

Harold Acton versehene Katalog ist sorgfältig gearbeitet, die am Ende zusammengestellte Bibliographie enthält viel verstreute Literatur, die für jeden, dem der Sinn nach weiterer Vertiefung steht, eine nützliche Handhabe bietet.

Gerhard Ewald

ZUR DRESDNER AUSSTELLUNG
„GOTTFRIED SEMPER ZUM 100. TODESTAG“

Albertinum, 15. Mai bis 29. August 1979

Semper starb am 15. Mai 1879 in Rom, 76 Jahre alt. Zum hundertsten Todestag veranstalteten die Staatlichen Kunstsammlungen und das Institut für Denkmalpflege in Dresden eine große Ausstellung, zu der es einen umfangreichen Katalog gibt (mit gleichem Titel wie oben, über 350 S. mit vielen Abb.). — Zugleich hatte die Technische Universität Dresden zu einem Semper-Kolloquium vom 15.—17. Mai eingeladen.

Das Programm der Ausstellung war, Leben und Werk zu zeigen; Leben natürlich nicht im privaten Sinn, sondern als öffentliche Tätigkeit. Es lag den Veranstaltern — an ihrer Spitze dem Ministerrat der DDR — auch daran, Semper als „Demokrat erster Klasse und [einen der] Führer der Umsturzpartei“ (so der Steckbrief, mit dem die sächsische Polizei Semper in deutschen Landen suchte) zu zeigen.

Ein erneuertes Studium der Quellen hat ergeben, daß Semper sich viel stärker für die radikalen politischen Ideen seiner Zeit engagiert hatte, als er selber und seine Freunde es nach dem mißglückten Aufbruch vom Mai 1849 deutlich sagen konnten. Semper mußte bekanntlich aus Deutschland fliehen. Er versuchte, sich eine neue Existenz erst in Paris, dann in London zu schaffen — ein schwieriges Unterfangen für einen Mann um die Fünfzig (hierüber Wolfgang Herrmann, *G. S. im Exil*, Basel und Stuttgart 1978). Schließlich fand er eine feste Stätte in Zürich, dessen Bürgerrecht er erwarb. Als Schweizer konnte er später unangefochten deutschen und österreichischen Boden betreten.

Man weiß nun auch, daß es nicht Schinkel war, der Semper 1834 in Dresden empfohlen hatte, sondern Franz Christian Gau in Paris.

Die Ausstellung gab in einem großen Saal mit vielen Exponaten Bescheid über Sempers Wege in Europa, die Städte, in denen er gelebt, und die Männer, die er getroffen hat.

Für den historisch Interessierten war dieser Teil der Ausstellung eine stoffreiche Revue, mußte aber oberflächlich bleiben, denn die materielle Umwelt eines Menschen läßt sich zwar in Bildern darstellen, aber die Normen, Traditionen, Konflikte dieser Umwelt, sowie die Beziehungen, Abhängigkeiten und Einwirkungen, die zwischen einem Menschen und seiner

Umwelt bestehen, entziehen sich der Anschaulichkeit; ohne Mengen von Texten kann man hier wohl nichts ausrichten.

Semper hat eine Reihe architekturtheoretischer Schriften verfaßt. Er schrieb ein umständliches Deutsch und war kein klarer Denker (hierüber jüngst Ernst Gombrich, *The sense of order, a study in the psychology of decorative art*, London 1979, p. 45—50, wohl zu negativ). Wie soll man Sempers Ideen über Material, Zweck, Dekoration anschaulich machen? Wie zeigen, was herkömmliches Gedankengut, was originell und was für die Zukunft wirksam war? Die Aufgabe ist so schwierig, daß die Dresdener Aussteller sie nicht in Angriff genommen haben. Immerhin bringt der Katalog einen Aufsatz von Heinz Quitzsch über Sempers Kunsttheorie (er hatte schon 1962 ein Buch über diesen Gegenstand veröffentlicht). Mehrere Vorträge des Kolloquiums beschäftigten sich mit Sempers Theorien und ihrer Wirkung. Indessen fehlt eine ideengeschichtliche Analyse des umfassenden Gedankenstoffes Sempers immer noch (auch Nikolaus Pevsner hat sie nicht gegeben, s. *Some architectural writers of the 19th century*, Oxford 1972, p. 252—268).

Der erste Teil der Ausstellung „Leben und Zeit“ umfaßte etwa 230 Exponate in einem Saal, meist kleine Objekte. Der zweite Teil „Das Werk“, mit Entwürfen, Rissen, Werkplänen, Detailvorlagen und Modellen, meist großen Stücken, beanspruchte viel mehr Raum und war auf mehrere Säle verteilt. Das Albertinum ist kein günstiges Lokal für Architekturausstellungen, aber es war gut ausgenutzt; vermutlich war die Ausstellung auch für Laien nicht ermüdend.

Da man Sempers Arbeiten auf mehrere Säle verteilen mußte, entschloß man sich, sein Werk thematisch aufzuteilen. Der Besucher konnte also die Entwicklung von Sempers Architekturdenken und -phantasie in mehreren Abläufen verfolgen.

Der Katalog gibt reichlichen Aufschluß zu jedem Exponat, während die Interpretationen in Einleitungen zu den betreffenden Abschnitten gesammelt sind. Die Aussteller haben sich hinsichtlich der Interpretation nicht mit den Thesen von Martin Fröhlich (*G. S., Zeichnerischer Nachlaß an der ETH Zürich, Kritischer Katalog*, Basel und Stuttgart 1974; *G. S. als Entwerfer und Entwurfslehrer, Material zur Entwurfslehre im 19. Jh. aus dem Semperarchiv*, Diss. ETH Zürich 1975) auseinandergesetzt.

Über Sempers Zeichenstil schreibt Volker Helas kurz im Katalog, läßt sich aber nicht auf eventuelle Veränderungen seiner Zeichnungsweise im Lauf der Jahre ein.

Die Hauptmasse des Semperschen Nachlasses liegt in Zürich. Wichtige Bestände sind aber auch auf Dresden, München und Wien verteilt. Zürich, München und Wien haben nicht mit der Ausleihe gegeizt. Zur Ausführung der Dresdener Gemäldegalerie, die ja bei weitem nicht fertig war, als Semper aus Dresden fliehen mußte, besitzt Zürich bedeutend mehr Material

als Dresden. Gerade diese Züricher Blätter geben gute Auskunft über die Arbeitsweise Sempers selber, seines Ateliers und der Bauhütte. Bei ihrem großen Format — manche Blätter sind 1 m lang — kann man nicht viele davon auf einer Ausstellung unterbringen. Dennoch hätte man gern mehr davon gesehen, um Semper bei seiner ersten großen Arbeit, der Dresdener Galerie, genau beobachten zu können.

Dies um so mehr, als nur wenige Zeichnungen zum ersten Hoftheater, das 1869 abbrannte, erhalten sind. Das zweite Hoftheater ist besser dokumentiert und war auch stärker auf der Ausstellung vertreten. Außer den eigenhändigen Plänen und Rissen Sempers zeigte die Ausstellung dankenswerterweise auch Blätter von seinem Sohn Manfred, der als Bauleiter dem Theaterbau in Dresden vorstand.

Die Wiener Arbeiten Sempers waren zwar repräsentiert, aber die Ausstellung ging nicht näher auf sie ein. Hier ist es ja auch schwer, die Anteile Sempers und Hasenauers zu scheiden. Vielleicht auch erschien das Wiener Werk Sempers den Dresdener Ausstellern als allzu kaiserlich?

Die Aussteller haben keinen Versuch gemacht, Sempers Werk im Vergleich mit den Arbeiten seiner besten Zeitgenossen — oder möglicherweise mit dem Durchschnitt des damals Gebauten — zu zeigen. Womit hat Semper sich auseinandergesetzt? Mit der *Idee* des Forums, des Museums, des Theaters? Oder nicht vielmehr *konkret* mit einer Reihe von älteren und gleichzeitigen Bauten, an denen er Vorbilder, brauchbare Teillösungen und zu vermeidende Mängel fand? Bei einer solchen Fragestellung läuft man freilich Gefahr, sich in die allgemeine Architekturgeschichte zu verlaufen und die Zurschaustellung des Lebenswerkes des Einzelnen zu vernachlässigen. Immerhin hätte man einen kleinen Versuch wagen sollen (so z. B. waren auf der Palladio-Ausstellung in Vicenza 1973 auch Palladios wichtigste Architekten-Zeitgenossen zu sehen). Wenn man Sempers Größe hervorheben will, sollte man auch zeigen, inwiefern er über Heinrich Ferstel, Theophil Hansen, Friedrich August Stüler, über Alessandro Antonelli, Victor Baltard, Henri Labrouste, George Gilbert Scott usw. hinausragt.

Die vielen Pläne der Ausstellung wurden erfreulicherweise durch eine Reihe von Modellen ergänzt. Vor allem durch sie kam zu Tage, daß Sempers Architektur für Dresden ein aktuelles Problem ist. Die Semper-Galerie ist schon seit 25 Jahren wiederaufgebaut, das (zweite) Hoftheater wird erst jetzt, nach langen Diskussionen und Vorbereitungen, wiederhergestellt und zugleich durchgreifend modernisiert. Diese Wiederherstellung soll in Zusammenhang gebracht werden mit der weiteren Gestaltung des historischen und kulturellen Zentrums und darüber hinaus mit der baulichen Entwicklung der Gesamtstadt. Semper selber hatte sich ja in wiederholten Ansätzen mit der Anbringung der verschiedenen Gebäude beim Zwinger und um den Theaterplatz bemüht und auch für andere Städte den Gedanken eines

„Forums“ studiert.

Kurt Milde sagt hierzu in seinem Essay über Städtebau (Katalog S. 145—149), Semper sei sich der gesellschaftlichen Bedeutung seiner Architekturaufträge bewußt gewesen, aber habe diese Gesellschaftlichkeit nur in ihrer bürgerlichen Beschränktheit erfaßt; aus dieser müßten seine Bauten in Dresden befreit werden. „Das erfordert, die überlieferten Bauten Sempers in das Ensemble des Zentrums sowohl funktionell als auch gestalterisch durch Überwindung ihres elitären Charakters zu integrieren und das Zentrum selbst in allseitige Beziehung zum *durchgehend* gestalteten Stadtorganismus zu setzen“ (S. 149). Das ist eine sehr große Aufgabe. Wenn die Beschäftigung mit Sempers Bauten und Plänen ihr voranhelfen kann, hat sich die Dresdener Semper-Ausstellung allein schon deswegen gelohnt.

Die Beiträge zum Kolloquium sollen durch die Architektursektion der TU Dresden veröffentlicht werden.

Rudolf Zeitler

REZENSIONEN

ALFRED STANGE, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*. Band III: *Franken*. Hrsg. von Norbert Lieb. Bearbeitet von Peter Strieder und Hanna Härtle. München, Bruckmann Verlag, 1978. 152 Seiten. DM 75,—.

Alfred Stanges in elf Bänden zwischen 1934 und 1961 erschienenes Werk „Deutsche Malerei der Gotik“ hat fundamentale Bedeutung. Im Vorwort des zuletzt erschienenen Bandes konnte Stange mit Genugtuung feststellen: „Das gestellte Ziel ist in etwa erreicht, da es galt, den auf uns gekommenen Bestand deutscher gotischer Tafelbilder zu sichten und zu ordnen. Manches blieb übersehen, anderes entzog sich unseren Bemühungen. Aber der bei weitem größere Teil ist nun ans Licht gestellt, mag es auch nicht immer geglückt sein, den rechten historischen Ort ausfindig zu machen, mögen Zusammenhänge übersehen, andere falsch gedeutet worden sein. Da wird man bedenken müssen, daß es ein erstes durchgreifendes Bemühen gewesen ist.“

Für seine „Deutsche Malerei der Gotik“ hatte sich Stange die Aufgabe des Sichtens und Ordnen gestellt, was eine Darlegung auch des vermutlichen historischen Entwicklungsganges einschloß; das „Kritische Verzeichnis“ hingegen wollte Stange als Catalogue raisonné verstanden wissen. Hofstede de Groot's „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden Maler des XVII. Jahrhunderts“ dürfte für ihn vorbildlich gewesen sein (Verz. I, S. 7 f.). Die zweite Publikationsreihe — das „Kritische Verzeichnis“ ist auf mehrere Bände projiziert — soll die erste nicht nur im Hinblick auf inzwischen bekanntgewordenes weiteres Bildmaterial ergänzen, sondern zugleich auch die unerläßlich wichtigen Katalogangaben