

Das Eidgenössische Polytechnikum als geistiges Bundeshaus

Gottfried Semper und die Zürcher Hochschul-Träume

Von Andreas Hauser

Von profunktionalistischen Bauten wie Schinkels Bauakademie und Hübshs Karlsruher Polytechnikum abweichend, erscheint der Semper'sche Polytechnikumbau in Zürich als imposantes Schul-Schloss, wobei rationalistische Kombinatorik und neubarockes Pathos eine spannungsvolle Verbindung eingehen. In diesem Bau finden sich der Bauherr und der Architekt in der gemeinsamen Absicht, eine technisch-universitäre Gesamthochschule als geistiges Bundeshaus zu inszenieren.

Nach dem 1852-57 erstellten Bundesratshaus in Bern (heute Bundeshaus West) ist das 1859-64 erbaute eidgenössische Polytechnikum in Zürich der zweite Grossbau des 1848 gegründeten Bundesstaates. Beide wurden vom jeweiligen «Gastgeberkanton» errichtet. Es handelt sich also um eidgenössische und kantonale Bauten zugleich. Für den Zürcher Bau gilt das in besonderem Masse, weil er neben der eidgenössischen auch eine kantonale Hochschule umfasste. Diese Doppelfunktion ist für Form und politische Ikonologie des Baues von entscheidender Bedeutung.

Um zu demonstrieren, dass man auch im Bereich der Kunst den liberalen Prinzipien der Chancengleichheit folge, schrieb der Kanton Zürich 1858 für das zu erstellende Polytechnikumsgebäude einen internationalen Wettbewerb aus. Nur gerade neunzehn Fachleute beteiligten sich an diesem Unternehmen. Mit Recht nahmen die Architekten an, dass sie gegen Gottfried Semper, seit 1855 Vorsteher der Bauschule und von einem Zeitgenossen als neuer Michelangelo gefeiert, keine Chance hatten. Semper selbst beteiligte sich nicht an der Konkurrenz, sondern nahm im Preisgericht Einsitz. Wie zu erwarten war, kam dieses Gremium zum Schluss, dass keines der Projekte zur Ausführung geeignet sei. Damit war für die Regierung der Weg frei, die Erarbeitung der definitiven Pläne Semper anzuvertrauen. Weil er als «teurer» Architekt galt, stellte man ihm den sparsamen Staatsbauinspektor Johann Kaspar Wolff zur Seite. Diesem verdanken wir vermutlich den Anstoss, den Bau von einem weiter hinten gelegenen Platz an den Rand des oberhalb der Stadt gelegenen Plateaus zu verschieben.

POLYTECHNISCHE ÄSTHETIK

Mit dem Polytechnikum schuf Semper den Leitbau für die nach ihm benannte Architekturrichtung, welche die Deutschschweiz so nachhaltig prägte. In dieser Schlüsselrolle erscheint das Gebäude auch in der opulenten Festschrift, welche die Schüler und Anhänger Sempers 1905 aus Anlass des 50-Jahr-Jubiläums des Polytechnikums und der in Zürich stattfindenden Versammlung des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins herausgaben. Den Text zum Semper-Bau schrieb der Architekturprofessor Georg Lasius: «Unter den technischen Hochschulen deutscher Zunge ist unser eidgenössisches Polytechnikum als Gebäude eine der ältesten Anlagen.» Als der Bau geplant wurde, «existierte keine andere ihm gleichkommende Anlage. Seitdem sind eine ganze Reihe stattlicher Bauwerke für gleiche Zwecke zum Teil mit bedeutenderen Mitteln und grösserem Aufwande erbaut, aber als architektonische Lösung nach Einfachheit und Grösse in der Gesamtaufassung ist es auch heute noch nicht in den Schatten gestellt worden.»

Lasius' Worte erwecken den Eindruck, dass es zur Entstehungszeit der Polytechnikumsbaute in Deutschland keine Vorbilder gegeben habe. Das stimmt indessen nur hinsichtlich der Komplexität des Bauprogramms, nicht aber in Bezug auf Baugattung und Ikonologie – diesbezüglich gab es gleich zwei Musterbauten. Zieht man sie in den Gesichtskreis, wird klar, inwiefern Sempers Bau ungewöhnlich ist. Einer davon war die «Bauakademie», die Karl Friedrich Schinkel 1832-35 in Berlin errichtet hatte. Es handelt sich zwar bei dieser Lehranstalt insofern nicht um ein Polytechnikum, als bloss Baukunst gelehrt wurde. Ausserdem suggeriert der Schulname, dass sich hier die Architektur nicht als eine prosaisch-technische, sondern als akademische, zu den schönen Künsten gehörige Tätigkeit verstehe. Aber das Gründungsdatum weist die Schule als Abkömmling des Pariser Polytechnikums aus, und auf dieses weisen auch die im Unterricht praktizierte Verbindung von Hochbau- und Ingenieurwesen und der betonte Rationalismus des Lehrprogramms. Der Umstand, dass in der Akademie die Gewerbeschule integriert war, zeugt ebenfalls von einer realitäts- und techniknahen Architekturauffassung. Das Schulgebäude entspricht dieser bildungspolitischen Ausrichtung; mit ihm hat Schinkel ein architektonisches Manifest polytechnischer Mentalität geschaffen: Der quadratische Grundriss und der straffe Baukubus sind von geometrischer Klarheit, das Rastersystem des

Grund- und Aufrisses von ingenieurhafter Rationalität, die grossen Fenster und die Sichtbacksteinmauern von funktionalistisch-unpräntöser Gesinnung. Die Säule, das Leitmotiv des Klassizismus, darf am Äusseren nicht auftreten. Kein Wunder, dass die antihistorisch gesinnten Architekturhistoriker des 20. Jahrhunderts dieses Werk als Präfiguration der «funktionalistischen» Moderne bewundert haben. Wie ausdrucksstark und leicht verständlich die Symbolik der Bauakademie war, hat Gustav Albert Wegmann mit der 1839-42 erbauten Kantonsschule in Zürich gezeigt; mit den von Berlin übernommenen rationalistischen Motiven brachte er zum Ausdruck, dass in der neuen Unterrichtsanstalt nicht die Lateinschule, sondern die aufs Leben ausgerichtete Industrieschule das Zukunftsweisende war.

Ein zweites Muster für eine technische Hochschule war das Gebäude, das Heinrich Hübsch 1833-36 für das Polytechnikum von Karlsruhe errichtet hatte, für jene Anstalt also, welche bei der Festlegung der schulischen Struktur des Schweizer Polytechnikums als Modell gedient hatte. Auch dieser Bau war ein Exempel für eine technologische Ästhetik, wenn auch für eine mehr romantisch gefärbte. Er präsentierte sich als schlichter, durch keinerlei Risalite oder klassischen Dekor hierarchisierter dreigeschossiger Querbau mit Rundbogenfenstern und materialveristischer Mauerstruktur. Ein T-förmig angefügter rückwärtiger Flügel sollte spätere Erweiterungen ermöglichen. Semper liess diese Bauten, in denen sich der polytechnische Gedanke auf so zukunftsweisende Weise aussprach, unbeachtet. Wenn er auf einen Bau anspielte, dann auf das kurz zuvor vollendete Bundesratshaus in Bern. Auf dieses weisen die weit ausgreifenden Baumassen, der akzentuierte Zentralkorpus, die Autonomie der Flügeltrakte und die exponierte Lage oberhalb eines Hanges. Was Semper an dem mächtigen Palazzo interessierte, war das Gouvernamental-Schlosshafte. Das bestätigt sich, wenn man sieht, in welchen Punkten er vom Berner Bau abwich. Trotz seiner wuchtigen Erscheinung war dieser mit dem Karlsruher Polytechnikum verwandt; auch er war in jenem «Rundbogenstil» gehalten, der als «funktionalistische» Alternative zu der auf Säule und Gebälk basierenden antiken Architektur galt. Indem man beim Berner Bau das Toskanische akzentuierte, konnte man überdies städtischen Bürgersinn und republikanische Einfachheit demonstrieren.

RÜCKKEHR ZU FEUDALEM POMP?

Semper orientierte sich nicht am Quattrocento, sondern am Cinquecento; auf Sanmichelis Palazzo Bevilacqua in Verona zurückgreifend, stattete er den Mittelrisalit der breit gelagerten Front mit einer korinthischen Blendkolonnade aus. Solch feudale Rhetorik hat in der Schweiz einen Vorläufer höchstens in Josef-Anton Frölichers Collège Latin in Neuenburg, einem Bau, dessen Architekt sich im Paris der Restauration als Schlossbauer einen Namen gemacht hatte. Warum dieses Pathos, warum die Anspielung auf ein Regierungs- und Parlamentsgebäude, warum der Versuch, dieses im Sinn des Fürstlichen zu übertrumpfen, wo doch die Bauaufgabe wie kaum eine andere nach einer Betonung des Rationalen ruft?

Ähnliche Fragen stellen sich auch, wenn man sieht, wie Semper den Herzbereich des Gebäudes ausformt. Hinter dem atriumartigen Vestibül, in der Hauptachse des Baues also, situiert er einen dreischiffigen Saal, bestimmt für die nach Antiken gefertigten Gipsstatuen, welche der Dozent des Freifaches Kunstgeschichte, Jakob Burckhardt, mit Hilfe von Kollegen gesammelt hatte. Musste

der Eintretende so nicht den Eindruck erhalten, sich statt in einer technischen Schule in einer Akademie der schönen Künste oder in einem Kunstmuseum zu befinden? Offenbar wollte der Erbauer des Polytechnikums sich von der technologischen Ästhetik der Berliner Bauakademie und des Karlsruher Polytechnikums distanzieren. Um die Gründe dafür zu verstehen, muss man die Auftragsituation in ihrer Besonderheit kennen.

Bekanntlich hatten die Zürcher im Kampf um den Standort der Bundeshauptstadt keinen Erfolg. In der Folge setzten die von Alfred Escher geführten Zürcher Liberalen die Hoffnung darauf, zum Ausgleich eine nationale Universität zu bekommen. In der Helvetik entstanden und in der Regeneration wiederbelebt, stand die Idee zu einer solchen Institution bei der Erarbeitung der Bundesverfassung erneut zur Debatte. Die Opposition war aber gross; die Stände befürchteten eine Monopolisierung des Wissens und eine Entwertung der eigenen Bildungsinstitute. Mehr Sympathien als das Projekt einer nationalen Universität fand der von welschen Politikern gemachte Vorschlag zur Gründung einer nationalen polytechnischen Schule – eine solche wurde als prestigearmeres Bildungsinstitut empfunden.

Alfred Escher, der führende Kopf in der Hochschulangelegenheit, hatte zwar im Hinblick auf die Bundesverfassung auch für das Polytechnikum einen Gesetzesentwurf erarbeitet, aber auch er betrachtete diese technische Schule als zweitrangig. Als es um die Realisierung der beiden Schulen ging, behandelte er das Polytechnikumsprojekt ausgesprochen stiefmütterlich, um die ihm wichtigere Universitätsvorlage nicht zu gefährden. Im Ständerat vollzog Escher dann eine Kehrtwendung; er schloss sich jetzt einem Vorschlag an, der bloss gemacht worden war, um die Universitätsvorlage auszuhöhlen. Dabei ging es darum, sich auf die Installierung eines Polytechnikums zu beschränken und diesem zum Ausgleich einige Universitätsfächer anzugliedern. Der erfahrene Taktiker hatte erkannt, dass Zürich nur so eine Chance hatte, ein nationales Bildungsinstitut zu erhalten. Zwar würde man «bloss» die (vormals dem Welschland zugeordnete) technische Schule erhalten, aber die angekoppelten universitären Fächer liessen sich später zu einer Gesamtuniversität ausbauen.

Die Parlamentarier durchschauten allerdings dieses Kalkül; sie teilten das zu gründende Polytechnikum zwar Zürich zu, degradierten aber die universitären Fächer zu Freifächern. Zürich hatte indessen noch eine Trumpfkarte in Reserve. Die für den Polytechnikumsbau zuständige Kantonsregierung setzte beim Bund durch, im Neubau auch die kantonale Universität unterbringen zu dürfen. Indem man die Hochschule an ein eidgenössisches Bildungsinstitut ankoppelte, wollte man jener einen nationalen Status verleihen. Zwar nicht *de iure*, wohl aber *de facto* war somit mehr erreicht, als man erhofft hatte: Zürich besass jetzt nicht nur eine (quasi)nationale Universität, sondern zusätzlich noch ein nationales Polytechnikum. Der Traum des helvetischen Bildungsministers Stapfer von einer alle nützlichen Wissenschaften und Künste umfassenden polytechnisch-liturgisch-politischen Zentralakademie war – ansatzweise – verwirklicht. Zürich, als rücksichtslose Wirtschaftsmacht gefürchtet und verachtet, konnte sich mit diesem Institut, in welchem technisches und universitäres Wissen im Gleichgewicht standen, als intellektuelle Hauptstadt der modernen Schweiz in Szene setzen. Jetzt begreift man, weshalb Semper der Schule die Gestalt eines majestätischen Regierungspalastes gab und weshalb er das Herzstück des Baues als Musentempel gestaltete – das Gebäude sollte sich als nationale universitär-technische Gesamthochschule, als ein geistiges Bundeshaus präsentieren.

Nun ist es für einen Architekten gewiss ein Fähigkeitsausweis, wenn er es versteht, den Ideen und Ideologien der Bauherrschaft Gestalt zu geben. Aber hat der Entwerfer im vorliegenden

Fall nicht seine politisch-künstlerischen Überzeugungen verraten? Um diese Zeit vollendet Semper ja ein theoretisches Opus, in dem er die Baukunst als Entwicklungsprodukt aus verschiedenen handwerklichen Verrichtungen versteht. Üblicherweise geht solches Interesse fürs Handwerkliche mit einer Abneigung gegen alles Pompöse, Repräsentative und Idealistische einher. So gesehen, scheint der Erbauer des Polytechnikumpalastes seiner eigenen Theorie zuwidergehandelt zu haben. Ist es etwa so, dass Bauten wie Schinkels Bauakademie der Semper'schen Lehre besser entsprechen als dessen eigene Bauten?

Das ist nicht der Fall. Seit geraumer Zeit hat man erkannt, dass Sempers Lehre komplexer ist als verwandte Theorien. Zwar bewundert auch Semper das ursprüngliche Kunsthandwerk wegen seiner Stilsicherheit und seiner Volksnähe, zwar sieht auch er, dass die monumentalen Bauformen der Vergangenheit oft genug im Dienst von politischem und religiösem Despotismus stehen, aber er sieht das Heil nicht in der Flucht ins Einfache und Anspruchslose, sondern in der Transformation des baulichen Erbes zu einer «res publica». Er träumt von einer Architektur, die so glanzvoll ist wie jene der grossen Imperien, dabei aber die Herkunft aus dem Handwerklichen nicht verleugnet, sondern im Gegenteil sichtbar macht – so vermag der Bürger die Genese des Monumentalen aus dem Einfachen nachzuvollziehen.

Wenn Semper im Polytechnikum königliche Formen verwendet, wäre das also nur dann ein Verrat an seiner republikanischen Symboltheorie, wenn er jene zur Überwältigung und Entmündigung des Benutzers verwenden würde. Dass das nicht der Fall ist, zeigt sich, wenn man das Polytechnikums- und Hochschulgebäude nicht vom Spätklassizismus, sondern vom Hochhistorismus her betrachtet. Neben einem Bau von Sempers Generationsgenossen Felix Wilhelm Kubly mag zwar die Massenorganisation so naturhaft-organisch wirken wie im Barock, aber vom Neubarock her erscheint das Ganze als etwas rational konstruiertes. Strukturell gesehen ist der Komplex als Gefüge von vier Baukörpern konzipiert, die je aus einem Mittelkorpus und zwei einfachen Flügelarmen bestehen. Die Seitenrisalite der Hauptfront, welche durch ihre rahmende Funktion so massgeblich zu deren majestätischem Aussehen beitragen, sind bloss «Leihgaben» – in Wahrheit sind sie die Flankenstücke der seitlichen Trakte. Ähnliche Ambivalenzen findet man im Mittelkorpus. Bauschmuck und Baukörper formen hier nicht, wie im Barock, eine organisch wirkende Einheit; man hat vielmehr den Eindruck, eine Kulissenwand sei an den Kernbau herangeschoben worden. So ist deutlich gemacht, dass der Bauschmuck nicht naturhafte Manifestation des Majestätischen, sondern bloss ein historisch gewordenen Symbol fürs Erhabene-Triumphale ist.

DAS VESTIBÜL ALS MUSEUM

Was die «königlichen» Säulen betrifft, so sind sie ebenso wenig für einen König bestimmt wie die Herrscherädikula am Bug des zweiten Dresdner Theaters. Die Säulen und die zwischen ihnen liegenden, an die Bogenstellung einer Loggia erinnernden Fenster gehören zu der (von den beiden Hochschulen gemeinsam benutzten) Aula. Die Deckengemälde dieses Saales sind der Weisheitsgöttin Minerva gewidmet; die Wände wollte Semper mit vier Darstellungen von Wissens-«Schulen» schmücken, «welche die Verherrlichung des Fortschrittes der Menschheit in ihren berühmtesten Förderern bezwecken». Der Raum ist demnach, wie der Tempel in Raffaels «Schule von Athen», als Versammlungsort grosser Geister aller Wissenszweige gedacht. Wenn das Polytechnikum das geistige Bundeshaus der Schweiz ist, dann ist dieser Raum der Parlamentssaal.

Das Prinzip der Republikanisierung von Hohem lässt sich auch in der Antikenhalle erkennen. Semper hat mit dieser dreischiffigen Galerie ein Gegenstück zur «Salle des pas perdus» schaffen wollen, die man in Justizpalästen findet. Anders als die sakrale «Tribuna» des Kunstmuseums war der Raum nämlich nicht zum passiv-bewundernden Stehen, sondern zum Zirkulieren und Flanieren bestimmt. Er diente als Verbindung zwischen den Eingangs- und Treppenhallen im Westen und im Osten und formte mit diesen (in welchen ebenfalls Abgüsse stehen sollten) ein einziges «Vestibulum». Hier, in einer denkbar ungezwungenen Umgebung, sollten die Studenten mit den Erbstücken der Antike und der Renaissance vertraut werden, um daraus in den Ateliers Neues zu schaffen. Dieselbe Idee einer Verquickung von Vestibül und Museum hat Semper auch in der Sternwarte angewandt, jener zauberhaften «fabrique» bergwärts vom Hochschul-Schloss, in welcher der Traum von einem bukolischen, den Sternen gewidmeten Gelehrtdasein Gestalt erhalten hat.

Die Idee einer permanenten Vermittlung von Realem und Idea-



Projekt-Schaubild des Polytechnikums- und Hochschulgebäudes von Gottfried Semper in Zürich. Aquarell, um 1860. (Bild Institut gta, ETH Zürich)

lem manifestiert sich auch im Verhältnis von zwei Funktionen, die üblicherweise eine Hierarchie von Hoch und Niedrig formieren, nämlich der Hochschule einerseits, den polytechnischen Zeichnungssälen andererseits. Den beiden sind der Süd- und der Nordtrakt zugewiesen. Obwohl unterschiedlich gestaltet, formen sie ein gleichberechtigtes Paar. In städtebaulicher Beziehung ist zwar der Atelierflügel von untergeordneter Bedeutung, aber Semper hat das kompensiert, indem er die Fassade mit einem reichen Dekor ausstattete. Zugleich hat er dafür Sorge getragen, dass der Charakter des Technischen zum Ausdruck kommt. Der Dekor ist nämlich achromatisch gehalten; in Sgraffito ausgeführt, gleicht er einem kolossalen, auf die Mauer aufgezogenen Holzschnitt. Beidseits zweier Frauenfiguren, welche die Künste und die Wissenschaften repräsentieren, reihen sich Embleme der an der Schule gelehnten Techniken; darüber läuft ein Fries von Kantonswappen, darunter einer mit Porträts verdientvoller Männer aus Kunst, Literatur und Wissenschaft. Am Mittelrisalit ist zu lesen: «non fuerat nasci / nidi ad has / scientiae / artes / harum / palmam / feretis» («Es wäre nicht wert, geboren zu werden, wenn nicht für Wissenschaften und Künste. In ihnen werdet ihr den Siegespreis gewinnen»). In diesem Motto klingt das pythagoräisch-neuplatonische Ideal einer über dem gewöhnlichen Leben stehenden Gemeinschaft von Personen an, die ihr Leben der Erkenntnis des Göttlichen widmen. Für einen Architekten, der sich solcher Denktradition verbunden fühlt, entspricht die von den Politikern gestellte Aufgabe, eine technisch-universitäre Bildungsanstalt als geistigen Regierungspalast der Nation darzustellen, einem eigenen Anliegen.

Zur Idee, das Polytechnikumsgebäude zu einem Monument für die Herrschaft des Geistes zu machen, passt das Vorhaben, an der Sgraffitogeschmückten Nordfassade und in der Aula die Helden der Wissenschaft und der Künste zu feiern. Eigentlich müsste man erwarten, dass Sem-

per den Technikern und insbesondere den Baukünstlern eine besondere Rolle einräumen würde. Erstaunlicherweise findet man aber im Portärfries der Nordfassade keinen einzigen «reinen» Architekten. Zunächst hatte Semper Bramante darstellen wollen, aber er verzichtete darauf. Wer schliesslich die Tätigkeit des Baukünstlers vertrat, war ein Mann, der Architektur als eine unter anderen Künsten ausübte – Michelangelo. Ebenso wenig erscheint Architektur bei den allegorischen Frauenfiguren als privilegierte Tätigkeit. Soweit man das beurteilen kann, stellte auch keine der Statuen, mit denen Semper die Hauptfassade bestücken wollte, ausschliesslich «Architectura» dar; und bei den in den 1890er Jahren geschaffenen Nischenskulpturen war das ebenso wenig der Fall. Was die bereits erwähnten «Schulen» betrifft, mit denen Semper die Aula schmücken wollte, so hat sich ein Entwurf nur von einer erhalten. Im Vordergrund, unterhalb einer Skulptur der drei Grazien, sieht man einen zirkelschlagenden Geometer. Semper zitiert hier die Euklid-Figur in Raffaels «Schule von Athen». Diese galt seit Vasari als Porträt Bramantes. Auch hier tritt der Architekt nicht als Baumeister auf; vielmehr spielt er die Rolle des antiken Gelehrten.

Wenn man später einen Wettbewerb ausschrieb, um die Aula mit allegorischen Darstellungen der Architektur- und der Ingenieurkunst zu schmücken, war das nicht im Sinn des Meisters. Sempers Vorbilder sind *uomini universali* wie Leonardo, Michelangelo, Raffael und Dürer. Für ihn erfüllt der Architekt seine Aufgabe dann am besten, wenn er sich gleichsam unsichtbar macht; als Regisseur soll er dafür sorgen, dass die Werke der verschiedenen Künste sich zu einem baulichen Gesamtkunstwerk fügen. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass das voluminöse Opus über den «Stil» kaum eine Darstellung jener monumentalen Bauwerke enthält, die die zeitgenössischen Architekturwerke bevölkern.

Dieser Text ist ein Auszug aus einem demnächst erscheinenden Sammelband über das öffentliche Bauwesen in Zürich.

Steingewordene Italiensehnsucht

Sempers Villa Garbald und Schinkels Gärtnerhaus

Wie ein Gigant ragt Gottfried Semper aus dem Kreis der historistischen Architekten. Dennoch lassen sich auch seinen Bauten Vorbilder zuordnen. Das zeigt sich besonders schön bei der zwischen 1862 und 1864 realisierten Villa Garbald in Castasegna, deren heiter mediterranes Erscheinungsbild ganz spontan mit der südlichen Alpenwelt des Bergells in Verbindung gebracht wird oder aber mit der Reise des jungen Semper ans Mittelmeer. Dort begegnete er dem Typus der lombardisch-mittelitalienischen Casa rustica mit ihrem offenen *Solaio* unter dem von Mauerstützen getragenen Dach, in dem vor ihm schon Poussin oder Joseph Anton Koch den architektonischen Ausdruck des Landlebens erkannten.

Doch ebenso wichtig wie das Italienerlebnis war für die Genese der Villa Garbald Sempers Auseinandersetzung mit der italianisierenden Landhausarchitektur des Schinkel-Kreises, die gleichermaßen von südländischen Vorbildern, Durands Systematik und englischen Interpretationen geprägt war. Als der junge Semper auf dem Rückweg von Italien ins heimliche Altona Ende 1833 einen Halt in Berlin machte, liess er sich gewiss Karl Friedrich Schinkels neuste Arbeiten – Schloss Charlottenhof, das Gärtnerhaus und die im Bau befindlichen Römischen Bäder in Sanssouci – nicht entgehen. Am 22. Dezember wurde er sogar vom Meister selbst empfangen. Während ihrer Begegnung, an die sich Schinkel später in einem Brief an Semper mit Vergnügen erinnerte, wird sich der angehende Architekt eingehender über Schinkels Bauten informiert haben. Besonders interessierte ihn wohl das Gärtnerhaus, das – als Gegenstück zum tempelartigen Schloss Charlottenhof – mit seinem asymmetrischen Grundriss, seiner aus liegenden und stehenden Quadern gefügten Baumasse, den malerischen Fassaden, den damals noch offenen Loggien, den Sattel- und Pultdächern sowie der von Wein umrankten Pergola mediterrane Erinnerungen beschwört und das in seiner freien Komposition und seiner Schmucklosigkeit auf Semper einen unerhörten modernen Eindruck gemacht haben muss.

All dies kam Semper bestimmt in den Sinn, als sich ihm 1862 die Möglichkeit bot, südlich der Alpen eine Villa zu realisieren. Seine Vorstellungskraft wurde vielleicht noch gestärkt durch die 1835 in Schinkels «Architektonischen Entwürfen» veröffentlichten Ansichten des Gärtnerhauses. Dessen Schauseite gleicht jedenfalls jener der Villa Garbald ganz erstaunlich. Die Tatsache, dass Schinkel die Fassade des höheren Bauteils mit einem gekuppelten Bogenfenster auszeichnete und den niedrigeren Annexbau zweischsig konzipierte, mag aber Zweifel an einer Bezugnahme aufkommen lassen; doch werden sie durch Sempers Werk widerlegt: So zeigen seine ersten Skizzen zur Villa Garbald einen zweischsig angelegten Annexbau, und bereits 1839 tauchte im Gärtnerhaus von Sempers Villa Rosa in Dresden neben dem gekuppelten Bogenfenster auch die Dachloggia auf. Diesen *Solaio* und die gestreckten Proportionen der Fassaden übernahm Semper bei der Villa Garbald und schuf so ein auf die Urhütte verweisendes, «klassisch-primitives» Gebäude.

Folgte Semper bei der groben Verteilung der Baukörper Schinkel, so entwickelte er gleichzeitig einen freieren und damit moderneren Grundriss. Schliesslich wählte er für die Dachbedeckung statt Schiefer südalpine Gneisplatten und passte sich damit an Ort und Klima an. Mit diesem Versuch einer Erneuerung des Villenbaus aus der anonymen ruralen Baukunst und in der Auseinandersetzung mit dem Gärtnerhaus von Sanssouci erreichte Semper, der ja trotz fortschrittlich-republikanischen Ansichten formal eher konservativ baute und kein ähnlich sachliches Gebäude wie Schinkels Bauakademie hervorbrachte, eine erstaunliche Modernität. Diese manifestiert sich in der Einfachheit, der Verschränkung von Aussen- und Innenräumen und in einer beinahe schon Le Corbusier ankündigenden *promenade architecturale*. So kommt denn der bürgerlich bescheidene, aus klaren Volumen komponierten Villa Garbald eine wohl selbst von Semper kaum geahnte Bedeutung zu.

Roman Hollenstein



Vorbild für Semper: Schinkels Gärtnerhaus in Sanssouci. 1829. (Bild Hillert Ibbeken / Edition Menges)



Mediterranes Landhaus: Gottfried Sempers Villa Garbald in Castasegna. Aquarell, 1862. (Bild gta)

Sempers Casa rustica in Castasegna

Neunutzung der Villa Garbald durch die ETH Zürich

Von Beate Schnitter

Im Bergeller Grenzdorf Castasegna baute Gottfried Semper für Agostino Garbald sein einziges Haus südlich der Alpen: die Villa Garbald. Nun haben sich die ETH Zürich und die Fondazione Garbald über ihre künftige Nutzung geeinigt. Neben ihrem Hauptgebäude und der Sternwarte, dem heutigen Collegium Helveticum, wird die ETH demnächst ihren dritten Semper-Bau bespielen können, der wie die beiden anderen im Zenit von Sempers Laufbahn zwischen 1858 und 1864 entstanden ist.

Der Zolldirektor Agostino Garbald und seine Frau, die Poetessa Silvia Andrea, gaben 1862 beim «Stararchitekten» Gottfried Semper die Pläne für ein Wohnhaus in Castasegna in Auftrag. Vor der Eröffnung der Gotthardbahn führten wichtige europäische Verbindungen durch das Bergell von Italien nach Norden und Osten. Die Palazzi mit ihren typischen Gärten und die stattlichen Hauskuben von Castasegna bezeugen die einstige Bedeutung dieser Talschaft. Wohl hob sich die Familie Garbald durch die Werke der Dichterin, die Stellung des Zolldirektors, die Photographien des Sohnes Andrea, die kunstgewerbliche Werkstatt der Tochter Margherita und durch ihre Bibliothek von den übrigen Dorfbewohnern ab. Aber auch die einst von Andrea Garbald photographierte Familie Giacometti lebte im Bergell, und in Maloja war Segantini tätig.

SEMPERS EINZIGER BAU IM SÜDEN

Garbalds Auftrag liess Semper nicht unberührt. Besass er doch als Erinnerung an die Italienreisen seiner Studienzeit das Gemälde eines «Bauernhofs in der Campagna», welches eine aus mehreren zusammengeschobenen Kuben mit offenem Dachstock bestehende Gebäudegruppe zeigt. Aber nicht nur die Sehnsucht des Nordländers nach dem idyllischen Süden floss in dieses Projekt ein, sondern auch seine Auseinandersetzung mit dem Thema des «Hauses», der «casa rustica», das zu jener Zeit als Gegenpol zu den fürstlichen Bauprogrammen in Fachkreisen gerne diskutiert wurde. Schon die ersten Skizzen der Villa Garbald zeigen denn auch ein italienisches Landhaus mit loggienartig offenem Dachstuhl, umgeben von südländischer Vegetation. Ihnen folgen rasch die Pläne: Im kubischen Aufbau spielt die Kompositionstechnik auf, die sich Semper damals erarbeitet hatte und die er für die Eidgenössische Sternwarte konsequent einsetzte. Über addierten, gleich bemessenen Achsen und einem Beziehungsnetz von Diagonalen erheben sich unterschiedlich hohe Baukuben mit aus dem goldenen Schnitt abgeleiteten harmonischen Fassaden: alles schlicht, vornehm, überschaubar, kristallin.

Ist es bei der Sternwarte das Rund des Turmes, welches das Grundmass für die ganze Anlage angibt, so ist es bei der Villa Garbald das Quadrat des Vestibüls, das – erweitert auf den Hauptkubus des Hauses und die Pergola – sogar in der Fassadenhöhe massgeblich wird. Bei aller Einfachheit der eingesetzten Mittel sind architektonische Grundprinzipien evident: Die Villa Garbald wie die Sternwarte werden trotz jeweiliger Hanglage mittels Stützmauern auf eine Ebene gesetzt, die Villa hinter der vorgelagerten Pergola, die Sternwarte hinter der axial auf den Haupteingang ausgerichteten Aussentreppe und der Instrumententerrasse. Der Zugang zur Villa ist weniger direkt, denn die Aufgangstreppe von der Dorfstrasse führt auf einen idyllischen Brunnen zu, der in der Tiefe des in den Berg eingeschnittenen Eingangshofes angeordnet ist, als stünde er in einer Grotte. Der Besucher soll aber nicht in jener Richtung weitergehen; er muss einen mehrmaligen Richtungswechsel vornehmen, bis er in den Kern der Anlage, das Vestibül, gelangt. Hier kreuzen sich die beiden Hauptbelichtungsachsen des Hauses: Nach Westen und Süden geht es in die Wohnräume, nach Norden ins Treppenhaus. Neben diesem architektonischen Spiel der Kuben, der Wege und der Lichtachsen ist das Bauprogramm

differenziert erfüllt. Die Hauptfassade erscheint unter strassenbezogenem Giebel; Pultdächer dominieren aber – wie die Gartenansicht beweist – die Anlage. Gliederung und Schmuck der Fassaden beschränken sich auf eine Sockelausbildung in leicht vorgezogenem Putz, auf Bögen über den Fenstern des Erdgeschosses, auf profilierte Fensterabdachungen im ersten Obergeschoss und auf tief verschattete Loggien darüber.

STIFTUNG UND AUSSENSTATION

Semper fand keine Zeit, sein einziges cisalpines Bauwerk zu besuchen, das von seinem Sohn Manfred ausgeführt worden war. 1955 ging der Nachlass der Familie Garbald in die Fondazione Garbald über. Die von Andrea und Margherita Garbald in Erinnerung an ihre Mutter eingerichtete Stiftung war mit der Auflage verbunden, in der Villa ein Zentrum für Kunst, Wissenschaft und Handwerk einzurichten und Silvia Andreas literarisches Erbe zu pflegen. Doch dann wurden die Räume der Obergeschosse baulich angepasst und an Familien vermietet, während die Kantonspolizei das Erdgeschoss belegte. Allmählich geriet die Bedeutung des Gebäudes in Vergessenheit; es fiel hinter seiner Pergola in einen Dornröschenschlaf. Nach dem Bau der Umfahrungsstrasse zog die Kantonspolizei aus, und der 1997 neu formierte Stiftungsrat übernahm unter der Leitung des Fotokünstlers Hans Danuser die Aufgabe, das für die Schweiz wichtige Kulturgut mit denkmalpflegerischer Sorgfalt zu sanieren und dem Stiftungszweck zuzuführen.

Dank dem Engagement der ETH Zürich entsteht nun in der Villa Garbald eine Ausstation für Gruppen von bis zu 14 Personen. Hier sollen nach der Sanierung Tagungen, Veranstaltungswochen und ähnliche wissenschaftliche Anlässe in den Bereichen Forschung, Kommunikation, Literatur, Kunst und Musik stattfinden. Für längere Aufenthalte wird ein Gastatelier bereitgestellt. Räumlich lässt sich die neue Nutzung ohne wesentliche Änderungen an der Bausubstanz der Villa mit Erweiterungen in den peripheren Gartenbauten der Liegenschaft realisieren. Vorstudien von Diplomanden der Architekturabteilung der Hochschule für Technik und Architektur Bern (HTA) haben verschiedenste Varianten erbracht, die als Grundlage der Planung dienen. Die Gartenhalle, die Loggia unter dem Hausdach, die Pergola und der bergseitige Hof werden auch Gespräche im Freien gestatten. Die Gartenmauer steht symbolisch für die Konzentration am Ort. Moderne Kommunikationsmittel werden transdisziplinäre Konferenzerweiterungen nach aussen ermöglichen. Das Zentrum wird auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sein und für regionale Projekte zur Verfügung stehen. Die ETH übernimmt die Organisation des Veranstaltungsbetriebes, während die Fondazione Garbald die Leitung des Zentrums vor Ort innehat.

Nachdem die Nutzung des Semper-Baus gesichert ist, kann nun die Fondazione Garbald als Eigentümerin der Liegenschaft zusammen mit öffentlichen und privaten Geldgebern die Renovation in Angriff nehmen. Ein wichtiges Augenmerk wird dabei auf die ebenfalls von Semper geplante Gartenanlage gerichtet, die in der Tradition der südbündnerischen Gartenarchitektur steht. Die Sanierungsarbeiten werden voraussichtlich im Herbst 2002 abgeschlossen sein.