefähr die Hälfte dieser Bauvorhaben wurden nationale und teilweise internationale Wettbewerbe durchgeführt. In den Preisgerichten sassen immer Flückiger als Direktor der Eidgenössischen Bauten und der Eidgenössische Oberpostdirektor oder dessen Stellvertreter zusammen mit wechselnden Fachrichtern.<sup>380</sup> Für etwa ein Drittel der damals errichteten Postgebäude lieferte Theodor Gohl, Adjunkt der Eidgenössischen Bauten und deren Chefarchitekt, die Entwürfe. Dabei griff er gelegentlich auf Vorprojekte anderer Architekten zurück. Der Rest der Postgebäude entstand unter der Leitung der Direktion der Eidgenössischen Bauten, teils nach eigenen Projekten, deren Verfasser anonym blieben,<sup>381</sup> teils mit Vorprojekten anderer Architekten, darunter Hans Wilhelm Auer, Jean Béguin (1866–1918)<sup>382</sup> und Heinrich Viktor von Segesser.<sup>383</sup>

Architektonisch hielten sich die bis 1908 entstandenen Bauten an die Leitbilder der Semper-Schule und der Ecole des Beaux-Arts. Es entstand nur ein Bau in gotischen Formen.<sup>384</sup> Alle wurden reich geschmückt und entsprachen dem Bautyp Palast, weshalb nur wenige einen eigentlichen Turm erhielten,<sup>385</sup> wiewohl sich gerade ein solcher als Sammelpunkt der Telegraf- und Telefondrähte besonders geeignet hätte. Dafür wurden bevorzugt Dachreiter und Kuppellaternen eingesetzt. Nur wenige Anlagen wurden über die Winkelhalbierende einer Strassenecke erschlossen.<sup>386</sup> Gohl zitierte



Eidgenössische Zollhäuser, «Normbau», mit Schweizerwappen am Vordach, Emailplakette und Türgitter. (Fotos Claude Nicot, Lausanne, Archiv BBL)



Schweizer Militärbauten nach dem Vorbild des Bundes-Rathauses in Bern. Von OBEN links nach UNTEN rechts: Bundes-Rathaus (heute Bundeshaus West), Bundeshaus Ost, Kaserne Brugg, Eidgenössisches Zeughaus Bern (heute Eidgenössische Militärbibliothek), Kaserne Andermatt, Zeughaus Winterthur. (Fotos in gleicher Reihenfolge: EAD, SBZ, Archiv BBL, Archiv BBL, EAD, Archiv Denkmalpflege Zürich)

an keinem seiner Postgebäude Semper-Bauten, häufig aber Semper-Formen. Soweit überhaupt noch verlässliche Plandokumente vorhanden sind,<sup>387</sup> können kaum Gemeinsamkeiten in den Grundrissen der Gebäude festgestellt werden, vielmehr wurden offenbar immer der jeweiligen Situation angepasste, individuelle Lösungen gesucht.

#### BAUTEN FÜR DIE BUNDESVERWALTUNG

Noch 1890 beschäftigten das Justiz-, das Politische und das Volkswirtschaftsdepartement sehr wenige Mitarbeiter. Ihr Stab bestand häufig nur aus dem Departementsvorsteher, seinem Stellvertreter (einem anderen Bundesrat), dem Departementssekretär und einem oder einigen Kopisten. Dementsprechend gering waren die Raumbedürfnisse. Anders entwickelten sich die übrigen Departemente. Dem Departement des Innern unterstanden das Bundesarchiv und das Eidgenössische Polytechnikum. Dieses meldete gelegentlich grosse und kostspielige Baubedürfnisse an, ebenso das Post-, später Post- und Eisenbahndepartement. Das Militärdepartement benötigte Kasernen, Stallungen, Zeughäuser und Bauten für die Landestopografie, ganz abgesehen von den Befestigungswerken. Dem Finanzdepartement unterstand, neben der Alkoholverwaltung und der Münzstätte, die Oberzolldirektion. Diese etablierte in Basel und Schaffhausen Zollkreisdirektionen und baute entlang der Grenze zwischen 1885 und 1914 einen Kranz von etwa 200 Zollstationen. Dadurch wurden die von den Kantonen meist innerhalb der nächsten grenznahen Siedlung errichteten Zollgebäude überflüssig. Der Aufwand lohnte sich, flossen dem Bund damals doch mit den Zöllen seine einzigen Einnahmen zu.<sup>388</sup>

Für diese Bauvorhaben wurden (im Gegensatz zu den Postgebäuden) kaum Wettbewerbe ausgeschrieben. Häufig erhielten aussen stehende Architekten Direktaufträge, so die Professoren am Polytechnikum, Bluntschli und Lasius, die für das Chemie- und das Physikgebäude des Polytechnikums. Curjel & Moser bauten mit ihrem Zweigbüro St. Gallen die Zollkreisdirektion Schaffhausen.<sup>389</sup> Die kleineren Bauten wurden fast durchwegs an den Reissbrettern der Direktion der Eidgenössischen Bauten konzipiert: Für die Zollstationen dürfte ein für alle Zollkreise angewandter Normplan bestanden haben, dessen Urheber aber nicht namentlich bekannt ist. Bis hin zur Detailgestaltung vermitteln die Gebäude den Stolz des Landes.

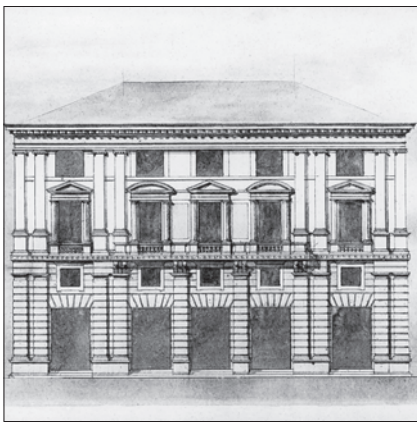
#### MILITÄRBAUTEN

Die Chronologie der Militärbauten zeigt eine gemächliche formale und technologische Entwicklung. Die ersten kleineren Zeughäuser waren von der Vorstellungswelt um Felix Wilhelm Kubly (1802–1872) bestimmt. Als Schwager von Bundesrat Wilhelm Näf (1802–1881), welcher zwischen 1848 und 1875 dem Post- und Baudepartement vorstand,<sup>390</sup> übte er wohl einen recht grossen Einfluss aus und war unter anderem an den Grossbauten des Waffenplatzes Thun beteiligt. Nach dem Wettbewerb um die Erweiterung des Bundes-Rathauses 1885 änderte sich das. Auer hatte für die Direktion der Eidgenössischen Bauten überzeugend nachgewiesen, dass die Grossform des Bundes-Rathauses von 1852–1857 auch in modernere Formen gekleidet werden konnte, und bot mit seinem Bundeshaus Ost einen Katalog von Detailformen, deren sich die Direktion bediente. Wahrscheinlich wurden Auers Pläne für das Bundeshaus Ost und das Parlamentsgebäude sogar am Sitz der Direktion im zweiten Obergeschoss des Bundes-Rathauses gezeichnet, wo Alfred Kasser, der Bauleiter jener Grossbaustelle, seinen Arbeitsplatz hatte. Auf diese Weise erhielten die Bundesbauten nicht nur einen eigenen Stil, sondern auch eine eigene ausdrucksstarke und als schweizerisch verstandene Form.<sup>391</sup> Als Beispiele seien hier die Geniekaserne Brugg, die Zeughäuser von Winterthur, Bern-Papiermühlestrasse, Bern-Rodtmattstrasse und die Kaserne der Gotthardfestung in Andermatt genannt, deren Projektverfasser nicht bekannt sind.

Die am Ende der 1880er-Jahre aufkommenden Flachdächer<sup>392</sup> unterstützten die formale Gemeinsamkeit dieser Bauten, welche zusammen mit ihrer gemeinsamen Formensprache – irgendwo zwischen Rundbogenstil<sup>393</sup> und Hochrenaissance – und der häufig dreiteiligen Gebäudegliederung mit hohem Mittelrisalit tatsächlich den Eindruck einer Bundes-Architektur erwecken.



Schweizer Postbauten und mögliche Vorbilder. OBEN: Die Postgebäude in Thun, nach Projekt D+B; Liestal, nach Projekt Hans Wilhelm Auer, heute Kulturhaus Palazzo (Foto BBL, Bern); Brugg, nach Projekt Dorer und Fuchsli, heute Gemeindeverwaltung (Foto EAD).



2. Reihe: Sempers Projekt für ein Palais Segesser in Luzern (Zürich, gta: 20-187-1-3) und seine «Tochter», das Postgebäude in Interlaken, nach Projekt D+B, seit 1954 Bankgebäude (Foto EAD).



3. REIHE: Die Postgebäude in Frauenfeld, nach Projekt Theodor Gohl; Chur, nach Projekt Jean Béguin und Theodor Gohl; Lugano, nach Projekt Theodor Gohl. (Fotos EAD)



UNTEN: Eckturm des Warenhauses Printemps in Paris von Paul Sédille (Archiv MF), vielleicht als Vorbild für die Bahnhofpost in Basel nach Projekt Theodor Gohl, abgebrochen. (Foto EAD)

## GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE

Wieweit diese Einheitlichkeit der Bundesbauten beabsichtigt war, lässt sich schwer entscheiden. Dass sie etwas mit den Bildern in den Köpfen der Beteiligten zu tun hatte, weist die Planung des Remontendepots im Sand (Gemeinde Schönbühl/BE) nach. Hier beteiligte sich der damalige Waffenchef der Artillerie, der spätere General Ulrich Wille (1848–1925), aktiv an der Projektierung und zeichnete dreiteilige Gebäude-Umrisse und hohe Mittelrisalite. Die ausgeführte Anlage entsprach zwar nicht mehr Willes Konzept, doch erhielten die Bauten in ihren repräsentativeren Teilen die dreiteilige Gliederung und den hohen Mittelrisalit.

Auch Gohl hielt sich beim heutigen Bundesarchiv und der Eidgenössischen Münzstätte in Bern<sup>394</sup> an dieses Konzept, benützte allerdings nicht dieselbe Formensprache, sondern bezog sich beim Bundesarchiv – seinem in damaliger Sicht repräsentativsten Bau – deutlicher als sonst auf Semper und machte mit dem Sichtbacksteinmauerwerk der Münzstätte Anleihen beim Industriebau und mit dem Bauschmuck bei Pariser Jugendstilbauten.

Dagegen hielt sich keines der zahlreich gebauten Postgebäude an das beschriebene Schema. Dieses Phänomen ist nicht nur mit den Wettbewerbsprojekten zu erklären, die etwa der Hälfte der Postbauten als Planungsgrundlage dienten, sondern gilt auch für die Projektierungen der Direktion der Eidgenössischen Bauten. Es entstanden einige höchst elegante und eigenständige Leistungen in Auftragsverhältnissen und bei amtsinternen Planungen.

Einige scheinen sich an Bauten Sempers zu orientieren, andere wurden aus der städtebaulichen Situation heraus entwickelt. Ob die ehemalige Post in Interlaken willentlich Sempers Entwurf zu einem Palais der Luzerner Familie Segesser zitiert?<sup>395</sup>

Gohl selber zitierte nicht ausschliesslich Semper-Bauten, sondern reflektierte auch zeitgenössische Architektur. Eine gewisse Verwandtschaft seiner Basler Centralbahn-Post (1905–1907) mit Paul Sédille's (1836–1900) Warenhaus Printemps von 1890 in Paris ist kaum von der Hand zu weisen.

Überhaupt scheint ihm beim Entwerfen die Beaux-Arts-Tradition, die Arbeit mit Versatzstücken entgegenkommen zu sein. Ein Vergleich der vier von ihm an Strassenecken errichteten Postgebäude mag dies zeigen.

Die Post an der Ecke Rheinstrasse/Zürcher Strasse in Frauenfeld nimmt eine städtebaulich wichtige Stelle ein. Sie gabelt die Ausfallstrassen nach Südwesten und Nordwesten und schliesst den Rathausplatz optisch ab. Wie ihr Widerpart, das Schloss, könnte die Post einen Teil der Stadtkrone bilden. Dafür müsste sie aber eine von hinten wahrnehmbare Rückfassade bilden wie das Rathaus, das 1905/06 den das Schloss konkurrenzierenden Turm erhielt.

Gohl bildete aber 1897/98 nur die beiden stadtseitigen Fassaden aus, die der kuppelbekrönte Rundbau trennt und verbindet, und verriet damit, dass er auf Publikumswirksamkeit aus war, auf Kundenfang! Die drei Baukörper verbindet auf der Stadtseite ein durchlaufendes Gebälk, das auf den Flügelbauten (mit richtigerweise gerader Anzahl Fensterachsen!) nur Lukarnen in dichter Reihe überragen. Auf dem Rundbau trennt aber ein Vollgeschoss das Gebälk vom Kuppelansatz. Hier erinnert das Schweizerkreuz an die staatliche Bauaufgabe und markiert zugleich den Haupteingang auf der Winkelhalbierenden, die mit der Achse des Rathausplatzes fast identisch ist. Obschon nur zweigeschossig unterstützt die Post das Hauptstadtgepräge Frauenfelds.

Das Postgebäude in Chur, 1902–1904 errichtet, ist gleichsam die dreigeschossige und umfangreichere «Schwester» des Frauenfelder Baus. Auch hier findet sich das durchgehende Gebälk der drei Bauteile.<sup>396</sup> Wie in Frauenfeld besitzt der zurückgenommene Haupttrakt eine unbetonte Mitte. Die beiden auf die Baulinie vorstossenden Endrisalite nehmen die Flucht der dazwischen liegenden Schalterhalle auf. Sie ist ausnahmsweise als eingeschossiger, loggienähnlicher Trakt ausgebildet, in dessen nur leicht betonter Mitte sich der Haupteingang befindet. Der Rundbau am Postplatz besitzt keinen Eingang. Seine Kuppel sitzt direkt auf dem Gebälk, fast eingeklemmt zwischen den Steildächern der anliegenden Flügelbauten, und hält dem Publikum das Schweizerkreuz entgegen. Die Kuppelaterne war zur Aufnahme der Telefon- und Telegrafendrähte nicht mehr nötig, wie die in Frauenfeld, sondern ist rein dekorativ. Gohl, der das Projekt mit Jean Béguin aus Neuenburg verfasste, lässt seine Hand besonders am Rundbau und an den Seitenrisaliten an der Grabenstrasse erkennen.



Der Turm der Eidgenössischen Sternwarte in Zürich und seine «Tochter». LINKS: Die Sternwarte von Norden. RECHTS: Das Postgebäude in Lugano. (Fotos MF und EAD)

Die Post von 1905–1907 an der Basler Centralbahnstrasse war der bei weitem grösste Postbau Gohls.<sup>397</sup> In ähnlicher Situation wie derjenige in Frauenfeld stiess er bis zu seinem Abbruch im Jahre 1975 nur mit dem Rundbau an seiner westlichen Spitze zum Bahnhof vor, präsentierte aber den Gleisen des Vorbahnhofs die 19-achsige Südfassade ihres Haupttraktes. Diese von zwei Rundbauten begleitete Fassade mit unbetonter Mitte gliederten vier gleiche Akzente in drei Abschnitte. Der bahnhofseitige Rundbau enthielt eine recht pompöse Eingangshalle. Auch an diesem Beispiel lief das Gebälk (fast) durch, wurde aber an den Rundbauten zu einem Gesims unter kniestockhohen Fenstern reduziert. Diese Fensterbänder trennten die glockenförmigen Kuppeln vom Gebälk. Der wulstförmige Dachgrat der Längstrakte fand sich auch als horizontaler Akzent auf den Kuppeln, die damit optisch das lange Dach der Südfront abschlossen. Die kupfergrünen Hauben, die Schieferdächer und der helle Kalkstein klangen in einem sehr pariserischen Farbakkord zusammen: Eben, Le Printemps lässt grüssen!

Gohl war es auch vergönnt, südlich des Gotthards zu bauen. 1908–1912 entstand die Post in Lugano nach seinen Plänen, sie wurde aber erst nach seinem Tod vollendet. Das Gebäude bildet die Strassenecke Via della Posta und der Contrada di Verla. Die Winkelhalbierende der Gebäudeecke führt auf die Piazzetta della Posta hinaus – allerdings stadtauswärts und nicht einwärts wie in Frauenfeld, Chur und Basel. Umso mehr wird die Ecke mit einem eigentlichen Turm markiert. Alte Fotos zeigen, dass der Turm zwar noch als Sammelstelle der Telegraf- und Telefondrähte diente, aber vor allem durch das Oberlicht die Haupttreppe erhellen sollte. Die Fassaden der dreigeschossigen Flügel an der Via della Posta und der Contrada di Verla sind sehr zurückhaltend geschmückt. Ein bossiertes Erdgeschoss trägt glatte Obergeschosse mit bossierten Eckverbänden und Ädikulen schützen die Fenster im ersten Obergeschoss. Der Turm folgt diesem Aufbau; aus den Eckverbänden werden hier bossierte Lisenen, zwischen denen feine Gesimse die Höhe des Gurtgesimes unter den Fenstern des zweiten Stockes und die Stelle des Flügelgebälks markieren. Gohl passte sich hier der südlichen Bautradition an, doch irritiert der Turm wegen seiner Stellung im Bauegefüge: Während die Rundbauten in Frauenfeld und Basel als Haupteingang dienen, enthält dieser das Treppenhaus, das damals zur Direktion, vielleicht auch zu vermieteten Büros oder Wohnungen führte. Das mit Relief und Segmentgiebel geschmückte Turmportal führt auf die Via della Posta – und nicht der Winkelhalbierenden folgend auf die Piazzetta. Wieso? Es wäre doch ein Leichtes gewesen, den Turm um 45° nach links auszdrehen? Was hinderte Gohl daran? Vielleicht gibt ein Vergleich mit Sempers Sternwarte in Zürich eine Antwort.

Gohl hielt sich bei seinem Bau im Süden der Schweiz an dieses grosse Vorbild, wo Semper dem Beobachtungsturm die Haupttreppe einverlebte – trotz Kritik aus Astronomenkreisen mit vollem Erfolg. Gohl wird sich dieses Baus erinnert haben, der während seines letzten Studienjahres vollendet worden war. Möglicherweise schloss sich damit sein Kreis in der Auseinandersetzung mit dem Werk des Lehrers, das er zwar selten direkt zitierte, doch immer als Kriterium für seine eigene Baukunst mit sich trug.

Wenige Postgebäude jener Jahre sind heil auf uns gekommen. So fielen die meisten Posttürme in den 1930er-Jahren,<sup>398</sup> die meisten Schalterhallen wurden damals oder nach dem Zweiten Weltkrieg entweder «gereinigt» oder vergrössert – begründet in einem Ödipus-Komplex und aus Angst vor Unterhaltskosten. Beide Massnahmen hatten den Untergang der publikumswirksamen Innenausstattung zur Folge<sup>399</sup> – und einen immensen Kulturgutverlust.

## ZUM ERFOLG SEMPERS UND DER SEMPER-SCHULE

Die Erfolge der Zürcher Schule im Wettbewerb um das Rathaus von Wien 1869, in den drei hier näher betrachteten Wettbewerben von 1876, 1878 und 1885, in den Wettbewerben um das Reichstagsgebäude in Berlin 1872 und 1882 sowie um das Rathaus in Hamburg 1876 kamen nicht von ungefähr. In den Kritiken der Fachpresse<sup>400</sup> wurde immer wieder die Tüchtigkeit der Durchbildung der Grundrisse und deren gute Auswirkungen auf die Fassadengestaltung aufmerksam gemacht. Es waren Sempers Auffassung von der Korrespondenz zwischen Bauorganisation und architektonischem Aufbau sowie das Training in den Übungen unter seinen Auspizien, die für die Schüler hier ihre Früchte trugen. Da vor allem Bluntschli mit seinem Frankfurter Büro Mylius & Bluntschli wiederholt unter den Preisträgern der grossen Wettbewerbe auftauchte und er dadurch immer wieder öffentliche Beachtung fand, besetzte er den prominentesten Rang unter seinen Kollegen der Zürcher Schule, den er bereits während seines Studiums errungen hatte. Aus Angst, ein *Gotiker* könnte seinen Lehrstuhl besteigen, hatte Semper diesen Meisterschüler bereits bei seinem Rücktritt vom Polytechnikum 1871 gebeten, als Nachfolger zu kandidieren. Die darauf folgenden internationalen Erfolge bestätigten seinen Anspruch auf die Professur, die er 1881 endlich antrat.<sup>401</sup>

Die in Zürich und seiner näheren Umgebung lebenden Zürcher Schüler Sempers verkehrten im grossen Ganzen freundschaftlich untereinander. Neben Bluntschli, dem Star und Aristokraten unter ihnen, erklimmen andere die Stufenleiter politischer Ämter und sassen am Jahrhundertwechsel an den Schalthebeln des kulturellen Lebens der Schweiz oder traten nach dem Vorbild des verehrten Lehrers in den Dienst der Architektur- und Kunsterziehung. Um sie herum gruppierte sich eine grosse Schar mehr oder weniger erfolgreicher Architekten, die ihren Beruf praktisch ausübten, und eine kleinere Schar widmete sich kunstgewerblichen Aufgaben, kurz alle Aspekte in Sempers Lebensarbeit spiegelten sich in den Berufen seiner Schüler.

Überblickt man die erfolgreichsten Architekten unter den Semper-Schülern, bekommt der Wettbewerbsbetrieb in der Schweiz eine sonst nicht erkennbare Note. Wettbewerbsentscheide, Lebensschicksale und Karriereentwicklungen, die ohne diesen Überblick als Zufälle hingenommen werden müssten, erhalten dadurch Begründungen und werden aus den persönlichen Beziehungen zwischen den Entscheidungsträgern und den Bauleuten leicht verständlich.

Obwohl ein ähnlicher Mechanismus für die Semper-Schüler aus seiner Dresdner Zeit nicht nachgewiesen ist, scheint es doch für die zwischen 1815 und 1830 geborenen deutschen Architekten ähnliche Beziehungen gegeben zu haben. Wiederholt taucht in der Literatur der Hinweis auf, der oder jener habe eben bei Semper in Dresden studiert.

Nach 1900 verblasste Sempers Ruhm. Die Architektur des zurückgelegten Jahrhunderts geriet in Misskredit und damit auch die seine. Immerhin galt er in Nordamerika und Europa stets als einer der grössten Architekten und Entwurfslehrer seiner Zeit.

Das muss Gründe haben. Dieses Buch hat sich zum Ziel gesetzt, Sempers intensiver Arbeit am Zeichenbrett zuzusehen, das Zustandekommen und die Verwendung seines «Herbariums» von Vorlagen zu verfolgen, seine Kompositionstypen zu definieren und seine Vorliebe für bestimmte Grundrisslösungen herauszuschälen. Andere wichtige Aspekte sind seine Handhabung der Polychromie, sein Umgang mit Proportionsregeln in Grund- und Aufriss und die Wahl einzelner Motive.

Die Lösungen, die er für einzelne Bauaufgaben fand, galten vielen Zeitgenossen als vorbildlich und wurden nachgeahmt. Sempers Schülern standen offenbar nicht nur die ausgeführten Bauten und veröffentlichte Projekte wie das des Dresdner Forums zur Verfügung, sondern auch seine Plannamen.

Besser als aus Kollegnachschriften wie der von Henri Bourrit<sup>402</sup> erkennen wir Sempers Erfolg als Professor aus Werken seiner ehemaligen Studenten, zunächst im Vergleich von deren Wettbewerbsprojekten, dann auch in der Kritik der Preisgerichte, in denen Semper nicht selten über seine Schüler zu urteilen hatte. Über die lokalen und nationalen Wettbewerbe hinausblickend, erkennt man Sempers lange dauernde Wirkung auf die schweizerischen Staatsbauten, bis das Wort «Bundesarchitektur» im Zeichen der Reformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg zum Schimpfwort wurde.<sup>403</sup>

---

# ANHANG



Sempers Grabmal auf dem protestantischen Friedhof an der Cestius-Pyramide in Rom, Entwurf 1883 Manfred Semper, Porträtmedaillon Emanuel Semper. (Foto MF)



Die nachfolgend edierten Texte stammen aus dem Semper-Archiv in Zürich, gta.

## BRIEF VON DÉSIÉ RAOUL-ROCHETTE AN SEMPER 1834

Raoul-Rochette (1790–1854) war Historiker, ab 1816 Mitglied der Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 1819 Konservator des Cabinet des Médailles, 1829 Professor der Archäologie und 1839 Secrétaire perpétuel der Académie des Beaux-Arts. Er war der Wortführer der Gegner Hittofts im Polychromiestreit.

BRIEF VOM 1. NOVEMBER 1834

*Bibliothèque du Roi  
Cabinet des Médailles et Antiques*

*Paris, le 1<sup>er</sup> novembre, 1834*

*Monsieur,*

*J'ai lu avec beaucoup d'intérêt la brochure que vous avez publiée sur l'architecture colorée des Anciens, et – parmi beaucoup d'observations neuves et judicieuses qu'elle renferme, j'ai vu surtout avec infiniment de satisfaction que vous vous proposiez de publier un système complet de vos vues à cet égard, justifiées par des nombreux fragmens d'architecture colorée, et appliquées particulièrement aux monumens attiques. Un semblable recueil de faits et d'observations, émané d'un artiste, qui a étudié sur place les monumens de l'antiquité, ne pourra qu'être très-utile pour la science, et contribuer efficacement à l'intelligence de l'art antique. C'est dans cette conviction où m'a placée la lecture de votre opuscule, que je vous prie, Monsieur, de vouloir bien m'inscrire au nombre de vos souscripteurs.*

*Les remarques qui terminent votre opuscule, et qui me concernent, vous ont été suggérés par le programme de M. Hermann,<sup>404</sup> et j'ai dû regretter que, d'après votre propre aveu, vous n'avez connu mon travail que par celui du savant professeur de Leipzig. Si vous eussiez eu occasion de lire vous-même mes observations, vous vous seriez convaincu que, sur tous les points qui ont rapport à l'emploi des couleurs, dans la décoration des édifices, et dans la mise en œuvre des productions de la plastique et de la statuaire, je me trouvais absolument de votre avis. J'ai donc cru faire une chose agréable pour vous, Monsieur, encore plus que nécessaire pour moi, en vous adressant un exemplaire de ma brochure, et en la recommandant à votre attention; vous la recevrez presque aussitôt sans doute que cette lettre.*

*Le seul point sur lequel vous paraissez vous être fait une opinion différente de la mienne, bien qu'il ne soit pas traité spécialement dans votre mémoire, mais seulement indiqué dans les remarques qui le terminent, c'est en ce qui concerne l'emploi de la peinture proprement dite, de la peinture historique, de celle des grands maîtres de l'art, tels qu'un Polygnote, un Zeuxis, un Parrhasius, un Apelle, un Protogène. J'ai soutenu, avec tout le monde, que ces grands artistes peignaient sur bois; et que s'il y en eut parmi eux qui peignirent sur mur, ce ne fut là, même pour ces artistes, qu'une exception à un usage général. C'est en effet à cette notion fondamentale que nous ramène l'appréciation philologique des textes grecs, où il est question de peinture, ainsi que la connaissance de tous les faits de l'histoire de l'art; et je suis maintenant plus affermi que jamais dans cette opinion, par un examen consciencieux auquel je viens de me livrer sur tous les élémens de la question. Il est résulté de là un travail considérable qui s'imprime actuellement, et que je prends la liberté de recommander d'avance à votre intérêt. Car il ne s'agit pas ici d'une querelle d'amour-propre; c'est la vérité que nous cherchons, dans le seul intérêt de la science; et cette vérité, nous ne pouvons espérer de la trouver, que dans l'examen impartial et approfondi de tous les élémens qui nous restent. Vous paraissez croire, Monsieur, que j'ai formé mon opinion, seulement d'après celle de Pline, et vous parlez de Pline, comme d'un général de flotte (Schiffskapitain) qui n'aurait connu que la manœuvre. J'ignore, si Pline était en effet un grand homme de guerre; mais qu'il eût ou non ce mérite-là,*

peu nous importe aujourd'hui. C'est comme auteur de l'histoire naturelle, c'est-à-dire d'une encyclopédie antique, que Pline nous intéresse aujourd'hui, et quand il parle de peintures, nous ne devons pas oublier qu'il avait ces peintures sous les yeux; c'est un avantage que ni vous, Monsieur, ni moi, ni personne au monde ne pouvons lui disputer; et quand il dit que ces peintures étaient sur bois, vous conviendrez que, tout marin qu'il était, il pouvait en être cru sur sa parole; car il lui suffisait d'avoir des yeux pour s'en assurer. Mais d'ailleurs, tous les faits de l'histoire de l'art s'accordent, comme vous en avez la preuve, avec l'opinion de Pline; et vous verrez aussi que les témoignages de Pausanias, rapprochés d'autres textes antiques qui en déterminent la valeur, doivent s'entendre de la même manière.

L'opinion à laquelle je me suis trouvé conduit, par l'examen de tous les éléments de la question, est que, dans les temples grecs, où la peinture historique fut employée comme moyen de décoration, par exemple dans le temple de Thésée, où nous savons que des peintures de Polygnote et de Miron couvraient tous des murs de la cella, ces peintures consistaient en panneaux de bois insérés dans la muraille; ce que vous exprimez de cette manière: *das auf Holz gemalte Bild in die Verzierungen der Wand hineingepasst und dem Ganzen einverleibt*; et c'est ainsi qu'on s'explique comment, après en avoir enlevé les peintures qui les couvraient, des murs de temples restaient nus et déformés, *parietes nudī et deformati*, comme on en a des exemples à Syracuse et ailleurs, dans l'histoire des déprédations romaines. À ce sujet, j'oserais, Monsieur, vous demander votre témoignage sur une particularité qui m'a été signalée par M. Thiersch, avec qui vous avez observé le Theseion. M. Thiersch m'écrit que le mur de la cella offre, sur trois de ses cotés, un socle de marbre, composé de plusieurs assises, au dessus duquel règne un renfoncement, d'environ un demi-pouce de profondeur, et de quinze pieds d'élévation lequel se termine par une corniche de la même saillie que le socle [?]. Voilà certainement un fait très-curieux, et qui méritait d'être constaté architectoniquement, mais dont je ne trouve d'indications nulle part, pas même dans les observations que vous faites, Monsieur, sur les restes de stuc encore adhérens aux parois intérieurs du Theseion.

M. Thiersch est d'avis que les peintures de Miron et de Polygnote étaient exécutées sur ce stuc et dans cet enfoncement, mais cette opinion est insoutenable; car il est sans exemple et sans motif, quand on peignait sur mur, que l'on ait pas peint à fleur du mur. Mais dans mon système, cette particularité s'explique très-bien; et voilà pourquoi, je vous prierais instamment, Monsieur, de vouloir bien me dire ce que vous pensez de l'exactitude de l'observation de M. Thiersch.

Vous excuserez sans doute la liberté que j'ai prise de vous écrire, sans avoir l'avantage d'être connu personnellement de vous. Mais l'intérêt des études auxquelles je me livre doit me servir de titre auprès de vous; et au besoin, je m'autoriserais de la bienveillance d'amis communs, tels que mon illustre collègue et maître, M. Boettiger<sup>405</sup>, et notre excellent M. Sillig, au souvenir desquels j'oserais vous prier de me rappeler.

Agréez, Monsieur, mes bien sincères salutations

Raoul-Rochette.

À Monsieur  
Monsieur Semper, Professeur  
d'Architecture à l'Université de  
Dresde  
Saxe

[Stempel]: 2 Nov. 1834

## MATERIALIEN ZUM BAU DES DONNER-PAVILLONS, 1834–1836

KOSTENVORANSCHLAG VON ANTON HOMANN VOM 5. MAI 1834

<i>Anschlag für ein neu zu erbauendes Badehaus für Herrn Etatsrath Donner in Neumühlen nach Angabe und Zeichnung des Herrn Architect Semper</i>			
<i>[Maurerarbeit]</i>	55 Kf 8 zöllig Mauersteine mit Auf- u Abladen, Zoll und Transport	à 10,8	577,8
	130 Kf gelbe Flensburger Steine	à 3,-	390,-
	50 Tonnen Cement mit Zoll und Transport	à 14,-	700,-
	30 Tonnen Baitzkalk [?]	à 5,-	150,-
	12 Tonnen Lüneb[urger] Kalk	à 6,-	72,-
	10 Kf 2-füssige Marmorfliesen	à 4,8	450,-
	38 Tonnen gesiebter u gewaschener Cementsand	à 1,-	38,-
	12 Fuder Sand	à 1,-	12,-
	<i>An Arbeitslohn für die sämtliche Maurarbeit zu verfertigen, die Sandsteine zu versetzen, innwendig zu putzen und auswendig auszufugen, im Sahl die Gypsdeck zu machen und die Marmorfliesen zu legen, auswendig die Gesims von Cement zu ziehen etc</i>		660,-
			3049,8
<i>An Zimmerarbeit</i>	6 Kf Balken à 16 Fuss 10/13 Z	73,4	
	6 do à 11 1/2 fs 8/9 z	34,6	
	8 Stk. [?] Ständer à 20 fs 5/6 z	33,4	
	175 Fuss Schwellen, Mauerlatten, Riegel und Bänder 4/6 Zoll	10,5	
	5 Balken à 7 Fuss 7/8 Zoll	13,7	
	5 Balken à 11 Fuss 8/10 z	32,-	
	3 do à 22 Fs 6/12 z	33,-	
	10 Sparren à 8 1/2 fs 6/7 z Kfs 337 à 1,-	24,9	
			337, -
	7 Stk Latten à 8 1/2 fs 6/7 z		4,10
	980 Fuss Balken mit Arbeitslohn à -,8		490, -
	1350 Fuss Verschalung für Gypsdecken u zum Kupferdach à -,2		168,12
	<i>An Zimmerarbeitslohn</i>		300, -
			1300,6
<i>Tischlerarbeit</i>	1 doppelte aussere Thüre 11 1/2 fs hoch mit allem Zubehör		100,-
	4 Stk innere Thüren 7 fs hoch u 3 fs br von 2zölligem Holz à 15, -		60,-
	62 Fuss brüstungslamperie 3 1/2 fs hoch à -,24		93,-
			253,-
<i>[Anderes]</i>	500 Cbfs sächsischen Sandstein à 2,-	1000,-	
	152 Cbfs Bremer do à -,40	380,-	
			1380,-
	800 u Kupfer zur Dachbedeckung à -,17		850,-
	<i>An Schmiede u. Schlosserarbeit</i>		100,-
	<i>An Malerarbeit</i>		225,-
	<i>Eisengussarbeit nebst Broncen</i>		1000,-
	<i>An Decorationsmalerey, Töpferarbeit, Bildhauer etc.</i>		1000,-
			[4555,-]
			Ct. 9157,14
<i>Altona d 5 May 1834</i>			
			<i>Anton Homann</i>
Die Geldbeträge verstehen sich in Kronen zu 16 Pfennig (in der Handschrift teilweise durch Abkürzungen wiedergegeben). Das Total präzisiert, dass es sich um Courant, d. h. aktuelle Münzwährung, nicht Banco, d. h. Nominalwährung handelt. Der hamburgische Fuss gilt 28,57 cm und wird in 12 Zoll unterteilt. Die Tonne ist ein Hohlmass bzw. ein Fass von normiertem Inhalt.			

## BRIEF SEMPERS AN DONNER VOM 10. SEPTEMBER 1834

Herrn Etatsrat Donner  
Hochwohlgeboren  
hieselbst

Erlauben Sie, dass ich mein Versprechen Ihnen zu schreiben, nachträglich halte und Ihnen beifolgende Bauzeichnungen vorlege, damit Sie dieselben gefälligst durchsehen und mir dann später Ihre Meinung darüber sagen mögen. Ich hätte nicht verfehlt, sie nach Bredeneken [?] zu schicken, wenn nicht durch mancherlei Störung die Vollendung der Zeichnungen verzögert worden wäre.

Die Zeichnung A ist der genaue Situationsplan des Baulokals wie es jetzt besteht und mit den beiden Terrassen und dem ungenügenden Hinterhof und den Stallgebäuden. Der rote Pfeil deutet die Richtung von Norden nach Süden an. Der Riss No. B dagegen enthält die von mir vorgeschlagenen Veränderungen, die nach meiner Überzeugung nicht füglich unterbleiben dürfen, weil, sobald nicht gleich bei der Anlage das Ganze in Rücksicht genommen wird, später unfehlbar partielle und umso kostspieligere Veränderungen vorgenommen werden müssten, wobei nicht einmal dieselben materiellen Vorteile, viel weniger die Annehmlichkeiten und Verschönerungen zu erweisen sein würden. Indem ich die im Plan mit a bezeichnete Terrasse um 50 Fuss einwärts ausgrabe und dadurch eine Plattform von 7500 [Quadrat-]Fuss gewinne, indem ich ferner vorschlage, auf dieser Plattform die 8 bis 10 Fuss niedriger zu liegen kommt als der hinter derselben auf Terrasse b (Zeichnung B) befindliche Garten, die drei fortlaufenden Reihen Treibhäuser und Weinkasten nebst Mistbauten aufzustellen und dafür die so störenden Mistbauten vor dem neuen Gebäude zu entfernen, erhalte ich einen fast regelmässigen Blumen- und Gemüsegarten, der über 1000 m<sup>2</sup> (à 3,5 Fuss), also 15'000 [Quadrat-]Fuss Flächeninhalt hat, indessen unser jetziger Garten sich auf 932 m<sup>2</sup> oder 11'417 [Quadrat-]Fuss beläuft.

Dieser Blumengarten wird von den drei davor stehenden Gewächshäusern keineswegs in Schatten gesetzt, weil das Gewächshaus nur 5 bis 6 Fuss über den Erdboden herausragt und sich an die neue Terrasse lehnt, wie dies aus dem Durchschnitt auf der Zeichnung B entspricht [?]. Rechts und links des Gemüsehauses sind Spalieranlagen, die den, hinter den schmälern Weinkasten, die an beiden Seiten das Gemüsehaus flankieren, frei bleibenden Raum in Anspruch nehmen, und für die an der Linie a eingegangenen Spaliere reichlich entschädigen, zumal wenn man die neu gewonnene Wand vor dem neuen Bau, an der sich jetzt der Weinkasten befindet und die für die Spalierbäume reichlichen Raum darbietet, mit in Rechnung zieht. Auch kann an dem Laubgange, der meinem Vorschlag gemäss die Gewächshäuser mit dem neuen Gebäude in Verbindung setzen soll, guter Wein gezogen werden, ohne dass der Garten dadurch beschattet wird.

Den durch die Entfernung des Treibhauses gewonnenen Raum benütze ich zur Vergrößerung der Orangerie und zum Aufenthalte von Kunstwerken. Der so gewonnene Raum ist zur Vollendung der schönen Idee, ein in unserem Norden fast einziges Asyl für Kunstgegenstände zu stiften, fast unumgänglich notwendig. Auf obige Weise hätte ich mit verhältnismässig geringem Aufwand von Kosten und Mühe auf jede Weise gewonnen:

- Erstens Durch Hinwegschaffung der den Anblick des Hauptgebäudes störenden Hindernisse
- Zweitens Durch Vergrößerung des Gartens
- Drittens Durch Verlegung der Treibereien an eine Lage, die besser orientiert ist und eine beliebige Erweiterung zulässt.
- Viertens Durch Vermehrung des Spalierraums zum Erzielen der edlen Früchte
- Fünftens Durch Erweiterung des zur Ausstellung von Kunstwerken bestimmten Lokals, welches leicht zu klein, nicht leicht zu gross werden kann, indem man auch für zukünftige neu Aquisition gerüstet sein muss.

Welche Verschönerung im Allgemeinen diese Veränderung zur Folge haben wird, das zu beurteilen ist niemand fähiger als Sie, Herr Etatsrat; und in der Überzeugung, dass es, um zu diesem Urteile zu gelangen, keiner meiner Zeichnungen bedürfte, wage ich es, Ihnen so schwache Leistungen, wie die beifolgenden Skizzen, vorzulegen.

Mögen Herr Etatsrat nun mein Projekt genehmigen oder nicht (ich lege es Ihnen aus reinem Interesse für die Kunst vor), so bitte ich Sie diese Zeichnungen als zu meiner Rechtfertigung zu behalten, denn ich bin sicher, dass einmal später dennoch der Wunsch eintreten würde, gleich Anfangs einen durchgreifenden Plan verfolgt zu haben.

Herr Repsold hat meine Zeichnungen gesehen und findet die Lage des Treibhauses, der Weinkasten und Ananaskasten sehr günstig, um gleichmässig alles mit einem Kessel zu heizen.

Dagegen bietet die Heizung des Treibhauses, wenn es oben liegen bleiben soll, manche Schwierigkeit dar, weil der Kessel nicht am kalten Hause liegen darf.

Entschuldigen Sie, Herr Etatsrat, meine Redeseligkeit, mit der ich vergessen habe, Ihnen zu Ihrer glücklichen Rückkehr Glück zu wünschen. Heute um 6 bin ich auf dem Bau und hoffe das Glück zu haben, den Herrn Etatsrat zu sprechen.

Hochachtungsvollst ergebenst

G. Semper

Altona, den 10. Sept. 1834

## BRIEFE UND AUSZÜGE VON BRIEFEN VON FRANZ GEORG STAMMANN AN SEMPER IN DRESDEN VOM 11. OKTOBER 1834 BIS ZUM 8. FEBRUAR 1937

BRIEF VOM 11. OKTOBER 1834:

... mit Donner ist es im Ganzen ziemlich gut gegangen, nach manchen Kämpfen, Schwenkungen und wiederholten und abermals wiederholten Debatten und Hin- und Herreden kam es an dem einflussreichen Tage, ... am 28. Sept., endlich dahin, dass er sich entschloss, die Galerie oben fertig zu bauen, und Treibhaus mit den Weinkasten, Mistbeeten und den Ananaskasten unten hin zu legen, jedoch will er keine Treppe oder grössere Steigung im Garten haben. Die Wand mit den Pfirsichen, unterhalb des Kesselhauses wird nun die vordere Seite der Weinkasten, die dort in einer Länge hinkommen [einnehmen]. Das Treibhaus kommt mit den Ananaskasten und dem Heizapparat 12 Fuss dahinter, ungefähr 1 Fuss tief in die Erde.

Aus dem [hier] Aufgekratzten wirst Du mich hinreichend verstehen. Zum tiefer legen des Treibhauses und zum planieren des Gartens war er nicht zu bewegen, da er nicht steigen und verändern will, indessen wird er später den Blumengarten doch anders einrichten müssen und dann lässt sich Dein Projekt mit der Pergola und der Planierung und der Anlage des Gartens doch nun und nicht unwahrscheinlich, ins Werk richten, nur dass das Treibhaus so hoch liegt, was aber nicht zu beseitigen war. Die reine Ausführung Deiner Anlage würde indessen zu so manchen Schwierigkeiten und Umstellungen geführt haben, dass er mir, wenn ich unabänderlich darauf beharrt hätte, am Ende ganz wieder abgesprungen wäre und das Treibhaus oben gelassen hätte. ... Das Ganze wird nun auf diese Weise im Taglohn und nicht im Akkord ausgeführt. – Meine Lunge hat gewaltig herhalten müssen um für die grossen Orangenbäume einen andern Eingang als durch die Pfeiler von vorne anzuwenden, denn der Gärtner sagte, die Türe wäre zu klein zwischen den Pfeilern, er müsse wenigstens 5,5 Fuss haben um die grossen Bäume durchbringen zu können. Donner wollte nun durchaus, ich sollte 2 Pfeiler weiter auseinander stellen, denn wenn er ein Haus zu einem bestimmten Zwecke baute, wie hier für die Orangenbäume, so müssten diese doch auch gehörig hinein können. ... Ich liess indessen nicht nach, sondern schlug ihm 2, 3, 4erlei vor, bis ich am Ende in die Gärtnerwohnung – welche ich, da die Heizung in der Orangerie durch Öfen geschehen soll, verändert habe – kam, wo ich es gut zu drehen wusste, dass er mir selbst damit kommen musste – ob sie nicht von da hineinzubringen wären, und so gelang es mir, nachdem ich ihm durch eine Zeichnung deutlich machen musste, wie es einzurichten wäre, ihn dafür zu gewinnen und die Galerie wird nun ganz so ausgeführt wie Du sie projiziert hast, nur muss ich über mehreres noch Aufschluss haben: Die Gärtnerwohnung erhält nun ihren Eingang, wie Du aus dem Grundrisse siehst,

von der schmalsten Seite mittels einer Treppe. Die Türe mache ich ca. 6 Fuss breit. Die Rückwand der Orangerie muss durch vorliegende Leisten in Felder eingeteilt werden, wovon das eine, das im Grundrisse zu öffnen und durch eine Tafel von Holz verschlossen ist, die Fugen verstecken sich hinter den Leisten, welche zugleich den Falz bilden. Die Tafeln werden nun eingesetzt und von der Gärtnerwohnung verriegelt. Man sieht also nichts von der Galerie, da dieses Feld wie die anderen gemalt wird; ich lasse die Öffnung wie die Tür: 6 Fuss breit und 11 Fuss hoch machen, um die Bäume mit Bequemlichkeit hineinbringen zu können. Die Diele der Gärtnerwohnung geht auf dieser Seite in der Höhe durch beide Etagen. In der schmalen Wand der Galerie lasse ich weder Wandpfeiler noch Nischen machen, da die Pfeiler gegenüber ungleiche Entfernungen haben und die Wand zu Nischen zu dünn ist. Willst Du nachher doch, so lässt es sich immer noch machen oder die Pfeiler aufmalen. Ich bringe aber in der Wand 2 solche Fenster oben an wie bei c 3 sind, da der Gärtner dort welche zu haben wünscht. Die Pfeiler vorne lasse ich 1,5 Zoll enger als die stehenden machen, indem sonst die Füllung an der Ecke nicht grösser wie die Entfernung der Pfeiler wird, was ich glaube, Dir nicht recht sein würde. Die 1,5 Zoll sind nicht zu bemerken. Den Sockel lasse ich gerade und schlicht und der Basis der 4eckigen und rechteckigen Pfeiler durchgehen. Eggers sagte nicht darauf an, wenn Du auch einen Pfeiler weniger und alle 8eckig hättest, die Endfüllung würde dann grösser und man könnte sie zur Türe machen und dort die Bäume hineinbringen, das wollte ich aber nicht gerne machen. – Die Fenster zwischen den Pfeilern der Orangerie würde ich ganz gerne anders machen. Eggers sagte mir, die Brüstung sollte ca 3 Fuss hoch werden und das Ganze bis ans Kreuzholz in 2 Flügeln aufgehen. Dazu scheint mir der Saum etwas schmal; ich liesse es als einen Rahmen bis oben hinauf, eine gemauerte Brüstung von 2 Fuss hoch und nichts zum wegnehmen, die Sprossen von Messing vergoldet, wie meine auf dem Holzdamm, und in jedem eine kleine Klappe, da durch die oberen Seitenfenster Luft genug ist und es dann im Sommer in dieser geschlossenen Halle sehr kühl und angenehm sein wird. Was meinst Du dazu? Ungefähr so:

Wenn sie zum Herausnehmen sind, wird es doch immer sehr hässlich aussehen, dass die hölzernen Zargen oben stehen, die doch nicht weg genommen werden können.

Ich hätte Dir noch so viel zu schreiben, dass ich in ein paar Stunden nicht fertig wäre, da aber in einer halben Stunde die Post abgeht, so sollen nur noch einige Bemerkungen folgen, damit Du nur heute erst etwas erhältst, und ich werde gleich mit der Fortsetzung anfangen.

Die Zahnschnitte sind angesetzt. Die Wachsfarbe, meint Milde, hält sich so nicht in Luft und Wetter, wäre wenigstens erst zu probieren. Ich werde nun, da es doch schon mit dem Wetter so eine Sache ist, ein Stück zur Probe machen lassen und, was auf jeden Fall besser ist, das weitere Malen und vergolden bis zum Frühjahr lassen. Die Cementabgüsse werden gerade jetzt am Achteck angemacht, es ist oben so weit fertig; die Rosetten fehlen noch.

Wegen der à la grecs und Nuten in den Türgewänden bitte ich um nähere Angabe mit Zeichnung. Den halben Knopf<sup>406</sup> lasse ich erst aufsetzen, um das Dach zu zu haben; Das Modell erhalte ich von Petters, ich wusste aber nicht, dass Klimesch den Oberteil machen sollte.

Vom Treibhaus wird das Holzwerk aufgestellt und hoffe ich morgen gerichtet zu haben. Die Basen zu den übrigen Pfeilern der Orangerie kommen übermorgen. ... Ich bin und bleibe Dein mit Sehnsucht wieder von Dir Nachricht erwartender Freund

F. Go. Stammann

Dein Brief war vom 4. Okt. datiert, 7. Okt. auf die Post gegeben und kam 10. Okt hier an

Hamburg 11. Okt. 1834

Nachlesen kann ich diesen Brief nicht mehr. Tue Du es!

BRIEF VOM 17. OKTOBER 1834:

... Ich habe die Basis unter den Fenstern oben am Oktagon angeschlossen, weil sie mir gar zu lange da oben heraus puhlten, willst Du sie später noch haben, so kann man sie aus Cement giessen und leicht aufsetzen. Ich lasse den geraden Sockel unter der Basis der Pfeiler ganz gerade durchgehen

bei der Galerie in der Höhe mit dem Fussboden gleich, ganz von Sandstein und setzte die Pfeiler mit ihrer Basis darauf. Das ist Dir doch recht? In der Eingangstür liegt ein Felsen als Schwelle, der etwas vorspringt, das macht aber nichts, weil es die Türe ist.

Eggers fragt mich nach dem Gebälk. Ich lasse die Balken auf den Architrav legen und das Dach mit Kupfer decken. Von dem Fries mit den Medaillons lasse ich nur so viel mehr machen, dass er ganz durchgeht und auf jeden Pfeiler ein Medaillon kommt oder soll der verzierte Fries nur am Oktagon sein?

Wie hast Du den Knopf zu befestigen gedacht, davon weiss niemand etwas. Ich würde den Sandstein so viel stärker gelassen haben, dass er oben hätte abgefalzt werden oder oben durch das Loch hindurchreichen können, das wäre genug gewesen, wenn der Oberteil mit eisernen Tubben auf dem Unterteil befestigt worden wäre, denn der Wind weht den Stein nicht weg. Du schreibst, die Türgewände müssen ringsum mit Nuten versehen sein. Wie ist das zu verstehen und wozu? Neben den Wand-Pfeilern am Unterbau des Oktogons sind rund um die viereckten Felder Nuten, die 2,5 Zoll breit gemauert und nach dem Putzen 1 Zoll bleiben. Ist Dir das nicht zu schmal? Und meinst Du diese? In der Mitte ist die Nute durch eine gerade Leiste abgeteilt.

BRIEF VOM 18. OKTOBER 1834:

Ich war gestern draussen bei Eggers, um zu sehen, was er für Zeichnungen von Dir hat, denn er sagte mir, von einem Profil über den Lambris wisse er nichts; nun kam er denn endlich nach vielem Fragen mit der Zeichnung zu den Türen heraus und ich fand die Leiste, von der ich zuletzt sprach und die Nuten da herum, in wirklicher Grösse. ... Ich möchte Dir raten, diese Leisten über den Füllungen der Lambris nur am Oktagon neben der äussern Tür, auf beiden Seiten zwischen den Pfeilern und am Ende der Galerie in dem geschlossenen Fache zu machen, denn auf den Fenstern und der Tür der Orangerie wird es zu manchen Unbequemlichkeiten Veranlassung geben, da die Fugen der Leisten, da wo Türe und Fenster aufgehen, nicht dicht sein können, sondern wohl 1 Zoll auseinander stehen müssen, indem sie sich sonst nicht öffnen lassen. Überdies werden dem Gärtner die Brüstungen 1,5 Fuss zu hoch. Er hat unten nicht Licht genug. Wie soll es mit dem Kämpfer über Türe und Fenster werden? Soll er das selbe Profil wie die Leiste haben und sollen die oberen Fenster feststehen, die Sprossen so oder so sein und soll die Basis der Pfeiler mit an der Türen sitzen, so ist es das selbe wie mit den Leisten. Sie müssen auf der Fuge auseinander stehen. Schreib mir über all dies recht bald, denn es muss wo möglich noch vor dem Winter geschlossen sein. Ich werde schon nächste Woche den fertigen Teil der Orangerie vorläufig mit alten Fenstern und Brettern schliessen lassen müssen. damit die Bäume in Schutz kommen, denn das Wetter ist kalt, rau und windig ...

Willst Du die Türe von der Diele der Gärtnerwohnung durch Wandpfeiler versteckt haben oder mit Leisten, oder wie soll die lange Rückwand der Galerie dekoriert werden? Bitte umgehend hierauf Antwort.

Die beiden Türen im Oktagon nach der Galerie und nach aussen werden natürlich ganz gleich? Wegen der Modelle zu den Türen, glaube ich, ist es mit Petters nichts, er steckt mit Runge unter einer Decke ... Runge benützt schon zu seinem Herrenhaus für Burmester am Holzdamm Deinen Löwenkopf und Deine Medaillons aus dem grossen Fries.

Sie ziehen jetzt am Oktagon das Hauptgesimse. Das Treibhaus steht, aber noch keine Fenster drin, die kommen nun. Die kurze Wand der Orangerie und die Füllung mit den beiden Pfeilern auf der äussern Ecke sowie 3 Pfeiler sind schon bis zu den Kapitälern hinauf, die andern Pfeiler halb. Die Zarge zur Tür nach der Gärtnerwohnung 11 Fuss hoch, 6 Fuss breit, steht auch, und oben so hoch und breit soll, nach meiner Meinung, der Eingang von des Gärtners Diele zur Orangerie werden ... Beantworte Alles bald und schreib mir auch, ob Du Weihnachten kommst!

Dein F. G. St.  
18. Okt. 1834

BRIEF VOM 29. NOVEMBER 1834:

... Die Galerie und die Gärtnerwohnung sind unter Dach und werden dicht gemacht, um wo möglich in ersterer sich mit den Bäumen mehr ausbreiten zu können (sie stehen im Augenblick noch in dem schon fertig gewesenen Teil der Orangerie, welchen ich auch provisorisch mit alten Fenstern und Brettern zumachen liess) und in dem andern arbeiten und im Winter fertig machen, damit der Gärtner gleich zum Frühjahr hinein kann. Die Fenster zur Galerie müssen wohl bestellt werden, indessen weiss ich Deinen bestimmten Wunsch nicht. Die Brüstung kann wirklich nicht so hoch werden. Und wenn ich auch Deine Gründe dafür gelten lassen will, so musst Du doch bedenken, dass dies hauptsächlich ein Raum für Orangenbäume etc. und nicht für Statuen etc. sein soll, und für diese ist es zu hoch! Im Äusseren liesse es sich nicht ohne das ruhige Ansehen zu beeinträchtigen, dennoch niedriger machen, da es mir selbst scheint, als ob die Brüstung am Oktogon auch niedriger sein könnte ...

Das Oktogon lasse ich auch vorläufig dicht machen. Das Modell zum Knopf habe ich selbst zu Klimesch gebracht und Petters dafür 24 p bezahlen müssen. Den Unterteil in Sandstein und den Fries in Cement habe ich, da Runge Geld haben wollte, abliefern lassen, und steht nun draussen im Keller ...

Zu den Türen habe ich nichts machen lassen, da ich keine Antwort von Dir habe, ob Du die Modelle von Winck gemacht haben willst, oder von Petters. Von Winck ist, glaube ich, in allen Fällen am besten.

Den Fries – wird Dir schon aufgefallen sein – habe ich noch nicht ansetzen lassen, weil mir bange war, dass er abfrieren oder durch den Frost leiden würde, wie an Gesimsen und an andern Teilen bereits geschehen. Die kleinen Rosetten und Akroterien fehlen auch noch, da das Sachen sind, welche sich jederzeit ansetzen lassen und vor der Hand genug zu tun war. Mit der enkaustischen Farbe habe ich an meinen Häusern im grossen einen Versuch gemacht ..., aber es ist schlecht ausgefallen, blättere ab und deckte auch in Masse mit einem Anstrich nicht. Ich muss nun weiter und Anderes versuchen.

Die Türgewänder stehen ...

Wegen Deiner Ideen rücksichtlich des Plafonds mündlich.

Die Balken habe ich viel schwächer nehmen lassen, da sie nur sich selber und keine Last zu tragen haben – und würde sie noch abgeknappert haben, wenn Eggers nicht schon welche geschnitten gehabt hätte ...

Der Weinkasten ist ausgemauert, das Holzwerk aufgestellt und es fehlen nur noch die Fenster. Die hintere Mauer steht mit 4,5 Fuss über dem Boden und bildet eine Brustlehne, die ich mit Sandsteinplatten zu bedecken denke und Füllungen putzen lassen will, d.h. wenn Donner nichts gegen Sandsteine hat, was er noch überlegt. Er hat an dem einen Ende die Mauer krumm, nach dem Wege, der dort hinauf geht, fortsetzen lassen. Ich riet davon ab.

Du willst mir eine kolorierte Zeichnung des Durchschnitts mit Dekoration des Plafonds etc. sowohl von der Halle wie des Oktogons schicken und verlangst dazu die Masse und Abstände der kleinen Fenster in der schmalen Wand, welche hier erfolgen. ...

In der Gärtnerwohnung werden 6 (Quadratfuss) des Fussbodens im oberen Stock beim Eingange, wenn die Bäume hinaus und herein gebracht werden sollen, herausgenommen und gewissermassen wie ein Paar Lücken eingerichtet. Für gewöhnlich kann er den Platz aber da oben mit benützen; daher lässt sich dieser Eingang wohl nicht als Vorhalle zur Orangerie benützen. ...

Der Frost hat hier wieder nachgelassen und wir haben wieder 5 Grad Wärme, aber feuchtes Wetter dabei. Repsold seine Dampfheizung ist im Gange und alle Gewächse im Treibhaus, aber sie tut noch nicht die Wirkung, die er selbst, Donner und wir davon erwarten. Es ist höchstens auf 10–12 Grad zu bringen. Doch schreibt R. es lediglich der Feuchtigkeit zu, die noch im Hause ist und alle Wärme absorbiert. Ich habe Donner deshalb vorgeschlagen, zur Ableitung der Feuchtigkeit vorläufig einen kleinen eisernen Windofen setzen zu lassen, was auch geschehen ist. Indessen fürchte ich entre nous doch, dass sie bei starker Kälte nicht ausreicht, worauf ich R. auch gleich aufmerksam machte, was er aber in Abrede stellt. ...

*Kommst Du zu Weihnacht, so lade ich Dich ein, den Sylvesterabend bei mir zu verbringen.*

*Herzlich Dein F.G.St.*

*29. Nov. 1834*

BRIEF VOM 6. FEBRUAR 1835:

*... Bei Donner geht es jetzt langsam. Wegen der Dekoration und Malerei des Innern hat er sich noch nicht fest entschlossen. Milde verlangt 2000 K und ca. 5 Monate Zeit für das Oktogon. Er wird das wohl auch geben, nur hat er noch verschiedene kleine Nebenbedingungen zu machen, will dies und jenes schriftlich haben und ich will nun noch einmal mit Milde zu ihm, dann wird es in Ordnung sein.*

*Die Fenster zwischen den Kolonnen will er nun von Eisen und doppelt mit Espagnoletstangen haben, wozu ich ihm baldigst eine genaue Zeichnung über die Art der Konstruktion etc. machen soll. Er will sie dann einem andern Schmied, Meyer, der auch in Neumühlen wohnt, übergeben, da Juhl ihm zu teuer ist und er so auch den Zoll spart, dann wird er wahrscheinlich Spiegelscheiben nehmen.*

*Willst Du die 2 Fenster in der schmalen Seite der Galerie beim Eingang zur Gärtnerwohnung behalten oder sollen sie zugemauert werden?*

*Die Heizung wird nun in den Vorkeller kommen und der Kanal unter den Fenstern fort in den kleinen Schornstein gehen. In dem Oktogon wird wahrscheinlich auch ringsum ein Kanal angelegt.*

*Wie willst Du die beiden Eingangstüren zum Oktogon und die Fensterrahmen angestrichen haben in- und auswendig? Ich denke mit Oelfarbe und da es doch Metall ist wie Bronze?*

*Du musst die Zeichnungen zu den Kassetten in der Galerie mitgenommen haben – auf dem dünnen Papier, denn sie ist nicht bei mir und Donner nicht – und ich möchte dies doch gerne machen lassen, sende es mir umgehend!*

*Die scheussliche, hohe Planke als Einfassung des Gartens musste hin und ist hin.*

*Die Zeichnung zu den Akroterien, welche noch gemacht werden müssen, ist nicht auf dem Papier, habe ich daher auch nicht und bitte ebenfalls um eine andere! ...*

AUS EINEM UNDATIERTEN BRIEF:

*Donner hat sich ... endlich entschlossen, die Dekorationen von Milde für 2000 Kronen machen zu lassen ...*

*Eine doppelte Eisendecke schlug ich nur deshalb vor, weil er nichts Brennbares haben will und dann eine ruhige Luftschicht der schlechteste Leiter ist. Man wird das Papier gleich mit der Wachsfarbe streichen können. Im Oktogon soll auch ein Spritzkanal sein und ich werde ihn rundum dicht vor den Tischen vorbei legen, dass die Eisengitter an die Tischfüsse stossen. Ist Dir das recht? ... Die Postamente dachte ich 2,5 Fuss hoch machen zu lassen. Was meinst Du?*

BRIEF VOM 25. FEBRUAR 1835:

*... Mit der hohen Brüstung scheint es nichts zu werden. Er hat es freilich noch nicht ganz abgeschlagen, sondern will wissen, was die Sandsteinarbeit ohne die Brüstungen und mit denselben kommt. Das soll er morgen erfahren. Ich rechne die Gliederungen der Basen der Pfeiler inwendig und auswendig von Sandstein durch, die ganze Geschichte mag circa auf 250 Kronen. kommen, und lass die Fenster, wenn sie ganz hinunter gehen in die Mitte auf Sandstein setzen (der Sandstein wird dann so breit wie eine Seite der 8eckigen Pfeiler, und auf der in- und auswendigen Seite abgängig, das ist Dir doch recht?).*

*Wird die hohe Brüstung gemacht, so muss oben auf Dach auch ein Sandstein als Deckleiste liegen und das Fenster eben so drauf stehen. Zu den Fenstern habe ich ihm schon eine detaillierte*

*Zeichnung zur Konstruktion gemacht, oder machen müssen, und er höckert nun damit heraus, wer es am billigsten liefert. Juhl, sagt er, ist zu teuer.*

*Aufrichtig gesagt, ich bin nicht für die hohen Brüstungen (wie wohl ich Donner schon fast dazu beredet habe), es wird sich aber im Innern gewiss nicht gut machen, da man nur eben darüber hinaus sehen kann und wie wird es dann im Sommer werden, mit der ganz offenen Halle? Ich halte es für zweckmässiger, die Fenster bis unten gehen zu lassen und für das Innere auch schöner und angemessener, im Äussern magst Du sonst gerne recht haben, doch musst Du immer bedenken, liegen sie viel tiefer wie die übrigen Mauerflächen und würden daher immer kontrastieren.*

*Mit dem Pfeiler ist es eine eigene Sache, wenn der ebenso stark wie die andern werden soll, was doch sein muss, so wird die Öffnung kleiner als die andern, denn jetzt ist die grössere Weite, nach dem Fenster zu, 16,5 Zoll mehr als die andere und die Pfeiler sind 19 Zoll. Was soll also geschehen? Ich kann ohnedies noch nicht dazu, da die Bäume noch heraus sind.*

*Um das Lecken im Oktogon vom Dach weg zu bringen, habe ich Donner gesagt, müsste noch eine Eisenblechdecke darunter, die auf die Rippen genietet oder geschoben wird.*

*Es fielen dann die Stege weg, was nichts ausmacht, sondern für die Dekoration vorteilhaft ist, und um das Eisenblech zu befestigen, kann man auf dasselbe die Rippen wieder halbrunde Stangen nieten oder sonst fest machen, die, wenn sie vergoldet, denselben und vielleicht noch mehr Effekt machen, was meinst Du dazu?*

*Willst Du nun 2 oder 3 Kassetten in der Galerie haben? 3 scheinen mir in einigen Fächern etwas klein zu werden. Das kleinste Fach ist, glaube ich, 4 Fuss 7 Zoll, die mittleren 5 Fuss 1 oder 2 Zoll und soll das letzte Fach, wo die beiden kleinen Fenster sind, noch bleiben und so werden, wie es bei dem kolorierten Durchschnitt angegeben? Wie gross willst Du die Kassetten haben? Und wie weit soll die Perlenreihe am Balken von dem Eierstab abstehen?*

BRIEF VOM 16. MÄRZ 1835:

*... In Neumühlen ... geht es dann besser als Du denkst, mein Alter. Die Sandsteinsockel und Basen unter den Pfeilern der Galerie werden aus- und inwendig ganz durchgeführt und sind schon in Arbeit. Die eisernen Fenster gehen so weit hinunter und stehen auf dem breiten Sandstein, welcher aus- und inwendig Abfall hat. Donner wollte durchaus, ich sollte eine Brüstung von 1,5 Fuss hoch unter die Fenster mauern lassen, denn die Scheiben bis hinunter wollte er auf keinen Fall haben. Nun hat er indessen zugegeben, dass ich statt der unteren Scheiben Füllungen mache, was doch nicht ein so grosser Übelstand sein wird, indem diese nicht wie eine niedrige Brüstung vorliegen, dieselbe dunkle Farbe wie die Rahmen erhalten und mit aufgehen, wodurch die ganze Weite zwischen den Pfeilern wie eine Öffnung erscheint und sich auch wirklich öffnen lässt, d.h. bis auf die obere Fenster, welche feststehen. Was sagst Du zum Ganzen?*

*Die Decke in der Galerie lasse ich in Kassetten, 2 per Fach in der Breite, einteilen und am Ende die beiden grossen Fächer und Kassetten.*

*Die Decke des Oktogons habe ich mit Papier bekleben lassen. Nun trifft noch ein, dass Du Deine Masken wahrscheinlich zu hoch gemacht hast, denn die kleinen oberen Frontispitzen können, wenn sie ganz voran auf der äusseren Kante des Gesimses stehen, nur 13 Zoll hoch werden, unter der Rippe, und die Masken nur 8 Zoll. Nun verlangt Deine Zeichnung, in wirklicher Grösse 13,5 Zoll, und die Enden neben den Masken 7 Zoll, dann steht alles dicht auf der äusseren Kante des Gesimses und stösst dicht unter die Decke. Das willst Du doch wahrscheinlich nicht. Ich wollte die Frontispitzen schon aufmauern lassen, damit es auch oben, unter dem Auflager des Daches, ganz dicht wird, habe es aber noch gelassen, um Deinen Wunsch zu vernehmen. Wie ist es und was willst Du damit? ...*

BRIEF VOM 6. APRIL 1835:

*Du Sünder aller Sünder,*

*Was ist denn mit Dir eigentlich, dass ich nichts von Dir erfahre? – Und die Hauptsache, nichts von*

Dir erhalte. Wir gebrauchen die obern Pilasterkapitäler. Wie soll es mit den Krönungen und Masken werden?

Das obere Gesimse und das Gesimse über den Fenstern ist fertig. Die runden Löcher müssen noch verziert werden? Oder sollen sie offen bleiben?

Sollte das obere Gesimse über den Pilastern mehr vorliegen? Ich habe es rundum gleich laufen und sich in den Ecken auf die Gehrung verschneiden lassen, dass es, wenn es mehr vorliegt doch auch zusammenläuft. Die Zahnschnitte sollen doch rundum gehen? Das Dach ist inwendig ein Mal mit Papier überklebt, ist des Tages trocken und jeden Morgen wieder über und über nass, so dass es schon schimmelt. Ich werde es auf einer Stelle nun zum zweiten Mal bekleben lassen, befürchte aber, dass das auch noch nichts hilft, da das Gebäude an und für sich noch zu feucht ist. ...

Es fehlt die Zeichnung zum Architrav des Äussern und Innern der Galerie. Die Fenster werden aus Eisen mit Spiegel. Ein Schlosser Meyer, will Donner, soll sie machen, da er billiger als Juhl. Ich lasse die Fenster bis unter den Architrav gehen und die Kapitäl stumpf dagegen. Unten kommen Füllungen oder schlichte Eisentafeln statt Scheiben. Die Sandsteinbasen gehen in- und auswendig durch, und die Fenster werden in Folge darauf gesetzt ...

BRIEF VOM 18. MAI 1835:

... Mit dem Dach ist und bleibt es halt immer eine leckige Geschichte. Ich habe es einmal, zweimal mit Papier überkleben, habe dann eine Stelle bemalen lassen, aber wie ich mutmasste, Dir schon früher trotz allen Sachkennern schrieb und behauptete, wogegen ich aber bei Donner hartnäckig Dich repräsentierte, indessen so geht es wahrlich nicht. Wo das Papier nicht überstrichen ist, findet man es jeden Morgen feucht, und wo es überstrichen ist, sitzen Proben von Wasser darauf und es scheint sich sogar das Papier, obgleich es nicht nass wird, doch nach und nach darunter zu lösen. Die Fenster sind dabei offen oder zu gewesen des Nachts, aber immer dasselbe. Donner hatte nun letzthin die Caprice, mir zu sagen, über dem Dach solle noch ein Kupferdach gemacht – und zwar auf den auflaufenden Verzierungen befestigt – werden, so dass diese darunter blieben, das ginge sehr gut und die Sache wäre endlich in Ordnung. Ich merkte leicht woher der Wind kam, sagte ihm, das ginge nicht, wenigstens verstehe ich es nicht anzugehen und bat ihn, mir mitzuteilen, wie er das ausgeführt haben wollte. Er wusste es natürlich nicht, sagte aber, die Verzierungen wollte er durchaus darunter behalten u.s.w, worauf ich ihm dann ganz entschieden erwiderte, das könne durchaus nicht geschehen und liesse sich auch gar nicht machen, ich würde indessen sehen, ob sich von oben etwas anbringen liesse. Seitdem habe ich ihn noch nicht wieder gesprochen, bin aber auf dem Dache gewesen und habe bemerkt, dass nur mit vieler Mühe sich dort noch eine Bedeckung anbringen lässt und also meine erste Idee wohl die beste sein wird. Es soll sich finden.

Die Fronten habe ich von Petters plastisch machen und in Gips giessen lassen. Die obern Kapitäl und Basen sitzen, die Sockel unter den Basen und Fenstern sind aber viel höher, 13 Zoll geworden, schadet indessen nicht.

Die Scagliolas will er niedriger sitzen haben. Zu den Tischen und Konsolen unter den Figuren und Gruppen wünschte ich Deine bestimmten Angaben, Höhen etc.

Die Einfassungen der beiden Türen im Oktogon sind nicht gleich. Ist das Dein Wille? Die Zeichnung zum Architrav im Innern der Galerie hat sich schon bei Eggers gefunden. Willst Du auswendig unter dem Fries Herzblätter plastisch haben? Das Fries ist jetzt gezogen, weil nichts davon angegeben war. Die Köpfe zum Fries werden gegossen, sind schön! Soll aber der Fries an der Galerie nun ganz kahl bleiben? Wie weit sollen die Akroteren zurückstehen auf dem Gesimse der Galerie? Über den beiden Pfeilern neben der Türe des Oktogons können wohl keine kommen? Es ist zuwenig Platz! Das Ganze ist darauf berechnet, dass es auswendig polychrom wird, wie soll das nun werden? Wie willst Du das Dach des Oktogons etc. und den Knopf gemalt haben? Wie willst Du die Endpartie mit der Nische, oder sonst, haben? Die Larvenköpfe sind zum Abfluss des Wassers zu klein und frieren besonders im Winter zu. Ich will sie weglassen und statt dessen die kleinen Rinnen oder Röhren in den Platz einhauen und mit überputzen lassen, dann wird man nichts davon gewahr?

*Das ist glaube ich so ziemlich alles, was ich zu schreiben habe von dem Bau. Es geht jetzt rasch und gut vorwärts. Der Knopf ist noch nicht drauf, hat auch keine Eile. Im Innern und Äussern des Oktogons ist beinahe bis unten heruntergeputzt. In den Galerien sind sie jetzt auch dabei. Die Kassetendecke liegt schon. Der Spritz-Kanal muss das letzte sein. ... Architekt Förster aus Wien, fixer Kerl, war hier, will zu Anfang nächsten Jahres ein Architektonisches Wochenblatt von und für Europa herausgeben, kann gut werden, wird Dich auch später in Dresden besuchen, war mit mir auf dem Bau in Neumühlen. Sende mir doch eine Skizze von Deinem polychromen Café. ...*

BRIEF VOM 28. JULI 1835:

*... Die Zeichnungen nach Deinen Skizzen habe ich erhalten und danke Dir herzlich dafür. Gib dem armen Kerl, der sie gemacht, was Dich gut dünkt, lieber zu viel als zu wenig, und bringe es mir in Rechnung.*

*Ausserordentlich erfreut würdest Du mich haben, wenn Du mir zugleich Deine Ideen zur Bemalung meiner Fassaden gesandt hättest, worauf ich fast verzichtete, da ich allein es nicht wage, indem ich in der Polychromie zu wenig bewandert bin. Nun aber ist es mir ungemein lieb, von Dir zu hören aus Deinem Schreiben vom 20. Juli, dass Du in voller Arbeit dabei bist, und sie also wahrscheinlich schon unterwegs sind. Es ist mir besonders lieb, weil Bomberg, der von mir 2 [Bau]plätze kaufte, allenthalben erzählt, er würde da etwas ganz Eigentümliches hinsetzen, eine ganz neue Bauart, mit bunten Farben dekoriert etc. Wenn Du sie also noch nicht abgesandt hast, so sende sie so bald als möglich!*

*In Neumühlen geht alles so weit gut, bis auf die Malerei ist fast alles fertig. Donner scheint jetzt zufrieden, will aber auswendig durchaus nicht gemalt, d.h. polychrom, haben sondern eine schlichte Farbe, ebenso das Innere der Galerie.*

*Die Scagliolas habe ich ganz weg bugsiert, bleiben Tischplatten. Die Weinkästen werden noch ein Jahr bleiben, dann dachte ich den Unterbau oder Weg vor dem Oktogon und der Galerie breiter zu machen.*

*Der äussere Fries passt gar nicht recht und es fehlt an beiden Enden der Schluss neben der Scheibe. Wie soll das werden? Petters ist schon ziemlich lange in Schwerin und kommt für's Erste wohl gar nicht wieder. Zu den Türen habe ich einen andern nehmen müssen, den Petters empfahl.*

*Petters würde für die Stirnziegel, Basis und Kapital 50 K genommen haben.*

*Die Köpfe im Fries habe ich ziemlich oben vorragen lassen und unten zurück. Sie sind hübsch, aber etwas gross. Das Dach des Oktogons ist jetzt von Auswendig noch mit Kupfer überdeckt. Wie weit willst Du die Krönungen oder Akroterien auf dem Gesimse der Galerie zurückgesetzt haben?*

*Die eisernen Fensterladen oben vor den Fenstern werden sich, so wie Juhl sie eingerichtet hat, sonderbar machen, wenn sie im rechten Winkel auf das Gebäude so weit vorstehen. Ist das Deine Meinung? Ich glaube nicht, dass Donner das leidet, wenn er es sieht. ...*

*Wie steht es mit der Dekoration der Antikensäule und wie kommst Du aus? Wie mit dem Monument des Königs und Dekoration des Zwingers, vielleicht Anbau, Arkade, Halle, Freskobilder? Wie mit dem Frauenstift für Alte und mit dem polychromen Café? ...*

BRIEF VOM 8. FEBRUAR 1837:

*... Ich würde Donner nicht mehr erwähnen, sondern nur von dem Gebäude reden, da Du aber meine Ansicht wegen des von ihm gezahlten Honorars zu wissen wünschst, so kann er nicht füglich aus dem Spiele bleiben. Wenn Donner Dir Vertrauen schenkte und Dich zuerst beschäftigte, ohne Beweise Deiner Geschicklichkeit zu haben, so ist das allerdings sehr ehrenwert und dankenswert. Wenn Du aber Vertrauen rechtfertigst, indem Du ihm Beweise Deiner Geschicklichkeit gibst und ihm noch mehr lieferst als ihm sonst einer, besonders sein gewöhnlicher Baumeister, geliefert haben würde, so ist der nicht berechtigt, Dir ein willkürliches Gnadengeld zu verabreichen, sondern es ist seine verdammte Schuldigkeit, Deine Aufgabe und Bestimmung des Honorars, welches er Dir dafür schuldig, zu erwarten und wenn solche ihm nicht zeitig genug erfolgt, sie von Dir zu verlan-*

gen. Da er mich fragte, wie wir miteinander stünden, und ich ihm sagte, dass er mich immer nur als Dich oder Deinen Stellvertreter anzusehen, da ich Alles nur aus Gefälligkeit gegen Dich getan hätte, antwortete er: Nun, dann habe ich auch wegen des Honorars lediglich mit Semper zu berechnen etc. ...

Das Gebäude macht sich, ungerechnet der durch seine Dummheiten herbei geführten kleinen Änderungen, dennoch recht gut.

Er hat mir ein artiges Dankbillet mit faden Lobhudeleien als Gnade und Abfertigung geschrieben. Somit sind wir geschiedene Leute und Hansen steht wieder auf seinem Posten. Unangenehm genug, dass ich Dir die Hälfte des Honorars abnehmen muss, ich sehe aber ein, es geht nicht anders ...

Paris, 22. febr. 50.

(59 rue de Provence)

## BRIEF VON ADOLF RIETER-ROTHPLETZ AN SEMPER

Winterthur 17 März 1864

Geehrtester Herr Professor,

Allererst meinen besten Dank für die Bereitwilligkeit, mit welcher Sie meinem Wunsch entsprechen wollen.

Ich habe mit meiner Frau bezüglich des Küchendépartements Rücksprache genommen. Sie wünscht aber, wenn immer thunlich, dasselbe auf dem gleichen Boden auf welchem das Speisezimmer und die andern Hauptzimmer sich befinden, und denkt man werde solches wohl so abschliessen können, dass kein Geruch in die andern Räume dringe. So kämen in diesem Fall auf den ersten Boden:

2 Salons, von gleicher Grösse, oder auch ein grösserer und ein kleinerer

1 Speisezimmer

1 à 2 Zwischenzimmerchen, wovon eines für Toilettenzimmer

1 Bibliothek zugleich Arbeitszimmer mit Zugang vom Corridor um Geschäftsleute nicht ins Haus

kommen zu lassen

1 Billardzimmer, das nicht weit vom Speisezimmer entfernt sein sollte

1 Schlafzimmer für einen Diener gleichsam als Wächter des Hauses

endlich Küche mit Abwaschküche (Speisezimmer) d.h. Speisekammer und ein Speisezimmer für die Dienerschaft

Ob das Vestibüle wirklich nur ein Vestibüle sein soll oder zu einem Saal werde, überlasse ich Ihnen, einen Concertsaal daraus zu machen wünsche ich nicht, eher einen Gemäldesaal, doch dazu wird er nicht hell genug werden, so müsste man eher den zweiten Stock dazu benützen, ich stelle mir nämlich Oberlicht vor, das durch eine Öffnung im Boden auch noch das Vestibüle erhellen könnte.

Im 2. Stock stelle ich mir vor

ein Zimmer gegen den See

ein do gegen die Strasse

die übrigen Abtheilungen Schlafzimmer mit und ohne Toilettenzimmer je nach dem Platze ein Badzimmer

Im Dach kommen je nach Platz Estriche

Um das Haus in die Höhe zu bringen wird der Raum zwischen Keller und dem ersten Stock ziemlich hoch sein müssen, würde also ausser Putzkammer und anderem Nöthigen auch Waschküche,

*falls der Dampf nicht nachtheilig auf die Mauern und Decken wirkt, ferner kleinere Werkstätte enthalten.*

*Rüstzimmer oder Platz für Kästen wünsche ich so viel als möglich, Abtritte auf beiden Stöcken, und jedenfalls doppelt im untern nämlich für Herr- und Dienerschaft.*

*Treppen: Haupt- und Gesindetreppe*

*Zur Küche: Separat-Eingang (von Aussen) mit Vorplatz (oder Vorzimmer) für Leute die Gemüse, Fleisch etc. bringen*

*Gewächshaus an das Haus anschliessend, oder jedenfalls vorgesehen um solches später machen zu können.*

*Balcone um die schöne Aussicht recht geniessen zu können*

*Heizung noch unschlüssig, am bequemsten wahrscheinlich Luftheizung, aber praktischer wohl Öfen.*

*Grösse der Zimmer geräumig, Speisezimmer Länge 25 à 20' einer der Salons 20 à 30' Breite im Verhältnis des Bibliotheksimmers nicht kleiner*

*Passen also 3 Seiten für schön, schönste gegen den See, von dem Hause bis zur Strasse wünsche ich ebenfalls Parkanlage, Oekonomiehäuser und anderes kommen ganz auf die Seite.*

*Das sind so meine Gedanken, und überlasse ich nun Ihnen was Sie Gutes daraus machen wollen. Sie sehen ich habe es gern so recht englisch comfortable.*

---

*Die Kopie des Plans der Villa Oppenheim<sup>407</sup> gewärtige ich mit Interesse.*

*Genehmigen Sie, verehrtester Herr Professor  
die Versicherung meiner vollkommenen Hochachtung*

*A. Rieter-Rothpletz*

## DIE ZÜRCHER BAUSCHULE

Die folgenden Zusammenstellungen wurden anhand der Studienprogramme des Eidgenössischen Polytechnikums exzerpiert, die im jeweiligen Jahrgang Jahresberichte über das abgelaufene Studienjahr enthielten.

## DIE KURSE DER BAUSCHULE UND IHRE TEILNEHMER (OHNE VORKURSE)

	1855/56	1856/57	1857/58	1858/59	1859/60	1860/61
1. Kurs	Berri König Merz Pozzi Semper, M. Tièche Voruz	Berri Camuzzi Steiger	Haller Lavanchy Meyer Moser	Bösch, Jos. Fulpius Gasquet Kleffler Mylius Schauffelberger	Bachofen Balthasar Becker, Heinrich Bourrit Gasquet Kälin Scheitlin Schmidlin	Beyeler Bluntschli Goschalk Grosclaude Haefliger Keiser Kern Lotz Peyer im Hof Schäfer Schmid
2. Kurs	Boissonnas Jaeger	Jaeger König Merz Semper, M. Tièche Pozzi (ev.)	Berri Steiger	Haller Lavanchy Meyer Moser	Bösch, Jos. Chialiva Fulpius Kleffler Mylius Schauffelberger Walser Wehrli	Bachofen Balthasar Bourrit Gelzer Goschalk Guinand Kälin Scheitlin (+) Schmidlin Walser
3. Kurs		Boissonnas	König Tièche	keine Studenten	Meyer Moser	Bösch, Joseph Chialiva Fulpius Kleffler Kunze Meyer Moldenshardt Mylius Schauffelberger

	1861/62	1862/63	1863/64	1864/65	1865/66	1866/67
1. Kurs	Borel	Bär	Braun, Emil	Bernard	Auer	Angst, Heinrich
	Geiser	Braun, Rudolf	Döll	Bolleter	Colin	von Bellina
	Gohl	Däniker	Fankhauser	Bürgin	Delapratz	Bösch, Hans
	Goschalk	Dresler	Gimpert	Eugster	Diener	van Delden
	Haefliger	Fortmann	Hirsbrunner	Freund	Faller	Frey, Friedrich
	Hermann, Wilh.	Frey, Julius	Kunkler	Gribi (t)	Girard	Hodel
	Keiser	Fueter	Kunkler	Freund	Glutz von B.	Hürlimann
	Lotz	Grasset	Lepori	Hüber	Graff	Hüssi
	Pfrunder	Grosclaude	Michel	Jaggi	Hörnlimann	Kafka
	Scheins	Heinzen	Müller, Albert	Jelmoli	Kastorff	Koch
	Wüest	Hermann, Wilh.	Müller, Franz X.	Keiser	Kirchen	Kulli
	Wülfke	Hosch	Osenbrüggen	Kunkler	Kulli	Kunz, Ludwig
		v. Kalbermatten	Spinnler	von Müller	Mathys	Piaget
		Kirchhofer	Stambach	Oppermann	Mlodecki	Rehrenbeck
		Lilien	Struve	Petrelli	Mory	Ruchti
		Ray	von Stürler	Pfau	Pestalozzi	Schröder
		Ringier	Sutter	Raschka	Philippi	Steinlin
		Staub		Scheim	Recordon	Ulmi
		Steiner		Schneider	Struve	Weitnauer
		Stockhausen		Schubert		
		Sutter		Ulrich		
		Weber, Otto		Weber, Alfred		
		Weiss				
		Willich				
2. Kurs	Balthasar	Borel	Bär	Berger	Bolleter	Auer
	Becker, Th.	Geiser	Borel	Bodenheimer	Brofft	Bürgin
	Bluntschli	Gohl	Braun, Rudolf	Gimpert	Bürgin	Colin
	Goschalk	Pfrunder	Däniker	Gmür	Eugster	Diener
	Kern	Scheins	Heinzen	Hahn	Freund	Eugster
	Peyer im Hof	Wüest	Hosch	Hirsbrunner	Harvey	Faller
	Schäfer	Wülfke	v. Kalbermatten	Kherndl	Hirsbrunner	Girard
	Schmid		Kirchhofer	Lepori	Hüber	Glutz von B.
			Ray	Meerwein	Jaggi	Hörnlimann
			Ringier	Müller, Albert	Jelmoli	Kastorff
			Staub	Müller, Franz X.	Keiser	Kirchen
			Steiner	von Muralt	von Müller	Mathys
			Studer	Osenbrüggen	Osenbrüggen	Mloedecki
			Weber, Otto	Spinnler	Pfau	Mory
				von Stürler	Raschka	Pestalozzi
					Scheim	Recordon
					Schubert	Scheim
					Ulrich	Schubert
					Weber, Alfred	Weber, Alfred

	1861/62	1862/63	1863/64	1864/65	1865/66	1866/67
3. Kurs	Bachofen	Balthasar	Geiser	Bär	Dettler	Bolleter
	Bourrit	Becker, Th.	Gohl	Däniker	Heinzen	Freund
	Guinand	Bluntschli	Kherndl	Gohl	Lepori	Harvey
	von Holst	Kherndl	Scheins	Heinzen	Müller, Franz X.	Hönes
	Kälin	Schäfer	Wüest	v. Kalbermatten	Steiner	Huber
	Moldenshardt	Schmid	Wülfke	Kirchhofer	Studer	Jaggi
	Schmidlin			Manchot	Weber, Otto	Keiser
	Sommer			de Pury		Leemann
				Ray		Müller, Franz X.
				Ringier		von Müller
				Staub		Pfau
				Steindorff		Raschka
						Ulrich
Diplom	Chialiva	Bourrit	Bluntschli	Bär	Bär	Müller, Franz X.
	Fulpius			Geiser	Däniker	
	Kleffler			Walser	v. Kalbermatten	
	Mylius				Ray	
					Staub	

	1867/68	1868/69	1869/70	1870/71	1871/72	1872/73
1. Kurs	von Bellina	Baller	Angst, Theodor	Grolimund	<i>bei Stadler und Lasius</i>	
	Bredehorst	Berlepsch	Cometta	Radschopf	Biehler	
	von Cleric	Biberstein	Füchslin	Schannen		
	Ernst	Burnand	Hasenfratz	Simon		
	Grundböck	von Cleric	Hegetschweiler	Szkiszay		
	Jovanovits	Erber	Jiraszek	Usedom		
	Koch	Gebhard	von Kovats			
	Nägeli	Häfelin	Kronauer			
	Oschwald	Heidenbruch	Kunz, Alfred			
	Perrier	Krebs	Sittel			
	Rehrenbeck	Luchs	Steinitzer			
	Ruchti	Meili	Truninger			
	Schaeck	Müller, Arnold	Vogler			
	Tschudy	Naegeli	Wethlin			
	Ziem	Ritter	Wirz			
		de Schaller				
		Schobinger				
		Stadler				
		Stryjenski				
		Weber, Robert				
		Wenger				
		Zardetti				

	1867/68	1868/69	1869/70	1870/71	1871/72 <i>bei Stadler und Lasius</i>	1872/73
2. Kurs	Angst Bösch, Hans van Delden Frey, Friedrich Hubert Hürlimann Kafka Kulli Schröder Steinlin Ulmi	Ernst Jovanovits Koch Perrier Ruchti Schaeck Tschudy Ziem	Berlepsch Bernath Biberstein Burnand Erber Häfelin Luchs Meili Müller, Arnold Ritter de Schaller Stadler Stryjenski Weber, Robert Wenger Zardetti	Angst, Theodor Füchslin Hegetschweiler von Kovats Kronauer Kunz, Alfred Steinitzer Vogler (t) Wethlin Wirz	Grolimund Simon Schannen	
3. Kurs	Auer Cattani Colin Diener Dobya Faller Girard Glutz von B. Kirchen Mathys Mory Müller, Albert Pestalozzi Recordon	Bolleter Bösch, Hans Cattani Frey, Friedrich Hubert Hürlimann Kafka Kulli Schröder Steinlin Schubert Weber, Alfred	Ernst Jovanovits Koch Perrier Ruchti Schaeck Tschudy Ziem	Biberstein Burnand Häfelin Meili Müller, Arnold Ritter de Schaller Weber, Robert Wenger Zardetti	Angst, Theodor Füchslin von Kovats Kronauer de Schaller Steinitzer Stryjenski	Grolimund Simon Schannen
Diplom	Auer Freund Hüber Jaggi Keiser Pfau Raschka	Glutz von B. Kirchen Mathys Mory Pestalozzi Schubert	Bolleter Bösch, Hans Cattani Hubert Hürlimann Kafka Schröder Steinlin	Ernst Jovanovits Perrier	Biberstein Müller, Arnold Ritter	Füchslin von Kovats Kronauer Steinitzer Stryjenski

## DIE EXKURSIONEN DER BAUSCHULE

- 1856 Gladbach: Besuch des Bauplatzes der Villa Bodmer an der Sihlporte (Architekt F. Stadler). Der Bauplatz wird alle 14 Tage besucht, um den Fortschritt der Arbeiten zu beobachten  
Zulassung zur Ofenfabrik Bodmer & Biber bei Zürich
- 1857 Gladbach mit J. Stadler: Bauplätze in Zürich  
Gladbach mit J. Stadler (Exkursion dauert rund eine Woche): Klosterkirche Kappel am Albis, Kirche Baar, Holzkonstruktionen im Kanton Schwyz
- 1858 Gladbach: Bauplätze in der Nähe von Zürich (Arten der Fundierung, Innenausbau von Wohnhäusern)  
Semper: grössere Exkursion nach Neuenburg, Lausanne, Genf; bedeutendste dortige neuere und ältere Bauten
- 1859 Gladbach: Schaffhausen (Rheinbrücke, Laufen, Villa Moser, Münster, Munot); Stein am Rhein, Reichenau (romanische Basiliken), Konstanz (St. Stephan, Münster, Rathaus, Kapitelsaal, Konzilssaal); Überlingen (gotische Kirche, Rathaus); Heiligenberg (Rittersaal);
- 1860 Semper mit J. Stadler: Sursee (Aufnahme eines Gebäudes im Renaissancestil); Luzern (Aufnahme des städtischen Rathauses und des Hofes des Regierungsgebäudes); Stans (Festhalle); Weggis; Küssnacht (Aufnahmen nach der Natur)  
Weggis
- 1861 Gladbach für den 1. und 2. Kurs: Wettingen (Kloster; Turgi (Eisenbahnbrücke); Königsfelden (Kloster), Zürichsee (ältere Holzhäuser)  
Semper mit J. Stadler für den 2. und 3. Kurs: Lenzburg (Zuchthaus); Schönenwerd (Stift); Königsfelden (Kloster)  
Semper mit J. Stadler für den 2. und 3. Kurs: St. Gallen (Zuchthaus, Kantonsschule, Stiftsbibliothek, andere öffentliche Gebäude), Lindau, Ragaz, Pfäfers, Chur
- 1862 Für den 1. Kurs: Mechanische Backsteinfabrik Wiedikon  
Gladbach für den 1. Kurs: Berner Oberland (Holzbau), Interlaken (Parquetteriefabrik), Unterwalden (Holzbau),  
J. Stadler (Semper verhindert) für den 3. Kurs und Teile des 2. Kurses: Zillis (Aufnahmen), Bellinzona (Daro und S. Biagio), Locarno (Chiesa nuova, Madonna del Sasso), Riva (S. Vitale), Lugano (Landhäuser)
- 1863 J. Stadler und Lasius (teilweise Semper) mit drei Studenten des 3. Kurses und neun Studenten des 2. Kurses, Aufnahmen von Kirchen der Bramantezeit und von Bauwerken des Mittelalters an den oberitalienischen Seen: Giornico (S. Nicolao), Bellinzona (Burgen), Locarno (Castell, eingestürzte Pfarrkirche), Brissago (Madonna del Ponte), Cannobio (Madonna della Pietà), Intra (Madonna della Campagna), Como (Dom), Gravedona (vier Kirchen)
- 1864 J. Stadler und Lasius, 1. bis 9. Juli, geometrische und perspektivische Aufnahme von Frührenaissancegebäuden in der Schweiz und der Lombardei: Oberhalbstein, Filisur, Bergün, Engadin, Tirano (Madonnenkirche), Comersee, Bergamo
- Ab 1866 Die absolvierten Exkursionen werden in den Programmen nicht mehr aufgeführt.

## DIE PREISAUFGABEN DER BAUSCHULE

- 1855 keine Preisaufrage
- 1856 keine Preisaufrage
- 1857 keine Preisaufrage
- 1858 Entwurf einer Börse, nach Programm und Situation (zur Einsicht und Benützung in der Bauschule)
- 1859 Schlachthaus in Verbindung mit einer neuen Brückenanlage am Unteren Mühlesteig in Zürich. Die Anlage der Brücke ist im Situationsplane anzudeuten. Ausgabe Ende 1859, Schlusstermin Mai 1861
- 1860 Schlachthaus wie in der Preisaufrage 1859, Schlusstermin Mai 1862
- 1861 Schlachthaus wie in der Preisaufrage 1859, Schlusstermin Mai 1864  
Zusatz: «Diese Aufgabe war schon früher gestellt, ohne dass ein Versuch ihrer Lösung einkam. Sie wird, da die darin benannten Projekte noch nicht zur Ausführung kamen, wiederholt.»
- 1862 Schlachthaus wie in der Preisaufrage 1861
- 1863 Töpferschule, gebaut von Fabrikherren der Kunsttöpferei für ihren Bezirk. Gebäude: für seine Zwecke; soll erkennen lassen, dass der Industriezweig höherer künstlerischer Entwicklung fähig ist; soll für Kunst im Allgemeinen Bedeutung haben. Programm und Bedingungen sind bis Ende 64/65 beim Vorstand einzusehen.»
- 1864 Erstes Projekt einer evangelisch-reformierten Kirche, Preissumme Fr. 500.—, ausgeschrieben am 16. März 1864, Termin Ende Dezember 1864  
Zweite Töpferschule wie in der Preisaufrage 1863
- 1865 Entwurf zu einem grossen Hotel auf gegebenem Terrain mit Bädern, Trinkhallen, Gartenanlagen und sonstigen Bedürfnissen einer grossen Kuranstalt, Termin Mai 1868
- 1866 Hotelentwurf wie in der Preisaufrage 1865
- 1867 Restitution der Villa des Plinius (nach der Beschreibung in Plin. Epist. lib. II 17) gemäss Programm durch den Vorstand, Termin Mai 1870

## SEMPERS SCHÜLER AM EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNIKUM IN ZÜRICH 1855–1871

Das folgende Schülerverzeichnis enthält alle am Polytechnikum 1871 immatrikulierten Studenten der Bauschule, soweit sie im Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich greifbar sind. Es ist als persönliches Arbeitsinstrument entstanden und deshalb in vielen weiteren Angaben lückenhaft.

Am Polytechnikum waren während Sempers Lehrtätigkeit für die Bauschule (Abteilung I) sowie die Ingenieurschule (Abteilung II) drei Jahreskurse vorgesehen. In den unteren Kursen wurden mehr, in den höheren weniger obligatorische Fächer unterrichtet, damit die fortgeschritteneren Schüler mehr Zeit zum selbstständigen Arbeiten und für den Besuch von Freifächern hatten. Im ersten Kurs der Bauschule überwog die technische Ausbildung, im zweiten lag das Schwergewicht auf dem Ästhetischen und im dritten auf der künstlerischen Seite.<sup>408</sup>

Die biographischen Angaben zu den Schülern – als solche wurden die Studenten in den ersten fünf Jahren des Polytechnikums behandelt – und ihren Werken sind aus den in der Bibliographie aufgeführten Publikationen zusammengetragen, basieren aber auch auf Quellen und Zusammenstellungen in den Archiven der folgenden Institutionen:

Bern, Amt für Bundesbauten; Dresden, Institut für Denkmalpflege; Lausanne, Ecole polytechnique fédérale; Zürich, Baugeschichtliches Archiv; Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule; Zürich, Kantonale Denkmalpflege; Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Gelegentlich wurden auch kollegiale Mitteilungen benutzt.

Im Verzeichnis finden sich alle Schüler Sempers ausser denjenigen, die das Studium in Zürich abgebrochen haben und über die auch nichts Weiteres bekannt ist. Diese werden aber der Vollständigkeit halber hier in abgekürzter Form notiert:

Bachofen, Arnold, geboren am 18. März 1840, von Basel; Baller, Conrad, geboren am 26. November 1845 in Fulam/Preussen; Becker, Heinrich, geboren am 22. September 1841 in Mainz; Becker, Theodor, geboren 1840 in Wahlsdorf/Holstein; Bellina, Stanislaus von, geboren am 17. März 1840 in Opoczno/Polen; Benczúr, Bela, von Ungarn; Berger, Carl, geboren am 10. März 1842 in Fünfkirchen/H; Bernath, Jean, geboren um 1847; Bernhard (Bernard), Stephan, geboren 1843, von Jenins/GR; Beyeler, Johann, geboren am 19. Juni 1842, von Schwarzenburg/BE; Biehler, Karl, geboren am 28. September 1850 in Wien; Bodenheimer, Alphons, geboren am 23. April 1843, von Pleujouse/BE; Borel, Eduard, geboren am 26. Dezember 1842, von Vevey/VD; Braun, Emil, geboren am 22. Februar 1844 in Altona; Braun, Rudolf, geboren am 24. September 1842 in Altona; Bredehorst, Heinrich, geboren 1846 in Bremen; Brofft, Julius, geboren 1844 in Frankfurt am Main; Bürgin, August, geboren am 30. März 1843, von Le Locle/NE; Camuzzi, Arnaldo, 29. Januar 1838 bis 13. März 1895, von Montagnola/TI; Cleric, Franz von, geboren 1850, von Chur; Cometta, Giuseppe, geboren 1849, von Arogno/TI; Delapratz, John, geboren am 22. September 1843, von Genf; Doby, Simon, geboren am 14. Oktober 1843 in Wilkowice, heute Ukraine; Döll, Albert, geboren am 28. April 1844 in Gotha/D; Dresler, Heinrich, geboren am 2. August 1844 in Siegen/D; Eugster, Leonhard, geboren am 10. März 1842, von Zürich; Fortmann, Wilhelm, geboren am 11. August 1844 in Oldenburg/D; Frey, Friedrich, geboren am 23. September 1847, von Basel; Frey, Julius, geboren am 5. Mai 1845, von Eglisau/ZH; Gebhard, Oskar, geboren am 21. Dezember 1847 in Dürkheim/D; Gelzer, Heinrich, geboren am 7. August 1841, von Schaffhausen; Gimpert, Friedrich, geboren am 14. Februar 1846, von Unterstrass/ZH; Gmür, Wilhelm, geboren am 7. Dezember 1843, von Schänis/SG; Gribi, Albert, 1. Oktober 1846 bis 29. März 1865, von Büren/BE; Grosclaude, Louis Auguste, geboren am 5. Dezember 1841, von Le Locle/NE; Grundböck, Nikolaus, geboren am 3. Dezember 1847 in Stuhlweissenburg/H; Hahn, Christian, geboren am 31. Mai 1840 in Nürnberg; Hasenfratz, Andor, geboren am 8. Februar 1852 in Arad/H; Hefner, Friedrich von; Hegetschweiler, August, geboren am 11. Dezember 1851, von Ottenbach/ZH; Heidenbruch, Carl, geboren 1844 in Warschau; Heine, Wilhelm; Hermann (Herrmann), Wilhelm, geboren 1841 in Frankfurt am Main; Hodel, Aloys, geboren am 22. Juni 1844, von Uffhusen/LU; Hönes, Wilhelm, geboren am 10. März 1843 in Stutt-

gart; Hörnlimann, Jakob, geboren am 16. Dezember 1846, von Münchwilen/TG; Hüssi, August, geboren 1846, von Safenwil/AG; Jelmoli, Philipp, geboren 1. April 1847, von Zürich; Jiraszek, Ludwig, geboren am 18. Februar 1852 in Neu-Arad/H; Kern, Emil, geboren am 15. März 1843, von Zürich; Kherndl, Anton, geboren am 10. Mai 1840 in Zelig/H; Kirchhofer, Wilhelm geboren 1842 in Altona; Kunz, Alfred, geboren am 23. März 1852, von Bäretswil/ZH; Kunze, Ferdinand, geboren um 1838 in Hannover; Lavanchy, Henri, 1836 bis 1914, von Vevey/VD; Lilien, Samuel, geboren 1841 in Bolchow, heute Ukraine; Luchs, Rudolf, geboren am 14. April 1848 in Pest/H; Michel, Rudolf, geboren am 9. August 1845 in Frankenthal/D; Mlodecki, Stanislaus, geboren 1844 in Odessa, heute Ukraine; Nägeli, Hermann, geboren am 10. Februar 1847, von Zürich-Enge; Oppermann, Adolf, geboren am 1. Mai 1845 in Schwerin/D; Oswald, Alfred, geboren am 27. April 1848, von Marthalen/ZH; Petrelli, Carl, geboren am 19. März 1844, von Savognin/GR; Pfrunder, Walter, geboren am 24. August 1843, von Männedorf/ZH; Radschopf, Adolf, geboren am 14. Juli 1841 in Wien; Rehrenbek, Adolf, geboren am 21. August 1846 in O-Gyalla/H; Ruchti, Jakob, geboren am 31. Mai 1847, von Steffisburg/BE; Scheim, Friedrich, geboren um 1843, von Thun; Scheitlin, Eugen, geboren am 19. April 1842 bis 1861, von St. Gallen; Sittel, Daniel Wilhelm geboren am 1. Juni 1848 in Nauen/D; Stockhausen, Emil, geboren 1842, von Basel; Struve, Georg von, geboren am 28. März 1844 in Warschau; Stürler, Albert von, geboren am 15. März 1842, von Bern; Sutter, J. Emil, geboren am 13. Mai 1844 bis 1908, von Appenzell/IR; Szikszay, Béla, geboren am 31. März 1851 in Debreczin/H; Truninger, Joseph, geboren um 1849, von Henau/SG; Ulmi, Karl, geboren am 20. März 1848, von Escholzmatt/LU; Usedom, Alfred, geboren um 1850 in Jülich/D; Vogler, Jakob, 4. Juli 1852 bis 6. Mai 1871, von Weiningen/ZH; Voruz, Emile, geboren um 1835, von Moudon/VD; Weiss, Carl, geboren um 1841 in Wien; Weitnauer, Albert, geboren am 17. Juni 1847, von St. Gallen; Wethlin (Wethli), Edwin, 1846 bis 1911, von Hirslanden/ZH; Willich, Albert, geboren am 5. Juli 1845 in Oldenburg/D; Wirz, Oswald, geboren 1849, von Solothurn.

Das Schülerverzeichnis auf den folgenden Seiten, listet die Namen alphabetisch mit biographischen Angaben in Kurzform auf.

- Angst, Carl Theodor  
1852 bis 1907, von Zürich, Vater Rentier an der Oetenbachgasse
- Angst, Heinrich  
1. Oktober 1847 bis 1922, von Regensberg/ZH, Vater Alt-Schuldenschreiber in Regensberg
- Auer, Hans (Wilhelm)  
16. April 1847 bis 30. August 1906, von Sennwald/SG und St. Gallen, Sohn von Johann Auer, Kaufmann in Zürich
- Bär, Conrad  
4. Mai 1843 bis 1890, von Zürich-Unterstrass
- Balthasar, Carl  
Geboren am 1. November 1841, von Luzern
- Berlepsch-Valendàs, Hans Karl Eduard von  
31. Dezember 1849 bis 17. August 1921, von Göttingen/D, seit 1851 in Valendas/GR, Sohn des Flüchtlings (1848) Hermann Alexander von Berlepsch, Schriftsteller in Zürich-Hottingen, Redaktor der Meyer'schen Reisebücher
- Berri, Jakob (Melchior)  
3. März 1836 bis 23. September 1901, von Basel, Sohn des Architekten Melchior Berri (1801–1854), Zwillingsbruder von Melchior Eduard Berri (1836–1838)
- Biberstein, Ludwig  
20. Mai 1851 bis 1873, von Zuchwil/SO, Sohn des Baumeisters Martin Biberstein in Zuchwil
- Bluntschli, (Alfred) Friedrich  
29. Januar 1841 bis 27. Juli 1930, von Zürich, Sohn des Regierungsrates und Professors der Jurisprudenz Caspar Bluntschli
- Bösch, Joseph  
11. Mai 1839 bis 10. November 1922, von Ebnet/SG, Bruder des Bildhauers August Bösch, des von Alfred Friedrich Bluntschli bevorzugten Bauplastikers
- Bösch, Hans (auch Johannes)  
Geboren am 20. März 1846, von Ebnet/SG
- Boissonnas, Charles  
29. Juli 1832 bis 22. März 1912, von Genf
- Bolleter, Hans  
Geboren 1846, von Meilen/ZH
- Bourrit, Henri(-Charles)  
23. Oktober 1841 bis 12. September 1890, von Cologny/GE
- Brunner, (Gustav) Adolph (auch Adolf)  
15. Juni 1837 bis 24. Oktober 1909, von Zürich-Riesbach, Sohn von Zimmermeister Brunner in Riesbach und Bruder von Fritz Brunner
- Brunner, Fritz  
27. Dezember 1839 bis 6. August 1886, von Zürich-Riesbach, Sohn von Zimmermeister Brunner in Riesbach und Bruder von Adolf Brunner
- Brunner-Staub, Adolf  
30. November 1838 bis 22. Juli 1911, von Zürich-Enge, Sohn von Hans Jakob Brunner (1805–1882), Baumeister am Schanzengraben, Neffe von Hans Heinrich (1809–1889) und Hans Caspar Brunner (1802–1868), Baumeister in Erlenbach/ZH. Wohnt und betreibt sein Baugeschäft am Schanzengraben
- Burnand, (Charles Louis) Eugène  
30. August 1850 bis 4. Februar 1921, von Moudon/VD, Sohn des Gründers der Waffenfabrik Neuhausen/SH und Artillerieobersten Eugène Burnand
- Cattani, Arnold  
7. März 1846 in Engelberg bis 1. Mai 1921 in Luzern, von Engelberg/OW, Sohn von Maurice Cattani, Hotelier des Hotels Engelhof in Engelberg
- Chaudet, Henri (Marc François)  
10. Januar 1845 bis 1931, von Vevey, Sohn von Jacques Benjamin und Bruder von Charles (Benjamin) Chaudet
- Chialiva, Luigi (auch Louis)  
4. März 1842 von Lugano (nach anderen 16. Juli 1841), von Caslano/TI bis 1914
- Colin, James-Edouard  
1847 bis 4. September 1916, von Neuenburg, Sohn von James (Victor) Colin (1807–1886), Architekt in Neuenburg
- Däniker, Ludwig (auch Louis)  
1842–1920, von Zürich, Sohn des Baumeisters Johann Ludwig Däniker (1814–1878) in Zürich
- Delden, August van  
Geboren am 28. April 1848 in Deventer/NL
- Dettler, Rudolf  
Geboren am 16. Dezember 1832 in Wien
- Diener, Ernst  
14. Januar 1847 bis 1927, von Männedorf/ZH, Sohn des Baumeisters und Gemeinderats Jakob Diener (1820–1882) in Männedorf
- Dorer, Otto (auch Otto Aloys)  
31. März 1851 bis 17. Juli 1920, von Baden/AG; Vater von Otto Dorer (1887–1961)
- Erber, Emil  
1850–1879, von Seebach/ZH, Sohn des Dekorationsmalers G. Erber in Hottingen

Ernst, Heinrich

1. April 1846 bis 23. Dezember 1916, von Neftenbach/ZH, Sohn des Erdarbeiters Heinrich Ernst in Hottingen, Vetter von Ingenieur Friedrich Ernst (1857–1955)

Faller, Eugen

13. August 1846 bis 1900, von St. Gallen, Sohn des Ingenieurs Ignaz Faller in St. Gallen

Fankhauser, Friedrich

Geboren 1843, von Burgdorf/BE

Feszty, Adolf

17. August 1846 bis 1. Februar 1900 in O-Gyalla/H

Fichter, Wilhelm

Geboren 1844, von Basel

Freund, Wilhelm (auch Vilmos)

12. August 1846 bis 1922, von Pest/H

Füchslin, Adolf

4. November 1850 bis 1925, von Brugg, Sohn des Bäckermeisters J. J. Füchslin in Brugg

Fueter, Eduard

6. Februar 1845 bis 6. Juni 1901, von Bern

Fulpius, Léon

30. Dezember 1840 bis 28. Februar 1927, von Genf, Sohn eines dortigen Steinmetzmeisters, Vater von Architekt Frantz Fulpius (1869–1960)

Gasquet, Karl Jakob

1840–1899, von Basel, Sohn des Zimmermeisters Friedrich Wilhelm Gasquet (1799–1869) in Basel

Geiser, (Leopold Gottfried) Arnold

27. April 1844 bis 24. Dezember 1909, von Langenthal/BE

Girard, Emil

11. März 1846 bis 1926, von Biel/BE, Sohn des Maurermeisters David Girard (1814–1878) in Biel

Glutz von Blotzheim, Ernst

3. August 1846 bis 16. Juli 1913, von Solothurn

Gohl, Theodor

22. März 1844 bis 1. Oktober 1910, von Aarberg/BE

Goschalk (auch Gosschalk), Isaak (auch Isaac, Izak)

18. September 1839 bis 10. Oktober 1907 in Amsterdam

Graff, Karl Ludwig Theodor

4. Mai. 1844 bis 25. Februar 1906, von Pressburg/Bratislava/Slowakei

Grasset, Eugène

25. Mai 1845 bis 4. November 1917, von Alergemont/VD

Grolimund, Wilhelm

2. Dezember 1846 bis 1880, von Trimbach/SO, Mündel des Landwirts Conrad Stirnimann in Trimbach

Guinand, (Edouard) Elie (auch Elie Edmond und Elie-Edouard)

15. Oktober 1840 bis 1909, von Jouxkens-Mézery/VD, Sohn von Ulysse Guinand (1810–1885) in Lausanne

Habicht, Johannes (auch Jean)

1836–1898, von Schaffhausen, Schwiegervater des Baumeisters Gottfried Meyer (1859–1921)

Häfelin, Richard

8. Januar 1850 bis 1892, von Baden/AG, Sohn des Privatiers Carl Häfelin in Zürich-Oberstrass

Haefliger, Eduard

Geboren am 26. Februar 1840, von Luzern, Sohn des Hauptmanns H. Jost in Luzern

Haller, Karl

Geboren 1837, von Bern

Harvey, Lawrence

Geboren 1845 in Genf, Sohn des Lehrers für alte Sprachen Th. Lawrence in Genf

Heinzen, Carl Maximilian Friedrich

25. März 1844 bis 6. August 1910

Hirsbrunner, (Theodor) Gottfried (auch Gottlieb)

1844 bis 28. Oktober 1889, von Sumiswald/BE, Sohn des Malers Hirsbrunner in Bern

Holst, Matthias von

16. Oktober 1839 bis 1. April 1905 in Felin/Livland

Hosch, Eduard (auch Edouard)

13. Januar 1843 bis 1. Dezember 1908, von Basel

Huber-Werdmüller, (Peter) Emil

24. Dezember 1836 bis 4. Oktober 1915

Hubert, Josef (auch József)

15. Dezember 1846 bis 24. Februar 1916 in Pressburg (Bratislava)/Slowakei, Sohn des Zimmermeisters Hubert in Pressburg

Hüber, Friedrich

Geboren 1845 in Lindau/D

Hürlimann, Carl

26. Juni 1848 bis 2. Februar 1925, von Brunnen/SZ, Sohn eines Sägereibesitzers

Huter, A.

Geboren 1846, von Uznach/SG

Jaeger, (Johann) Friedrich (auch Jäger)

8. Juli 1835 bis 29. August 1878, von Brugg/AG, Sohn des Baumeisters Friedrich Jaeger (1804–1875) und Bruder von Wilhelm Jaeger (1838–1922)

- Jaggi, Friedrich  
Geboren am 6. März 1845, von Saanen/BE, Sohn des Pfarrers D. Friedrich in Saanen
- Jovanovits, Constantin  
Geboren 1849 in Belgrad, Sohn des fürstlichen Oberhofmeisters Jovanovits in Belgrad
- Kälin, Jakob  
Geboren am 5. April 1842, von Einsiedeln/SZ, Bruder des Buchdruckers Meinrad Kälin in St. Gallen (1837–1912) und Neffe des Pfarrers Robert Kälin (1808–1866) in Zürich
- Kafka, Hugo  
Geboren am 28. Mai 1843 in Prag, Sohn des Arztes J. Kafka in Prag
- Kalbermatten, Joseph de (auch Josef von)  
1. September 1840 bis 12. September 1920, von Sitten, Sohn des Hauptmanns von Kalbermatten in Sitten, Vater von Alphonse und Etienne de Kalbermatten, Grossvater von Henry de Kalbermatten, Urgrossvater von Romain und Philippe de Kalbermatten
- Kastorff, Heinrich  
Geboren am 1. Juni 1841 in Luckow/D
- Kauser, József  
von Ungarn
- Keiser, Dagobert senior  
22. März 1847 bis 9. Februar 1906, von Zug, Sohn eines Ständerats, Vater von Dagobert Keiser junior (1879–1959)
- Kellenberger, Adolf  
22. Oktober 1836 bis 19. Dezember 1915
- Kirchen, Vidal  
1846 bis 23. November 1905, von Schleins/GR, Sohn von Pfarrer Nikolaus Kirchen in Zuoz/GR
- Kleffler, Henri  
21. April 1840 bis 23. November 1891, von Genf
- Koch, Alexander  
10. Januar 1848 bis 23. April 1911, von Zürich, Sohn des Baumeisters Martin I. Koch (1817–1895) in Zürich-Seefeld, Bruder des Architekten und Baumeisters Martin II. Koch (1846–1895)
- Kocher, Rudolf  
Geboren 1844, von Täuffelen/BE
- König, Rudolf  
1835 bis 1883, von Bern
- Kovats, Edgar von  
Geboren am 27. September 1849 in Karapczin/Bukowina, Sohn des Gutsbesitzers Anton von Kovats in Karapczin
- Krebs, Adolf (Pater Paul)  
Geboren am 12. März 1849, von Wattenwil/BE
- Kronauer, Friedrich  
Geboren am 14. Februar 1851 bis 1935, von Winterthur
- Kulli, Wilhelm  
Geboren 1845, von Olten
- Kunkler, (Gottfried) Julius  
10. Mai 1845 bis 13. Juli 1923, von St. Gallen, Sohn des Architekten Johann Christoph Kunkler (1813–1898)
- Kunz, Ludwig  
Geboren am 14. August 1848, von Basel, Sohn des Malers Rudolf Kunz in Basel
- Lasius, Georg  
15. April 1835 bis 28. Juni 1828, geboren in Osternburg/D, Sohn des Architekten Otto Lasius (1797–1888), Baudirektor des Grossherzogtums Oldenburg, und der Mutter née Baylon aus Nyon/VD
- Leemann, Erwin  
17. Juni 1840 bis 1911, von Zürich, Sohn des Architekten und Modellbauers Julius Leemann (1813–1901)
- Lepori, Giacomo (auch Jacques oder Jakob)  
13. Mai 1843 bis 23. Februar 1898, von Dino/TI
- Lotz, Emil (Fritz)  
26. Mai 1842 bis 1894, von Basel, Sohn des Baumeisters Friedrich Lotz (1815–1885) in Basel
- Manchot, Wilhelm  
Geboren im März 1844 in Offenbach/D
- Mathys, Hans  
26. Dezember 1846 bis 29. November 1920, von Bleichenbach/BE
- Meerwein, Wilhelm Emil  
19. September 1844 bis 25. Januar 1927 in Amsterdam (die Mutter lebte während seines Zürcher Studiums in Basel)
- Meili, Ferdinand  
16. August 1849 bis 1931, von Zürich
- Merz, Joseph  
1836 bis 1898, von Hägendorf/SO
- Meyer, Johann Gottfried  
3. April 1838 bis 1874, von Schaffhausen
- Moldenshardt, Heinrich  
25. Januar 1839 bis 1. September 1891 in Fiefbergen/D, Sohn von Hinrich Moldenshardt (1799–1883), Bauunternehmer zuletzt in Altona

Mory, Carl  
Geboren 1845 in Neusohl/H

Moser, Walter  
28. Dezember 1839 bis 15. Juni 1916, von St. Gallen

Müller, Albert (August)  
6. Februar 1846 bis 31. Dezember 1912, von Schaffhausen

Müller, Samuel Arnold  
Geboren am 15. April 1847, von Aarau, Sohn des Handelsmannes J. Müller-Ryser in Aarau

Müller, (Karl Wilhelm) Frank von  
25. April 1846 bis 4. Januar 1931, von Bern, Sohn von Karl Müller-von Fellenberg in Hofwil bei Bern

Müller, (Franz) Xaver  
21. September 1845 bis 1915, von Rapperswil/SG, aus der in Rapperswil eingebürgerten Familie Müller aus Braunfeld im Vorarlberg

Müller-Scheer, Hermann  
10. Dezember 1842 bis 2. November 1905

Muralt, Hans von  
2. November 1843 bis 20. April 1918, von Zürich, Sohn von Dr. von Muralt in Zürich-Stadelhofen

Mylius, Karl Jonas  
6. September 1839 bis 1883 in Frankfurt am Main, Sohn eines aus Basel stammenden Kaufmanns

Nabholz, Adolf  
1847 bis 1891, von Zürich

Osenbrüggen, Johann  
8. März 1846 bis 1921 in Uetersen/D, Sohn von Professor Eduard Osenbrüggen (1809–1879), später Bürger von Fluntern/ZH

Perrier, Frédéric (Louis)  
22. Mai 1849 bis 16. Mai 1913, von Neuenburg und Orges/VD, Sohn von Louis Daniel Perrier (1818–1903), Kantonsbaumeister von Neuenburg

Pestalozzi, Hans Conrad  
2. Juli 1848 bis 15. Juni 1909, von Zürich, Schwiegersohn des Baumeisters August I. Stadler (1816–1901)

Peyer im Hof, Georg Friedrich  
6. Januar 1842 bis 19. März 1919, von Schaffhausen, Sohn des Nationalrats Johann Friedrich Peyer (1817–1872) von Schaffhausen

Pfau, Jakob  
1. Februar 1846 bis 23. August 1923, von Winterthur, Sohn von Matthäus Pfau-Geilinger (1820–1877), ab 1863 Besitzer von Schloss Kyburg

Philippi, Hermann  
Geboren am 12. Juni 1848 in Hamburg, gestorben vor 1907

Piaget, Julius  
Geboren 4. Mai 1841, von Neuenburg

Pozzi, Anton  
Geboren um 1835, von Poschiavo/GR

Pury, Paul (Alphonse) de  
9. Januar 1844 bis 25. Dezember 1874, von La Chaux-de-Fonds, Sohn des Banquiers Louis-Ferdinand de Pury (1815–1897)

Raschka, Robert  
Geboren am 1. August 1847 in Bukarest, Sohn des Kaufmanns Raschka in Wien

Ray, Rodolphe  
26. Februar 1842 bis 11. April 1899, von Grandson/VD

Recordon, Benjamin  
2. September 1845 bis 19. Juli 1938, von Rances/VD, Sohn eines Pfarrers in Vevey

Ringier, Eduard Sigmund  
Geboren am 12. Januar 1845, von Zofingen/AG

Ritter, Hermann  
19. Januar 1851 bis 4. Mai 1918, von Altstätten/SG, Bruder des Ingenieurs, Professors und Rektors des Polytechnikums, Karl Wilhelm Ritter (1847–1906)

Ritter, Ulrich  
1852 bis 1930, von Marthalen/ZH

Rychner, Alfred  
9. Februar 1845 bis 24. Mai 1918, von Aarau, Sohn des Architekten Hans Rychner (1813–1869), Bruder von Adolphe und Charles Rychner; dieser 1876–1898 Amtmann (préfet) in Le Locle; Alfred ist der Vater von Alfred-Henri Rychner-Ponchon

Schaeck, Charles Gustave  
Geboren am 20. September 1848, von Genf, Sohn des Architekten Charles Christophe Schaeck-Prevost (geboren 1810) in Genf

Schäfer, Adolf, senior  
18. August 1842 bis 1. Januar 1925, von Aarau, Vater von Adolf junior (1875–1960) und Emil (1878–1958) Schäfer

Schaller, Romain de  
1848 bis 1935, von Freiburg

Schannen, Ernst (auch Ernö)  
27. Oktober 1853 bis 22. April 1916, von Perjamos/H, Sohn des Holzhändlers Johannes Schannen in Perjamos

Schauffelberger (Schaufelberger), Leonhard (Eduard)  
Geboren am 10. November 1839 in St. Petersburg, Sohn des Architekten Leonhard Schaufelberger (1807–1865), von Zürich, in St. Petersburg

- Scheins, Albert  
Geboren um 1840 in Odessa, Mündel des Mathematikprofessors Karl Heinrich Gräffe (1799–1873), Zürich
- Schindler, Jakob  
1839 bis 1862, von Glarus
- Schmid-Kerez, (Johann) Emil  
6. April 1843 bis 6. Januar 1915, von Eglisau/ZH
- Schmidlin, Wilhelm  
Geboren am 30. November 1840, von Basel, Sohn des Rektors Wilhelm Schmidlin (1810–1872)
- Schneider, Martin  
Geboren am 4. Juli 1847 in Oedenburg/H
- Schobinger, Joseph Anton  
30. Januar 1849 bis 27. September 1911, von Luzern
- Schröder, Waldemar  
Geboren am 1. Juni 1847 in Rendsburg/Holstein, Sohn des Zimmermeisters Schröder in Rendsburg
- Schubert, Zdenko  
Geboren am 1. November 1844 in Prag, Sohn des Notars Schubert in Prag
- Schulze, Friedrich Otto  
Geboren um 1835 bis 5. März 1892
- Segesser, Paul von  
6. Juli 1847 bis 9. August 1897, von Luzern, Sohn des Architekten Joseph Placidus von Segesser (1814–1874), Bruder von Hedwig (1850–1920), Oberin des Kantonsspitals, und des Bauunternehmers und Architekten Joseph
- Semper, Manfred  
3. Mai 1838 bis 1. September 1913 in Dresden, ältester Sohn Gottfried Sempers
- Simmler, Jacques (auch Hans Jakob)  
29. Juli 1841 bis 11. Februar 1901, von Zürich
- Simon, Julius (auch Jules)  
1852 bis 1906, von Ste-Croix/VD, Sohn des Architekten Auguste Simon in Aubonne/VD
- Sommer, Oskar  
7. Dezember 1840 bis 13. Februar 1894 in Wolfenbüttel/D
- Spinnler, Carl  
7. November 1844 bis 15. Juli 1882, von Liestal, Vater des gleichnamigen Bahningenieurs und Regierungsrats
- Stadler, August  
24. August 1850 bis 15. Mai 1910, von Zürich, Sohn des Baumeisters August Stadler (1816–1901), Bleicherweg 3A
- Stadler, Julius (Jakob)  
8. August 1828 bis 27. November 1904, von Zürich, Sohn des Baumeisters Hans Conrad Stadler (1788–1846)
- Stambach, Johann Jakob  
30. April 1843 bis 18. Februar 1918, von Uerkheim/AG
- Staub, Carl Leo  
Geboren am 31. Januar 1845, von Männedorf/ZH
- Steiger, Ernst Friedrich  
1837 bis 1899, von Egelshofen/TG
- Steindorff, Hermann  
10. September 1841 bis 7. März 1914 in Schleswig/D
- Steiner, Clemens (auch Klemens)  
24. März 1842 bis 1. Januar 1920 (?), von Ingenbohl/SZ, Sohn des Regierungssekretärs Steiner in Schwyz, Bruder von Fridolin Steiner (1849–1906), Bruder von Lukas Steiner, Vertreter der Beuronener Schule. Vater des Architekten Josef Steiner (1882–1975)
- Steinitzer, Edmund (auch Ödön)  
Geboren am 23. Juli 1850 in Arad/H, Sohn des Grundbesitzers Steinitzer in Arad
- Steinlin, Eugen  
2. Oktober 1848 bis 7. Mai 1910, von St. Gallen
- Stryjenski, Louis Thadée  
Geboren am 29. Juli 1849, von Genf, Sohn des Ingenieurs Alexander Stryjenski in Genf
- Studer, Emil (Kaspar) (auch Kaspar Emil)  
4. Dezember 1844 bis 30. Januar 1927, von Winterthur, Sohn des Lithographen Hans Caspar Studer (1798–1868) in Winterthur
- Tièche, Paul Adolf  
30. März 1838 bis 16. Mai 1912, von Bévillard/BE, Vater des Architekten und Landschaftsmalers Adolf Tièche (1877–1957)
- Tschudy, Theophil  
1847 bis 15. November 1911, von Mumpf/AG, Sohn eines Müllers in Mumpf
- Ulrich, Caspar Conrad  
23. Mai 1846 bis 12. März 1899, von Zürich
- Vischer-Sarasin, Eduard  
29. September 1843 bis 11. März 1929, von Basel, Sohn des Ratsherrn Prof. Dr. phil. Wilhelm Vischer, Vater der Architekten Ernst Benedikt (1878–1948) und Paul G. Vischer (1881–1971)
- Walser, Friedrich  
21. Januar 1841 bis 14. Mai 1922, von Teufen/AR, Sohn des Pfarrers Ulrich Walser in Reinach/BL, Onkel des Dichters Robert Walser

Weber, Alfred

1846 bis 1899, von Wollishofen/ZH, Sohn des Schulden-  
schreibers Weber in Wollishofen

Weber, (Albert Julius) Otto

22. Mai 1844 bis 20. Februar 1898, von Dürnten/ZH

Weber, Robert

13. Juni 1849 bis 14. Mai 1931, von Wollishofen/ZH, Sohn des  
Speisewirts Johann Weber, Münsterhof Zürich

Wehrli, Albert

1837 bis 1879, von Basel

Wethli, Louis

16. Oktober 1842 bis 21. Februar 1914, von Zürich-Hottingen,  
Sohn des Steinmetzmeisters Heinrich Wethli (1802–1864) in  
Hottingen

Wolff, Caspar Otto

6. Januar 1843, von Zürich, Sohn des Staatsbauinspektors  
Johann Caspar Wolff (1818–1891)

Wüest, Friedrich

1. Mai 1843 bis 15. Februar 1902, von Büron/LU, Bürger von  
Dagmersellen/LU oder dort aufgewachsen

Wülfke, Gustav

1840 bis 13. August 1904 in Husum/D

Zardetti, Eugen

1849 bis 21. Februar 1926, von Rorschach, Sohn des Haupt-  
manns Zardetti in Rorschach, Bruder des Bukarester Erzbi-  
schofs Otto Zardetti (1847–1902)

Ziem, Carl

Geboren 1849 in Frankfurt am Main, Sohn des Zimmermeis-  
ters Ziem in Frankfurt

## BIBLIOGRAPHIE

*Allgemeine Bauzeitung*

Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen für Architekten und Ingenieure, hg. von Christian Friedrich Ludwig Förster [bis 1863, hernach verschiedene Herausgeber] Wien 1836–1918.

*Altermatt 1991*

Urs Altermatt: Die schweizerischen Bundesräte, ein biographisches Lexikon, Zürich/München 1991.

*Anderes 1968*

Bernhard Anderes, Baurisse des 19. Jahrhunderts in Rapperswil und Uznach, Katalog der Ausstellung im Heimatmuseum Rapperswil 1968 (Schriften des Heimatmuseums 1), Rapperswil 1968.

*Anonymus 1907*

[Anonymus]: Bundes-Architektur, in: Wissen und Leben. Schweizerische Halbmonatszeitschrift, [Band] 1. Oktober 1907 bis 15. März 1908, S. 171–181.

*Architektenlexikon Schweiz*

Isabelle Rucki, Dorothee Huber (Hg.): Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Basel/Boston/Berlin 1998.

*Auer 1995*

Grethe Auer: Wenn ich mein Leben betrachte ...: Wien–Bern–Marokko–Berlin, Berlin 1995.

*Az Ország Háza 2000*

Az ország háza. Buda-pesti országháza tervek 1784–1884. Szépművészeti Múzeum, Budapest / House of the Nation. Parliament Plans for Buda-Pest 1784–1884 [Katalog einer Ausstellung im Museum der Schönen Künste. Kurator und Katalogkonzeptor Eszter Gábor], Budapest, 18.9.–31.12.2000, Budapest 2000.

*Bericht 1891*

Rechenschaftsbericht der Gründungsfeier 1891 in Bern, Bern 1892.

*Berliner Zeitschrift für Bauwesen*

Berliner Zeitschrift für Bauwesen, hg. im Ministerium der Öffentlichen Arbeiten [bis 1880] unter Mitwirkung der Königlich Technischen Bau-Deputation des Architekten-Vereins zu Berlin, Berlin 1/1851–81/1933.

*Bluntschli 1946*

Hans Bluntschli: Lehr- und Wanderjahre des Architekten Alfred Friedrich Bluntschli 1842–1930. Nach hinterlassenen Aufzeichnungen und Briefen zusammengestellt von seinem Sohn, Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses in Zürich für 1946 [Zürich 1945].

*Bösch 2003*

Ivo Bösch: Gottfried Semper war nicht im Bergell. Auf Farbensuche in der frisch restaurierten Villa Garbald in Castasegna, in: tec21, Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt, Nr. 45, 7. November 2003, S. 18–20.

*Bourrit/Simmler 1879*

Henri Bourrit et Jacques Simmler: Palais de justice fédéral à Lausanne: nouveau projet présenté à la municipalité de Lausanne en février 1879, Lausanne 1879.

*Bräm 2004*

Andreas Bräm: Jacques-Denis Antoine – Reisetagebuch. Ein französischer Architekt auf Italienreisen (1777–1778). Kritische Edition des Reisetagebuches mit einer Einführung ins architektonische Werk (Neue Berner Schriften zur Kunst, Band 7), Bern etc. 2004.

*Brun*

Schweizerischer Kunstverein und Carl Brun (Hg.): Schweizerisches Künstlerlexikon, 4 Bände, Frauenfeld 1905–1917.

*Burg 2000*

Dominique von Burg: Gebrüder Pfister. Architektur für Zürich 1907–1950 (Sonderband der Zürcher Denkmalpflege), Sulgen/Zürich 2000.

*Bürkli-Kalender*

David Bürkli (Hg.): Der Zürcher Kalender, Zürich 1812–1880. Fortsetzung: David Bürklis Züricher Kalender, Zürich 1881–1972.

*Buttlar 1985*

Adrian von Buttlar: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ein griechischer Traum. Leo von Klenze, der Archäologe, Katalog der Ausstellung Glyptothek München, 6. Dezember 1985 bis 9. Februar 1986, S. 213–223.

*Caviezel 1998*

Nott Caviezel: Dorfbrände in Graubünden, Schriftenreihe der Chesa Planta Zuoz, Heft 4, Zuoz und Chur 1998.

*Chafee 1977*

Richard Chafee: The teaching of architecture at the Ecole des Beaux-Arts, in: Arthur Drexler (Hg.): The architecture of the Ecole des Beaux-Arts, London 1977, S. 61–109.

*Corti 1934*

Egon Cäsar Corti: Elisabeth, «die seltsame Frau». Nach dem schriftlichen Nachlass der Kaiserin, den Tagebüchern ihrer Tochter und sonstigen unveröffentlichten Tagebüchern und Dokumenten, Salzburg 1934.

*Crook 1972*

Joseph Mordaunt Crook (Hg.): The age of Neo-classicism: the fourteenth exhibition of the Council of Europe, [held at] the Royal Academy and the Victoria and Albert Museum, London 9 September–19 November 1972, London 1972.

*Cuveland 1990*

Helga de Cuveland: Die «Sempersche Apotheke» in Hamburg. Ein Bürgerhaus als Kunstwerk, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 59, 1990, S. 91–109.

*Delaire 1907*

Edmond-Auguste Delaire: Les architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts 1793–1907, Paris 1907.

*Deutsche Bauzeitung (Berlin)*

Vorgänger: Architekten-Verein (Berlin): Wochenblatt 1, 1867; Nachfolger: Deutsche Bauzeitung (Stuttgart) 100–, 1966–; diese hervorgegangen aus Die Bauzeitung (Stuttgart).

*Die Eisenbahn*

Die Eisenbahn. Schweizerische Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen. Le chemin de fer. Bulletin polytechnique, hg. von August Waldner, Zürich 1876–1882. (Nachfolger von: Die Eisenbahn. Schweizerische Wochenschrift für die Interessen des Eisenbahnwesens ..., Zürich 1874–1875. Vorgänger von: Schweizerische Bauzeitung).

*Dosch 1984*

Leza Dosch: Die Bauten der Rhätischen Bahn, Geschichte einer Architektur von 1889 bis 1949, Chur 1984.

*Durand 1975*

Jean Nicolas Louis Durand: Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique, 2 Bände, Paris 1802–1805; überarbeitete Ausgabe Paris 1817–1819, Partie graphique des cours d'architecture, Paris 1821; Nachdruck der überarbeiteten Ausgabe Unterschneidheim 1975.

*Durand 1986*

Jean Nicolas Louis Durand: Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité. Réimpression des éditions augmentées, Bruxelles/Liège 1842, Nachdruck Nördlingen 1986.

*Durth 1992*

Werner Durth: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, München 1992.

*Eckhardt 1983*

Wolfgang Eckhardt: Sempers Planungen für ein Richard-Wagner-Festtheater in München, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Neue Folge 2, 1983, S. 41–72.

*Eggert 1978*

Klaus Eggert: Gottfried Semper, Carl von Hasenauer, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche: die Erweiterung der inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph, Band 8: Die Bauten und ihre Architekten [Teil] 2, Wiesbaden 1978, S. 73–225.

*Eschwege 1980*

Helmut Eschwege: Die Synagoge in der deutschen Geschichte, Dresden 1980.

*Ettliger 1937*

Leopold Ettliger: Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus, Halle 1937.

*Festschrift 1905*

Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidgenössischen Polytechnikums, 2 Bände, Band 1: o. O., Druck: Frauenfeld 1905; Band 2: o. O. Druck: Zürich 1905.

*Fleischer 1892*

Ernst Fleischer: Chronologische Übersicht von Gottfried Sempers Werken, Literatur, Bildnissen und Gedenkstätten, zugleich Führer durch die Semper-Ausstellung bei der Semper-Denkmal-Enthüllungsfest am 1. September 1892, in: Festschrift zur Erinnerung an die Enthüllungsfest des Semper-Denkmal in Dresden, Abschnitt VI, Dresden 1892.

*Flückiger 2001*

Roland Flückiger-Seiler: Hotelträume zwischen Gletschern und Palmen, Schweizer Tourismus und Hotelbau 1820–1920, Baden 2001.

*Franck 1986*

Bernd Franck: Studien zu der Entwurfsgeschichte des Hopfenmarktes und der Hauptkirche St. Nikolai zu Hamburg 1842–1845, Diss. Hamburg 1986 (Druckfassung 1989, siehe unten).

*Franck 1989*

Bernd Franck: Die Nikolaikirche nach dem Hamburger grossen Brand. Gottfried Semper und die Entwurfsgeschichte für den Hopfenmarkt mit dem Kirchenbau 1842–1845, Hamburg 1989.

*Friedli u. a. 1998*

Thomas K. Friedli, Martin Fröhlich, Adolf Muschg, Hanspeter Rebsamen, Beate Schnitter: Sempers ehemalige Eidgenössische Sternwarte (Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 64, 631/632), Bern 1998.

*Fröhlich 1974/1*

Martin Fröhlich: Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich. Kritischer Katalog (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 14), Basel/Stuttgart 1974.

*Fröhlich 1974/2*

Martin Fröhlich: Gottfried Semper als Entwerfer und Entwurfslehrer. Materialien zur Entwurfslehre im 19. Jahrhundert aus dem Zürcher Semper-Archiv, unpublizierte Dissertation ETH, Zürich 1974.

*Fröhlich 1976*

Martin Fröhlich: Zürcher Bauten Gottfried Sempers, in: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 18), Basel/Stuttgart 1976, S. 83–94.

*Fröhlich 1978*

Martin Fröhlich: Bundeshaus Bern (Schweizerische Kunstführer GSK 232, Basel 1978), 2. Auflage, Bern 1985.

*Fröhlich 1979*

Martin Fröhlich: Sempers Hauptgebäude der ETH Zürich (Schweizerische Kunstführer GSK 256, Nachdruck der Erstausgabe 1979), Bern 1990.

*Fröhlich 1980*

Martin Fröhlich: Formzitate und ihr Sinn im Werk Sempers, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 75–80.

*Fröhlich 1985*

Martin Fröhlich: Hommage au grand maître, in: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte, Festschrift für Adolf Max Vogt (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 28), hg. von Katharina Medici-Mall, Basel/Stuttgart 1985, S. 134–147.

*Fröhlich 1990*

Martin Fröhlich: Neues Bauen in alter Umgebung: Sempers Arbeit am Dresdner Zwinger, in: Bernhard Anderes, Georg Carlen, P. Rainald Fischer, Josef Grünenfelder, Heinz Horat (Hg.): Das Denkmal und die Zeit, Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet von Schülerinnen und Schülern, Freunden und Kollegen, Einsiedeln 1990, S. 202–211.

*Fröhlich 1991/1*

Martin Fröhlich: Gottfried Semper, Zürich/München 1991.

*Fröhlich 1991/2*

Martin Fröhlich: «Kaiserforum» und Hofmuseum im Werk Gottfried Sempers, in: Neues Museum, die österreichische Museumszeitschrift 2 und 3, Wien 1991, S. 14–21.

*Fröhlich 1994*

Martin Fröhlich: Die Villa Bleuler als Baudenkmal, in: Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in der Villa Bleuler, Zürich, Zürich 1994, S. 32–43.

*Fröhlich 1995*

Martin Fröhlich: Edilité publique fédérale: la Poste 1885–1902, in: Pierre A. Frey, Ivan Kolecek (Hg.): Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande, histoire et actualité, Lausanne 1995, S. 48–51.

*Fröhlich 1999*

Martin Fröhlich: Das Schweizerische Bundesarchiv in Bern (Schweizerische Kunstführer GSK 665), Bern 1999.

*Fröhlich 2000*

Martin Fröhlich: Die Bollwerkpost in Bern (Schweizerischer Kunstführer GSK 671), Bern 2000.

*Fröhlich 2001*

Martin Fröhlich: Die Beinahe-Jahrgänger Berri, Kubly und Semper – oder wie die Ausbildung den Lebensweg mitbestimmt, in: Dorothee Huber, Doris Huggel, Architekturmuseum Basel (Hg.): Melchior Berri 1801–1854, Architekt des Klassizismus, Basel 2001, S. 108–125.

*Fröhlich 2004*

Martin Fröhlich: Gottfried Semper – ein Schweizer, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte, Jg. 22, Heft 78, 2004, Nr. 2, S. 42–48.

*Fröhlich/Steinmann 1975*

Martin Fröhlich, Martin Steinmann: Imaginäres Zürich: die Stadt, die nicht gebaut wurde, Frauenfeld/Stuttgart 1975.

*Fuhlrott 1975*

Rolf Fuhlrott: Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften, Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789–1918. Mit Titelverzeichnis und Bestandsnachweis, München 1975.

*Germann 1972*

Georg Germann: Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas, London 1972.

*Germann 1976*

Georg Germann: Gottfried Semper über Konvention und Innovation, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 33, 1976, S. 223–228.

*Germann 1977*

Georg Germann: Bauen und Wohnen in Brugg um 1900, in: Brugger Neujahrsblätter LXXXVII (1977), S. 5–15.

*Gnehm 2004*

Michael Gnehm: Stumme Poesie, Architektur und Sprache bei Gottfried Semper (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie, hg. von Werner Oechslin), Zürich 2004.

*Gross 1979*

Reiner Gross: Gottfried Sempers Beteiligung an der bürgerlich-demokratischen Revolution 1848/1849 in Dresden und seine Beziehungen zu Sachsen bis 1863, in: Sächsische Heimatblätter 25, 1979, Heft 3, S. 123–130.

*Guex 1978*

François Guex: Reformierte Kirche Zürich-Enge (Schweizerische Kunstführer GSK 240), Bern 1978.

*Gull 1930*

Gustav Gull: Baubericht, in: Festschrift zum 75jährigen Bestehen der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Zürich 1930, S. 58–95.

*Habel 1971*

Heinrich Habel: Semper und der Stilwechsel am Maximilianeum, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 28, 1970/71, S. 284–302.

*Habel 1976*

Heinrich Habel: Sempers städtebauliche Planungen im Zusammenhang mit den Wagner-Festspielhäusern in München, in: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 18), Basel/Stuttgart 1976, S. 129–152.

*Habel 1980*

Heinrich Habel: Sempers Planungen für München und ihre Bedeutung innerhalb seines Gesamtwerkes, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 159–163.

*Habel 1985*

Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried, geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners, München 1985.

*Hammer 1968*

Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorff, ein Pariser Baumeister 1792–1862 (Pariser historische Studien Band 6), Stuttgart 1968.

*Hammerschmidt 1990*

Valentin Hammerschmidt: Gottfried und Manfred Sempers Projekt eines Hoftheaters für Darmstadt, in: Architectura 20, 1990, S. 142–159.

*Handbuch der Architektur*

Josef Durm, Hermann Ende u. a. (Hg.): Handbuch der Architektur, 4 Teile und Ergänzungshefte, Darmstadt 1881 bis 1939.

*Hänsch 1986*

Wolfgang Hänsch: Die Semperoper. Geschichte und Wiederaufbau der Dresdner Staatsoper, Berlin/Stuttgart 1986.

*Hauser 1985*

Andreas Hauser: Der «Cuvier der Kunstwissenschaft» Klassifizierungsprobleme in Gottfried Sempers «Vergleichender Baulehre», in: Thomas Bolt, Karl Grunder, Pietro Maggi u. a. (Hg.): Grenzbe-  
reiche der Architektur. Festschrift für Adolf Reinle, Basel/Boston/Stuttgart 1985, S. 97–114.

*Hauser 2001/1*

Andreas Hauser: Das öffentliche Bauwesen in Zürich. Erster Teil: Das kantonale Bauamt 1798–1895  
(Kleine Schriften zur Zürcher Denkmalpflege 4), Zürich 2001.

*Hauser 2001/2*

Andreas Hauser: Das Eidgenössische Polytechnikum als geistiges Bundeshaus. Gottfried Semper und  
die Zürcher Hochschul-Träume, in: Neue Zürcher Zeitung 21./22. April 2001, S. 79f.

*Hauser 2002*

Andreas Hauser: Das schweizerische Capitol. Vom Bundespalazzo zum Nationaldenkmal, in: Neue  
Zürcher Zeitung, Samstag/Sonntag, 23./24. März 2002, Nr. 69, S. 81.

*Hauser 2003*

Andreas Hauser: Gottfried Semper und der Rathausbau: Politische Ikonologie im 19. Jahrhundert,  
in: architectura, Band 33, 2003, S. 189–216.

*Hauser 2004*

Andreas Hauser: Sempers städtebauliche Visionen. «Im Mittelpunkt der Stadt [...] ein von öffent-  
lichen Gebäuden umgebenes, wahrhaft grossartiges Forum [...]», in: Zeitschrift für Kunstge-  
schichte, 67, 2004, S. 381–400.

*Hauteceœur 1953*

Louis Hauteceœur: L'histoire de l'architecture classique en France, V: Révolution et Empire  
1792–1815, Paris 1953.

*HBL*

Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 7 Bände, Neuenburg 1921–1934.

*Hecht 1979*

Konrad Hecht: Mass und Zahl in der gotischen Baukunst, Hildesheim/New York 1979.

*Hefti 1944*

J. Hefti: Kirche Enge. Erinnerungsblätter zum 50-jährigen Bestehen der Kirche Enge 1894–1944, Zürich 1944.

*Helas 1982*

Volker Helas: Einige unbekanntes Zeichnungen Gottfried Sempers, in: Jahrbuch des Museums für  
Kunst und Gewerbe Hamburg, Neue Folge 1, 1982, S. 31–38.

*Helas 1986*

Volker Helas: Architektur in Dresden 1800–1900, Braunschweig/Wiesbaden 1986.

*Helas 1991*

Volker Helas: Villenarchitektur in Dresden, Köln 1991.

*Herrmann 1978*

Wolfgang Herrmann: Gottfried Semper im Exil (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie  
der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 14), Basel/Stuttgart 1978.

*Herrmann 1981*

Wolfgang Herrmann: Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 15), Zürich/Stuttgart 1981.

*Hitchcock 1958*

Henry-Russell Hitchcock: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1958.

*HLS*

Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.): Historisches Lexikon der Schweiz, Band 1 bis Band 3, Basel 2001 bis 2003. (Publikation nicht abgeschlossen.)

*Hoffmann 2000*

Godehard Hoffmann: Architektur für die Nation?: Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871–1918, Köln 2000.

*INSA*

Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bände 1 bis 11, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Bern 1984–2005.

*Kaiser Wilhelm II. 1924*

Kaiser Wilhelm II, Erinnerungen an Korfu, Berlin/Leipzig 1924.

*Katalog 1969*

Der Weg ins 20. Jahrhundert, 1870–1918. Aus der Entwicklungsgeschichte der modernen Raumgestaltung in der Schweiz, mit Beiträgen von Othmar Birkner und Robert Steiner, Katalog der Ausstellung im Gewerbemuseum Winterthur, Winterthur 1969.

*Katalog 1979*

Staatliche Kunstsammlung Dresden, Institut für Denkmalpflege (Hg.): Gottfried Semper zum 100. Todestag, Ausstellungskatalog, Dresden 1979.

*Kdm*

Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.): Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bände 1–103, Basel 1927–Bern 2005. (Reihe nicht abgeschlossen.)

*Keller 1976*

Karl Keller: Gottfried Semper in Winterthur, in: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 18), Basel/Stuttgart 1976, S. 95–108.

*Klewitz 1969*

Dietmar Klewitz: Der Architekt Heinrich Moldenshardt (Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Nordelbingen Bd. 38, Sonderdruck), Heide in Holstein 1969.

*Knoepfli 1976*

Albert Knoepfli: Zu Tische in der Aula des Semperschen Polytechnikumgebäudes. Zu den Zürcher Kreisen der frühen Semperzeit, in: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 18), Basel/Stuttgart 1976, S. 256–274.

*KMV 1993*

KMV [Eidgenössische Kriegsmaterialverwaltung]: Die Zeughäuser der Schweiz, Bern 1993.

*Kobuch 1980*

Manfred Kobuch: Gottfried Sempers Berufung nach Dresden, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 97–115.

*König-von Dach 1985*

Charlotte König-von Dach: Das Casino der Stadt Bern, vom Barfüsserkloster zum Gesellschafts- und Konzerthaus, hg. von der Bürgergemeinde, Bern 1985.

*Kriller/Kugler 1991*

Beatrix Kriller, Georg Kugler: Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.

*Lampugnani 1994*

Vittorio Magnago Lampugnani: Die Geschichte der Geschichte der «Modernen Bewegung» in der Architektur 1925–1941, in: Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Stuttgart 1994, S. 273–295.

*Laudel 1980*

Heidrun Laudel: Sempers Planungen für ein Zwingerforum in Dresden, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Werk als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 115–126.

*Löffler 1984*

Fritz Löffler: Das alte Dresden, Geschichte seiner Bauten, Dresden 1958, 7. Auflage Leipzig 1984.

*Magirius 1980*

Heinrich Magirius: Die Farbe in Sempers zweitem Dresdner Hoftheater, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Werk als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 182–198.

*Magirius 1984*

Heinrich Magirius: Zur Bedeutung des zweiten Dresdner Theaters von Gottfried Semper unter den Aspekten von Stil und Gesellschaft, in: Friedrich Möbius (Hg.): Stil und Gesellschaft, Dresden 1984, S. 360–381.

*Magirius 1985*

Heinrich Magirius: Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Leipzig 1985.

*Magirius 1989*

Heinrich Magirius: Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945, Berlin 1989.

*Magirius 1991*

Heinrich Magirius: Der Beitrag der Denkmalpflege zum Wiederaufbau der Semperoper, in: Kulturbauten und Denkmale 1/1991, Berlin 1991, S. 30–32.

*Magirius 1992*

Heinrich Magirius: Die Gemäldegalerie in Dresden. Ein Bau von Gottfried Semper, in: Harald Marx, Heinrich Magirius: Gemäldegalerie Dresden: die Sammlung Alte Meister, der Bau Gottfried Sempers, Leipzig 1992, S. 29–62.

*Mallgrave 2001*

Harry Francis Mallgrave: Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, Zürich 2001.

*Marx 1991*

Harald Marx: Die Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister und ihre Rekonstruktion, in: Kulturbauten und Denkmale 1/1991, Berlin 1991, S. 38–44.

*May 1980*

Walter May: Gottfried Sempers Entwürfe für das Dresdner Museum, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Werk als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 127–138.

*Meek 1996*

Harald Alan Meek: Die Synagoge, München 1996.

*Meeks 1966*

Caroll Louis Vanderslice Meeks: Italian Architecture 1750–1914, New Haven/London 1966.

*Melchior Berri 2001*

Dorothee Huber, Doris Huggel, Architekturmuseum Basel (Hg.): Melchior Berri (1801–1854), Architekt des Klassizismus, Basel 2001.

*Meyer 1973*

André Meyer: Neugotik und Neuromanik in der Schweiz. Die Kirchenarchitektur des 19. Jahrhunderts, Zürich 1973.

*Milde/Laudel 1979*

Kurt Milde, Heidrun Laudel: Gottfried Sempers städtebauliche Leitgedanken, in: Architektur der DDR, 27. Jahrgang, 4/1979.

*Mütterlein 1913*

Max Georg Mütterlein: Gottfried Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz, Dresden 1913.

*Nägelke 2000*

Hans-Dieter Nägelke: Hochschulbauten im Kaiserreich. Historische Architektur im Prozess bürgerlicher Konsensbildung, Kiel 2000.

*Nerdinger 2004*

Wilfried Nerdinger: Gottfried Semper – ein Vorläufer der Moderne? Wirkungsgeschichte als «denkende Umbildung», in: Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, hg. von Sylvia Claus, Michael Gnehm, Bruno Maurer und Laurent Stalder, Zürich 2004, S. 296–311.

*Nerdinger/Oechslin 2003*

Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hg.): Gottfried Semper 1803–1879, Architektur und Wissenschaft, München/Berlin/London/New York/Zürich 2003.

*Oechslin 1994*

Werner Oechslin: Stillhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie, hg. von Werner Oechslin), Zürich/Berlin 1994.

*Oechslin 2005*

Werner Oechslin (Hg.): Hochschulstadt Zürich. Bauten für die ETH 1855 bis 2005, Zürich 2005.

*Paul 1982*

Jürgen Paul: Das «Neue Rathaus» – eine Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts, in: Ekkehard Mai, Jürgen Paul, Stephan Waetzoldt (Hg.): Das Rathaus im Kaiserreich: Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts (Kunst, Kultur, Politik im Deutschen Kaiserreich, Band 4), Berlin 1982, S. 29–90.

*Pevsner 1963*

Nikolaus Pevsner: Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1963.

*Pfister 1955*

Arnold Pfister: Vergessenes und Neues vom Polytechnikum in Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 219, 13. August 1955.

*Polenz 1979*

Serafim Polenz: Sempers Konkurrenzentwurf für den Umbau des Schlosses Schwerin, in: Gottfried Semper 1803–1879. Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines progressiven Erbes. Wissenschaftliches Kolloquium im Rahmen der Semper-Ehrung der DDR, Technische Universität Dresden, 15. bis 16. Mai 1979, Dresden 1980, S. 141.

*Pruscha 1997*

Carl Pruscha (Hg.): Das Semper-Depot. Die Adaptierung des Semper'schen Kulissendepots in Wien zum Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste. Mit Beiträgen von Werner Oechslin, Carl Pruscha, Eduard F. Sekler, München/New York 1997.

*Quitze 1962*

Heinz Quitze: Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers (Studien zur Architektur- und Kunstwissenschaft 1), Berlin (Ost) 1962.

*Raack 1978*

Heinz Raack: Das Reichstagsgebäude in Berlin, Berlin 1978.

*Reinle 1962*

Adolf Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz, Band 4, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Architektur/Malerei/Plastik, Frauenfeld 1962.

*Riemann/Heese 1991*

Gottfried Riemann, Christa Heese: Karl Friedrich Schinkel, Architekturzeichnungen, Berlin 1991.

*Rüegg 2004*

Arthur Rüegg: Semper baut um – Weiterbauen an Semper. Die evangelisch-reformierte Pfarrkirche Affoltern, in: Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, hg. von Sylvia Claus, Michael Gnehm, Bruno Maurer und Laurent Stalder, Zürich 2004, S. 312–320.

*SBZ*

Schweizerische Bauzeitung. Revue polytechnique. Wochenschrift für Bau-, Verkehrs- und Maschinentechnik. Organ des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Vereins und der Gesellschaft ehemaliger Studierender des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich. Hg. von August Waldner [bis 1906], August Jegher u. a., 96 Bände, Zürich 1883–1978.

*Schnell 2001*

Dieter Schnell: Berri in Paris (1823–1825), in: Dorothee Huber, Doris Huggel, Architekturmuseum Basel (Hg.): Melchior Berri (1801–1854), Architekt des Klassizismus, Basel 2001, S. 62–73.

*Schölzel 1991*

Dieter Schölzel: Der Theaterplatz und seine Bauten, in: Kulturbauten und Denkmale 1/1991, Berlin 1991, S. 2–9.

*Schölzel 1991/2*

Dieter Schölzel: Die Geschichte der Semperoper und ihres Wiederaufbaus, in: Kulturbauten und Denkmale 1/1991, Berlin 1991, S. 21–29.

*Semper Kleine Schriften 1884*

Gottfried Semper: Kleine Schriften, hg. von Hans und Manfred Semper, Berlin/Stuttgart 1884, Nachdruck Mittenwald 1979.

*Semper Reiseerinnerungen 1858*

Gottfried Semper: Reise-Erinnerungen aus Griechenland, I.–VII., in: Frankfurter Museum, 4. Jg. 1858, S. 153–159, 335–338, 734–739, 984–989, 1005–1007, 1064–1068, 1088–1093; Briefe I und II wiederabgedruckt in: Semper Kleine Schriften 1884, S. 429–442.

*Semper Scoprimento 1833*

[Gottfried Semper]: Scoprimento d'antichi colori sulla colonna di Trajano, in: Bulletino dell'Institutio di Corrispondenza Archeologica [5] 1833, S. 92ff. Deutsch: Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom, in: Semper Kleine Schriften 1884, S. 107f.

*Semper Stil I 1860*

Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a. M. 1860; 2. Auflage München 1878; Nachdruck der Erstausgabe Mittenwald 1977.

*Semper Stil II 1863*

Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 2: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, München 1863; 2. Auflage München 1879; Nachdruck der Erstausgabe Mittenwald 1977.

*Semper Vorläufige Bemerkungen 1834*

Gottfried Semper: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten (Einbandtitel: Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten), Altona 1834; wiederabgedruckt in: Semper Kleine Schriften 1884, S. 215–258.

*Sisa 2002*

József Sisa: Gottfried Semper in Hungary, in: Centropa 2, 2002, S. 137–143.

*Sitte 1889*

Camillo Sitte: Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, 2. Auflage, Wien 1889.

*Sitte/Martin 1902*

Camillo Sitte: L'art de bâtir les villes. Notes et réflexions d'un architecte traduites et complétées par Camille Martin, Genève/Paris ohne Jahr.

*Springer 1926*

Willy Springer: Das Gesicht des deutschen Theaters, Oldenburg 1926.

*Steinhauser 1979*

Monika Steinhauser: Bauen für eine bürgerliche Gesellschaft – aber wie? Zum 100. Todestag des grossen deutschen Architekten Gottfried Semper, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 113, 16. Mai 1979, S. 29.

*Stutz 1976*

Werner Stutz: Bahnhöfe der Schweiz. Von den Anfängen bis zum ersten Weltkrieg, Zürich 1976.

*Szambien 1984*

Werner Szambien: Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme (Collection «Architecture»), Paris 1984.

*Szambien 1987*

Werner Szambien: Les variables du style dans une conférence de Gottfried Semper, in: Jacques Guillerme (Hg.): Amphion, études d'histoire des techniques, 1, Paris 1987, S. 153–159.

*Thieme/Becker*

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907–1950.

*van Leeuwen 1985*

W. R. F. van Leeuwen: Isaac Gosschalk (1838–1907), Een tovenaer mit berg- en baksteen, Dissertation Freie Universität, Amsterdam 1985.

*Van Zanten 1977*

David Van Zanten: The architectural polychromy of the 1830's (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York/London 1977.

*Van Zanten 1982*

David Van Zanten: Architectural polychromy: Life in Architecture, in: Robin Middleton (Hg.): The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture, London 1982, S. 197–215.

*Wallraf-Richartz-Museum 1987*

Jakob Ignaz Hittorff: ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Graphische Sammlung, 21. Januar bis 22. März 1987, Köln, 1987.

*Wegmann 1980*

Peter Wegmann: Stadthaus Winterthur (Schweizerische Kunstführer GSK 279), Basel 1980.

*Wegmann 1985*

Peter Wegmann: Gottfried Semper und das Winterthurer Stadthaus. Sempers Architektur im Spiegel seiner Kunsttheorie (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur Band 316), Winterthur 1985.

*Wiebenson/Sisa 1998*

Dora Wiebenson und József Sisa: The Architecture of Historic Hungary, Cambridge/London 1998.

*Wilhelm II. 1922*

Wilhelm II.: Ereignisse und Gestalten aus den Jahren 1878–1918, Leipzig/Berlin 1922.

*Winzeler/Hauff 1994*

Marius Winzeler, Günter Hauff: Die Kreuzkirche in Zürich-Hottingen, (Schweizerische Kunstführer GSK, Serie 55, 547), Bern 1994.

*Wittwer 2002*

Denise Wittwer Hesse: Die Familie von Fellenberg und die Schulen von Hofwyl, Erziehungsideale, «Häusliches Glück» und Unternehmertum einer bernischen Patrizierfamilie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Bern 2002.

*Zander-Seidel 1998*

Jutta Zander-Seidel: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Erlanger Studien Band 28, hg. von Detlef Bernd Leistner und Dietmar Peschel), Erlangen 1980.

*Zeidler 1995*

Hans Zeidler, Heidi Zeidler: Der vergessene Prinz. Geschichte und Geschichten um Schloss Albrechtsberg, Dresden 1995.

*Zeitler 1966*

Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte Band 11, Berlin 1966.

---

 ABKÜRZUNGEN

Abb.	Abbildungen
Abt.	Abteilung
AG	Aargau
AI	Appenzell Innerrhoden
AM	Altonaer Museum
AR	Appenzell Ausserrhoden
BAZ	Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich
BBL	Bundesamt für Bauten und Logistik, Bern
BE	Bern
D	Deutschland
D+B	Direktion der Bundesbauten, heute BBL
Dresden, HfBK	Dresden, Hochschule für bildende Künste
EAD	Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege
EPF	Ecole polytechnique fédérale (Lausanne)
ETH	Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich
F	Frankreich
FR	Freiburg
GE	Genf
GeSP	Gesellschaft ehemaliger Studierender des Polytechnikums
GR	Graubünden
H	Ungarn
Hamburg, MfKuG	Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg, StA	Hamburg, Staatsarchiv
I	Italien
LU	Luzern
Matr.	Matrikel
MF	Monogramm des Verfassers
MV	Manteuffel-Verzeichnis
NE	Neuenburg
NL	Niederlande
OW	Obwalden
p.	Pagina (Seite) bei Manuskripten
S.	Seite
SBZ	Schweizerische Bauzeitung
SG	St. Gallen
SH	Schaffhausen
SO	Solothurn
SZ	Schwyz
Taf.	Tafel
TG	Thurgau
TI	Tessin
UR	Uri
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
VD	Waadt
Wünsdorf, BrLfD/MA	Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege/ Messbildarchiv
ZG	Zug
ZH	Zürich
Zürich, gta	Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Departement Architektur der ETH

## QUELLEN- UND ABBILDUNGSNACHWEIS

### IM ANHANG

Die im Anhang edierten Schriftquellen befinden sich im Semper-Archiv Zürich, heute Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Departement Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule (gta), siehe S. 181–194

### IN DEN ANMERKUNGEN NACHGEWIESENE SCHRIFTQUELLEN

Affoltern am Albis, Kirchgemeindegarchiv: Anm. 276, 279

Basel, Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Privataarchiv Melchior Berri: Anm. 290

Glarus, Landesarchiv, Verhandlungsprotokoll über den Wiederaufbau des Landesgebäudes: Anm. 251, 254, 258, 260, 265

### *Zürich, gta*

Nachlass Henri Bourrit: Anm. 362, 402

Semper-Archiv: Anm. 4, 6, 9, 11, 13, 44, 45, 73, 89, 90, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 137, 218, 222, 243, 256, 257, 259, 263, 264, 277, 278, 279, 280

### IN DEN LEGENDEN NACHGEWIESENE BILDQUELLEN

#### *Bern*

Archiv des Bundesamts für Bauten und Logistik: S. 80, 84, 86, 88, 126, 158 (Fotos Alexander Gem-peler, Bern), 160, 172 (Fotos Claude Nicot), 174

EAD, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege: S. 66, 82; (Sammlung Wehrli), 110, 116, 126, 129; (Sammlung Zinggeler) 174

#### *Dresden*

Deutsche Fotothek, S. 76 (W. Möbius, Dresden), 77

Kunstakademie, heute Hochschule der Bildenden Künste, Semper-Bestände, siehe Wünsdorf

#### *Hamburg*

Altonaer Museum, S. 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 68

Staatsarchiv, S. 54, 56

Museum für Kunst- und Gewerbe, S. 24

#### *Rom*

Rom, Foto Ed. Lozzi, S. 100

#### *Winterthur*

Winterthur, Stadtarchiv, S. 76

#### *Wünsdorf*

Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Messbildarchiv, Fotos der im Zweiten Weltkrieg verloren gegangenen Blätter aus den Semper-Beständen der Kunstakademie Dresden, S. 4, 24, 26, 28, 29, 58, 60, 62, 64, 65, 66, 68, 77, 108

#### *Zürich*

BAZ Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, S. 78, 120, 126, 129, 142, 144, 145

Denkmalpflege des Kantons Zürich, S. 110, 172 und Denkmalpflege der Stadt Zürich, S. 78

Graphische Sammlung der Zentralbibliothek, S. 125 und Staatsarchiv des Kantons Zürich, S. 126

gta, Nachlass Alfred Friedrich Bluntschli und Semper-Archiv sowie Fotosammlung, S. 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 35, 36, 46, 48, 50, 63, 64, 71, 76, 77, 78, 81, 82, 88, 92, 96, 100, 102, 106, 108, 110, 112, 114, 125, 128, 129, 130, 132, 134, 138, 174

## ANMERKUNGEN

- 1 Im gta finden sich die Nachlässe von Alfred Friedrich Bluntschli, Georg Lasius, Benjamin Recordon und der mittelbaren Schüler Semper Gustav Gull und Karl Moser. Die wichtigen Nachlässe von Alexander Koch, Heinrich Ernst und Emil-Schmid-Kerez sind wohl für immer verschollen. Das Nachfolgebüro Heinrich Ernsts, Pflughard & Häfeli, hat dessen Nachlass wohl vernichtet, da sich in seinem Nachlass im gta nur wenige Blätter Ernsts befinden. Der Nachlass Kochs müsste sich in London befinden. Der Nachlass Schmidts scheint vernichtet.
- 2 Fröhlich 1974/2.
- 3 Siehe Exkurs «Ganzzahlig oder harmonisch?» im Kapitel «Semper lernt Entwerfen», S. 25–33
- 4 Zürich, gta: Briefe vom 20.10.1825 und 8.11.1826.
- 5 Fröhlich 2001, S. 109–115.
- 6 Nr. 10: 1. Projekt, Brief 1.12.1829: Zürich, gta; Zeichnungen Kriegsverlust (ehemals Dresden, Kunstakademie), Repro: Wünsdorf, BrLfd/MA: 84q 9/571; Nr. 13, 2. Projekt: Zürich, gta. Briefe vom 25.3.1831 und 28.7.1830; Pläne: Zürich, gta. Siehe Fröhlich 1974, S. 16–31, und Nerdinger/Oechslin 2003, Kat.-Nrn. 1–5; aus der Pariser Zeit sind dort nur hamburgische Projekte aufgenommen.
- 7 Fröhlich 1974/1, S. 18f.
- 8 MV 19 D und 19 G, Fröhlich 1974/1, S. 24 und 26f.
- 9 Darauf deutet eine Briefstelle: Ich besuche das Atelier des Herrn Gau und habe schon ziemlich bei ihm profitiert. Er ist ein vortrefflicher Mann. Er gibt sich viel Mühe und hat herrliche Beispiele aus Italien mitgebracht. Zürich, gta: Brief an den Architekten Wilhelm Döbener vom 5.8.1827.
- 10 Etwa MV 16, Grabstein auf dem Friedhof Père Lachaise; MV 17, Börsenhof in Antwerpen; MV 19 K, Basrelief und Ornament; MV 19 L, «grand octroi» und möglicherweise Skizzenblätter in MV 208, 212, 214, 218, 219 und 222.
- 11 Zürich, gta: Brief an den Vater, Paris, 26.8.1830.
- 12 Siehe Chafee 1977, S. 61–109.
- 13 Zürich, gta: Entwurf vom 30.3.1829 für einen Brief an Dr. Luckinger.
- 14 Das Blatt MV 18-1-1 enthält den nach dieser Formel aufgebauten Aufgabentext. Siehe Fröhlich 1974/1, S. 22, Anm. 5.
- 15 MV 2, MV 19 D und MV 19 G, Fröhlich 1974/1, S. 16f., 24 und 26f.
- 16 MV 19 G-1-1 (Projektblatt) und 19 G-1-2 (Skizzenblatt), Fröhlich 1974/1, S. 26f.
- 17 Solche Hinterfütterungen sind recht häufig. Siehe Kommentar zu MV 143 D, Fröhlich 1974/1, S. 84.
- 18 Vgl. hierzu die Wohnbauten in Durand 1975, 2. Band.
- 19 Von dieser Kritik muss die Westtreppe des Polytechnikums ausgenommen werden. Vgl. Fröhlich 1974/1, S. 260; Nerdinger/Oechslin 2003, S. 344f.
- 20 Vgl. die abgerissene Nordtreppe des Polytechnikums. Fröhlich 1974/1, S. 272.
- 21 MV 144, Fröhlich 1974/1, S. 96.
- 22 Siehe konstruierter Schnitt zu MV 19 G, S. 7.
- 23 MV 89, Fröhlich 1974/1, S. 52; Nerdinger/Oechslin 2003, S. 186.
- 24 Diese Organisationsform taucht 1857 rein und mit konstruktiver Begründung beim Projekt des Basar- und Wohnkomplexes Tiefenhof in Zürich wieder auf. MV 148, Fröhlich 1974/1, S. 100f.; Nerdinger/Oechslin 2003, Kat.-Nr. 78.
- 25 Als Beispiel hierfür siehe die Schülerarbeit Alfred Friedrich Bluntschlis (1841–1930) vom Dezember 1862: Zürich, gta.
- 26 Pressemeinung über das Dresdner Hoftheater I, MV 58 und über das Palais Oppenheim, MV 86. Siehe Fröhlich 1974/1, S. 42f. und 50f.
- 27 Aufruf zur Gründung des Semper-Museums in Zürich vom 31.7.1880 (25 Jahr-Jubiläum des Eidgenössischen Polytechnikums), Ort: runder Saal (Kuppelsaal) im zweiten Stock des Börsengebäudes der Kaufmännischen Gesellschaft (heute Alte Börse) an der Bahnhofstrasse 3.
- 28 MV 14, Fröhlich 1974/1, S. 20f. Nerdinger/Oechslin 2003, Kat.-Nr. 4.
- 29 Siehe oben.
- 30 Projektpläne MV 14-1-1 bis -4, sie messen bis zu 130,2 cm x 62,5 cm (MV 14-1-4).
- 31 MV 14-1-6.
- 32 MV 160, Fröhlich 1974/1, S. 110–125. Die frühere Zuordnung stammt wohl von Arnold Pfister, 1954–1965 Archivar des Semper-Nachlasses an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich.
- 33 MV 14-1-5.
- 34 Es muss wohl angenommen werden, dass zu einem so wichtigen Projekt noch mehr Skizzen angefertigt, diese aber später als unwichtig vernichtet wurden oder verloren gingen.
- 35 Plananschrift auf Blatt MV 14-1-1.
- 36 Hauptraum ohne Bezeichnung auf MV 14-1-1.
- 37 Bezeichnungen auf Blatt MV 14-1-1.
- 38 Blatt MV 14-1-1.
- 39 Siehe «Rekonstruktion» des Grundrisses im zweiten Obergeschoss.
- 40 MV 14-1-2.
- 41 Längsfassade: Blatt MV 14-1-7, Aufriss der Längsfassade: MV 14-1-2-9, der Querfassade MV 14-1-3.
- 42 Auch dabei besteht kein Unterschied zu den beiden anderen, oben besprochenen Projekten.
- 43 Hammer 1968, S. 113: Zweifellos kannte er bereits vor Antritt der Reise die Entdeckungen Hittorffs, offensichtlich hat er aber nicht dessen persönliche Bekanntschaft gemacht. Hammer, S. 230f., nennt aber unter Hittorffs Briefempfängern Annette Valentin, in deren Salon Hittorff und Gau verkehrten, der Semper wohl einführte.
- 44 Zürich, gta: Brief an den Vater, Paris, 26.8.1830.
- 45 Zürich, gta: Briefwechsel Gau/Semper 1833–1849.
- 46 Vgl. etwa Schloss Compiègne, ausgestattet von Charles Percier und Pierre-François-Leonard Fontaine in den Jahren 1807–1810: Hautecœur 1953, S. 179–183.
- 47 Siehe etwa Crook 1972.
- 48 Fröhlich 1974/1, S. 21.
- 49 Siehe beispielsweise das Treichler'sche Waschschiff, Zürich, MV 168, Fröhlich 1974/1, S. 126–131.
- 50 Johann Joachim Winckelmann (1717–1776), Begründer der deutschen Kunstgeschichte in seiner Erstlingsschrift «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst», Dresden 1755.
- 51 Vgl. Ettlinger 1937, S. 64–66.
- 52 Zu Neuauflagen, Übersetzungen, Verbreitung etc. siehe Szambien 1984. Szambien nennt aber auch das Herbarium par excellence, Durands «Recueil et parallèle des édifices en tout genre ...», Paris 1801.
- 53 Semper Vorläufige Bemerkungen 1834, S. VIII. Wie Semper selbst das durchsichtige Ölpapier einsetzte, wird weiter unten besprochen.

- 54 Delaire 1907, S. 137f.
- 55 Eine Ausnahme bilden die Propagandatafeln 1 und 2 im ersten Band.
- 56 Der Fehler in der Skala (10 m statt 20 m) auf Tafel 2.5 des 3. Teils, der beispielsweise Treppenhäuser mit einer Laufbreite von ca. 70 cm ausweist, sei nur der Kuriosität halber erwähnt.
- 57 Fröhlich 1974/1, S. 170.
- 58 Die Angaben stützen sich auf Hammer 1968 und Wallraf-Richartz-Museum 1987.
- 59 Zantho stammte aus Breslau, studierte von 1820 bis 1822 an der Ecole des Beaux-Arts, liess sich später als Architekt in Stuttgart nieder und baute dort unter anderem Palais und Park Wilhelma.
- 60 Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien, Paris 1814–1815.
- 61 Hammer 1968, S. 57.
- 62 Ebd., S. 59.
- 63 Buttlar 1985, S. 214.
- 64 Semper Vorläufige Bemerkungen 1834, S. VII.
- 65 Van Zanten 1977, 1. Introduction and Overview 1976, S. 19; 2. Thesis 1970, S. 96, Anm. 77.
- 66 MV 19 K. Von diesem Entwurf ist später nie die Rede. Er war auch nicht in der Schenkung Manfred Sempers an die Akademie Dresden enthalten. Heidrun Laudel bespricht in Nerdinger/Oechslin 2003 ausserdem den Entwurf zu einem Hospital, 1831 (Kat.-Nr. 5).
- 67 Gisela Moeller in Nerdinger/Oechslin 2003, S. 105.
- 68 Semper Vier Elemente 1851, S. 3f.; Van Zanten 1977, 1. Introduction and Overview 1976, S. 29.
- 69 Die gedruckten Reiseberichte von 1858 wurden erstmals vollständig ausgewertet von Gisela Moeller in Nerdinger/Oechslin 2003, S. 105–108.
- 70 Semper Stil I 1860, Tafel VIII und Tabula 4 des Wettbewerbsprojekts für die Nikolaikirche in Hamburg 1844, MV 82.
- 71 Siehe Semper Scoprimento 1833; Übersetzung in Semper Kleine Schriften 1884, S. 107f. Die chemische Analyse zu Farbresten des Theseustempels in Athen und der Trajanssäule in Rom ist abgedruckt in Semper Stil I 1860, S. 524f.
- 72 Brief vom 19.6.1834, abgedruckt in Semper Stil I 1860, S. 523f.
- 73 Die Rolle Sempers im Polychromiestreit illustriert der Brief Raoul-Rochette's, des grossen Widersachers von Hittorff, vom 1.11.1834 an Semper, der im Anhang S. 181f wiedergegeben ist. Die Bedeutung, die Semper dem Polychromiestreit bis zuletzt beimass, zeigt sich in den ausschliesslich diesem gewidmeten «Schlussbemerkungen» in Semper Stil I 1860, S. 514–523. Auch Semper Vier Elemente 1851, 104 Seiten stark, rekapituliert den Polychromiestreit und handelt über weite Strecken von Architekturpolychromie.
- 74 Zitiert nach Semper Kleine Schriften 1884, S. 215f.
- 75 Ebd., S. 246–248.
- 76 Ebd., S. 220.
- 77 Ebd., S. 232–234.
- 78 Vom Tafelwerk «Die Anwendung» wurden 1836 sechs Tafeln mit Umrisslithographien gedruckt. Das Exemplar im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe soll von Semper koloriert sein: Volker Helas in Katalog 1979, Nr. 252. Semper selbst schreibt: Die Veröffentlichung des Werkes ist niemals erfolgt, obgleich das erste Heft zur Herausgabe vollständig fertig war und in einzelnen Exemplaren in öffentlichen und Privatbibliotheken sich befindet. Semper Vier Elemente 1851, S. 4. Nach Mallgrave 2001, S. 66 (ohne Nachweis), wurden nur sechs Probeabzüge gemacht; laut S. 402, Anm. 142, besitzt das Victoria and Albert Museum London ein französisch beschriftetes Exemplar.
- 79 Semper Kleine Schriften 1884, S. 236.
- 80 Ebd., S. 257.
- 81 Zitiert nach Wegmann 1985, S. 203.
- 82 Die Ausbeute von Sempers Reise wird sich 1833 auf weit über 600 Blatt Skizzen, Zeichnungen und ausgearbeitete Projekte belaufen haben, eine Schätzung, die sich aufgrund der einstigen Bestände der Dresdner Kunstakademie (318 Blatt in den Konvoluten 3 bis 8 im dortigen Verzeichnis), den Beständen der ETH Zürich (gegen 200 Blatt; Katalog in Fröhlich 1974/1, S. 26 ff. für die datierbaren und S. 203 für die nicht datierbaren Blätter), einigen Blättern im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (die sieben Blatt 54-1-1–54-1 bis -7, die zu denen im Reisekonvolut der Dresdner Akademie passen) und weiteren, als verloren geltenden Arbeiten ergibt, die Fleischer 1892 in seiner Werkübersicht aufführt.
- 83 Siehe die erwähnten Beispiele in Semper Stil II 1863, Tafeln 17–22. Spuren der Beschäftigung mit griechisch-christlicher Architektur in Athen in Semper Stil I 1860, Tafel 8.
- 84 Besonders die Ideologen der Neugotik. Zur Renaissance als Traditionsbruch in der Polychromie siehe oben.
- 85 Siehe Magirius 1989, S. 63–74; Fröhlich 1990, bes. S. 202. Oechslin/Nerdinger 2003, Kat.-Nrn. 14, 21, 26, 38, 39, 42 und 55.
- 86 Cholera-Brunnen: MV 72; Nikolaikirche: MV 82, 82 A und 83; Gemeindeschule: MV 80; Kirchturm Affoltern: MV 161.
- 87 Seit 1945 sind die zeichnerischen Belege dieses konsequenten Arbeitens mit den Beständen der Dresdner Akademie verschollen. Es ist zu hoffen, dass sie dereinst in einem russischen Museum noch auftauchen.
- 88 MV 48, Fröhlich 1974, S. 38/39; Nerdinger/Oechslin 2003, Kat.-Nr. 6. Conrad Hinrich Donner kaufte 1820 den Sieveking'schen Landsitz in Ottensen bei Altona, wo sein Sohn Bernhard 1856 das Donner-Schloss bauen liess.
- 89 Semper schrieb seiner Mutter, die beiden Brüder von Franz Georg Stammann – Eduard (1805–1854, später Zimmermann in Hamburg) und Friedrich (1806–1880, später Architekt in Prag und Hamburg) – seien ins Atelier von Franz Christian Gau eingetreten. Zürich, gta: Brief vom 31.10.1829. Franz Georg errichtete zusammen mit August de Meuron (1813–1898) das Thalia-Theater in Hamburg. Thieme/Becker, 31. Bd., S. 457.
- 90 Zürich, gta: Brief vom 10.5.1830.
- 91 Heute im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen.
- 92 Zu Thöming siehe: Thieme/Becker, 33. Bd., S. 42.
- 93 Ettlinger 1937, S. 64–66.
- 94 Zürich, gta.
- 95 Ottensen ist seit 1889 ein Stadtteil von Altona. Zum Park siehe: Klée-Gobert 1959, S. 171f.
- 96 Zürich, gta. Der Kostenvoranschlag findet sich im Anhang S. 183.
- 97 Zürich, gta.
- 98 Zürich, gta: Briefabschrift oder -entwurf vom 10.9.1834. Der Brief ist im Anhang S. 184f. ediert. Hamburg, MfKuG: Inv. E. 1982.236 und 1982.237 (Pläne).
- 99 Zürich, gta: Brief vom 30.9.1834 an die Mutter.
- 100 Zürich, gta: Brief vom 30.9.1834.
- 101 Die in Zürich, gta, erhaltenen Briefe Stammanns nach dem Herbst 1837 geben keinerlei Hinweise mehr auf den Donner'schen Pavillon.
- 102 Zürich, gta. Von den Briefen ist eine relevante Auswahl im Anhang zu finden.
- 103 Zürich, gta.
- 104 Ettlinger 1937, S. 65f. Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 15/446.
- 105 Helas 1982, S. 31–34. Hamburg, MfKuG: Inv. E. 1982.236 (Übersichtsblatt) und 1982.237 (Innenansicht der Orangerie).

- 106 Die einst in der Kunstakademie Dresden aufbewahrten Blätter sind im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen; wir kennen sie durch Fotos der Messbildanstalt, jetzt Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 14/453.
- 107 Zürich, gta: Stammann an Semper, 28. 7.1835.
- 108 Belegt in einem Skizzenblatt: Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 13/452.
- 109 Semper kannte den Hof natürlich von seinen Aufenthalten in Rom. Vgl. dazu etwa: Handbuch der Architektur 1893, 4. Teil, 6. Halbband, 4. Heft, S. 176.
- 110 Zum Beispiel beim Münchner Festspielhausprojekt: Fröhlich 1974/1, S. 178f.; Habel 1985, S. 23–320.
- 111 Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 11/450 (Aufriss und Schnitt des Museumspavillons).
- 112 Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 15/446 (nach dem Blatt, das auch Ettlinger publizierte, aquarellierte Perspektive), 84 o 8/447 (Aufriss), 84 o 9/448 (Schnitt), 84 o 10/449 (Grundriss) Zürich, gta: 20-48-1-1 (Skizzenblatt «Gieb mir Kraft und Muth»).
- 113 In der schweizerischen Denkmalpflege ist die Umkehr Albert Knoepfli (1909–2002) zu verdanken.
- 114 Grund- und Aufriss in Hamburg, AM, Fotos 2163/6 und 2163/7 zeigen den Bau von Semper und Stammann der Jahre 1834/35. Der Grundriss des Oktogons ist vermasst. Demnach besass es eine Innenweite von ca. 6,70 m auf 6,70 m.
- 115 Hamburg, AM, Fotos 2163/6 und 2163/7.
- 116 Ettlinger 1937, S. 64–66.
- 117 Kaiser Wilhelm II. 1924, S. 9 und 31.
- 118 Bach war der Erbauer des noch bestehenden Semper-Hauses in Hamburg. Wie er in den Besitz des Denkmals kam, ist unbekannt.
- 119 Denkmalschutzamt Hamburg: Foto Nr. 3977 Aufnahme Zimmermann, 1.7.1942.
- 120 Mein früherer Kollege Christian Sumi wollte in der Zürcher Version der Semper-Ausstellung 2003 meine Untersuchungen zur Entwurfstechnik einbringen. Da das Vorhaben scheiterte, komme ich in diesem Buch auf das Teilproblem der Proportionen zurück. Siehe das Kapitel «Was bringen die beiden Lektüren (Architektur Lesen 1 und 2)?».
- 121 Das hamburgische Mass, das Semper bei seinen Entwürfen für den Pavillon anwandte, gilt 28,57 cm pro Fuss.
- 122 Hamburg, MfKuG, Inv. E. 1982.237.
- 123 Dresden, HfBK.
- 124 Zürich, gta: 20-160-Ms. 2, in Fröhlich 1974/1, S. 118f.
- 125 Die Rekonstruktions- und Wiederaufbauentwürfe werden hier ausser Acht gelassen, da sie anderen Gesetzmässigkeiten gehorchen.
- 126 Bötticher unterscheidet zwischen Kernform und Kunstform: Karl Bötticher: Die Tektonik der Hellenen, Potsdam 1844; dieses und ähnliche Begriffspaare erläutert in Oechslin 1994, S. 52–69, im Anhang eine Anthologie, die auch Bötticher umfasst (S. 180–187).
- 127 Schlüsse aus einer Diskussion mit den Mitarbeitern der Professur für Computer Aided Architectural Design (CAAD) an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Weiteres im Schlusskapitel.
- 128 Siehe Riemann/Heese 1991, Tafel 23. Das bescheidene Wohnhaus ist jedoch ein wiederkehrender Gegenstand von Architekturlehrbüchern: Francesco di Giorgio Martini, Sebastiano Serlio, Pierre Le Muet etc. wo allerdings meistens versucht wird, aus den Wohnbauten bescheidene Monumente zu machen.
- 129 Houp'sches Haus: MV 64, zerstört 1945. Siehe Nerdinger/Oechslin 2003, S. 160f. Villa Garbald: MV 171. Siehe Fröhlich 1974/1, S. 136–139, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 378–381.
- 130 Ausgenommen sind hier Anlagen, die Bauten oder Bauteile von Renaissanceschlössern an der Loire zitieren und wie dort sozusagen weiterentwickelte Burgen darstellen. Man denke etwa an das Schloss Schwerin, zu dessen Umbau Semper 1843 einen Entwurf vorlegte. Siehe hierzu: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 237–241.
- 131 Pevsner 1963, S. 428f. Spätere Schriften Pevsners verlassen diese Ansicht.
- 132 In der immer wieder zitierten Passage aus der Einleitung zu den Vorläufigen Bemerkungen 1834, S. Vllf., hier zitiert nach Semper Kleine Schriften 1884/1979, S. 216f.
- 133 Siehe dazu Fröhlich 1974/2, S. 224.
- 134 Fröhlich 1990, S. 208.
- 135 Später allerdings häufig mit den Achsenabständen 1 : 2 : 1 und nicht 1 : Ö2 : 1, Beispiel: Hauptgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums, Aula, Blatt 300-1-471, siehe Fröhlich 1974/1, S. 267. Damit entfernte er sich weiter von den antiken Referenzen: Der Konstantinsbogen besitzt Achsenabstände von 1 : ca. 1,5 : 1, der Bogen des Septimius Severus von 1 : ca. 1,68 : 1, also wohl mehr als der Goldene Schnitt. (Der Titusbogen besitzt das Verhältnis 1 : 2,45.)
- 136 Theaterbauten hatten – statistisch erhärtet – eine «Lebenserwartung» von 14 Jahren.
- 137 Zürich, gta: Brief an den Vater.
- 138 Gau restaurierte 1825 in Paris die Kirche St. Julien-le-Pauvre und baute 1827 das Pfarrhaus von St. Séverin.
- 139 1836 entstand der Entwurf für eine Kapelle im königlichen Weinberg in Wachwitz bei Dresden (MV 94 G). Nerdinger/Oechslin 2003, S. 161–163.
- 140 So unter anderem 1836–1841 der Ausbau und die Restaurierung der Stadtkirche von Dohna bei Pirna (MV 94 C), 1843 das Gutachten über die Restaurierung des Doms zu Meissen (MV 94 F), 1843 das Konzept für den Wiederaufbau der St. Aegidien-Kirche in Oschatz (MV 94 L) und 1845–1850 Wiederherstellung der Klosterkirche in Kamenz unter Benutzung von Sempers Skizzen: Nerdinger/Oechslin 2003, S. 254–256.
- 141 Dresden, HfBK: B 769 bis 786; Zürich, gta: 20-060-1 und -2. Siehe Nerdinger/Oechslin 2003, S. 181–186.
- 142 Siehe hierzu Semper Evangelischer Kirchenbau 1845.
- 143 Synagoge in Paris: (MV 99) Dresden, HfBK: B 787 bis B 801, Zürich, gta: 20-099-1 bis -4, siehe Nerdinger/Oechslin 2003, S. 270–272; Turmaufsatz Affoltern am Albis: (MV 161) Zürich, gta: 20-0161-1 bis -18, siehe auch Nerdinger/Oechslin 2003, S. 354–356; katholische Kirche Winterthur: (MV 177) Zürich, gta: 20-0177-1 bis -14, Fröhlich 1974/1, S. 146–149, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 391–394; Orgelprospekt für Eschdorf: (MV 94 D) Katalog 1979, S. 298f., Nr. 578, Nerdinger/Oechslin 2003, S. 163; Orgelprospekt Thalwil: (MV 176) Fröhlich 1974/1, S. 144f. und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 387f.
- 144 1863 entstand das Gutachten über das Projekt zur Friedhofkapelle in Schwyz von Ferdinand Stadler (MV 193 H), 1865 war Semper wohl an einem solchen über den Kirchturm in Höngg bei Zürich beteiligt (MV 193 X), 1869 amtierte er als Preisrichter im Wettbewerb um den Berliner Dom (MV 193 R) und 1871/1872 um den Temple neuf in Strassburg (MV 200 C).
- 145 Es soll hier auf einen Vergleich mit den anderen Wettbewerbsprojekten verzichtet werden, zumal das bei Franck 1989 bereits sehr kompetent geschehen ist. Siehe auch Fröhlich 1991/1, S. 130–132.
- 146 Hamburg, STA: Inv. 344-3, 175/10. Die Skizze ist abgebildet in Nerdinger/Oechslin 2003, S. 211.
- 147 Franck 1989, S. 67 und Abb. 22–24. Wichtig hier die Bemerkung, dass auf dem einen Plan (Hamburg, STA: Inv. 361–2/XII 30/1) am unteren Rand der Zeichnung stehe: «Die Grösse der hierauf gezeichneten Kirche ist derjenigen des Regensburger Doms gleich», sowie die Gegenüberstellung des Semper zugeschriebenen Hamburger Grundrisses mit einer modernen Bauaufnahme des Regensburger Doms.

- 148 Burmester betätigte sich als Architekt in Hamburg, nahm nach dem Brand die Bauaufnahme der Kirchenruine vor und leitete den Wiederaufbau der Apotheke von Wilhelm Semper nach dem Brand (MV 70). Siehe hierzu Nerdinger/Oechslin 2003, S. 214.
- 149 Dimensionen des Grundrisses von S. Lorenzo aus zwei verschiedenen masstabgerechten Publikationen ermittelt. Ich präzisiere, dass Semper den Grundriss von S. Lorenzo Maggiore in Mailand buchstäblich in den Wiederaufbauplan der Hamburger Innenstadt hineinkopiert hat.
- 150 Siehe die Planwiedergabe bei Franck 1989, Abb. 5, 6 und 9 (Details), und farbig bei Nerdinger/Oechslin 2003, S. 211.
- 151 «Tabula I» des Wettbewerbsprojekts.
- 152 Franck 1989, S. 68.
- 153 Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 19/460. Blattunterschrift: «Grundriss der St. Nikolai Kirche / Hamburg, 15. Febr. 1843 A. A. M. Nagel, Geometer.». Diese Fotografie muss Franck bei seinen Recherchen entgangen sein
- 154 Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 f 19/464 (Südfassade; da die Kirche nicht geostet ist, genau genommen die Ostflanke); 84 o 20/463 (Westfassade, genau genommen die Südfassade oder Hauptfront); 84 o 21/465 (Querschnitt). Die Zeichnungen gehörten zum Konvolut 23, das Manfred Semper der Kunstakademie Dresden übergab. Nerdinger/Oechslin 2003, S. 225–226, «Projekt I, Erhaltung des Turms».
- 155 Proportionsvergleich zwischen Abb. 4 in Franck 1989, S. 298, und der Westfassade MV 82 A von Semper.
- 156 Franck 1989, S. 86f.
- 157 Franck 1989, S. 88–91.
- 158 Die Ausschreibung abgedruckt bei Franck 1989, S. 93.
- 159 Franck 1989, S. 115. Semper legte 15 Neubaupläne, 4 Restaurierungspläne und einen 26-seitigen Bericht mit Datum vom 25. Oktober 1844 vor. Zürich, gta: 20-082-1, 20-083-1 bis -4, 20-MS-8. Siehe auch Fröhlich 1974/1, S. 48f. und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 224–232.
- 160 Die 44 Projekte ergaben im Ganzen 298 Pläne und einige Nachreichungen.
- 161 17 Teilnehmer mussten das Geforderte bis zum 7. Februar 1845 nachliefern oder mussten damit rechnen, ausgeschlossen zu werden. Franck 1989, S. 115.
- 162 Ebd., S. 95f.
- 163 Ebd. S. 148f.
- 164 Ebd., S. 148, 150 und 152.
- 165 Semper Nikolaikirche 1845.
- 166 Franck 1989, S. 153.
- 167 Ebd., S. 174 und 176–182.
- 168 Ebd., S. 190–195.
- 169 Ebd., S. 197.
- 170 Fröhlich 1974/1, S. 48.
- 171 Wünsdorf, BrLfd/MA: 84 o 24/482
- 172 Siehe Fröhlich 1990, S. 137.
- 173 Semper: Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau (1845), in Semper Kleine Schriften 1884, S. 468–473, hier S. 472.
- 174 Beide Hinweise in Franck 1989, S. 264f.
- 175 Zürich, gta: 20-0211-88 und -89. Der Mangel an zahlreicheren Belegen gründet im Verlust eines grossen Teils des Studienmaterials im Jahr 1833.
- 176 Semper Stil I 1860, Tafel VIII. An Byzantinisches und Romanisches erinnert auch die projektierte Verwendung verschiedenfarbiger Steinsorten (polylithe Verhüllung der Konstruktion: Semper Stil I 1860, S. 512), während die glasierten bunten Dachziegel (ebd., II 1863, S. 152) das westliche Mittelalter evozieren.
- 177 Tafel VIII in Semper Stil I 1860, zeigt neun Lünetten, zum Teil auch Darstellungen von Cherubim-Paaren, die Semper allerdings weglies, während er andere Lünetten wörtlich übernahm.
- 178 Errichtet 1829–1844, geweiht am 8. September 1844, zur Zeit als Semper am Wettbewerb arbeitete.
- 179 Franck 1989, Abb. 25, und Nerdinger/Oechslin 2003, Abb. S. 225.
- 180 Wie allerdings die Querhausemporen erreicht werden sollten, wies Semper nicht aus.
- 181 Siehe hierzu Semper Kleine Schriften 1884, S. 496ff.
- 182 Einzelheiten in Nerdinger/Oechslin 2003, Nr. 38.
- 183 Die Zeichnungen waren in der Schenkung Manfred Sempers an die Dresdner Akademie der bildenden Künste enthalten und gelten heute als Kriegsverluste. Zum Rathaus in Oschatz waren ursprünglich dreizehn Blätter im Konvolut 17 und zum Wohnhaus in Altona neun Blätter im Konvolut 11 enthalten. Fotografien der Messbildanstalt in Wünsdorf, BrLfd/MA: zu Oschatz, Rathaus: 84 p 32/540a (Perspektive); 84 p 32/540b (Skizze Rathhaustreppe und Wache); 84 p 29/537 (Grundriss Hochparterre); 84 p 30 und 31/539 (Grundrisse der beiden Obergeschosse); zu Altona, Wohnhaus: 84 o 15/456 (Skizze auf Lageplan); 84 o 16/457 (Fassade Projekt I, einfachere Variante); 84 o 18/459 (Fassade Projekt II, reichere Variante); 84 o 17/458 (Grundriss Projekt II).
- 184 Wünsdorf, BrLfd/MA 84 p 32/540a (Perspektive).
- 185 Bräm 2004, S. 23–46 (Kapitel Italienreisen von Architekten und Kunsttheoretikern im 18. Jahrhundert).
- 186 Umzeichnung davon in: Fröhlich 1974/1, S. 227.
- 187 Semper liess den Entwurf wahrscheinlich im Februar 1863 liegen, als er in das Preisgericht für die Kunsthalle berufen wurde.
- 188 Umzeichnung davon in: Fröhlich 1974/1, S. 150.
- 189 Das Weglassen der Triumphbogen über der Ringstrasse und die vollständige Symmetrisierung der Anlage im Projekt nahmen ihr allerdings einiges von der städtebaulichen Prägnanz, die sie in den 1830er-Jahren in Dresden noch ausgestrahlt hatte. Entsprechend verweist Sitte 1889, S. 124f., auch nicht in erster Linie auf das Wiener Forumsprojekt sondern auf das Projekt zum Zwingerforum.
- 190 Zürich, gta: 20-0300-49; siehe Fröhlich 1974/1, S. 239.
- 191 Zürich, gta: 20-0300-6 bis 9; siehe auch Fröhlich 1974/1, S. 225f. und 232. Die Vermutung, die Skizzen reflektierten die Wettbewerbsprojekte als Gedächtnisstützen, kann nicht erhärtet werden, da meines Wissens keines der Projekte erhalten ist. Siehe Hauser 2001/1, S. 104f. und Anm. 475.
- 192 Der wichtigste Palast auf der Westseite enthält keine Aborte, der geringste, die Ostseite, nur eine Dienstreppe.
- 193 Flügel ohne die nur hier ausgewiesenen Eckrisalite.
- 194 Die hier dargestellten Beziehungen sind sicher nicht die einzigen, definieren aber fast alle Beziehungen auf dem Grundriss.
- 195 Die folgenden Feststellungen wurden geometrisch auf der Bauaufnahme im Massstab 1 : 200 der Direktion der Eidgenössischen Bauten von 1908 erarbeitet und anschliessend mit den dort angegebenen Masszahlen arithmetisch überprüft.
- 196 Die Vorstellung, der Goldene Schnitt sei die schlechthin schönste, ja dem Kosmos zugrunde liegende Proportion, war im 19. Jahrhundert verbreitet und fand ihren bekanntesten Anwalt in Adolf Zeising (1854).
- 197 Bluntschli studierte während der Errichtung des Hauptgebäudes bei Semper. Er kann die Vorstudien zur Westfassade gekannt haben.
- 198 Hier versagt die Massaufnahme vom Juli 1908.
- 199 Frei übersetzt etwa: Es lohnt sich nicht geboren zu werden, ausser dazu. Gemeint sind die darunter als Allegorien dargestellten Künste und Wissenschaften.
- 200 An der West- und Ostseite erscheinen die Enden des Nord- und Südtraktes als Eckrisalite. Dass sie nicht so gemeint sind, deutet die Stel-

- lung der Fensterachsen dieser Seitentrakte an, die zur Mitte der West- und Ostfassade blicken. Sie befinden sich nämlich exakt gegenüber den letzten Fenstern der Aussenseite ihrer Trakte, auf der Südseite 3,00 m, auf der Nordseite nur 1,93 m vor der konkaven Ecke.
- 201 Semper befasste sich während der Detailplanung des Hauptgebäudes mit der Reinschrift seines theoretischen Hauptwerks «Der Stil».
- 202 Die meisten dieser Ornamentbänder, die das Sgraffito gliedern, sind nur wenige Zentimeter breit. Sie können zwar in einen Fassadenplan im Massstab 1 : 100 eingetragen werden, aber eine rechnerische Überprüfung ist kaum mehr möglich. Dafür sind die Zahlen zu ungenau.
- 203 Zürich, gta: 20-0300-151, -153, -154 und -156; siehe Fröhlich 1974/1, S. 244f.
- 204 Siehe Hauser 2001/1, S. 101–106.
- 205 Gull 1930, S. 59; Hauser 2001/1, S. 113.
- 206 Der Abstand der Gusseisensäulen von der Fensterfront schwankte je nach Trakt von 3,54 m bis zu 3,75 m. 3,75 m markiert genau die Mitte zwischen Fenster- und Korridorwand in den Nutzräumen.
- 207 Siehe Pfister 1955.
- 208 Eine Monografie des Hauses ist in Arbeit und wird vieles in ein neues Licht setzen.
- 209 Heinrich Ernst (1846–1916) studierte 1866 bis 1870 bei Semper und zeichnete einen Fassadenriss, der nach der Eröffnung des Hauptgebäudes entstand und sicher zusätzlichen Figureschmuck zeigte, wenn Semper sich die Fassade anders vorgestellt hätte.
- 210 Siehe Herrmann 1981, S. 115–151.
- 211 Siehe Fröhlich 1990.
- 212 Das Geschäftshaus Fierz gibt dafür ein schönes Beispiel: In den Fassadenplänen sind weder das Gebälk noch die drei Balkone am ersten Obergeschoss eingetragen. Dennoch würde niemand ernsthaft an der Authentizität dieser Bauteile zweifeln.
- 213 Hecht 1979, S. 104f.
- 214 MV 153, entstanden im ersten Halbjahr 1858, siehe Katalog 1979, S. 187–189; Nerdinger/Oechslin 2003, S. 333–336.
- 215 Zürich, gta: 20-0144-1 bis -10; siehe Fröhlich 1974/1, S. 96–99; Nerdinger/Oechslin 2003, S. 401–405.
- 216 Die Bezeichnung beruht auf einem Irrtum und rührt wohl daher, dass Rieter im Jahre 1871, nachdem sich das Projekt mit Semper zerschlagen hatte, die Villa Wesendonck kaufte.
- 217 Der Bau des Polytechnikums (MV 300) und der Sternwarte (MV 320) gehen dem Ende entgegen, der des Stadthauses Winterthur (MV 178) beginnt, das Projekt für die Kirche in Winterthur (MV 177) entsteht und die Errichtung des Geschäftshauses Fierz (MV 181) steht bevor.
- 218 Der Brief ist im Anhang S. 193f. abgedruckt.
- 219 Erstes Projekt: Zürich, gta: 20-0144-1 bis -8, zweites 20-0144-1-9 und -10.
- 220 Semper bezeichnete Blatt 20-0144-1-19 (Zürich, gta) selber als zweites Projekt, was zunächst auf eine zeitliche Abfolge der Entstehung der Zeichnungen nahe legt. Weil die Villa Rosa aber von Anfang an den Ausgangspunkt und die Gesprächsbasis mit Rieter bildete, könnte am Schluss der Projektphase, als Semper die Projektblätter beschriftete, mit der Nummerierung auch eine Prioritätenfolge gemeint gewesen sein.
- 221 Nach den erhaltenen Projektblättern Sempers in der Dresdner Akademie. Nerdinger/Oechslin 2003, Nr. 29.
- 222 Zürich, gta.
- 223 Villa Rosa: Nerdinger/Oechslin 2003, Nr. 29. An dieser Stelle bestehen Unterschiede zwischen der Publikation 1845 in Försters Allgemeiner Bauzeitung und den Zeichnungen in der Akademie Dresden.
- 224 In diesem Bereich (Zürich, gta: 20-0144-9) finden sich die erwähnten Radierstellen.
- 225 Siehe Helas 1999.
- 226 In der Villa Rosa erschloss Semper das Obergeschoss mit Stichkorridoren, weil das Oktogon nicht betretbar war.
- 227 Helas 1991, S. 16, 44f., 65, 100, 105, 120f.
- 228 In der Berliner Zeitschrift für das Bauwesen, 1856, VII. Bd., publiziert.
- 229 Siehe das Vorwort in Semper Vorläufige Bemerkungen 1834, abgedruckt in Semper Kleine Schriften 1884, Zitat S. 217.
- 230 Zürich, gta: 20-0144-5.
- 231 Fröhlich 1994, S. 32–43; INSA 10, S. 436.
- 232 Das ist unter anderem auf mangelndes Interesse oder fehlende Kenntnis Manfred Sempers zurückzuführen. Er füllte die Entwürfe lustlos in verschiedene Mappen des Nachlasses ab, während er den Zeichnungen zu den Monumentalbauten höhere Sorgfalt schenkte. Zudem sind nur wenige dieser Blätter vor dem Zweiten Weltkrieg fotografiert worden.
- 233 Wünsdorf, BrLfd/MA: 45 c 34/328.
- 234 Fröhlich 1974/1, S. 168f.
- 235 Zürich, gta: 20-059-1-2 und -3.
- 236 Prinz Albrecht wurde wegen seiner unstandesgemässen Liäson und Heirat 1850 von seinem Bruder, König Friedrich Wilhelm IV., verbannt und nahm Dresden als Wohnsitz in Aussicht. Siehe: Zeidler 1995.
- 237 Das Projekt ist abgebildet in Nerdinger/Oechslin 2003, S. 186f.
- 238 1852–1857, Architekt war Friedrich Studer der Ältere (1817–1879).
- 239 Vor allem beim Bau von Schulhäusern und von Kasernen für die kantonalen Truppen.
- 240 Fröhlich 1974/1, S. 102–107. Neben der Notwendigkeit das Gebiet der ehemaligen Fraumünsterabtei, das Kratzquartier, zu sanieren, hatte die konservativ regierte Stadt das Bedürfnis, sich durch eine bauliche Identifikation vom radikal dominierten Kanton abzuheben, der im Besitz des alten Rathauses geblieben war.
- 241 Siehe Fröhlich 1974/1, S. 140–143 (Glarus), S. 150–159 (Winterthur).
- 242 MV 135, siehe Fröhlich 1974/1, S. 80.
- 243 Das Raumprogramm und der Kostenvoranschlag von 1841 in Zürich, gta, Weiteres siehe Nerdinger/Oechslin 2003, S. 242–244.
- 244 MV 151.
- 245 Zürich, gta: 20-0150-1-5 und -7.
- 246 Siehe Zürich, gta: 20-0151-10; abgebildet bei Fröhlich 1974/1, S. 106, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 339.
- 247 Der Turm sowie die Schanze der barocken Befestigung mit einer Gaststätte erfreuten sich bei der Stadtbevölkerung grosser Beliebtheit, überblickte man doch von hier den See. Diesen Treffpunkt zu belassen, konnte die Gewinnchancen beim Wettbewerb vergrössern.
- 248 Siehe Schlussbemerkungen in Fröhlich 1974/1, S. 302f.
- 249 Heinrich Magirius vermutet, dass der Bau nicht nach Sempers Vorstellungen entstanden sei, weil die Fotos der verschollenen Zeichnungen dem ausgeführten Wiederaufbau nicht entsprechen. Katalog 1979, S. 303f.
- 250 Die Industrieanlagen südlich des Hauptortes und damit die Arbeitsplätze blieben erhalten. Ausführungen in INSA 4, S. 415.
- 251 Glarus, Landesarchiv: Verhandlungsprotokoll über den Wiederaufbau der Landesgebäude. Die Planungsgeschichte geben auch Nerdinger/Oechslin 2003, S. 370f. wieder.
- 252 Zu Simon und Wolff siehe: Architektenlexikon Schweiz, S. 498f. und 572.

- 253 Siehe hierzu INSA 4, S. 416–418.
- 254 Landesarchiv Glarus: Verhandlungsprotokoll über den Wiederaufbau der Landesgebäude (12.8.1861).
- 255 Zürich, gta: 20-K-1862-01-20, 20-K-1862-02-24, 20-K-1862-03-04, 20-K-1862-05-23, 20-0172-S:BA «Nota» und 20-K-1862-12-23(S).
- 256 Zürich, gta: 20-K-1862-08-26, 20-K-1862-12-23(S), 20-0172-S:Ba «Nota», 20-0172-20 und 20-0172-32 bis -34.
- 257 Zürich, gta: Brief Heers vom 4.12.1862.
- 258 Das Gebäude kam um 27 000 Franken tiefer zu stehen als der Kostenvoranschlag Simons berechnete. Glarus, Landesarchiv: Protokoll der Baukommission, 20.10.1864.
- 259 Zürich, gta: 20-K-1862-03-08. Der Brief Heers an Semper lässt etwas zeitlichen Spielraum; die beiden Herren hatten in der ersten Monatshälfte jedoch Terminprobleme.
- 260 Der Entscheid zu Gunsten von Simons Projekt fiel am 3. Dezember 1862. Glarus, Landesarchiv: Verhandlungsprotokoll über den Wiederaufbau der Landesgebäude.
- 261 Zürich, gta: 20-0172-1, Situationsplan. Auf diesem Plan sind die Sichtlinien, die der Stadtplan erlaubte, und die Sichtlinien, die Sempers Projekt ermöglicht hätten, eingetragen. Dieses muss aus Formatgründen zum Erläuterungsbericht gehört haben, der in Heers Briefen erwähnt wird. Siehe Fröhlich 1974/1, S.141.
- 262 Hierzu INSA 4, S. 461.
- 263 Zürich, gta: 20-K-1862-12-04.
- 264 Zürich, gta.
- 265 Die Nummerierung nach den schon erwähnten Plantiteln des Semper-Schülers Albert Müller im Landesarchiv Glarus.
- 266 Nachweis in Hauser 2003, Anm. 2. Siehe auch Fröhlich 1974/1, S. 150–159, und Wegmann 1985.
- 267 Zürich, gta: 20-0178. Sulzer, eine sehr einflussreiche Persönlichkeit, unter anderem Ständeratspräsident im Jahre 1876 und Präsident der Demokratischen Partei, hatte 1854 die Wahl Sempers an das Polytechnikum mitorganisiert. Siehe: HBL5, 6. Bd., S. 606.
- 268 Siehe Keller 1976, S. 93f.
- 269 Die vorliegenden Zeichnungen entziehen sich einer eindeutigen Chronologie, weshalb die Ausführungen hier als Arbeitshypothese zu verstehen sind, siehe Fröhlich 1974/1, S. 150–159.
- 270 Dresden HfBK: B 954, B 956 bis 963, die Skizzen entstanden zwischen Dezember 1862 und Frühling 1863. Zur Kunsthalle Hamburg Nerdinger/Oechslin 2003, S. 396f.
- 271 Zum Projekt am Zwingerforum siehe Fröhlich 1991/1, S. 68; zum Projekt auf der Stallwiese siehe die Darstellung bei Mütterlein 1913, S. 75.
- 272 Hierzu Semper Stil I 1860, Taf. XIII. Im Übrigen waren die ersten Skizzen zum Stadthaus Winterthur (Zürich, gta: 20-0178-1 bis -3) mit dem T-förmigen Grundriss auch beeinflusst von den Überlegungen zum Zürcher und Glarner Rathaus.
- 273 Handelshaus Fierz: Zürich, gta: 20-0181-1 bis -36; siehe Fröhlich 1974/1, S. 160–163, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 406–408. Palais Segesser: Zürich, gta: 20-0187-1 bis -7; Fröhlich 1974/1, S. 172, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 383–386.
- 274 Meyer 1973, S. 125.
- 275 1863 errichtet, siehe INSA 8, S. 481, Abb. 449.
- 276 Affoltern, Kirchengemeindearchiv: IV. B. 4.1, 3.1.1861.
- 277 Zürich, gta: 20-K-1860-07-04, Brief Denzlers.
- 278 Die Zeichnungen in Zürich, gta: 20-0161-1 bis -18.
- 279 Affoltern, Kirchengemeindearchiv: IV.B. 3.I, 28.4.1861; Der rege Schriftverkehr zwischen Manfred Semper und dem Delegierten der Baukommission, R. Schneebeil, in: Zürich, gta: 21-K-1860.
- 280 Zürich, gta: 20-080 mit verschiedenen Kostenvoranschlägen von Bauhandwerkern zu Sempers Projekt aus dem Jahre 1841. Zu Kluge siehe Katalog 1979, Nr. 523 (Blasewitz), und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 140 (Maternispital).
- 281 Siehe Kdm Thurgau II, S. 246–263.
- 282 Hierzu jüngstens Nerdinger/Oechslin 2003, S. 270.
- 283 So Eschwege 1980; Meeks 1966, S. 265–272; Meek 1996.
- 284 Es dürften nach der Publikation der Dresdner Synagoge in Försters Allgemeiner Bauzeitung 1847, S. 127: Atlasband, Taf. 104–107, wohl schon bald weitere vergleichbare Bauten entstanden sein. Eine bautypologische Systematik der Synagogen existiert bis heute nicht.
- 285 INSA 10, S. 171.
- 286 Hefti 1944, S. 38, und Guex, 1978, S. 4.
- 287 Siehe Fröhlich 1974/1, S. 148.
- 288 Meeks 1966, S. 220.
- 289 Die Idee zu diesen Überlegungen stammt aus dem Vortrag von Dr. Urs Staub, Bern, anlässlich der offiziellen Feier zum einhundertjährigen Jubiläum der Einweihung des Parlamentsgebäudes am 22. März 2002 im Nationalratssaal. Siehe auch INSA 2, S. 391–394; Hauser 2002, S. 81.
- 290 Siehe die Selbstbiographie Melchior Berris im Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 201 R, p. 60–64 und 87–89; ebenso Schnell 2001, S. 64–70.
- 291 Genau genommen in Lieferungen 1799–1801; der gestochene Titel des Begleittextes von Jacques Guillaume Legrand trägt das Datum 1800.
- 292 Siehe Durand 1886.
- 293 Durand 1975; siehe auch Szambien 1984.
- 294 Fröhlich 1985.
- 295 Dies beispielsweise jeweils beim Architekturwettbewerb um die Zürcher Börse (1876), um das Bundesgericht in Lausanne (1877/78) und um die Erweiterung des Bundes-Rathauses in Bern (1885). Dazu die Belege im INSA und Fröhlich 1999.
- 296 Cabestan 1997.
- 297 Eine Deutung hierzu in Fröhlich 1985, besonders S. 140–145.
- 298 Siehe hierzu Fuhlrott 1975.
- 299 MV 19 G, Fröhlich 1974/1, S. 26f.
- 300 Das Blatt mit dem Vermerk befindet sich im Besitz von Bluntschlis Nachkommen, das andere in Zürich, gta: Nachlass Alfred Friedrich Bluntschli. Siehe Fröhlich 1991/1, S. 44.
- 301 Sempers Grundrisse entsprechen der Fassade nicht, zeigen sie doch elf Fensterachsen. Er klebte sie wohl kurz vor Abgabe unten an Fassade und Schnitt. Vgl. S. 6.
- 302 Es wird jeweils der frühest mögliche Arbeitsbeginn (Auftrag, Bauplatzbesichtigungen etc.) und das spätest mögliche Ende (Begleitbriefe, Bauherrenbesprechungen, Gutachtendatierungen etc.) angegeben.
- 303 Entwürfe: Rathaus (MV 69) und Nikolaikirche (MV 83) für Hamburg. Bauten: Schulhaus in Dresden-Blasewitz (MV 80); Kirchturm Affoltern am Albis (MV 161); Cholerabrunnen in Dresden (MV 72).
- 304 Aus dem Jurybericht zum Projekt Auer im Bundeshaus-Wettbewerb 1885, SBZ 1885, Bd. 5, S. 152–160.
- 305 Grundriss siehe Festschrift 1905, 2. Bd., S. 426.
- 306 Siehe die Abbildung in INSA 10, S. 298.
- 307 Hermann Stadler (1861–1918) und Emil Usteri (1858–1934) sind keine Semper-Schüler.
- 308 Vielleicht gleichzusetzen mit dem Wettbewerbsprojekt für ein Sammlungsgebäude in Karlsruhe, das Bluntschli mit Sempers Einwilligung einsandte. Siehe Bluntschli 1946, S. 19.
- 309 HLS, 2. Bd., S. 510.

- 310 A. F. Bluntschli: Aus Gottfried Sempers Tätigkeit in Zürich, in: SBZ 1904, Bd. 44, S. 61–66.
- 311 Hoftheater und Zwingerforum: Allgemeine Bauzeitung, IX, 1844, S. 5–9; Atlas, Taf. DLXXIII; Villa Rosa, ebenda, X, 1845, S. 5f.; Atlas, Taf. DCXL–DCXLII; Synagoge, ebenda, XII, 1847, S. 127; Atlas, Taf. 105–107; Nikolaikirche, ebenda, XIII, 1848, S. 123–127; Atlas, Taf. 172–174; Apotheke, ebenda, XIII, 1848, S. 279–282; Atlas, Taf. 207f.
- 312 Mütterlein 1913, S. 1–13.
- 313 Katalog 1979, S. 156–157, Nr. 322.
- 314 Fröhlich 1974, S. 61, oben.
- 315 Mütterlein 1913, S. 96.
- 316 Siehe Raack 1978, besonders S. 9–28, und Hoffmann 2000, S. 94–115.
- 317 Delaire 1907, S. 138f.
- 318 Aus den Wettbewerben gingen die Projekte von Heinrich Lauenburg (1832–1890) und Franz Schwechten (1841–1924) als Sieger hervor. Siehe Hoffmann 2000, S. 102 und 104.
- 319 Raack 1978, S. 18, nennt als fünftes preiswürdiges Projekt dasjenige von Wilhelm Böckmann (1832–1902), Berlin.
- 320 Siehe Urteil des Preisgerichts, abgedruckt in SBZ 1885, 5. Bd., S. 152–160.
- 321 Siehe Schülerliste im Anhang S. 201–208.
- 322 Mütterlein 1913, S. 56.
- 323 Der Planstempel der Firma lautete «Koch & Ernst, Architekten, Zürich».
- 324 Bürkli-Kalender auf das Jahr 1877, S. 6–9.
- 325 Nägelke 2000, besonders S. 94–142.
- 326 Siehe hierzu Anm. 403.
- 327 Das Programm ist ähnlich wie bei der Knabenschule und Bibliothek in Winterthur (Stadthausstrasse 6, 1838–1842 errichtet von Leonhard Zeugheer [1812–1866], 1941–1950 zum Museum der Stiftung Oskar Reinhart umgebaut. Ihr Portikus wurde 1859/60 von Ludwig Keiser und Johann Jakob Oechslin [1802–1873] mit Statuen von Huldreich Zwingli, Heinrich Pestalozzi, Konrad Gessner und Georg Sulzer geschmückt.) Siehe INSA 10, S. 161.
- 328 Vgl. die entsprechenden INSA-Bände.
- 329 Siehe die Abbildung in INSA 1, S. 446.
- 330 Alte Fotos geben diesen Zustand meist nur unzulänglich wieder. Die «Fäden Zürichs» liefen hier bis 1898 zusammen und wurden dann in den Turm der neuen Fraumünsterpost umgehängt. INSA 10, S. 311 und 411f.
- 331 Vgl. hierzu INSA 10, S. 311, wo die Gebrüder Reutlinger als Architekten beider Häuser genannt sind. In gleicher Weise wird in Burg 2000, S. 282, der Umbau der Häuser im Jahre 1929 den Gebrüdern Pfister zugeschrieben, obschon die illustrierende Fotografie nur das Haus Bahnhofstrasse 66 in purifiziertem Kleid zeigt.
- 332 Siehe auch Fröhlich 1974/1, S. 102–105.
- 333 Siehe die Liste der Semper-Schüler im Anhang S. 201–208.
- 334 Die Eisenbahn 1876, 4. Bd., S. 79.
- 335 Zu Bürkli siehe HBLs, 2. Bd., S. 417; HLS, 3. Bd., S. 125.
- 336 Gnauth war Architekt von Privatbauten, Lehrer am Polytechnikum Stuttgart und Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Siehe Thieme/Becker, 14. Bd., S. 275. Franel, Schüler an der Ecole des Beaux-Arts, wurde durch das Universitätsgebäude und das Monument Brunswick in Genf bekannt. Siehe Brun, 4. Bd., S. 161. Châtelain war Schüler der Technischen Hochschule Karlsruhe, Fachhörer der Ecole des Beaux-Arts in Paris und vor allem in der «Denkmalpflege» tätig. Siehe Brun, 1. Bd., S. 292.
- 337 Die Eisenbahn 1876, 4. Bd., S. 80.
- 338 Zu Vögelin, der Stadtrat von Zürich und Bauherr war, siehe HBLs, 7. Bd., S. 283.
- 339 Die Eisenbahn 1876, 5. Bd., S. 32.
- 340 Moritz' Lebensdaten und Werke sind unbekannt.
- 341 Die Eisenbahn 1876, 5. Bd., S. 35–43.
- 342 Nach SBZ, 85. Bd., S. 51ff.
- 343 Bericht in der SBZ, 85. Bd., S. 5 und 7ff.
- 344 Die Eisenbahn 1876, 5. Bd., S. 46.
- 345 Stehlin studierte an der Ecole des Beaux-Arts und in Berlin, wurde ein sehr erfolgreicher Erbauer öffentlicher und privater Gebäude in Basel. Brun, 3. Bd., S. 235f; Architektenlexikon Schweiz, S. 507. Gindroz war auch Abgänger der Ecole und wirkte als Architekt in Genf. Architektenlexikon Schweiz, S. 220.
- 346 Lebensdaten und Werke sind unbekannt.
- 347 Die Eisenbahn 1877, 7. Bd., S. 200; summarisch in INSA 5, S. 346.
- 348 Die Eisenbahn 1878, 8. Bd., S. 25/26.
- 349 Ebd., S. 63.
- 350 Louis-Fernand Challand (1845–1900), Architekt und Kunstmaler in Lausanne und Nizza, Henri Assinare (1826–1899), Kantonsbaumeister der Waadt, 1879 Nachfolger Viollet-le-Ducs bei der Restaurierung der Kathedrale Lausanne. Thieme/Becker, 2. Bd., S. 200.
- 351 Isaac-Emile Reverdin (1845–1901), Schüler von Charles Auguste Questel an der Ecole des Beaux-Arts Paris, Architekt in Genf. Architektenlexikon Schweiz, S. 442.
- 352 Die Eisenbahn, 1878, 8. Bd., S. 19ff.
- 353 Vgl. die Hauptfassade (von Bourrit & Simmler) mit der Fassade des Winterthurer Stadthauses, Abb. S. 126 und 154.
- 354 Die Eisenbahn 1878, 8. Bd. S. 40ff.
- 355 Ebd.
- 356 Ebd., S. 42f.
- 357 Koch meinte allerdings, mehr Berechtigung für seine Kritik zu haben, da er die Proportionen in Cattanis Wandelhalle viel bedenklicher einschätzte als die seines eigenen Börsensaales. Die Eisenbahn 1878, 8. Bd., S. 64.
- 358 Ebd., S. 59f.
- 359 Er wurde 1890 nach Zürich berufen.
- 360 Mitteilungen und Vermutung der Redaktion in Die Eisenbahn 1878, 8. Bd., S. 63.
- 361 Bourrit/Simmler 1879.
- 362 Die Vorlesungsnachschriften Bourrits aus den Studienjahren bei Semper in: Zürich, gta: Nachlass Henri Bourrit.
- 363 INSA 5, S. 345f.
- 364 Siehe weiter unten im Kapitel «Sempers Schüler bei den Staatsbauten der Eidgenossenschaft».
- 365 Thieme/Becker, 18. Bd., S. 344.
- 366 Kunkler war erfolgreicher Architekt der Ostschweiz, Partner und Nachfolger von Felix Wilhelm Kubly (1802–1872). Architektenlexikon Schweiz, S. 325.
- 367 Segesser betätigte sich erfolgreich als Hotelarchitekt in der Inner- schweiz. Architektenlexikon Schweiz, S. 490.
- 368 Alexandre Girardet (1856–1904), Absolvent der Ecole des Beaux-Arts, 1888 gemeinsames Büro mit Louis Bezencenet, Mitglied der Jury (Architektenlexikon Schweiz, S. 58); der Kollege Girardets im Wettbewerb war wohl Felix Bezencenet (\*1856), Bruder, Cousin oder Neffe des Preisrichters.
- 369 John Camoletti (1847–1894) und Marc Camoletti (1857–1940), Absolventen der Ecole des Beaux-Arts in Paris, bauten 1889–1892 die Hauptpost in Genf und Marc allein 1903–1910 das Musée d'Art et d'Histoire. Architektenlexikon Schweiz, S. 114–116.

- 370 SBZ 1885, 5. Bd., S. 152.
- 371 Ebd., S. 142ff.
- 372 Ebd.
- 373 SBZ 1885, 6. Bd., S. 5.
- 374 Ebd., S. 53.
- 375 In diese Zeitspanne fallen auch die Wettbewerbe um das Reichstagsgebäude in Berlin 1872 und 1882, um den Justizpalast in Brüssel 1883, um das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig 1885, um das Musée des Beaux-Arts in Neuenburg, um den Justizpalast in München 1890 und andere mehr.
- 376 Das alte Bundes-Rathaus, Sitz der Exekutive, das Parlamentsgebäude, Sitz der Legislative und das neue Verwaltungsgebäude mit den Zentralen des Militärdepartements und des Volkswirtschaftsdepartements.
- 377 Siehe etwa den Ausbau des Louvre durch Louis Tullius Joachim Visconti (1791–1853) und Hector Martin Lefuel (1810–1880) in den 1860er-Jahren.
- 378 Auer 1995, S. 70, 133f.
- 379 Flückiger selbst und zeitgenössische amtliche Quellen bevorzugten die Schreibweise Flückiger.
- 380 Siehe Fröhlich 1995.
- 381 Offenbar besass in der Direktion der Eidgenössischen Bauten einzig Gohl das Recht, nach aussen als Projektverfasser aufzutreten. Die Pläne anderer Architekten unterzeichnete meist Flückiger. Als Projektverfasser kommt er allerdings nicht in Frage, wohl aber andere Architekten des Amtes, wie etwa Gustav Schreiber (1847–1902), Ernst W. Hünerwadel (1857–1924, dort tätig von 1886 bis 1893), Alfred Kasser (1860–1925), Bauleiter am Bundeshaus Ost und am Parlament, Arthur Abys-Lotz (1861–1901), Wilhelm Keller (1872–1940) oder Oskar Weber (1861–1930, Gohls Nachfolger als Chefarchitekt).
- 382 Architekt der Hauptpost in Neuenburg, 1900 Erster Preisträger im Wettbewerb um die Alkoholverwaltung in Bern ohne Bauauftrag.
- 383 Siehe auch Fröhlich 2000, S. 4–6.
- 384 Die Basler Hauptpost von Friedrich von Schmidt wurde von den Basler Behörden schon 1877–1880 errichtet, die Post Schaffhausen (Wettbewerb 1897, Bau von 1899–1902) ist die Ausnahme, welche die Regel bestätigt.
- 385 Glarus, Solothurn, Zürich-Fraumünster und Lugano.
- 386 Frauenfeld und Basel-Centralbahnstrasse.
- 387 Die Planarchive der Direktion Eidgenössischer Bauten, seit 1979 Amt für Bundesbauten, seit 1999 Bundesamt für Bauten und Logistik, wurden im Verlauf der Jahre sehr stark dezimiert.
- 388 Claude Nicot: Inventar der schutzwürdigen Zollbauten, Amt für Bundesbauten, Bern 1993–1997.
- 389 INSA 8, S. 342f. mit Abbildung.
- 390 HBLs, 5. Bd., S. 227.
- 391 KMV 1993, mit Darstellungen vieler Zeughäuser der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg.
- 392 Verbunddächer aus Holzzement und Papier, wie sie sich beim Wiederaufbau abgebrannter Dörfer in Graubünden bewährt hatten. Siehe Caviezel 1998, S. 54–56.
- 393 Ein Ausdruck, der sogar ins Englische Eingang gefunden hat: Hitchcock 1958, besonders S. 37–41.
- 394 Als gemeinsames Gebäude für Bundesarchiv und Landesbibliothek konzipiert und 1897–1899 gebaut, siehe Fröhlich 1999.
- 395 Siehe Fröhlich 1974/1, S. 172, und Nerdinger/Oechslin 2003, S. 383–386.
- 396 Siehe INSA 3, S. 241, mit Abbildung.
- 397 INSA 2, S. 137, mit Abbildung.
- 398 So in Zürich-Fraumünster, Bern-Bollwerk (siehe Fröhlich 2000) und Solothurn (dort mit dem ganzen Postgebäude).
- 399 Ausnahme sind die restaurierte Schaltherhalle in Luzern und die Post in Schwyz, die mit Schutzauflagen für die Schaltherhalle an eine private Trägerschaft verkauft wurde.
- 400 Für die deutschen Wettbewerbe vgl. die entsprechenden Nummern der Deutschen Bau-Zeitung.
- 401 Die Liste der Nachfolger Sempers siehe in INSA 10, S. 241.
- 402 Zürich, gta: Nachlass Henri Bourrit.
- 403 Im Dezember 1907 wurde in der damals neuen Zeitschrift «Wissen und Leben» ein anonymes Aufsatz «Bundesarchitektur» veröffentlicht, ein flammendes Plädoyer für die aufkommende Reformarchitektur und eine Abrechnung mit dem Architekturbetrieb der Bundesverwaltung.
- 404 Gottfried Herrmann: De veterum Graecorum pictura parietum conjecturae, Leipzig 1834.
- 405 Carl August Boettiger, Archäologe, Direktor der Königlichen Sammlung antiker Skulpturen in Dresden, half 1829 den Sächsischen Kunstverein gründen. Er beteiligte sich am Polychromiestreit.
- 406 Gemeint ist zweifellos der Pinienzapfen, der das Oktagon krönte.
- 407 Gemeint ist die Villa Rosa in Dresden, die Semper 1839 für den Bankier Martin Wilhelm Oppenheim (1800–1863) und seine Frau Rosa errichtete.
- 408 Zur Gründung, dem Aufbau, den Professoren und der Entwicklung des Polytechnikums siehe ausführlich INSA 10, S. 232–245.

## REGISTER

**Aarau**

- Grossratsgebäude 135
- Pestalozzischulhaus 141, 142
  - Semper als Preisrichter des Pestalozzischulhauses 141
- Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 18
- Adler, Friedrich 137
- Affoltern am Albis/ZH
  - Kirchturm 20, 43, 63, 67, 72, 109–111
  - Sempers Besuch 111
  - Sempers Ehrenbürgerrecht 104
- Agrigent
  - Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17
  - Jupitertempel 17
  - Sempers Aufenthalt 18
- Alberti, Leon Battista 121
- Albrecht, Prinz von Preussen, siehe Dresden, Schloss Albrechtsberg
- «Allgemeine Bauzeitung Wien», siehe Förster, Ludwig
- Altona
  - Donner-Schloss 22, 25
  - Heine-Denkmal 25
  - Konzertsaalprojekt 17
  - Pavillon im Donner'schen Garten 20–33, 42, 55, 97
  - Semper-Haus 37, 42, 67–70, 98, 102
  - Sempers Praktikum 3
- Andelfingen/ZH, Kirchturm 109, 110
- Andermatt/UR, Kaserne 172
- Antike, griechische und römische 18, 20, 73, 93, 113, 121
- Assinare & Challand 155
- Athen 73, 121
  - Akropolis 18
  - byzantinische Kuppelmalerei 18, 61, 64
  - Parthenon 17, 45
  - Sempers und Gourys Aufenthalt 18
  - Theseustempel 18, 19
- Atkinson, Architekt 57, 58
- Auer, Hans Wilhelm 116, 117, 118, 139, 161, 162, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174
- Aufdermaur, Oberst, siehe Brunnen (Gemeinde Ingenbohl/SZ), Villa Aufdermaur
- Augsburg, Rathaus 101
- Averdieck, Heinrich 58

**Baalbek** 73

- Bach, Franz 25
- Bad Ragaz/SG, Kurhaus und Badhotel 72, 73, 97, 122
- Baden/AG
  - Bank in Baden 143
  - Kursaal 16, 72, 97, 98, 157
- Bähr, George 59
- Bareiss, Karl 107, 113
- Bari, Sempers Quarantäne 18
- Barock (auch Louis XIV...) 45, 59, 123, 129
- Barry, Charles 44
- Basel, Bahnpost 174, 175
- Bautzen, Kaserne 42
- Begas, Karl 17
- Béguin, Jean 159, 171, 174, 175

Berlage, Hendrik Petrus 143

**Berlin**

- Bauakademie, Unterricht 135, 171
- Domwettbewerb 109, 139, 141
- Reichstagswettbewerbe 125, 134–139, 177
- Semper als Preisrichter 135, 141

**Bern**

- Bundesverwaltungsgebäude auf der Kleinen Schanze, Wettbewerb 169, 171
- Eidgenössische Münzstätte 175
- Eidgenössisches Zeughaus, Papiermühlestrasse, heute Eidgenössische Militärbibliothek 172
- Kantonales Zeughaus, Rodtmanstrasse, heute Hochschule für Musik 172
- Parlamentsgebäude, siehe Bern, Schweizerisches Bundeshaus
- Rathauswettbewerb 135
- St. Peter und Paul 109
- Schweizerisches Bundesarchiv 126, 175
- Schweizerisches Bundeshaus 116–118, 139, 141, 147, 159, 160–173
- Schweizerisches Bundes-Ratshaus (heute Bundeshaus West) 101, 142, 172, 173
  - Erweiterung, siehe Bern, Schweizerisches Bundeshaus
- Semper als Preisrichter, siehe Bern, St. Peter und Paul

Bezencenet, Felix, siehe Girardet &amp; Bezencenet

Bezancenet, Louis 161, 169

Binder, Nicolaus 58

Blankenese, Donner-Schloss, siehe Altona, Donner-Schloss

Blasewitz, Schulhaus 20, 42, 101, 103, 110, 111

Bluntschli, Alfred Friedrich 9, 82, 85, 98, 113, 115, 117, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130–139, 148, 159, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 177  
 siehe auch Mylius & Bluntschli

Bluntschli, Johann Kaspar 130

Bohnstedt, Ludwig Franz Karl 135, 136, 137, 138

Boisserée, Sulpiz 59

Bötticher, Karl 45

Boullée, Etienne Louis 121

Bourrit, Henri 153, 178  
 siehe auch Bourrit & Simmler

Bourrit &amp; Simmler 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159

Braillard, David Louis 169

Bramante, Donato 23, 24, 25

Bremerhaven, Sempers Aufenthalt 3

**Brugg**

- Geniekaserne 172, 173
- Postgebäude, heute Gemeindeverwaltung 174

Brunelleschi, Filippo 61

Brunnen (Gemeinde Ingenbohl/SZ), Villa Aufdermaur 42, 72, 98, 124

Brunner, Adolf 148

**Brüssel**

- Hôtel de Ville 44
- Palais de Justice 167
- Théâtre de la Monnaie 43, 101

Budapest, Parlamentsgebäude 44

Bühlmann, Joseph 143

Bülau, Theodor 58

«Bundesarchitektur» 142, 173, 178

- Bundesbehörden als Bauherrschaft 171, 173  
siehe auch Direktion der Eidgenössischen Bauten
- Burckhardt, Jacob 123
- Bürkli, Konrad 148, 149
- Burmester, Heinrich Wilhelm 55
- Busse, August 139
- Byzantinisch (auch neubyzantinisch ...) 17, 18, 20, 45, 61  
siehe auch Rundbogenstil
- Camoletti**, Gebrüder 161, 164, 166, 167, 168, 169, 170
- Campbell, Colen 99
- Campe, Julius 25
- Canova, Antonio 25
- Castasegna/GR, Villa Garbald 38, 42, 72, 77, 98, 124 129
- Catania  
Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
Sempers und Gourys Aufenthalt 16
- Cattani, Arnold 154, 155, 157, 159, 160
- Cefalù, Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17
- Chateaufort, Alexis de 58
- Châtelain, Léo 148
- Chiswick House (Middlesex) 95, 99  
Sempers Besuch 99
- Chur, Postgebäude 174, 175
- Coburg, Stadtschloss Ehrenburg 44
- Collart, Franel & Gindroz 143
- Colin, James-Edouard 122, 155, 159, 161, 169
- Corbusier, Le (Charles Edouard Jeanneret) 159
- Cotta, Georg von 18
- Cremer & Wolfenstein 139
- Curjel & Moser 173
- Dähler**, Johann Carl 169
- Däniker, Ludwig (Louis) 122
- Darmstadt, Hoftheater 43
- Denzler, Heinrich 111
- Deutscher Stil, siehe Gotik (Gotiker, neugotisch ...)
- Direktion der Eidgenössischen Bauten 79, 161, 169, 171, 173–177
- Döbener, Wilhelm
- Donaustauf, Walhalla 17, 45
- Donner, Conrad Hinrich 20, 21, 22  
siehe auch Altona, Pavillon im Donner'schen Garten
- Dorer & Fuchslin 174
- Dresden  
Cholerabrunnen 20  
Denkmal für Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen 75  
Frauenkirche 59, 61  
Gemäldegalerie 25, 38, 42, 45–53, 74, 77, 79, 90, 91, 99, 105, 106, 107, 122, 130–133  
siehe auch Dresden, Zwingerforum  
Hoftheater I und II (Semperoper) 20, 25, 37, 43, 53, 74, 75, 76, 77, 79, 97, 99, 131, 141, 166, 170  
Houp'sches Haus 38  
Kunstakademie 19, 59, 111  
Maternispital 42, 74, 77, 111  
Palais Oppenheim 36–38, 42, 77, 98  
Schloss Albrechtsberg 99  
Schloss Weesenstein 42  
Semper-Denkmal 119  
Synagoge 42, 53, 97, 111, 112, 113, 117, 118, 131
- Villa Rosa 20, 38, 42, 75, 76, 77, 94, 97, 98, 99, 131  
Ökonomiegebäude 77, 129  
Villen allgemein 95, 99  
Zwinger 20, 53, 75, 133  
Zwingerforum 43, 74, 77, 90, 108, 131
- Durand, Jean-Nicolas-Louis 15, 121  
«Précis» 14, 15, 16, 37, 79, 99, 122  
«Recueil» 121
- Egele**, Joseph von 137
- Elisabeth, Kaiserin von Österreich 25, 31
- Ende, Hermann 137, 139
- Ende & Boeckmann 139
- Ernst, Heinrich 123, 125, 126, 127, 128, 129, 139–143  
siehe auch Koch & Ernst
- Eschdorf, Orgelprospekt 53
- Escher, Alfred 94
- Esquirol, Jean-Etienne-Dominique 3
- Fabris**, Emilio de 67
- Fersenfeldt, Hermann Peter 58
- Ferstel, Heinrich von 125
- Fierz, Johann Heinrich  
siehe Zürich, Geschäftshaus Fierz
- Florenz  
Dom Santa Maria del Fiore  
Campanile 117  
Fassadenwettbewerb 67, 117, 141  
Kuppel 61  
Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
Loggia dei Lanzi 61  
Palazzo Pitti 7, 8, 17, 45, 124  
Palazzo Vecchio 61  
San Miniato al Monte 19  
Semper als Preisrichter der Domfassade 67, 117, 141  
Sempers Studienaufenthalte 17, 19
- Flückiger, Arnold (auch Flükiger) 161, 169, 171
- Fontaine, Pierre-François-Leonard 122
- Forsmann, Franz Gustav Joachim 58
- Förster, Ludwig 131
- Franel, Jean 148  
siehe auch Collart, Franel & Gindroz
- Frauenfeld  
Postgebäude 174, 175  
Rathaus 175
- Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen (als August II. König von Polen)  
siehe Dresden, Denkmal für Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen
- Garbald**, Agostino  
siehe Castasegna, Villa Garbald
- Gärtner, Friedrich von 61, 171
- Gau, Franz Christian 3, 4, 5, 16, 17, 18, 19, 21, 53, 124  
«Antiquités de la Nubie» 17
- Geiser, Arnold 127, 129, 148, 161, 168
- Genf  
Universität, Hauptgebäude 143  
Völkerbundpalast 159, 171
- Genua  
Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
Paläste 124  
Sempers Aufenthalt 17
- Giese, Ernst 119, 139

- Gindroz, François (genannt Francis) 153  
siehe auch Collart, Franel & Gindroz
- Girardet & Bezancenet 161, 163, 165, 167
- Glarus  
Gerichts- und Verwaltungsgebäude 103  
Rathaus oder Regierungsgebäude 42, 72, 101, 103–107, 124  
Sempers Besuch 104  
Stadtkirche 104  
Stadtplan 103, 105
- Gnauth, Adolf 148
- Goethezeit 18
- Gohl, Theodor 126, 171, 174, 175
- Gotik, gotisch (auch Gotiker, ...) 20, 44, 45, 55, 58, 59, 63, 67, 113, 123, 127, 129, 135, 139, 171, 177
- Göttingen, Sempers Studienzeit 5
- Goury, Jules 18
- Grahl, Otto 101
- Grand-Prix de Rome 15, 16, 121, 135
- Griechenland, Sempers und Gourys Aufenthalt 18, 19
- Grossheim, Karl von 135, 136, 139
- Guinand, Elie 155, 157
- Gull, Gustav 90
- Haefeli** Moser Steiger 143
- Haller, Martin Emil 137
- Hamburg  
Apotheker Sempers Haus 37, 42, 98, 131  
Börse 3, 5, 9–15, 23, 43, 148  
Burstah 55  
Gymnasium Johanneum 5  
Irrenanstalt 3, 4, 43  
Kunsthalle 72, 75, 97, 98, 108, 109  
Museum für Kunst und Gewerbe 22  
Neuenburg 55, 57  
Nikolaikirche 20, 42, 43, 45, 53–67, 70, 109, 131  
Rathaus 37, 61, 101, 104  
Rathauswettbewerb 125, 177  
Semperhaus (Architekt Franz Bach, Spitalerstrasse)  
Stadtplanung nach dem Brand 43, 54, 55  
Synagoge (Kohlhöfen) 113
- Hansen, Baumeister in Altona 21
- Hansen, Theophil von 125, 170
- Hardegger, August 110, 111
- Hasenauer, Carl von 125
- Hasselrijs, Louis 25
- Heer, Joachim 104, 105, 107
- Heideloff, Karl Alexander von 57, 67
- Heine-Denkmal auf Korfu 25
- Heller, David Heinrich  
siehe Winterthur, Mietshaus Heller
- Hergt, J. W. A. 143
- Hirsbrunner & Baumgart 161, 164, 165
- Historismus 44
- Hitzig, Friedrich 135
- Hittorff, Jakob Ignaz 15, 16, 17, 18
- Homann, Anton 22
- Hörisök/Nagyhörscök, Schloss Zichy 42, 72, 94, 98
- Hovestadt, Ludger 27
- Hübner & Baron 95
- Ingres**, Jean Auguste Dominique 15  
Interlaken, Postgebäude 174, 175
- Jahn**, Albert 161, 169  
Jeuch, Caspar Joseph 110
- Kamenz**, Klosterkirche 43, 109  
Kasser, Alfred 173  
Kayser, Heinrich 135, 136, 139  
Keller, Wilhelm, Architekt D+B  
Késer, Samuel 139  
Klees-Wülbers, Johann Hinrich 57  
Klein, Hofbaumeister in Regensburg 3  
Klenze, Leo von 17, 45, 121, 124, 171  
Kluge, Bauführer in Dresden 111  
Knobelsdorff, Hans Georg Wenzeslaus von 121  
Koch, Alexander 123, 125, 126, 127, 140, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 170  
siehe auch Koch & Ernst  
Koch & Ernst 140–147  
Köln, Synagoge (Glockengasse) 113  
Korfu, Achilleion 25, 31  
Krüger, Bernhard 131  
Kubly, Felix Wilhelm 173  
Kunkler, Johann Christoph 161, 169  
Küsnacht/ZH, Kirchturm 109, 110
- Lange**, Ludwig 5, 9  
Lasius, Georg 71, 93, 148, 149, 169, 173
- Lausanne  
Bundesgericht auf Montbenon 109, 127, 147, 153–159, 161, 169, 170  
Bundesgericht, jetziges 159, 161  
Grand Conseil 135  
Stadt als Bauherrin des Bundesgerichts auf Monbenon 159
- Legler, Gottlieb 104
- Liestal, Postgebäude 174
- Ligorio, Pirro 121
- Littmann, Max 75
- Lohse, Adolf 99
- Lommis/TG, Kirchturm 110, 111
- London  
Parlamentsgebäude 44, 134, 137  
Westminster Hall 44  
Whitehallprojekt 42, 43, 75
- Lucae, Richard 135
- Lucca, Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17
- Lugano, Postgebäude 174, 175, 176
- Luis, Architekt aus Hamburg 57
- Luzern  
Hotel Schweizerhof 72, 124  
Palais Segesser 42, 72, 94, 98, 109, 174, 175
- Maack**, Johann Hermann 58
- McKim, Mead & White 127
- Mailand  
San Lorenzo Maggiore 54, 55, 61  
Sempers fraglicher Aufenthalt 55

- Männedorf/ZH, reformierte Pfarrkirche 110  
 Mereworth Castle (Kent) 99  
 Messina  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalt 17  
   Sempers Aufenthalt 18  
 Metzger, Eduard 18  
 Meuron, Auguste de 58  
 Meyer, Johann Gottfried, Semper-Schüler 143  
 Michelangelo Buonarroti 19  
 Mittelalter, mittelalterlich 18, 20, 44, 123  
   siehe auch byzantinisch, Gotik, Rundbogenstil  
 Monreale, Dom 17, 45, 61  
 Moritz, Ernst 149, 150, 152  
 Müller, Albert (auch Albert August), Semper-Schüler 118, 148, 149, 151, 152, 166–167, 169  
 Müller, Ernst Hermann, Baumeister in Aussersihl 143, 144, 145  
 München  
   Akademie, Architekturunterricht 161  
   Bonifazius-Basilika 45  
   Festspielhausprojekt (Richard-Wagner-Theater) 25, 43, 72, 75, 97, 98, 166, 170  
   Ludwigskirche 61  
   Residenz, Königsbau 45  
   Sempers Aufenthalte 18, 55, 61  
   Theaterprojekt für den Glaspalast 43, 72, 98, 166, 170  
 Mylius, Karl Jonas 125, 135  
 Mylius & Bluntschli 125, 135, 136, 138, 177
- Nabholz, Adolf** 127  
 Näf, Wilhelm, Bundesrat 173  
 Neapel  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalt 17  
   Sempers Aufenthalte 17, 18  
 Neumühlen bei Altona, siehe Altona, Pavillon im Donner'schen Garten  
 Nicolai, Georg Hermann 95, 99  
 Nürnberg, Rathaus 101, 102, 103
- Oechslin, Johann Conrad** 143  
 Oppenheim, Martin Wilhelm und Rosa, siehe Dresden, Palais Oppenheim; Dresden, Villa Rosa  
 Oschatz  
   Rathaus 43, 66–70, 101, 102, 103  
   Stadtkirche St. Aegidien 43, 67  
 Ottensen, Donner-Schloss, siehe Altona, Donner-Schloss; Altona, Pavillon im Donner'schen Garten
- Paap, Wollwarenfabrikanten** 67, 69  
 Paestum 73  
 Palazzolo  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalt 17  
 Palermo  
   Dom 61  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalt 17  
   Semper als Preisrichter des Teatro Massimo 141  
   Sempers und Gourys Aufenthalt 18  
   Teatro Massimo, Wettbewerb 141  
 Palladio, Andrea 99, 121  
 Palmyra 73  
 Paris 121  
   Ecole des Beaux-Arts 3, 5, 15, 37, 121, 135, 137, 148, 153, 170, 171  
   siehe auch Grand Prix de Rome  
 Ecole polytechnique 121  
 Grand Octroi 3  
 Invalidendom 61  
 Madeleine–Concorde-Achse 137  
 Opéra Garnier 137  
 Palais Bourbon 134, 137  
 Père Lachaise 3  
 Printemps, Warenhaus 174, 175  
 Rue de Rivoli 122  
 Saint-Vincent-de-Paul 15  
 Sempers Studienzeit 3–16, 21, 53  
   siehe auch Gau, Franz Christian  
 Synagoge 42, 97, 109, 111, 113  
 Percier, Charles 122  
 Persius, Ludwig 77  
 Persius, Reinhold 137, 139  
 Pevsner, Nikolaus 45  
 Piranesi, Giovanni Battista 121  
 Pisa  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalt 17  
   Sempers Aufenthalt 17  
 Poelaert, Joseph 167  
 Polychromie, Polychromiestreit 15, 17, 17, 19, 20, 25, 73, 93  
 Pompeji  
   Forum 17, 75  
   Hittorffs und Zanth's Besuch 17  
   Sempers Besuch 17  
   Pompejanische Schmuckformen 15, 17, 45  
 Pöppelmann, Matthäus 20, 75  
 Potsdam  
   Sanssouci, Neue Orangerie 99  
   Sanssouci, Schloss und Gewächshäuser 22  
   Sanssouci, Römische Bäder 77  
 Porth, Hans Heinrich 58  
 Pugin, Augustus Welby Northmore 44
- Raczynski, Graf Athanasius** 135  
 Raoul-Rochette, Désiré 18  
 Raschdorff, Julius 139  
 Recordon, Benjamin 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161  
 Regensburg  
   Dom 55, 56  
   Sempers Aufenthalt 3, 55  
 Renaissance (auch Manierismus ...) 19, 23, 44, 67, 69, 93, 101, 123, 129, 165, 166, 173  
 Reutlinger, Gebrüder Heinrich und Hermann 141, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152  
 Reverdin, Emile 155  
 Rheinfelden/AG, Brauerei Feldschlösschen 41  
 Richter, Hermann August 95, 101  
 Rieter(-Rothpletz), Adolf 93–94  
   siehe auch Zürich, Villa Rieter-Rothpletz  
 Rieter(-Bodmer), Bertha 94  
 Rio de Janeiro, Opernhaus 43, 72, 93, 98, 166, 170  
 Roberty, Paul 153  
 Rom 121  
   Augustusforum 75  
   Café Greco 17  
   Hittorffs und Zanth's Aufenthalte 17  
   Institut français 73  
   Pantheon 131  
   Sempers Aufenthalte und Grabmal 17, 18, 75, 179

- Senatorenpalast auf dem Kapitol 100, 101  
 Trajansforum und -säule 18, 75  
 Villa Medici 17, 99  
 siehe auch Vatikan
- Rosengart, Albert 113
- Rothpletz, Karl Ferdinand 142
- Rügen, Schweizerhaus 38
- Rundbogenstil 173
- Rütli (Gemeinde Seelisberg/UR), Denkmalprojekt 42, 72
- Sächsische** Gebäudeverwaltung 20
- Salvisberg, Friedrich 169
- Scamozzi, Vincenzo 121
- Schaffhausen  
 Schulhaus Emmersberg 143  
 Zollkreisgebäude 173
- Schilling, Johannes 119
- Schindler, Fridolin 104
- Schindler, Jakob 104
- Schinkel, Karl Friedrich 18, 38, 44, 77, 121, 171
- Schlosser, H. 58
- Schmid-Kerez, Emil 120, 141
- Schmidt, Friedrich von 135, 137, 139
- Schönborn, Emil Franz Erwein Graf von 17
- Schönbühl/BE, Remontendepots im Sand 175
- Schreiber, Bernhard 101
- Schwechten, Franz 139
- Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein 153
- Schwerin, Schloss 42
- Schwyz  
 Friedhofskapelle 109  
 Semper als Gutachter der Friedhofskapelle 109
- Scott, George Gilbert 57, 58, 59, 62, 65, 136
- Scott, John Oldred 65, 135, 136
- Sédille, Paul 174, 175
- Seeling, Christian Heinrich 139
- Segesser, Heinrich Viktor von 161, 169, 171
- Segesta  
 Hittorffs und Zanths Besuch 17  
 Sempers Besuch 18
- Selinunt  
 Empedoklestempel 17  
 Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
 Sempers Aufenthalt 18
- Semper, Bertha, geb. Thimming  
 siehe Zürich, Grabstein Bertha Semper
- Semper, Christian Gottfried Emanuel 69, 179
- Semper, Johann Carl 69
- Semper, Johanna Maria, geb. Paap 21, 22, 37, 69
- Semper, Gottfried  
 «Anwendung der Farbe» 20  
 «Noch etwas» 53, 58  
 «Scoprimento» 18  
 «Stil» 18  
 «Über den Bau evangelischer Kirchen» 58  
 «Vorläufige Bemerkungen» 16, 18–19, 21, 45, 73
- Semper, Manfred  
 Bauführer für den Vater 111, 179  
 Schenkungen aus dem Nachlass des Vaters 59
- Semper, Wilhelm 18, 37  
 siehe auch Hamburg, Apotheker Sempers Haus
- Serlio, Sebastiano 121
- Sgraffiti 25, 86, 87
- Shakespearetheater (Illustration für Wolf Graf Baudissin) 43
- Siena, Palazzo pubblico 44
- Simon, Bernhard 103, 104, 105
- Sizilien  
 Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
 Sempers Aufenthalt 16, 18
- Soane, Sir John 44
- Spekter, Otto 1
- Split, Diokletianspalast 73
- Stadler, Ferdinand 107, 109, 142
- Stadler, Hermann  
 siehe Stadler & Usteri
- Stadler, Julius 71, 170
- Stadler & Usteri 129, 130
- Stammann, Eduard 21
- Stammann, Franz Georg 21–22
- Stammann, Friedrich 21
- Statz, Vinzenz 135, 137, 139
- Stehlin, Johann Jakob d. J. 153, 169
- Stier, Hubert 139
- Stoke-on-Trent (Staffordshire), Töpferschule 42, 103, 122
- Strack, Johann Heinrich 57, 59
- Strassburg  
 Temple neuf 109  
 Semper als Preisrichter des Temple neuf 109
- Studer, Friedrich d. Ä. 141
- Stüler, August Wilhelm 99
- Stuttgart, Hoftheater 75
- Sülter, E. 68
- Sulzer, Johann Jakob 113
- Sydenham (Stadtteil von London), Theaterprojekt für den Crystal Palace 43
- Syrakus  
 Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
 Sempers Aufenthalt 18
- Taormina**  
 Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17  
 Sempers Aufenthalt 18
- Thalwil (Zürich), Orgelprospekt 53
- Thiersch, Friedrich (Altphilologe und Diplomat) 18
- Thiersch, Friedrich von (Architekt) 139
- Thomann-Stünzi, G. 143
- Thöming, Frederick 21
- Thorvaldsen, Bertel 17, 21, 23, 25
- Thun  
 Postgebäude 174  
 Kaserne 141, 173  
 Waffenplatzgebäude 173
- Thürmer, Joseph 19
- Tièche, Adolf 148
- Toulon, Heine-Denkmal 25

- Turin  
 Akademie, Architekturunterricht 161  
 Hittorffs und Zanths Aufenthalt 17
- Türkischer Geschmack 17, 45
- Ulrich, Caspar Conrad** 149  
 Ulrich, Johann Caspar 139
- Valentin, Annette**
- Vatikan  
 Petersdom 113  
 Statuenhof 23, 24, 25, 55
- Venedig  
 Dogenpalast 44, 61  
 Seufzerbrücke 61  
 Spätmittelalter 105
- Verona  
 San Zeno 19  
 Sempers Aufenthalt 19
- Vicenza, Villa Rotonda 99
- Vischer & Fueter 155, 157, 159
- Vögelin(-Bodmer), Arnold 148
- Wallot, Paul** 139, 169
- Walser, Friedrich 148, 151, 152, 165  
 siehe auch Walser & Friedrich
- Walser & Friedrich 161, 163, 167, 168, 170
- Waser, Wilhelm 139
- Washington DC  
 Capitol 134, 137  
 Mall, The 75  
 National Gallery 75  
 Smithsonian Institute 75
- Weber, Otto 126, 127
- Weidner, Paul 139
- Weltausstellungen, Forumsidee 75
- Werner, Anton von 139
- Wesendonck, Otto 93, 94
- Wien  
 Börse 157, 171  
 Burgtheater 43, 125  
 Hofburg 20, 42, 75, 170  
 Hofmuseen 38, 42, 75, 97, 141  
 Kaiserforum 43, 75, 170  
 Kulissendepot 77  
 Mietshäuser am Volksgarten 98  
 Parlamentsgebäude 170  
 Rathaus 44, 135  
 Rathaus-Wettbewerb 125, 141, 177  
 Ringstrasse 170  
 Semper als Preisrichter und Gutachter 125, 141  
 Theater im Forumsprojekt 43  
 Universitätsgebäude 125
- Wilhelm I., deutscher Kaiser 137
- Wilhelm II., deutscher Kaiser 25
- Wille, Ulrich, General 175
- Wimmel, Carl Ludwig 57, 58
- Winckelmann, Johann Joachim 15, 19
- Winkler, Heinrich Oswald 67
- Winterthur  
 Altstadtschule 142  
 Katholische Kirche 42, 67, 72, 97, 107, 109, 112, 113, 114, 115, 117, 118
- Mietshaus Heller 42, 72, 98  
 Stadthaus 19, 20, 42, 72, 76, 77, 97, 99, 101, 105, 107–109, 126, 127, 141, 156, 159, 171  
 Stadtpräsident und Stadtrat 19  
 Zeughaus 172
- Wolff, Johann Caspar 90, 103, 105, 110, 169
- Woolwich (Stadtteil von London), Friedhof 97
- Zanth, Karl Ludwig Wilhelm** 17
- Zeugheer, Leonhard 94
- Ziebland, Georg Friedrich 45
- Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein 148
- Zürich  
 Augenklinik, heute Archäologisches Institut und Kunsthistorisches Seminar 125, 127  
 Bahnhofstrasse, Wohn- und Geschäftshäuser 127  
 Bahnhofstrasse 66/Rennweg 59, Wohn- und Geschäftshäuser 142–147  
 Baugartenschanze 102, 149  
 Bethaus Enge 113  
 Börsenwettbewerb 147–152, 153, 169, 171  
 Eidgenössisches Polytechnikum, heute Eidgenössische Technische Hochschule  
 Chemiegebäude (Semper) 72, 104  
 Chemiegebäude (Lasius und Bluntschli) 173  
 Hauptgebäude 25, 38, 42, 47, 72, 75, 79–93, 97, 99, 104, 125, 131, 141, 142, 170, 171  
 Institut gta, Semperarchiv 59  
 Lehrstuhl für CAAD 27  
 Physikgebäude (Lasius und Bluntschli) 173  
 Eidgenössische Sternwarte 20, 42, 44, 72, 76, 77, 97, 104, 124, 176  
 Fraumünsterpost 120  
 Friedhof Sihlfeld, Krematorium 127  
 Geschäftshaus Fierz 38, 78, 109, 128  
 Grabstein Bertha Semper 72  
 Hauptbahnhof (Bahnhof der Nordostbahn) 11, 37, 42, 72  
 Hirschengrabenschule 127  
 Kanton als Bauherr des Eidgenössischen Polytechnikums 90  
 Kantonsratssaal, Wettbewerb 135  
 Kaufmännische Gesellschaft als Bauherrschaft 148, 149  
 Kirche Enge 113–117  
 Kirchturm Höngg 109  
 Kratz- oder Baugartenturm 101, 102, 103, 149  
 Kratzquartier, Projekte 43, 72, 75, 100, 101, 148  
 Linthescherschule 125, 141–142  
 Münsterhäuser 139  
 Oetenbachgasse 26–28/Rennweg 58, Wohn- und Geschäftshaus 127, 129  
 Pfarrhaus Enge 113  
 Rämistrasse 23–29, Wohn- und Geschäftshauszeile 126, 127  
 Rathaus- oder Stadthausprojekt für das Kratzquartier 42, 100, 102, 105, 107  
 Rosenhof, Seefeldstrasse 113–115 78  
 Rotes Schloss, General Guisan-Quai 20–22 126, 127  
 Schanzengrabenschule 141  
 Telegrafienbüro 143  
 Tiefenhof 42, 72, 98, 171  
 Villa Belvoir 94  
 Villa Bleuler 129, 130  
 Villa Nabholz 129, 130  
 Villa Rieter (ehemals Wesendonck) 94  
 Villa Rieter-Rothpletz 8, 42, 72, 77, 78, 92–101, 109  
 Villa Stehli-Hirt 128, 130  
 Waschschiff Treichler 42, 72
- Zwirner, Ernst Friedrich 59, 70, 113

## PUBLIKATIONEN ZUR ZÜRCHER DENKMALPFLEGE

### ZÜRCHER DENKMALPFLEGE, BERICHTE

1. Bericht 1958/1959, Zürich 1961, vergriffen
2. Bericht 1960/1961, Zürich 1964, vergriffen
3. Bericht 1962/1963, Zürich 1967
4. Bericht 1964/1965, Zürich 1969
5. Bericht 1966/1967, Zürich 1971
6. Bericht 1968/1969, Zürich 1973
7. Bericht 1970–1974, 1. Teil, Zürich 1975
7. Bericht 1970–1974, 2. Teil, Zürich 1978
8. Bericht 1975/1976, Zürich 1980
9. Bericht 1977/1978, 1. Teil, Zürich 1982
10. Bericht 1979–1982, 1. Teil, Zürich 1986
11. Bericht 1983–1986, Zürich 1995
12. Bericht 1987–1990, Zürich/Egg 1997, vergriffen
13. Bericht 1991–1994, Zürich/Egg 1998
14. Bericht 1995–1996, Zürich/Egg 2001
15. Bericht 1997–2000, Zürich/Egg 2004
16. Bericht 2001–2002, Zürich/Egg 2005

1.–11. Bericht inklusive Archäologie. Seither erscheinen selbständig: Archäologie im Kanton Zürich (AIZ), Berichte der Kantonsarchäologie Zürich, 12/1 (1994), 13 (1996), 14 (1998), 15 (2000), 16 (2002), 17 (2004).

Zur Denkmalpflege in Winterthur siehe zusätzlich: Winterthurer Jahrbuch ab 1966.

### ZÜRCHER DENKMALPFLEGE, BERICHTE STADT ZÜRICH

Seit 1985 erscheinen die Berichte der Denkmalpflege/Archäologie der Stadt Zürich in einer eigenen Reihe

9. Bericht 1974–1979, 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege, Zürich 1985
9. Bericht 1969–1979, 3. Teil, Stadt Zürich, Archäologie, Zürich 1989
10. Bericht 1980–1984, 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1986
- Bericht 1985/86, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1989
- Bericht 1987/88, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1991
- Bericht 1989/90, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1992
- Bericht 1991/92, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1993
- Bericht 1993/94, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1995
- Bericht 1995/96, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1997
- Bericht 1997/98, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1999
- Bericht 1999–2002, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich/Egg 2003

## WEITERE PUBLIKATIONEN DER KANTONALEN DENKMALPFLEGE ZÜRICH

### MONOGRAPHIEN DENKMALPFLEGE

- Band 1 Christina Melk-Haen, Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.  
Wegbereiter des Jugendstils in München und Zürich, Zürich/Egg 1993
- Band 2 Marion Wohlleben et al., Die Klosterkirche Rheinau – Der Bau und seine  
Restaurierung, Zürich/Egg 1997
- Band 3 Jakob Friedrich, Die Klosterkirche Rheinau – Die Orgeln und ihre Restaurierung.  
Die Orgelbauerfamilie Leu aus Augsburg und ihre Werke, Zürich/Egg 1998,  
2. Auflage, unveränderter Nachdruck 2002
- Band 4 Urs Fischer, Friedrich Haas, Orgelbauer, 1811–1886. Leben und Werk,  
Zürich/Egg 2002
- Band 5 Martin Fröhlich, Gottfried Semper am Zeichenbrett, Zürich/Egg 2007

### KLEINE SCHRIFTEN ZUR ZÜRCHER DENKMALPFLEGE

- Heft 1 Eine Denkmalpflege im Aufbau 1958–1998. Persönliche Berichte von  
Walter Drack, Andreas Pflughard und Christian Renfer, Zürich/Egg 1999
- Heft 2 Peter Ziegler, Häuser und Höfe im Wädenswilerberg, Wädenswil 1999
- Heft 3 Doris Warger, Raphael Sennhauser, Die mittelalterlichen Wandmalereien in  
der Schlosskapelle Kyburg. Restaurierung und Restaurierungsgeschichte,  
Zürich/Egg 1999
- Heft 4 Andreas Hauser, Das kantonale Bauamt 1798–1895, Zürich/Egg 2001
- Heft 5 Thomas Müller, Das kantonale Bauamt 1896–1958, Zürich/Egg 2001
- Heft 6 Andreas Hauser, Das städtische Bauamt 1798–1907, Zürich/Egg 2000
- Heft 7 Daniel Kurz, Christine Morra-Barrelet, Ruedi Weidmann,  
Das städtische Bauamt 1907–1957, Zürich/Egg 2000
- Heft 8 Albert Jörger, Villa «Seerose» in Horgen. Herrschaftliches Bauen und Wohnen  
nach 1900, Zürich/Egg 2006

### EINZELPUBLIKATIONEN

- Kloster Rheinau, Zur 1200-Jahr-Feier seiner Gründung, Zürich 1978, vergriffen
- Umbauen – Restaurieren, Praktische Hinweise, 3. Auflage, Zürich 1982
- Schloss Schwandegg, Führer, Zürich 1982
- Siedlungs- und Baudenkmäler im Kanton Zürich, Neuauflage, Stäfa 1993
- Stadt und Land. Novationen und Novationsaustausch am Zürichsee. Jahrbuch  
für Hausforschung Bd. 45/1997, hg. vom Arbeitskreis für Hausforschung e.V.,  
Marburg 1997
- Dominique von Burg, Gebrüder Pfister, Architektur für Zürich 1907–1950,  
Sonderband der kantonalen Denkmalpflege, Sulgen und Zürich 2000
- Ressource Baukultur, hg. Baudirektion Kanton Zürich und Andreas Hauser,  
Zürich 2006



