

Robin Rehm

Gottfried Sempers Aula im Zürcher Eidgenössischen Polytechnikum

Notizen einer Bestandesaufnahme

Die Aula im Polytechnikum ist gemäss Martin Fröhlich der einzige weitgehend original erhaltene Repräsentationsraum Gottfried Sempers. Gegenwärtig wird sie unter der Leitung des Büros Ruggero Tropeano Architekten konserviert. Um Probleme, die dabei auftreten, adäquat lösen zu können, wird die Konservierung von architekturgeschichtlichen Untersuchungen begleitet.

Bereits vom Bahnhofplatz ist das 1859–1868 nach Plänen von Gottfried Semper errichtete Eidgenössische Polytechnikum mit dem von den Seitenflügeln kraftvoll sich absetzenden Mittelrisalit zu sehen¹ (Abb. 1). Merkmale dieses Risalits sind die von Pilastern flankierten Arkadenportale, das rustizierte Mezzaningeschoss sowie das mit Bogenfenstern, Figurennischen und Säulen korinthischer Ordnung gegliederte zweite Stockwerk, bekrönt von einer Attika. Es ist jener letzte, alles überragende Fassadenabschnitt, hinter dem sich die Aula des Polytechnikums verbirgt (Abb. 2). Für sie plant Semper, so betont Harry Francis Mallgrave, eine reich detaillierte Ausstattung.² Ihre Wände sind im Formenkanon der römischen

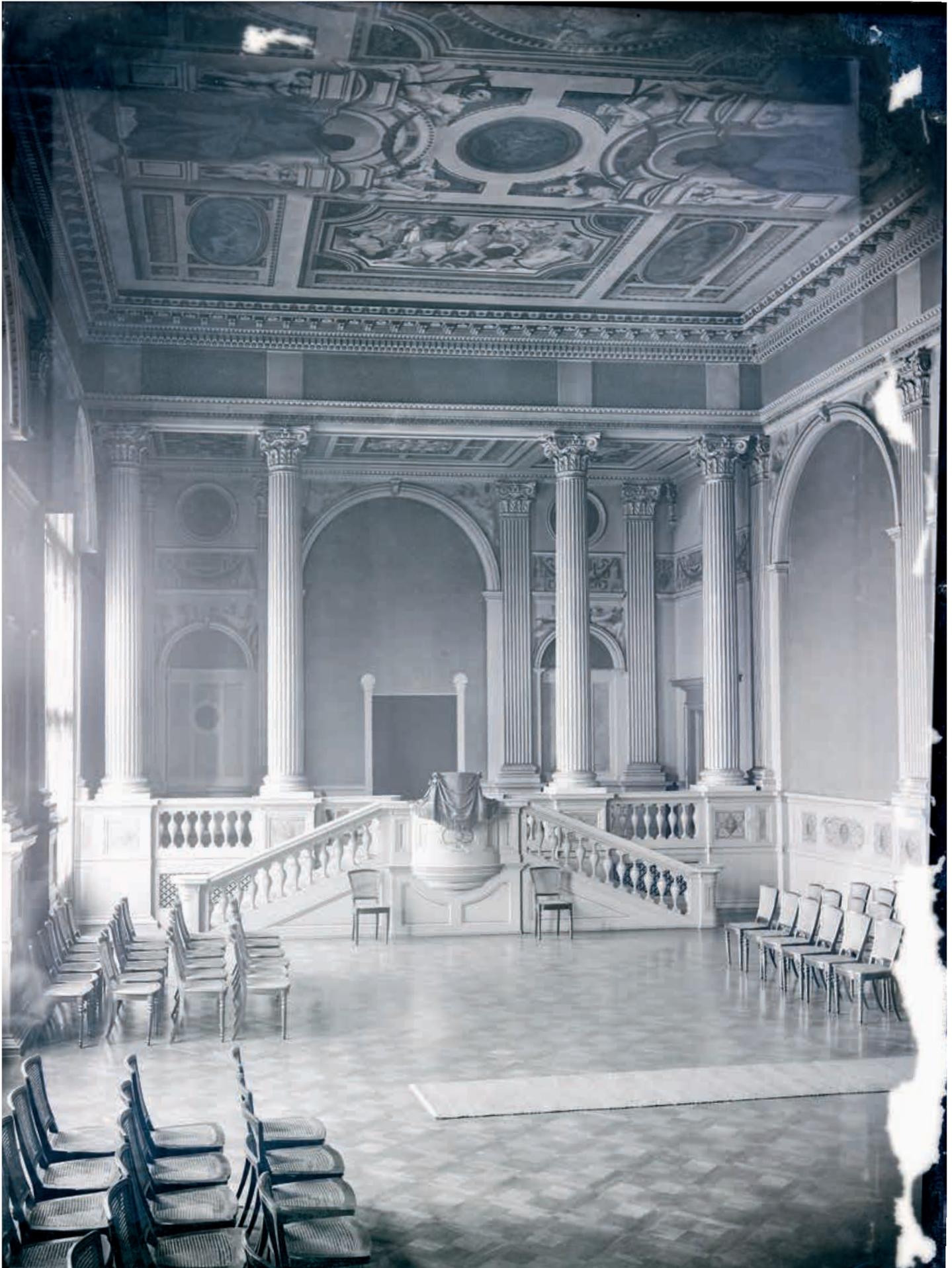
Antike und Renaissance Italiens gestaltet, gefasst in Hellgrau und goldenen Konturen. An der Nord- und Südseite öffnen sich erhöhte, von Balustraden eingegrenzte Galerien. Sie zeigen im Verein mit dem monumentalen Plafondgemälde, für das Semper allgemein im ersten Band seiner Publikation *Der Stil* von 1860 geltend macht, prinzipiell «der Decke das Maximum des Reichthums zuzuwenden», ein spezifisches Verhältnis zwischen Formen und Farben.³ Im Ganzen handelt es sich Martin Fröhlich zufolge bei der Zürcher Aula um «den einzigen original erhaltenen, polychrom gefassten Innenraum, der nach Sempers Angaben ausgeführt worden ist»⁴. Deshalb überrascht es kaum, wenn 1978 anlässlich der Rekonstruktion



Abb. 1 Gottfried Semper, Eidgenössisches Polytechnikum, Hauptfassade, Postkarte, um 1930 (ETH E-pics)

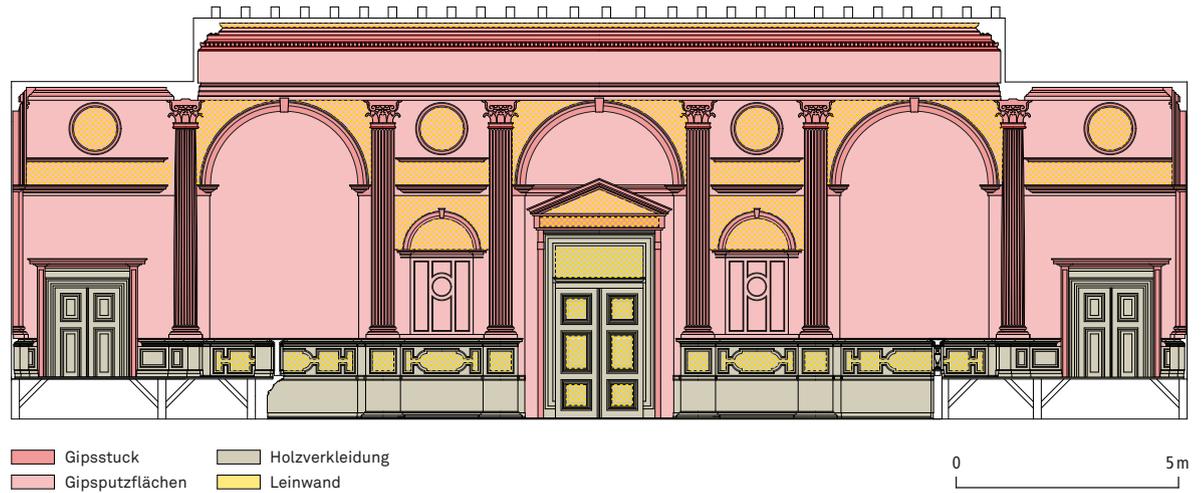
»

Abb. 2 Gottfried Semper, Aula im Eidgenössischen Polytechnikum, 1889. Foto Johann Barbieri (ETH E-pics)



Dossier 4

Abb.3 Aula im Eidge-nössisches Polytechnikum, Ostwand, Schema der Materialien, 2022.
© Ruggero Tropeano Architekten



des zweiten Hoftheaters in Dresden eine Delegation, der Heinrich Magirius angehörte, in die Schweiz reist, um die Aula im Zürcher Polytechnikum in Augenschein zu nehmen.⁵

Holz und Stuck

Vom Material her gedacht, ist die Zürcher Aula eine Holz-Stuck-Architektur: Sockelbereich mit Täfer und Türen inklusive innerer Rahmung sowie zweiläufiger Treppe und Galerie bestehen aus Holz. Oberhalb der Sockelzone sind Wandflächen und Architekturformen: Säulen, Pilaster, Kapitell und Gebälk, aus Stuck gebildet (Abb. 3). Über einer

Unterkonstruktion dicht aneinandergesetzter Holzlatten fügen sich die stuckierten Bauformen zu einer einheitlichen Oberfläche zusammen. Den Übergang vom Holz zum Stuck symbolisiert der Türrahmen: Besteht der innere Rahmen aus Nadelholz, so sind laut Doris Warger der äussere Kranz des Türrahmens, die Konsolen und der bekrönende Dreiecksgiebel stuckiert. Es entsteht das, was Semper als «Naht» bezeichnet, gemäss Michael Gnehm fester Bestandteil Semper'scher Architekturterminologie.⁶ Mit ihr tritt Semper zufolge «ein wichtiges und erstes Axiom der Kunst-Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich

Abb.4 Galerie d'Apollon, Louvre, Paris, 1661–1679, Charles Lebrun, Jean Bérain und François Girardon (Ausstattung), Postkarte, 1890–1900. Foto anonym
(en.wikipedia.org/wiki/Galerie_d%27Apollon)



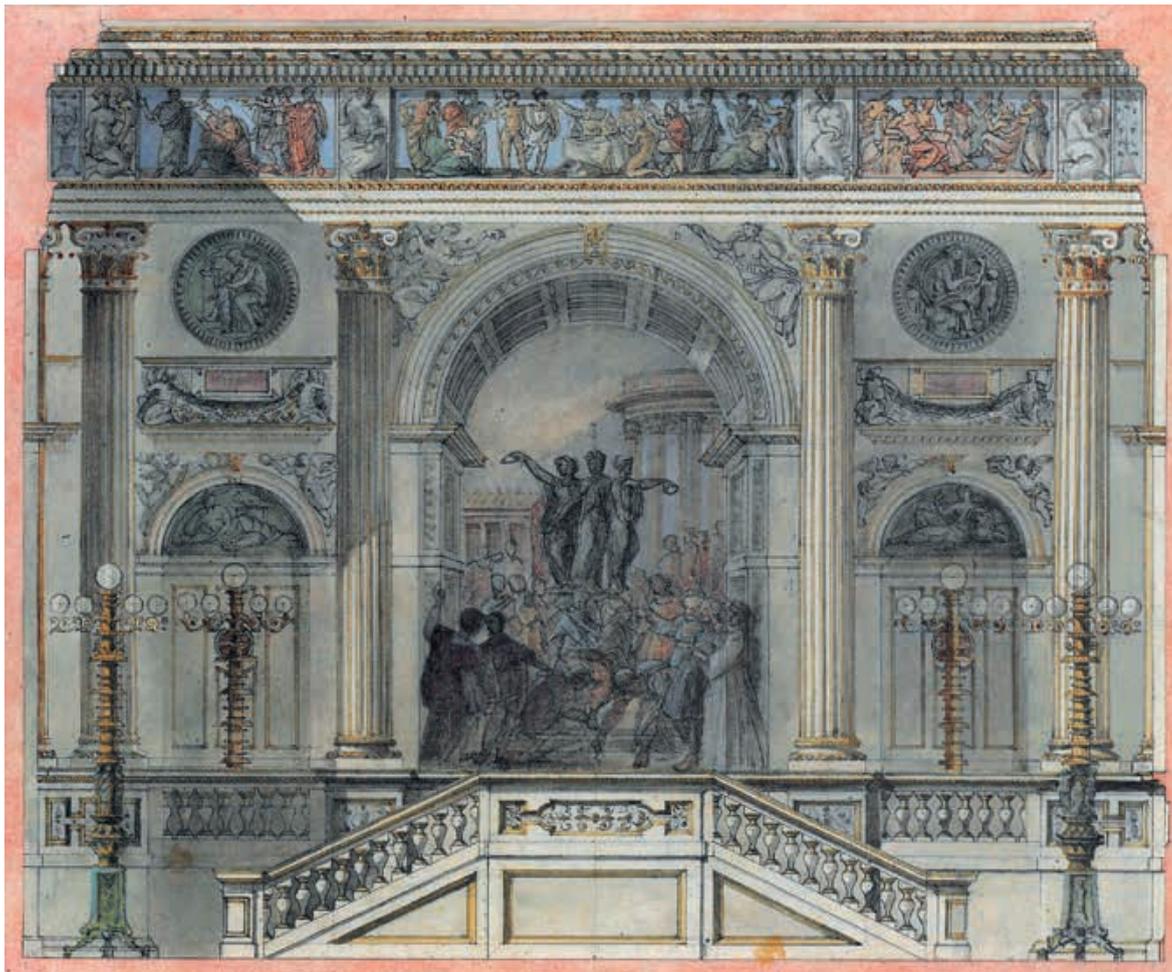


Abb.5 Gottfried Semper, Aula, Entwurf der Nordgalerie, 1865, Bleistift und Aquarell auf Karton. gta-Archiv, ETH Zürich

verständlichsten Ausdrücke auf, – das Gesetz nämlich, aus der Noth eine Tugend zu machen»⁷.

Beide Materialien, Holz und Stuck, sind beim Ausbau liturgischer und profaner Repräsentationsräume durchaus geläufig. Wie Henrik Karge zu Recht betont, schenkt Semper im *Stil*, also während das Zürcher Polytechnikum gebaut wird, der Galerie d'Apollon im Louvre besondere Beachtung⁸ (Abb. 4). 1661–1679 unter Ludwig XIV. von Charles Lebrun, Jean Bérain und François Girardon entworfen, wurde der Saal 1848–1854 restauriert. Die Restaurierung wurde geleitet von Félix Duban, der zuvor das Gebäude der École des Beaux-Arts entwarf.⁹ Mitgewirkt haben dabei Jules-Pierre-Michel Diéterle und Charles Séchan. Als Semper im Juli 1849 nach Paris exiliert, gewähren ihm Diéterle und Séchan Quartier.¹⁰ Eine Dekade zuvor arbeitete er bereits mit ihnen anlässlich der Ausmalung des ersten Dresdner Hoftheaters zusammen.¹¹ Was die Boiserie und Stuckdekoration der Zürcher Aula angeht, so sind Ähnlichkeiten zur «schönen Apollogalerie», wie Semper sie einmal nennt, auszumachen, etwa in den Türaufrissen des sonst sichtlich überbordend dekorierten Saals.¹² Semper indessen geht es nicht allein ums Formal-Dekorative. Die Historie von

Stuck und Holz an sich ist ihm gleichfalls relevant. Folgerichtig intendiert er im *Stil*, «die verschiedenen technischen Künste in ihren ältesten Beziehungen zu der Baukunst, insofern sie nämlich auf das Werden der architectonischen Grundformen Einfluss hatten», zu erfassen.¹³

Diesbezüglich betreibt Semper eine an Karl Otfried Müller, dessen Vorlesungen er an der Georg-August-Universität in Göttingen 1823/24 besuchte und der, erinnert Hans Semper, die «Begeisterung für antike Kunst in ihm» hervorrief, sich orientierende Philologie und Archäologie.¹⁴ Für die aus Holz und Stuck gefertigten Galerien der Zürcher Aula sind von Semper im *Stil* zusammengetragene Passagen über das antike Atrium von Interesse. Benannt wird so «ein von Mauern umschlossener weiter und hoher, alle Etagen durchsetzender, ganz oder zum Theil bedeckter Raum, eine Halle, die man sich als ursprünglich ungetheilt denken muss»¹⁵. Die vielfältige Nutzung forderte «allerlei häuslichen Zwecken *Einbaue* [...], die ursprünglich wenigstens aus leichten Holzkonstruktionen bestanden und die Einheitlichkeit des Atriums nicht störten. Es waren *Pegmata*, *Schranken* oder *Verschlüsse* und zwischen den Säulen und Mauern *aufgehängte Galerien*.»¹⁶ Die Galerien der Aula in

Abb.6 Gottfried Semper, Aula, Kompositkapitell. © Foto Ralph Feiner, 2022



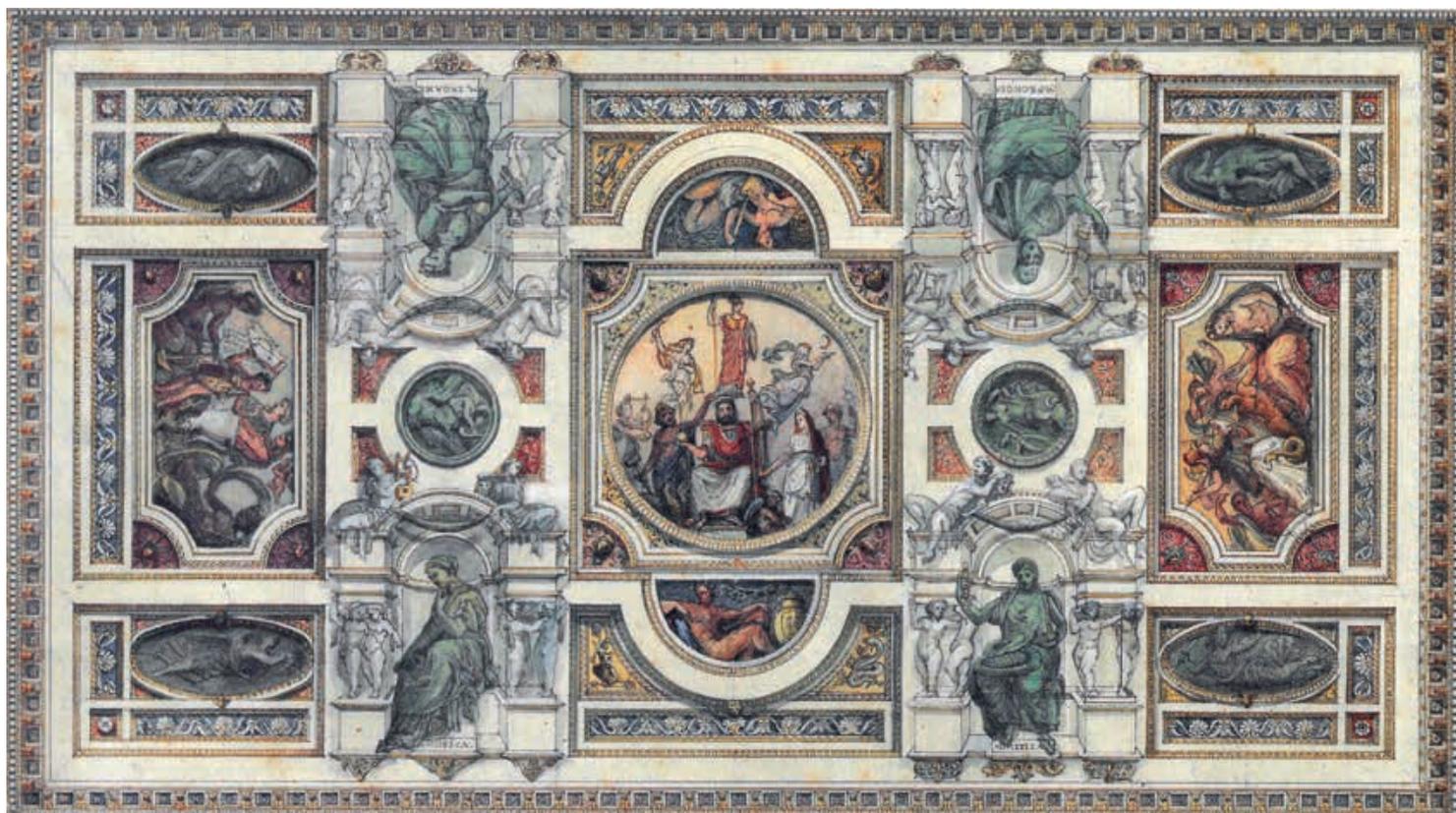


Abb. 7 Gottfried Semper, Aula, Entwurf des Deckengemäldes, 1865, Bleistift und Aquarell auf Karton. gta-Archiv, ETH Zürich

Zürich sind solche vom übrigen Saal abgetrennte Bereiche – ähnlich dem Atrium: Über eine zwei-läufige, mit Zwischenpodest ausgestattete Treppe zu betreten, öffnet sie einen erhöhten, mittels Balustrade vom niedrigeren Raum geschiedenen Hort und artikuliert so Repräsentationsanspruch.

Wie für Holzeinbauten durchforstet Semper auch antike Literatur und Denkmäler hinsichtlich der Auskleidung von Wänden mit Stuck. 1830 erscheint die erste Auflage von Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst*, eine Publikation, die nach Werner Oechslin aufgrund ihrer empirischen, sich an der Geschichte orientierenden Ausrichtung in der damaligen Kunstwissenschaft einen festen Platz einnimmt.¹⁷ Semper verteidigt Müller 1834 in seinen *Bemerkungen zur bemalten Architektur und Plastik bei den Alten* gegenüber Raoul Rochette hinsichtlich eines Dissenses über einen «im Theseion noch» erhaltenen «Gipsbewurf». ¹⁸ Müller, der im gleichen Jahr eine Rezension über Sempers Polychromieschrift verfasst,¹⁹ kommt in späteren *Handbuch*-Auflagen seinerseits auf Sempers Bestätigung zurück: «Doch ist der Stucco im Innern des Theseion eine sichere Sache (Semper Ueber vielfarb. Arch. S. 47.)»²⁰. Im Sinn seines Ansatzes, Architektur geschichtlich herzuleiten, nimmt Semper ferner Bezug auf Jacques Ignace Hittorffs *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte* von

1851. Demnach weisen «die Cellawände der selinuntischen Tempel [...] Stuck und Farbenresten» auf.²¹ In der Zürcher Aula werden die Materialien Holz und Stuck sowie die Galerien, philologisch für die Antike belegt, von Semper als Wesensmerkmale der Innenarchitektur aufgefasst.

Polychromie

Wie Holz und Stuck gehört die Farbe zu jenen Materialien, die Semper als legitimen Stoff der Architekturoberfläche erachtet. Der 1865 datierte Entwurf *Ansicht der 4 SÄULEN und d. kurzen WAND* präsentiert die von ihm für die Aula ausgearbeitete Polychromie (Abb. 5). Grundton der Aula ist helles Grau, zu Weiss wie zu Grüntendierend. Von diesem Farbgrund heben sich goldgefasste Umrisse der Bauformen ab. Das Hellgrau kontrastiert mit den vielfarbigem Gemälden. Dadurch, dass es die Aula tonal vereinheitlicht, gewinnen die in Rund-, Orthogonal- und Zwickelrahmen eingepassten Gemälde, angefertigt in Öl auf Leinwand, Präsenz und Eigenständigkeit. Den 2011–2014 von Uta Hassler in der Aula vorgenommenen Untersuchungen angewandeter Farben und Techniken zufolge basiert die originale hellgraue Farbfassung auf Bleiweiss, angereichert mit Zinkweiss.²² Dieser erste, semperzeitliche Anstrich hat drei Lagen.²³ Besonders ist, dass man



der letzten Lage Schwarz und gelben Ocker hinzufügte.²⁴ Beim Schwarzzusatz orientiert sich Semper gemäss Uta Hassler an erwähnter Galerie d'Apollon.²⁵ Bereits in Band eins des *Stil* verweist Semper auf die im Südosten des Louvre situierte Galerie mit ihrer «bistergraue[n] Täfelung» und ihren Dekorationen in «weissgrauem Stucco».²⁶ In Ergänzung dazu führt er im zweiten Band aus: «Die oft citirte schöne Galerie d'Apollon im Louvre ist der Hauptsache nach weiss mit Gold.»²⁷ Dubans Restaurierung zeigt jedoch lediglich ein «scheinbare[s] Weiss», da man es «mit einer sehr starken Beimischung von Asphalt», einem öllöslichen Erdharz, versetzte.²⁸ Wie von Uta Hassler herausgearbeitet, sorgen in der Semperaula die dem Hellgrau beigemischten Schwarzpigmente für einen vergleichbaren Effekt. Sie dämpfen die Strahlkraft des hellen Grautons zugunsten bunt glänzender Ölmalerei. Ausserdem kontrastieren sie mit dem Ockergelb, bilden also zwei optisch gegenüberliegende Pole ähnlich der von Semper am Exempel der Galerie d'Apollon gemachten Beobachtung, wo sich «Gründe und Ornamente von mässiger, in das Braun-goldene spielender Haltung» entfalten und «das Ganze einen unvergleichlich harmonischen, kostbaren und blonden Eindruck macht».²⁹ Es entsteht eine tonale Opposition: Hellgrau amalgamiert mit

verschattendem Schwarz wie mit strahlendem Ockergelb.

Zum Hellgrau getäferter und stuckierter Wandflächen gesellt sich die Polychromie plastischer Bauelemente. Die Vielfalt des Farbauftrags tritt insbesondere an den Kompositkapitellen zum Vorschein, eine Architekturform, die den fünf Säulenordnungen angehört.³⁰ Vorläufer des Kompositkapitells finden sich in Pompeji. Von solchen aus Terrakotta berichtet Semper im *Stil*.³¹ Allgemeingültige Ausbildung erhielt die Kompositordnung, wie Josef Durm in *Baukunst der Römer* vermerkt, am Triumphbogen.³² Sempers *Ansicht der 4 SÄULEN* verschränkt die Architekturform des Triumphbogens mit dem bereits erwähnten Raumtypus des Atriums. Insbesondere für die Kapitelle entwickelt er eine spezielle Farbfassung (Abb. 6). Hellgrau gestrichen sind die glatten Kelchoberflächen, die Wölbungen der Akanthusblätter und Voluten sowie die Eierstabprofile. Grate und ansteigende bzw. abfallende Partien zeigen von Hellgrau ins Dunkelgrau spielende Übergänge mit körnigen, teilweise schwarz aufbrechenden Pigmenten. Kontrastiert werden das lichtvolle Hellgrau und die dunkelgraue Verschattung mit teilweise lasiert aufgetragenen Farbschichten von Gelb über Ocker zu Gold, Letzteres aufscheinend an von unten sichtbaren Scheitelflächen.³³ Die

Abb. 8 Émile Bin, Alfred Diéterle und Edmond Lahens, Aula, Deckengemälde mit Zeus und den vier Minerven, 1867, Öl auf Leinwand. Uta Hassler (Hg.). *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*. München 2014

Abb.9 Émile Bin, Alfred Diéterle und Edmond Lahens, Aula, Südgalerie, Deckengemälde mit den vier Fakultäten, 1870, Öl auf Leinwand. Uta Hassler (Hg.). *Maltechnik & Farbmittel der Semperszeit*. München 2014



Farbfassung der Kapitelle, wie überhaupt die der Kompositordnung folgenden Baumotive, schliesst an Sempers Untersuchungen antiker Polychromie von Monumenten im Athen und Rom der Jahre 1830 und 1831 an.³⁴ Sein erster Text, 1833 im in Rom editierten *Bullettino dell'Instituto* veröffentlicht,³⁵ widmet sich den *Colori della Colonna Traiana*, bevor im Jahr darauf die von Salvatore Pisani als Versuch der «Ausbildung eines geschlossenen Systems» bewerteten *Bemerkungen über bemalte Architektur* erschienen.³⁶ Gemeinsam mit anderen Architekten nimmt er die Trajanssäule in Augenschein. Sonach hat sich «noch eine Goldfarbe in verschiedenen Abstufungen erhalten, welche sich an einigen Stellen dem Rötlichen nähert, an anderen jedoch ein schönes und reines Gelb zeigt»³⁷. Drei Jahre später dementiert Mathieu-Prospere Morey, der zur Architektengruppe gehörte, im *Bullettino* Sempers Resultate.³⁸ Moreys Widerspruch wird zur Kenntnis genommen. Müller vermerkt im *Handbuch*: «Gegen die Spuren von Farben, die Semper u. A. behaupteten, Morey».³⁹ Freilich nutzt Franz Kugler, Sempers Opponent in Berlin, die Gelegenheit, die Morey ihm bietet, die Polychromie der Trajanssäule zu verneinen.⁴⁰ Nichtsdestominder steht für Semper eine alle Bauglieder umfassende Polychromie antiker Architektur ausser Frage.⁴¹

Ikongraphie

Ergänzend zum Nordgalerieentwurf fertigt Semper eine kolorierte Zeichnung für den Plafond an (Abb. 7). Realisiert wird das 16,82 × 9,08 Meter messende Deckengemälde im Pariser Atelier von Émile Bin und dessen Mitarbeitern Alfred Diéterle und Edmond Lahens mit Ölfarbe auf Leinwand⁴² (Abb. 8). Ausdrücklich sollte es «in Leinwand auf Oel», angelehnt an die «Decke des Theaters in Dresden», zwar in der Fläche ausgeführt werden, aber doch plastisch wirken. Falls die Ausführung in Ölmalerei wegen der Kosten oder aus anderem Grund fraglich würde, wäre das Deckenbild «auf den sorgfältig präparierten Deckengrund von Kalkputz in Leimfarben oder nach der neuen Wasserglasprocedur» umzusetzen.⁴³ Formal orientieren sich die Figuren der Decke an italienischer Renaissance-malerei.⁴⁴ Die vier weiblichen Gestalten mit bronzefarbenem Teint und dunkelgrünem Chiton, in Adikulä thronend, schliessen an Michelangelos Propheten und Sibyllen der Sixtinischen Decke im Vatikan an, hingegen die in halbrundem Feld lagernden Flussgötter Illissus und Chephissus an die Personifikationen der Tageszeiten in der Medicikapelle in Florenz.⁴⁵ Sind die Figuren des Entwurfs Sempers mit Michelangelo verbunden, so knüpft Émile Bin mit dem von ihm geschaffenen Bildwerk eine Verbindung zur

Malerei Jean-Auguste-Dominique Ingres'.⁴⁶ Semper war indes zugegen, als man am 4. November 1827 in der Salle Clarac des Louvre in Paris ein Hauptwerk Ingres' inaugurierte: «Ich habe selbst erlebt wie Ingres sich auf einem dieser leeren Felder mit seiner Apotheose des Homer unsterblich machte.»⁴⁷ In der Tat ist es dieses Gemälde in den Massen 3,86 × 5,15 Meter, gedacht für einen Plafond, an das das Zürcher formal und ikonographisch anknüpft.⁴⁸

Das Bildprogramm für das Deckengemälde formuliert Semper im sechs Seiten umfassenden *Plan der Composition* aus.⁴⁹ Danach handelt es sich bei den Gestalten um die olympischen Götter, die den «Grundgedanken» des Aulakonzepts symbolisch wiedergeben.⁵⁰ In einem solchen Symbol manifestiert sich Aloys Hirt zufolge der «Streit [...] in der physischen als der intellektuellen Natur»⁵¹. Auf diese Art und Weise wird, wie etwa in Schillers *Augustenburger Briefen* differenziert, das Besondere reflexiv sublimiert.⁵² Hauptfiguren des Zürcher Plafondgemäldes sind die erwähnten vier Frauengestalten. Semper nennt sie Minerven und weist ihnen – analog zum griechischen Pendant Athene – voneinander abweichende Eigenschaften zu. Mithin ist «Minerva Pronoea» die «wachsamer u. läuternde», «Minerva Medica» die «Heilgöttin», «Minerva Ergane» die «Erfinderin der Künste und Gewerke» und Minerva Musica die Personifikation der «Beredsamkeit».⁵³ Hinsichtlich der Bezeichnung «Minerva» und ihrer Charakterisierung als «Ergane» rekurriert Semper auf Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst*.⁵⁴ Wie an anderer Stelle näher herauszuarbeiten, stellen Müllers Studien zur Geschichte der Antike Hauptquellen für das Bildprogramm der Zürcher Aula dar. Sind diese Minerven Gestalten der Literatur und der Kunst, ergibt sich in Bins 1870 datiertem und signiertem Deckengemälde der Südgalerie ein unmittelbarer Bezug zur Zürcher Hochschule. In Szene gesetzt sind dort Naturwissenschaft, Jura, Theologie und Medizin⁵⁵ (Abb. 9). Von ihnen spricht Semper im *Plan* explizit als den «4 Fakultäten»⁵⁶. Ihre Kombination birgt im 19. Jahrhundert Brisanz. Denn die traditionelle Universität konstituiert sich lediglich aus Theologie, Jura und Medizin. Jacob Burckhardt, dessen Schriften Semper schätzt,⁵⁷ verweist in der 1860 publizierte *Kultur der Renaissance* auf die im Italien des 13. und 14. Jahrhunderts gültigen «Professuren: des geistigen und weltlichen Rechtes und der Medizin»⁵⁸. Ihre Stellung bleibt unangefochten, bis sich Ende des 18. Jahrhunderts die Universitätslandschaft grundlegend wandelt, eine Situation, die im Giebel des 1837 von Otto Praël ausgeführten Aula-



gebäudes der Göttinger Georg-August-Universität mit den von Ernst von Brandel einmal mehr nach Müllers Konzept geschaffenen Relieffiguren der Medizin, Theologie, Jura und Philosophie ideell zum Ausdruck kommt (Abb. 10). Letztere ist es, expliziert Christian Freigang, die Müller in seiner Rede zur Säkularfeier dieses Jahres im Sinn des philosophischen Historismus als Leitfakultät begreift.⁵⁹ Die Philosophie qualifiziert sich kraft ihres Vernunftbezugs dazu. Wer die Veränderung des Kurrikulums massgeblich herbeiführt, ist die Wissenschaft. Am Ende der Londoner Great Exhibition von 1851 resümiert Semper in *Industrie, Wissenschaft, Kunst* die zur Schau gestellten Gegenstände und Kunstwerke. Nach seiner Beobachtung «wendet die Wissenschaft sich entschiedener als je der Praxis zu [...] mit neu entdeckten nutzbaren Stoffen und Wunder wirkenden Naturkräften, mit neuen Methoden in der Technik, mit neuen Werkzeugen und Maschinen»⁶⁰. In Bins Deckengemälde der Südgalerie sind, wie gesagt, die drei alten Fakultäten zusammen mit der neuen dargestellt: Jura, mit Waage und Gesetzbuch mittig thronend, unter ihr Theologie, die auf sternensüßer Weltkugel sitzt und gen Himmel blickt. Links neben ihnen wacht, beiden nah, Medizin mit Asklepiosstab und Hahn, nach Müller «Sinnbild ehrgeizigen Kampfes»⁶¹. Rechts von Jura, geringfügig abgerückt, behauptet sich Wissenschaft mit Herrscherkugel und ovalem Handspiegel, in dem schemenhaft Erganes Gestalt erscheint. ●

Abb. 10 Aulagebäude der Göttinger Georg-August-Universität, Giebel mit Relieffiguren von Ernst von Brandel, 1837. Christian Freigang. *Das Aula-Gebäude der Göttinger Universität. Athen im Königreich Hannover. München/Berlin 2006*

Anmerkungen

- 1 Martin Fröhlich. *Sempers Hauptgebäude der ETH Zürich*. Basel 1979, S. 16–23; Dieter Weidmann. «Eidgenössisches Polytechnikum in Zürich». In: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin. *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. Ausst.-Kat. Architekturmuseum München u. Museum für Gestaltung Zürich. München et al. 2003, S. 342–351.
- 2 Harry Francis Mallgrave. *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*. Übersetzt von Joseph Imorde und Michael Gnehm. Zürich 2001, S. 256.
- 3 Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Erster Band. Frankfurt 1860, S. 76.
- 4 Martin Fröhlich. *Gottfried Semper*. Zürich/München 1991, S. 79.
- 5 Magirius äussert zu dem Aufenthalt in Zürich: «Wie vor mehr als hundert Jahren Gottfried Semper von Zürich aus seinen zweiten Dresdner Theaterbau projektierte, verdanken wir Dresdner auch in unseren Tagen der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich wertvolle Anregungen.» Heinrich Magirius. «Die Farbe in Gottfried Sempers zweitem Dresdner Hoftheater 1871–1878». In: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zürich 1980, S. 343–357, hier S. 343.
- 6 Michael Gnehm. *Stumme Poesie. Architektur und Sprache bei Gottfried Semper*. Zürich 2004, S. 88–100.
- 7 Semper 1860 (Anm. 3), S. 78–79.
- 8 Henrik Karge. «Farben und Raum in Sempers *Stil*. Vom Polychromiestreit zur Wahrnehmungstheorie der Farben». In: Uta Hassler (Hg.). *Polychromie & Wissen*. München 2019, S. 18–39, hier S. 24–28.
- 9 David van Xanten. «Félix Duban and the Building of the Ecole des Beaux-Arts 1832–1840». In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 37, No. 3, 1978, pp. 161–174.
- 10 Wolfgang Herrmann. *Gottfried Semper im Exil. Paris, London 1849–1855. Zur Entstehung des «Stil» 1840–1877*. Basel 1978, S. 22; vgl. Sonja Hildebrand. *Gottfried Semper. Architekt und Revolutionär*. Darmstadt 2020, S. 95.
- 11 Herrmann 1978 (Anm. 10), S. 13; vgl. Mallgrave 2001 (Anm. 2), S. 111.
- 12 Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Zweiter Band. München 1863, S. 584, Anm. 2.
- 13 Semper 1860 (Anm. 3), S. 8.
- 14 Hans Semper. *Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*. Berlin 1880, S. 2; zu Sempers Studium bei Müller: Mallgrave 2001 (Anm. 2), S. 24, 160; Hildebrand 2020 (Anm. 10), S. 17–18.
- 15 Semper 1863 (Anm. 12), S. 279, Hervorhebung im Original.
- 16 Ebd., Hervorhebung im Original.
- 17 Werner Oechslin. «Gottfried Semper und die Archäologie in ihren neuerlichen Anfängen um 1830». In: Nerdinger/Oechslin 2003 (Anm. 1), S. 92–104, hier S. 92.
- 18 Gottfried Semper. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona 1834, S. 47. Auf diesen Abschnitt bezieht sich die von Hans Semper erwähnte Wertschätzung, die sein Vater Müller entgegengebracht hatte. Vgl. Semper 1880 (Anm. 14), S. 2.
- 19 Mallgrave 2001 (Anm. 2), S. 160.
- 20 Karl Otfried Müller. *Handbuch der Archäologie der Kunst*. Breslau 1848, S. 452.
- 21 Semper 1860 (Anm. 3), S. 458.
- 22 Uta Hassler et al. «Marmorfarben: das Weiss und das Grau der Zürcher Sempersaule». In: dies. (Hg.). *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*. München 2014, S. 242–263, hier S. 254–255.
- 23 Ebd., S. 255.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Semper 1860 (Anm. 3), S. 71–72.
- 27 Semper 1863 (Anm. 12), S. 585, Anm. 2; siehe dazu: Hassler 2014 (Anm. 22), S. 255; über Félix Dubans Restaurierung der Galerie d'Apollon: Karge 2019 (Anm. 8), S. 26.
- 28 Semper 1863 (Anm. 12), S. 585, Anm. 2; zum Asphalt: Hugo Hillig. *Fachwörterbuch des Malers und Lackierers*. Berlin 1927, S. 17.
- 29 Semper 1860 (Anm. 3), S. 72.
- 30 Claude Perrot. *Ordonnance des cinq espèces des colonnes selon la méthode des anciens*. Paris 1683; Jules Thierry. *Traité. Cinq ordres d'architecture*. Paris 1870.
- 31 Semper 1860 (Anm. 3), S. 447–448, Anm. 2.
- 32 Josef Durm. *Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur*. Zweiter Teil: *Die Baustile*. 2. Bd. Darmstadt 1885, S. 259–260; Michael Pfanner. *Der Titusbogen*. Mainz 1983, S. 36–37.
- 33 Hassler 2014 (Anm. 22), S. 255.
- 34 Robin Rehm. «Semper – Ingres – Michelangelo: das Plafondgemälde im Zürcher Eidgenössischen Polytechnikum». In: Hassler 2014 (Anm. 22), S. 300–319, hier S. 306.
- 35 Gottfried Semper. «Colori della Colonna Traiana». In: *Bullettino dell'Institut di Corrispondenza Archeologica*. 1833, VIII, p. 92.
- 36 Salvatore Pisani. «Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten». In: Nerdinger/Oechslin 2003 (Anm. 1), S. 109–115, hier S. 109.
- 37 Gottfried Semper. «Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom». In: *Kleine Schriften von Gottfried Semper*. Hg. von Manfred und Hans Semper. Berlin/Stuttgart 1884, S. 107–108, hier S. 108.
- 38 Prosper Morey. «Sui colori altre volte veduti nelle sculpture della colonna Traiana». In: *Bullettino dell'Institut di Corrispondenza Archeologica*, 1836, III, p. 39–41.

39 Müller 1848 (Anm. 20), S.214.

40 Franz Kugler. *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart 1853, S.334; Franz Reber. *Die Ruinen Roms*. Leipzig 1879, S.178.

41 Robin Rehm. «Der Parthenon in Rot. Gottfried Sempers Farbenarchäologie». In: Uta Hassler (Hg.). *Polychromie & Wissen*. München 2019, S.40–59.

42 Fröhlich 1991 (Anm. 4), S.79.

43 Gottfried Semper. Plan der Composition, 02.03.1865. Staatsarchiv Zürich, o.S.

44 Eva Börsch-Supan. «Der Berliner Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper». In: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Hg. vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Basel/Stuttgart 1976, S.160–173.

45 Gottfried Semper. Plan der Composition (Anm. 43); Joseph Imorde. *Michelangelo Deutsch!* Berlin 2008; Rudolf Kuhn. *Michelangelo. Die sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*. Berlin/New York 1975, S.46–52.

46 Uwe Fleckner. *Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1780–1867*. Köln 2000.

47 Brief von Gottfried Semper an den Regierungsrat Felix Wild vom 23. Juli 1865, Staatsarchiv Zürich.

48 Rehm 2014 (Anm. 34), S.305–307.

49 Semper. Plan der Composition (Anm. 43).

50 Ebd.

51 Alois Hirt. *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*. Berlin 1805, S.4.

52 Friedrich Schiller. «Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg («Augustenburger Briefe»)». In: *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*. Hg. von Jürgen Bolten. Frankfurt am Main 1983, S.33–87, hier S.56.

53 Semper. Plan der Composition (Anm. 43).

54 Müller 1848 (Anm. 20), S.569.

55 Rehm 2014 (Anm. 34), S.312–314.

56 Semper. Plan der Composition (Anm. 43).

57 Semper 1863 (Anm. 12), S.336, Anm. 1.

58 Jakob Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Hg. von Werner Kaegi. Basel 1930, S.148.

59 Christian Freigang. *Das Aula-Gebäude der Göttinger Universität. Athen im Königreich Hannover*. München/Berlin 2006, S.9–13.

60 Gottfried Semper. *Wissenschaft Industrie Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig 1852, S.9.

61 Müller 1848 (Anm. 20), S.572.

Zum Autor

Robin Rehm ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Denkmalpflege und Bauforschung (IDB), ETH Zürich.

Kontakt: rehm@arch.ethz.ch

Keywords

Gottfried Semper, Holz, Stuck, Farbe, Polychromie, Historismus, Ikonographie, Galerie d'Apollon, Personifikationen der Fakultäten

Résumé

L'aula de Gottfried Semper à l'École polytechnique fédérale de Zurich

Selon Martin Fröhlich, l'aula de l'École polytechnique fédérale de Zurich est la seule salle d'apparat de Gottfried Semper qui soit restée en grande partie d'origine. Elle est actuellement en cours de restauration sous la direction du bureau d'architectes Ruggero Tropeano. Afin de pouvoir résoudre de manière adéquate les problèmes qui se posent, la restauration est accompagnée de recherches sur l'histoire de son architecture. Les matériaux utilisés par Semper pour l'aménagement, tels que le bois, le stuc et la peinture, sont analysés. Il est également nécessaire d'expliquer le type de construction de l'atrium et le trompe-l'œil de l'arc de triomphe réunis dans l'aula. La pièce maîtresse de l'iconographie de l'aula est la peinture à l'huile sur toile du plafond, réalisée dans l'atelier parisien d'Émile Bin, sur laquelle sont représentées des personifications des trois anciennes facultés (théologie, droit et médecine) ainsi que les nouvelles sciences naturelles de l'époque.

Riassunto

L'Aula di Gottfried Semper al Politecnico Federale di Zurigo

Secondo Martin Fröhlich, l'Aula del Politecnico Federale è l'unico ambiente di rappresentanza progettato da Gottfried Semper che sia rimasto ampiamente conservato allo stato originale. Attualmente è oggetto di restauro sotto la direzione dello studio di architettura Ruggero Tropeano. Per risolvere al meglio i problemi che emergono in corso d'opera, il restauro viene accompagnato da indagini storico-architettoniche. Oltre all'analisi dei materiali utilizzati – legno, stucco e colore – vengono esaminate la tipologia architettonica dell'atrio e quella eseguita a trompe l'oeil dell'arco di trionfo, che Semper combina nel progetto. Il fulcro iconografico dell'Aula è costituito dal dipinto a olio su tela del soffitto, realizzato nell'atelier parigino di Émile Bin, che raffigura la personificazione delle tre antiche facoltà (teologia, giurisprudenza e medicina), a cui si aggiunge la facoltà, all'epoca nuova, di scienze naturali.