

valdsen) zu verpacken und nach München zu geleiten. Dies geschah, doch versäumte Dillis es nicht, seine Briefe aus Rom mit Nörgeleien zu versehen. Das auf der Rückreise durch Umbrien und die Toskana angelegte, 14 x 22,5 cm große Skizzenbuch enthält 40 Blätter mit Bleistiftzeichnungen, Federskizzen in brauner oder schwarzer Tusche und einige Aquarelle. Alle Zeichnungen sind vor der Natur entstanden und zeigen einen spontanen, fast zufälligen Eindruck der Landschaft. Gleichzeitig sind die klassischen Kompositionsprinzipien nach Lorrain beibehalten. Dillis hat den idealen Bildausschnitt gesucht und gefunden. Besonders die vielseitige Handhabung der Zeichenfeder schuf durch Parallelschraffur feine Übergänge von hellen zu dunklen Partien, Kontraste sind betont und malerische Stimmungswerte herausgearbeitet. Topographie, Vegetation, Baumindividuen, in die Landschaft eingebettete Bauernhäuser oder Bogenbrücken, Gebirgsdörfer im Hintergrund und spiegelnde Gewässer erschienen Dil-

lis erinnerungswürdig. Vereinzelt tragen die Blätter Ortsbezeichnungen wie »Bolsena (Polserna)«, »Buonconvento« und »Poggibonsi« (Abb. 3). Dillis hat auf der Rückreise den Lago di Bolsena zeichnend umwandert, den Bergort Radicofani im Skizzenbuch festgehalten, dann über die Via Cassia den Heimweg angetreten. Er hat in diesem Skizzenbuch Landschaftsporträts mit arkadischem Charakter geschaffen. Die langwierige Rückfahrt gestaltete sich im November zusehends schwierig: »Bey einer so schlechten Jahreszeit gieng es immer auf Leben und Todt. Ich kann nie wieder anrathen, dass man bey einer solchen Jahreszeit einen so wichtigen Transport unternehmen lässt. Dem Himmel sey Dank gesagt, dass mir von Innsbruck biß München kein Unglück aufgestossen ist.« Auch dieses Skizzenbuch ist ein privates Erinnerungsstück. Es zeigt eindringlich seine Italiensehnsucht und sein ständiges Suchen nach harmonischen Naturzuständen.

Barbara Baumüller

Die Universalität Gottfried Sempers. Zur neueren Rezeption des Architekten und Theoretikers

Gottfried Semper galt schon zu Lebzeiten als einer der herausragenden Vertreter seiner Zunft und war als Architekt, Theoretiker wie auch als Lehrer gleichermaßen berühmt. Friedrich Pecht, Zeitgenosse Sempers und einflussreicher Kunstkritiker, berücksichtigte ihn in seiner vierbändigen Reihe *Deutsche Künstler des 19. Jh.s* (Bd. 1, Nördlingen 1877) und attestierte ihm »gründliche gelehrte Bildung, in welcher er nachmals von keinem Fachgenossen erreicht wurde« (ebd., S. 154). Semper wurde für ihn in vorbildlicher Weise den Anforderungen an den Architektenberuf gerecht, die er wie folgt umschrieb: »Bei ihren so unermeßlich verschiedenen Aufgaben verlangt die Architektur neben der künstlerischen eine umfassende wissenschaftliche Bildung, der Baumeister hat kaum weniger Gelehrter als Techniker zu sein« (ebd., S. 151). Das politische Engagement Sempers zur Zeit der Revolution von 1848 beurteilte der liberale Pecht verständnisvoll und verwies darauf, daß Architekten von politischen Ereignissen viel

mehr betroffen würden als Maler oder Bildhauer. So seien auch Calendario, Michelangelo und Elias Holl aufgrund ihrer »demokratischen Gesinnung« in politische Auseinandersetzungen verwickelt und – ebenso wie Semper – dadurch zur Flucht gezwungen gewesen (vgl. ebd., S. 153).

Ganz dem Geschmack seiner Zeit verpflichtet, sah Pecht dem Künstler seinen bekanntermaßen schwierigen Charakter nach, da sein aufbrausendes Wesen einer genialischen Natur geschuldet sei. Zu den Topoi gründerzeitlicher Genieverherrlichung zählt auch Pechts – nicht belegte – Behauptung, Karl Friedrich Schinkel habe dem aufstrebenden Talent Semper gewissermaßen sein künstlerisches Erbe übertragen: »Wenig zufrieden mit seinen eigenen Schülern erstaunte und entzückte ihn die geniale junge Kraft, welche sich ihm hier präsentierte und in welcher er seinen künftigen Nachfolger ahnte« (ebd., S. 157). Mit solcher Legendenbildung wurde der Boden für die bis in die 70er Jahre des 20. Jh.s gängige Meinung berei-

tet, Schinkel habe Semper den Weg nach Dresden geebnet, während man heute weiß, daß Franz Christian Gau die ausschlaggebende Empfehlung gab.

Sempers Name verlor erst mit Beginn des 20. Jh.s an Glanz, weil die Architektur des Historismus zunehmend in Mißkredit fiel. In Vergessenheit geriet er trotzdem nicht, diente er doch der ornamentfeindlichen Avantgarde als »auserwähltes Feindbild« (Werner Oechslin: Gottfried Semper und die Moderne. In: *NZZ*, 25. Mai 2002). Seine Bedeutung als wichtigster deutscher Architekturtheoretiker des 19. Jh.s wurde ohnehin nicht in Frage gestellt: Von großem Einfluß blieb etwa Sempers Bekleidungstheorie, in der er im Gegensatz zu Marc-Antoine Laugier's »Urhütten«-Theorie die Wand als architektonisches Grundelement von »Gewand« ableitete, also auf einen textilen, kunstgewerblichen Ursprung zurückführte. Exemplarisch für das viele Jahrzehnte ambivalente Bild Sempers sei Martin S. Fröhlich, einer der Hüter von Sempers in Zürich aufbewahrtem zeichnerischem Nachlaß, zitiert: »Dem Theoretiker Semper wird heute ohne Bedenken sein Platz in der Architekturgeschichte eingeräumt. Der Praktiker Semper hingegen bleibt umstritten und wird verschiedenen eingestuft« (M. S. F.: *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlass an der ETH Zürich*. Basel 1974, S. 7).

Die erste breit angelegte kunstwissenschaftliche Studie – sie setzte Theorie und Praxis Sempers, also Schriften und Bauten, miteinander in Bezug – legte Leopold Ettliger vor (*Gottfried Semper und die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des deutschen Klassizismus*. Halle 1937). Ein Jahr später riß durch Ettligers Emigration in die USA hierzulande die Semper-Forschung nahezu ab. Ettliger, der – rund 50 Jahre nach Sempers Tod – in seinem Vorwort eine erschöpfende Biographie des Künstlers anmahnte (eine Aufforderung, der der amerikanische Architekturhistoriker Harry Francis Mallgrave 1996 [!] nachkam), erklärte in einer Zeit, in der der Historismus gering-

geschätzt wurde, Semper, seinen führenden Vertreter, zu einer Ausnahmeerscheinung, die eigentlich dem Klassizismus in der Nachfolge Schinkels zugeordnet werden müsse. Im Gegensatz zu Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner, den beiden anderen Architekten der deutschen Neurenaissance, bescheinigte der Autor Semper die Weiterverarbeitung der Renaissance zu einem eigenen Stil, wenngleich dieser im Unterschied zu Schinkel das Individuell-Schöpferische vermissen lasse. Als Kronzeugen für diese Kritik führte Ettliger einen 1875 verfaßten Brief von Conrad Fiedler an: »... mir scheint, daß bei Semper alle individuelle Erfindung und Kühnheit untergegangen ist unter seiner historisch-künstlerischen Bildung ... Wenn er die Entstehung architektonischer Formen entwickelt, so spielt bei ihm die individuelle Künstlerschaft nie eine Rolle, es ist niemals unmittelbare Erfindung, freie künstlerische Tat, sondern Ableitung, Neuformung« (zit. nach Ettliger, S. 97). Dieser – zunächst nur auf Semper bezogene – Vorwurf wurde bis in die 70er Jahre des 20. Jh.s hinein gegenüber der historistischen Architektur insgesamt erhoben, ohne in Betracht zu ziehen, ob nicht auch eine eigenständige Synthese eine künstlerische Leistung sein könnte. Eine solche bedeutet freilich mehr als die Kopie eines vorbildhaften Baustils, sondern vielmehr die zeitgemäße Umsetzung der überkommenen Bauformen unter Berücksichtigung von Bauaufgabe, Raumbedürfnissen und technischen Möglichkeiten der Gegenwart.

1979, zum 100jährigen Todestag Sempers, fand in Dresden, dem Ort seines ersten Wirkens, eine große Ausstellung statt, ausgerichtet von den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden und dem dortigen Institut für Denkmalpflege. Wie nicht anders zu erwarten, wurde von den DDR-Kunsthistorikern Sempers Rolle als Demokrat und Teilnehmer an der Revolution von 1848 hervorgehoben. Es blieb aber nicht bei der zustimmenden Würdigung dieses biographischen Faktums, darüber hinaus wurde – erstmals – die Kenntnis von

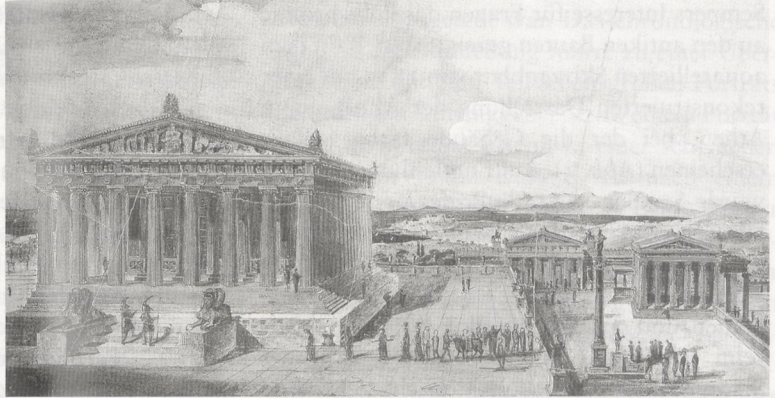
Sempers politischer Position als Voraussetzung für ein angemessenes Verständnis seines Werkes betrachtet (vgl. das Vorwort von Kurt Milde, S. XI. In: *Gottfried Semper zum 100. Todestag*. Dresden 1979). Die Vereinnahmung Sempers durch die sozialistische Kunsttheorie trug gewiß nicht wenig zu der Distanz bei, mit der man ihn in der Bundesrepublik rezipierte. Bezeichnenderweise wurde ein Teil der Dresdener Ausstellung 1980 von der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich gezeigt, während im westlichen Deutschland das Jubiläum mehr oder minder übergangen wurde.

Das breitgefächerte Schrifttum zu Semper umfaßt Publikationen über den Architekturtheoretiker, den Theaterarchitekten, seine Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe, einzelne Bauten, seine Lehre und seine Schüler, also immer nur Teilaspekte; Sempers Œuvre als Ganzes hingegen wurde erst 1996 von Harry Francis Mallgrave im Rahmen einer monumentalen Studie beleuchtet (*Harry Francis Mallgrave: Gottfried Semper. Architect of the nineteenth century*. New Haven 1996. Deutsche Ausgabe: Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jh.s.* Zürich 2001). Mallgrave, der sich in seiner Monographie eines kulturwissenschaftlichen Ansatzes bedient, gelangt nicht nur ein differenziertes Porträt des Künstlers, sondern auch seiner Zeit. Architekturgeschichtliche, ideen- und wissenschaftsgeschichtliche Gesichtspunkte fungieren nicht einfach als Hintergrund, vor dem Sempers Leben und Werk entfaltet werden, sondern sind stets in Bezug zum Protagonisten der Biographie gesetzt. So entstand eine intellektuelle Biographie, die, ohne auf psychologische Gemeinplätze wie z. B. den der »genialischen Natur« des Künstlers zurückgreifen zu müssen, Entwicklung und Brüche Sempers plausibel machte und zugleich eine Zeit des Umbruchs in einer Person abbildete. In der Polychromiedebatte stellte er sich weitsichtig auf die Seite derer, die in Anschluß an Hittorf zur Revolutionierung des Antiken-

bilds beitrugen. Die Weite von Sempers Horizont wurde in Mallgrades breiter Schilderung der zeitgenössischen Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie, und seiner Rezeption der Werke Georges Cuviers, Alexander von Humboldts und Charles Darwins sichtbar. Für den Theoretiker Semper, der sich im Rahmen seiner kulturgeschichtlichen Forschungen mit der Herausbildung der Formensprache der Kunst befaßte, waren der naturwissenschaftliche Entwicklungsgedanke im allgemeinen und die Entwicklung der Formen der Natur im besonderen von größter Bedeutung, war er doch von Humboldts universalwissenschaftlicher Konzeption überzeugt, die jedes einzelne Faktum als mit der Ordnung des Kosmos vernetzt betrachtete. Man könnte Mallgrades Studie als rundum gelungen ansehen, wären die politischen und ökonomischen Bedingungen für die Realisierung von Sempers künstlerischen Vorstellungen ausführlicher reflektiert worden. Gemeint sind die von der Politik vorgegebenen finanziellen Möglichkeiten der – in öffentlichem Auftrag gebauten – Architektur. So wäre etwa denkbar, die Rivalität Sempers mit Carl Hasenauer zwar durchaus als eine der zahlreichen Intrigen der Kunstgeschichte zu begreifen, aber auch als politischen Konflikt zwischen kostenbewußten und ausgabefreudigen Fraktionen der für das Wiener Kaiserforum Verantwortlichen.

Im Wissen, daß die vielen Facetten des »uomo universale« Gottfried Semper nur mit gebündelten Anstrengungen zu erfassen sind, wurde mit Blick auf den 200. Geburtstag des Künstlers ein mehrjähriges Forschungsprojekt ins Leben gerufen, das vom Münchner Architekturmuseum unter der Leitung von Winfried Nerdinger und dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Universität Zürich unter der Leitung von Werner Oechslin durchgeführt wurde. Ergebnis der umfassenden Arbeiten zu Leben und Werk Sempers waren eine gemeinsame Ausstellung (*Gott-*

Abb. 1
Gottfried Semper,
Rekonstruktion der
Akropolis. Aquarellierte
Skizze, 1833 (Semper
2003, S. 115)



fried Semper. *Theorie und Werk. Eine Retrospektive anlässlich des 200. Geburtstages*) und ein Katalog mit komplett überarbeitetem Werkverzeichnis. (Den letzten Werkkatalog hatte Claus Zoege von Manteuffel in seiner 1952 erschienenen Dissertation erstellt.) Die Ausstellung war zunächst vom 4. Juni bis 31. August 2003 in München in der Pinakothek der Moderne zu besichtigen und wanderte dann in veränderter Form für die Zeit vom 1. November 2003 bis zum 25. Januar 2004 unter dem Titel *Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft* in das Museum für Gestaltung in Zürich.

Die Münchner Ausstellung setzte den Schwerpunkt auf eine chronologisch-biographische Präsentation, stützte sich dabei aber ebenso wie die Monographie Mallgraves auf einen kulturwissenschaftlichen Ansatz. Es wurde deutlich, daß Sempers Leben als Beispiel für das Deutschland des 19. Jh.s gelten kann, wobei Archivalien die Auswirkungen der damaligen territorialen Verhältnisse belegten. So wurde Semper, der 1803 in Hamburg geboren war, Däne, als seine Eltern drei Jahre später ins benachbarte Altona zogen. Einer reichen Fabrikantenfamilie entstammend, erhielt er eine hervorragende Ausbildung. Ab 1823 studierte er an der damals für ihre Liberalität berühmten Universität in Göttingen Mathematik. 1825 beschloß er, sich der Architektur

zuzuwenden, ein Gebiet, für das es zu dieser Zeit noch keine einheitliche Ausbildung gab. Nach einigen erfolglosen Bewerbungsversuchen hospitierte Semper 1826 in Paris bei dem einflußreichen Architekten Franz Christian Gau. Dieser, gebürtiger Kölner und später naturalisierter Franzose, war ein in Frankreich und Deutschland geschätzter Architekt, der von 1824 bis 1848 in Paris eine Schule unterhielt, an der viele namhafte deutsche Architekten ausgebildet wurden. Zwar blieb Semper nur ein knappes Jahr in Paris, dennoch waren der Einfluß von Gau, aber auch der Stadt, zu dieser Zeit das wissenschaftliche Zentrum Europas, und die Kontakte, die er dort knüpfen konnte, prägend für ihn. Die liberale Haltung Gaus und die Pariser Julirevolution von 1830, deren Zeuge er wurde, beeindruckten Semper so nachhaltig, daß seine Beteiligung an der revolutionären Erhebung in Dresden (1848) nicht verwundern muß. Die Münchner Ausstellung stellte Sempers ausgedehnte Studienreise, die er 1830 antrat – sie gehörte zum Bildungskanon –, sehr anschaulich dar. Anhand einer Landkarte konnte man seine Reiseroute verfolgen, die von Paris nach Südfrankreich, Italien, Sizilien und – damals noch eher ungewöhnlich – Griechenland führte. Den wissenschaftlichen Ertrag belegten Reiseskizzen von Bauten und archäologische Rekonstruktionsversuche. Deutlich wurde

Sempers Interesse für Fragen der Polychromie an den antiken Bauten gezeigt, so z. B. in dem aquarellierten Skizzenblatt von 1833 mit einer rekonstruierten Darstellung der Akropolis in Athen, bei der die Gebäude farbig gefaßt erscheinen (Abb. 1). Auf Empfehlung von Gau wurde Semper 1834 als Professor der Architektur an die Dresdener Kunstakademie berufen. Sempers Dresdener Zeit war in der Ausstellung mit Ansichten Dresdens, Modellen, Plänen und Skizzen gut dokumentiert. Vierzehn Jahre lang prägte er das Gesicht der Stadt, beeinflusste das künstlerische Leben und trug durch Einführung der Neurenaissance zum Wandel Dresdens von einem verschlafenen Provinzstädtchen zu einer vielbeachteten Stadt mit aufsehenerregenden städtebaulichen und architektonischen Lösungen bei. 1841 wurde das erste Hoftheater eingeweiht, das Sempers Weltruhm als Theaterarchitekt begründete, 1847 erfolgte die Grundsteinlegung für die Gemäldegalerie. Beide Gebäude liegen in unmittelbarer Nähe des Zwingers und bezeugen durch ihre städtebauliche Anordnung Sempers städtebauliches Sensorium. 1846 und 1848 waren die Villa Rosa und das Palais Oppenheim fertiggestellt, repräsentative Wohnbauten im Stil der Neurenaissance. Daß beide maßgebliche Vorbilder für Villen und Stadtpalais der 2. Hälfte des 19. Jh.s waren, wurde freilich nicht gebührend herausgestellt. Schon damals mußte der erfolgreiche Architekt auch empfindliche Niederlagen einstecken, nicht zuletzt in seiner Geburtsstadt Hamburg. Nach dem großen Stadtbrand von 1842 legte Semper Wiederaufbaupläne vor, ebenso Pläne für einen Neubau der Nikolaikirche und für das Rathaus, die aber alle nach zähen und intriganten Verhandlungen abgelehnt wurden.

Das jähre Ende seiner Dresdener Jahre wurde von den Ausstellungsmachern anschaulich mit einer Rekonstruktion der berühmten, von Semper für den Aufstand von 1848 entworfenen, uneinnehmbaren Barrikade ins Bild gesetzt. Der erfolgreiche Barrikadenbauer

wurde nach Niederschlagung des Aufstandes als »Hauptträdelstführer« und »Demokrat I. Klasse« steckbrieflich gesucht und floh über Paris nach London. Sempers – relativ unbedeutende – Mitwirkung an der Londoner Weltausstellung von 1851 wurde durch einige reizvolle Entwurfszeichnungen belegt.

1855 nahm Semper einen ehrenvollen Ruf aus der Schweizer Republik an und wurde Direktor der Bauschule am neu gegründeten Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. In dieser Zeit wurde er auch von König Ludwig II. von Bayern mit dem Richard-Wagner-Festspielhaus in München beauftragt. Das ausgestellte große Holzmodell (*Gottfried Semper, 1803-1879: Architektur und Wissenschaft*, hrsg. v. Winfried Nerdinger u. Werner Oechslin, München 2003, Abb. S. 115, im folgenden: Semper 2003, Festspielhaus, Werkverzeichnis Nr. 108, Holzmodell von 1926/1927 nach dem Originalmodell von 1866, Abb. S. 417) dürfte nicht nur bei Münchner Besuchern Bedauern darüber ausgelöst haben, daß dieses Opernhaus nie realisiert wurde. Auch die Züricher Zeit war in der Münchner Ausstellung durch Photographien, Pläne und Modelle illustriert. Drei Jahre später wurde er mit einem der bedeutendsten Aufträge betraut, die die Schweiz damals zu vergeben hatte, dem Bau des neuen Polytechnikums (Semper 2003, Werkverzeichnis Nr. 81), das heute noch als Stadtkrone Zürich überragt. In die fünfzehn Jahre seiner Schweizer Tätigkeit fielen so wegweisende Werke wie die Sternwarte in Zürich (Semper 2003, Werkverzeichnis Nr. 86) und das Stadthaus in Winterthur (Semper 2003, Werkverzeichnis Nr. 102). Die größte Herausforderung und die von ihm erhoffte Krönung seiner Karriere war der Auftrag für ein Ensemble, das zu den aufsehenerregendsten Planungen der 2. Hälfte des 19. Jh.s gehörte, das Kaiserforum in Wien, bestehend aus der neuen Hofburg und dem kunsthistorischen und dem naturhistorischen Museum, dem monumentalsten und ranghöchsten Projekt der Wiener Ringstraßenbebauung, sowie dem Burgtheater

mit dem Kulissendepot. Für diese Projekte verließ der 66jährige seine gesicherte Stellung im »Land der Demokraten« und übersiedelte nach Österreich. Die Probleme bei diesem Auftrag, die Schwierigkeiten der Zusammenarbeit mit dem zugeteilten Mitarbeiter, dem Architekten Carl Hasenauer, und starke gesundheitliche Beeinträchtigungen führten letztendlich 1877 zu der Entscheidung, sein Engagement in Wien aufzugeben und sich in Rom niederzulassen. 1878 wurde das zweite Hoftheater in Dresden feierlich eröffnet, das nach dem Brand des ersten Theaters im Jahre 1869 nach neuen Entwürfen von Semper errichtet worden war. Dieses Gebäude, die sogenannte Semperoper, zählt zu den wenigen, bei denen sich als volkstümlicher Name der des Architekten eingebürgert hat.

Die Münchner Ausstellung bestach durch die Präsentation zahlreicher Modellbauten, so daß man z.B. die drei Opernmodelle – erstes und zweites Dresdener Theater sowie das Münchner Projekt – im direkten Vergleich studieren konnte. Auch die städtebaulichen Planungen, deren visionäre Weitsicht man zum Teil erst heute zu würdigen weiß, waren anschaulich in Modellen dargestellt. Allseits Anklang fand der Versuch, Sempers Bekleidungstheorie und ihr Weiterwirken bis in die heutige Fassadengestaltung anhand von Beispielen zu vermitteln.

Bei aller Zustimmung müssen auch weniger plausible Entscheidungen der Münchner Ausstellungsmacher erwähnt werden. So wurden trotz der chronologisch-biographischen Vorgehensweise Todeszeitpunkt und -ort nur trocken vermerkt. Ein Foto des von Sempers Sohn Manfred entworfenen und 1883 eingeweihten, heute noch bestehenden Grabes (Abb. in Mallgrave 2001, S. 11) auf dem nahe der Cestius-Pyramide gelegenen protestantischen Friedhof in Rom hätte die biographischen Gesichtspunkten folgende Anordnung der Exponate schöner abgerundet als eine Büste von Semper, der als Pendant ausgerechnet die seines letzten Widersachers Carl

Hasenauer zugeteilt war. Das chronologische Schema der Ausstellung führte zu einer Überfrachtung mit zum Teil lebensgroßen Porträts der adeligen Auftraggeber – z.B. einem Porträt von Kaiser Franz Joseph I., einer schwachen Kopie von Franz Russ d. Ä. nach einem Gemälde von Winterhalter –, was Werner Oechslin, den Organisator der Zürcher Ausstellung, bei der Eröffnung in München zu der launigen Bemerkung veranlaßte, man werde in Zürich mehr den Demokraten Semper herausstellen.

Angesichts der Tatsache, daß in Zürich der Nachlaß Sempers aufbewahrt wird, bot es sich an, daß die Züricher Semper-Ausstellung eine andere Gewichtung erhielt. Hier wurde neben der Präsentation von Sempers Architektur der Akzent auf das schriftstellerische Werk des Künstlers gelegt. Inmitten der weiten Ausstellungshalle fiel sofort ein großes Modell des Waschschiffes (Semper 2003, Werkverzeichnis Nr. 88) ins Auge, das Semper für Heinrich Treichler 1864 entworfen hatte und das am Limmatquai in Zürich verankert war. (Das Original wurde 1960 verschrottet). Das begehbbare Innere der Nachbildung diente als Bücherhort. Durch Texte wurde dem Besucher vermittelt, daß Semper Architektur als Resultat der Interaktion von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft verstand. Gezeigt wurde auch, wie der Architekt in seinen theoretischen Schriften eine Brücke von den Naturwissenschaften zu den Geisteswissenschaften schlug und die Naturwissenschaften studierte, um daraus Einsichten für die Tätigkeit des Künstlers zu gewinnen.

In diesem »Hort des Wissens« wurde auch Sempers Privatbibliothek rekonstruiert und damit das geistesgeschichtliche Umfeld seiner Forschungen, vor allem der Ideen seines theoretischen Hauptwerks (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. I, Frankfurt 1860, Bd. II München 1863, für weitere Ausgaben vgl. die Bibliographie der publizierten

Schriften Gottfried Sempers in: Semper 2003, S. 509 u. 510). Mit didaktischem Geschick weckten die Züricher Veranstalter auch bei dem weniger theoretisch versierten Besucher Interesse an Sempers Gedankenwelt. Auf großen Texttafeln fanden sich Zitate aus Werken, von denen sich Semper angeregt zeigte. Alexander von Humboldts in der Vorrede zu seinem „Kosmos“-Werk (vgl. A. v. H.: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. I, Stuttgart 1845) formulierte These, daß die Kenntnis des Einzelnen wichtig sei, um zu einer großen und allgemeinen Weltanschauung zu kommen, wurde ebenso angeführt wie Schellings Parallelisierung von Physik und Geschichte als den beiden Hauptzweigen des zeitgenössischen empirischen Wissens (vgl. Friedrich Wilhelm Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur*). Auch wurde auf die Sprachforschungen der Gebrüder Grimm und Wilhelm von Humboldts verwiesen, die mit Aussagen Sempers in Verbindung gebracht wurden. Von W. v. Humboldt inspiriert, schreibt denn auch Semper: »Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich mit dem Gange der Culturgeschichte auf das mannichfachste umbildeten, so dass in der Weise, sich durch sie verständlich zu machen, fast so grosse Verschiedenheit herrscht, wie diess auf dem eigentlichen Sprachgebiete der Fall ist« (*Praktische Aesthetik*. Bd. I, Frankfurt 1860, S. 1).

Den beiden in der Presse einhellig von positivem Echo begleiteten Ausstellungen gelang es, so gut wie alle Aspekte von Leben und Wirken Gottfried Sempers überzeugend miteinander zu verknüpfen, sein Denken in das wissenschaftliche und kulturelle Umfeld seiner Zeit einzuordnen und seine künstlerische Entwick-

lung vor dem Hintergrund der politischen Umbruchsituation der Mitte des 19. Jh.s verständlich zu machen. Der Ausstellungskatalog ist fraglos ein Standardwerk, ungeachtet mancher Kritikpunkte: So gestaltet sich wegen der Streuung des chronologisch geordneten Werkverzeichnisses zwischen die Aufsätze die Suche nach einem einzelnen Werk recht mühsam. Auch ist nur eine Konkordanz von altem und neuen Werkverzeichnis, nicht aber ein separates Register für das neue Werkverzeichnis erstellt worden.

Bei allem Verständnis dafür, daß selbst eine so umfangreiche Ausstellung und auch der zugehörige Katalogband nicht alle Aspekte behandeln können, hätte man sich z.B. eine eingehende Darstellung der Architekturausbildung in Deutschland zur Zeit Sempers gewünscht, um hieran aufzuzeigen, wie ungewöhnlich Sempers Werdegang auch für die damalige Zeit war. Ein Desideratum ist auch, daß Sempers Bedeutung für den Palais- und Villenbau des späteren 19. Jh.s ausgeblendet bleibt. Über solche Gewichtungen sind geteilte Meinungen denkbar, unbefriedigend ist jedoch die Behandlung Sempers unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten. Die damals heftig geführte Stildebatte, angefangen mit Heinrich Hübschs 1828 publizierter programmatischer Schrift *In welchem Style sollen wir bauen*, die stilistischen Varianten, die Semper immer wieder, etwa in seinen Entwürfen für den Neubau der Hamburger Nikolaikirche, erwog, Semper als Wegbereiter der Neurenaissance – nicht nur in Dresden –, all dies wird zwar benannt, aber nicht auf den Begriff des Historismus bezogen. Sollte dieser nach Meinung der an Ausstellung und Katalog beteiligten Fachleute inzwischen obsolet sein?

Ulrike Grammbitter