

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 79 (1992)  
**Heft:** 4: Bewährung = Résistance à l'usage = The proof of the pudding...

**Artikel:** Sempers schwierige Rückkehr aus dem zweiten Exil  
**Autor:** Georgladis, Sokratis  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-60071>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Sempers schwierige Rückkehr aus dem zweiten Exil



Gottfried Semper. Semper-Archiv. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich

**Martin Fröhlich. Gottfried Semper. Studio Paperback. Verlag für Architektur. Zürich und München 1991; Heidrun Laudel. Gottfried Semper – Architektur und Stil. Fundus-Bücher. Verlag der Kunst. Dresden 1991**

Das Erscheinen von zwei neuen Büchern über den Architekten Gottfried Semper (1803–1879) innerhalb nur einiger Monate, zudem von Autoren verfasst, die in der einschlägigen wissenschaftlichen Forschung alles andere als Unbekannte sind, ist bemerkenswert. Martin Fröhlichs Semper-Kompetenz ist vor allem durch die 1974 erfolgte Veröffentlichung des kritischen Katalogs ausgewiesen, der erstmals Einblick in die umfangreichen Bestände des in Zürich aufbewahrten zeichnerischen Nachlasses des Architekten gewährte. Heidrun Laudel arbeitet seit über 15 Jahren in Dresden, in der anderen wichtigen Wirkungsstätte Gottfried Sempers, an dessen Werk, vorab dem theoretischen, worüber sie auch ihre Habilitationsschrift verfasste (1984).

In gewisser Hinsicht illustrieren die beiden Bücher die Umstände, unter denen sich die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dem Werk Sempers nach

dem Zweiten Weltkrieg abspielte: Einerseits in der nach Westen hin abgeriegelten DDR, zumal in Dresden, aus dem im Jahr 1849 der damals gut 45jährige Architekturprofessor der Kunstakademie wegen Beteiligung am misslungenen Volksaufstand geflüchtet war; andererseits in Zürich, also der Stadt, in der er in seinem Land immer noch verfolgte heimatlose Kosmopolit nach etwa sechsjährigem Pariser und Londoner Exil landete, um die Gründung und Leitung der Bauschule des hiesigen Polytechnikums zu übernehmen. Im Nachkriegs-Dresden wurde der Fall Semper zum privilegierten Übungsfeld historisch-materialistischer Geschichtsschreibung. Zürich trug die Hauptlast der Semperforschung. Charakteristischerweise war der Urheber des wichtigsten Forschungsbeitrages ein Gelehrter, der selbst politischer Flüchtling war, der 1933 aus Deutschland emigrierte Wolfgang Herrmann. Sporadisch blieben seit Zoege von Mantuffels 1952er Freiburger Dissertation die Ansätze einer Auseinandersetzung mit dem Werk des Architekten und Theoretikers im westdeutschen Raum, obwohl dessen Einfluss in Deutschland nachweislich viel stärker als irgendwo sonst gewesen ist. Kurz nach der Teilung Deutschlands begann mithin Sempers zweites Exil.

Martin Fröhlichs letzte Semper-Monographie ist ein Schaubuch, das ganz auf den «eiligen Leser» bedacht ist, den Leser, der sich schnellen Einblick in das Werk des Architekten verschaffen will. Dieser Charakter ist natürlich in der Reihe angelegt, in der das Buch erschien. Indes hat es auch seine Eigentümlichkeiten. Dessen «Zürcher Perspektive» gehört zweifellos dazu. So erfährt man beispielsweise bei der Lektüre dieser Schrift, wo sich der Lieb-

lingsbiergarten der Zürcher befand (122), das Rütlihaus wird zweimal als Vergleichsbeispiel zu Sempers Projekten herangezogen (57,161), man lernt – trotz des sonst telegraphischen Stils des Buches – die Bedingungen kennen, unter welchen Semper Ehrenbürger der Gemeinde Affoltern am Albis (144) geworden ist, usw.

Fröhlich hält Semper für ein «Symptom» seiner Zeit, eine Figur, die die Architekturzustände des 19. Jahrhunderts bestens dokumentiert, ein «besonders sprechendes Beispiel» (13), an dem die dazugehörigen Phänomene «besonders deutlich erfasst werden können» (12), und konfrontiert insofern den Leser mit einem unlösbaren – und übrigens altbekannten – Dilemma, das ungefähr so lautet: Wer soll über wen Auskunft geben und aufklären, das Dokument über die Zeit oder die Zeit über ihr Dokument? Semper selbst war diesem Dilemma ausgewichen. Auf theoretischer Ebene stand für ihn nämlich fest, dass «der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes» der wichtigste Faktor «bei der Frage des Entstehens der Baustile», also der Architektur der Zeit sei, und dass die Monumente «freie Gebilde des Menschen (sein), der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte», wie er in den Präliminarien zum (unvollendeten) dritten Band seines Hauptwerkes «Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten» schrieb. Aber selbst Sempers Architekturbegriff lässt die Symptomthese äusserst problematisch erscheinen. Seine erste Intervention in die zeitgenössische Architekturdebatte erfolgte mit seiner Schrift über die Vielfarbigkeit antiker Architektur und Plastik (1834), und schon da erwies sich Semper als radikaler Erneuerer architektonischen Denkens. Er stellte sich gegen die als

unanfechtbar geltende Konvention einer (zumindest äusserlich) nicht bemalten klassischen Architektur. Er griff das universale und zeitlose Gültigkeit beanspruchende Paradigma der idealistischen Ästhetik dadurch an, dass er die Farbanwendung in der Architektur als Beleg ihrer zeitlichen, örtlichen und kontextuellen Bindung präsentierte. In seiner zweiten wichtigen, im Londoner Exil verfassten Schrift «Die vier Elemente der Baukunst» (1851) ging er ein Stück weiter: er demolierte den Prototyp klassizistischer Architekturauffassung, die vitruvianische Urhütte und stellte somit die konstruktive Bedingtheit aller Architektur in Frage. An deren Stelle setzte er das pluralistischere Konzept der vier Elemente (Herd, Umfriedung, Dach, Erdaufwurf) als Urtypen der Architektur. Die Kette der Semperschen Subversionen liess sich fortsetzen. Selbst der Verdacht einer Zeitkonformität erwies sich als unhaltbar.

Fröhlich sieht andere, mehr die Architekturpraxis betreffende Konsequenzen des Polychromiestreits und erwähnt kaum Sempers «vier Elemente». Dies entspricht natürlich der offenkundigen generellen Absicht seines Buches, sich nicht so sehr mit der Theorie, sondern mit der projektierten und gebauten Architektur Sempers zu befassen. Er gliedert dabei seinen Stoff nach fünf «Bautypen» (Tempel, Haus, Palast, Burg, Kirche) und verzichtet auf die im Prinzip chronologische Gliederung seines ersten Buches von 1974, das zwar viel ausführlicher, aber thematisch sehr ähnlich gelagert war wie seine gegenwärtige Schrift. Diese Typen – so Fröhlich – seien «vergleichbar den Archetypen in C.G. Jungs Psychologie» (24). Mit Sempers eigener Typenlehre haben sie freilich nichts zu tun, und deren Brauchbarkeit erweist sich als fraglich,

Die Nummern in Klammern beziehen sich auf Seitenzahlen der jeweils zitierten Bücher.

sobald diese konkret bei der Charakterisierung von Gebäuden angewendet werden. So erscheint ein Museumspavillon und Gewächshaus unter der Rubrik «Tempel», ein Bahnhofprojekt, eine Universität, ein Rathaus und mehrere Theaterprojekte unter der Typenbezeichnung «Palast», während einige Rathausentwürfe und eine Sternwarte unter dem Titel «Burg» figurieren. Fröhlich gelingt es nicht, die Plausibilität seiner Begrifflichkeiten zu legitimieren, so dass es dem Leser nicht leichtfällt, die durch deren Gebrauch entstehende Konfusion in Kauf zu nehmen.

1984 erschien das Buch Wolfgang Herrmanns «Gottfried Semper – In Search of Architecture». Zusammengetragen und ins Englische übersetzt wurden dort seine Zürcher Forschungen, denen einige die Biographie des Architekten vervollständigende Kapitel hinzugefügt wurden. Eine Hinzufügung betraf jedoch die Beurteilung eines einzigen Aspektes des Denkens und Wirkens Gottfried Sempers. Ihr Titel lautete: «Was Semper a Materialist?» Herrmann beantwortete die Frage mit einem eindeutigen «Nein», das er mit einer Analyse der Semperschen «Theorie des Formell-Schönen» abstützte, wie diese im gleichnamigen unvollendeten Aufsatz, in dem 1856er Vortrag «Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks...» und in den Prolegomena des ersten Bandes des Buches «Der Stil» entwickelt wurde. Sempers Schönheitstheorie ist im wesentlichen eine Theorie des Raumes und der formellen Eigenschaften, die den drei Richtungen des kartesischen Koordinatenkreuzes entsprechen. Sie ist es im wesentlichen, aber nicht ausschliesslich, denn über «die drei Eigenschaften der formellen Schöne» hinaus, bedarf es einer weiteren Instanz höherer Ordnung, die

dem Schönen Inhaltsangemessenheit, Charakter und Ausdruck zu verleihen vermag: «Dieses einheitliche Element höherer Ordnung» – schreibt Semper – «ist der Kardinalpunkt der Erscheinung, er liegt in ihr selbst, er ist die Idee, der Inbegriff derselben». Herrmanns 1984er Hinzufügung war mitunter eine Reaktion auf die hauptsächlich von DDR-Wissenschaftlern getragenen Festivitäten zum 100. Todestag Gottfried Sempers (s. Katalog der Dresdner Ausstellung 1979) und das Semper-Bild, welches diese in die Welt setzten: das des bürgerlich-demokratischen Intellektuellen, des auf halbem Wege gebliebenen Materialisten.

Wenn man Heidrun Laudels Semper-Buch liest, erkennt man, dass Herrmanns Intervention umsonst gewesen ist, obgleich man den Eindruck nicht los wird, man hätte alles, was sie in ihrer Schrift ausführt, schon einmal gelesen, eben in Herrmanns diversen Semper-Publikationen. Dieser Umstand dürfte aber keineswegs dazu führen, das vermeintliche «Mehr» zu übersehen, das in Laudels Text enthalten ist: die Ideologie. Man begegnet ihm schon in ihrem Versuch, den architektonischen Diskurs in Sempers Umfeld zu rekonstruieren. Die Rede ist von der Stilfrage, der Architekturdebatte also, die die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte. Für Laudel ist es unbestritten, dass «die Unsicherheit in der Stilwahl als ein allgemeines Symptom der Zeit anzusehen» sei. «Äusserte sich darin doch unter anderem das geradezu zwanghafte Streben des modernen Bürgertums nach Freiheit...» (12). Laudel erspart sich die Mühe zu erklären, wieso es denn dann bei der Stildebatte um nichts anderes ging als um die Findung oder Erfindung des einen und verbindlichen

neuen, zeitgemässen Stils. Sie fährt im gleichen Tenor fort und schreibt: «Betrachtet man den Stilstreit im allgemeinen, so wird man feststellen können, dass die traditionelle Architektur genau zu jenem Zeitpunkt prinzipiell in Frage gestellt wurde, da die Bourgeoisie wirtschaftlichen Handlungsraum gewann» (26f.). «Traditionelle Architektur»: Was ist das? Offenbar meint H. Laudel den Klassizismus, bloss sie sagt es nicht. Wer aber war gesellschaftlicher Träger des Klassizismus? Die Autorin würde sicherlich antworten, dass es das aufsteigende Bürgertum gewesen sei, bloss sie sagt es nicht. Weil wir dann nämlich – getrieben von H. Laudels Argumentation – vor der merkwürdigen Situation stünden, bei der das Bürgertum gegen das Bürgertum, also gegen sich selbst, um seine im Stilpluralismus avisierte Freiheit kämpfen würde. Hinzu kommt, dass Laudel das eigene Argument selbst aufhebt, sobald sie einige Seiten später den Bruch zwischen Klassizismus und Historismus und die «prinzipielle Infragestellung» des einen durch den anderen als blosser Erfindung der Historiographie entlarvt: «Die Kunst des 19. Jahrhunderts wird vielfach als Reaktion auf den vorangegangenen Klassizismus, als Überwindung des «Aufklärungsrationalismus» begriffen. Eine solche Wirkung geht zunächst von einer fiktiven Geschlossenheit der klassizistischen Stilepoche aus» (53). Und: «In der neueren Forschung mehrten sich die Versuche, die Kontinuität der philosophischen, naturwissenschaftlichen und künstlerischen Ideen in der Zeitspanne vom ausgehenden 17. zum 19. Jahrhundert nachzuweisen» (54). Offenbar spielt das Bewusstsein der Menschen den Produktionsverhältnissen einige sehr trickreiche Streiche. Von diesen will die

Autorin allerdings nichts wissen, so dass sich der Gürtel des methodologischen Zwanges zunehmend enger schnallt, je mehr sie sich in die Theorie Sempers vertieft.

Der Topos des «Materialisten» – wenn auch nicht immer «konsequenten Materialisten» – Semper wiederholt sich unentwegt und folgt labyrinthischen argumentativen Kanälen. Von der Bühne verschwindet das Offensichtliche, mithin das, wofür Semper selbst mit Nachdruck und Unnachgiebigkeit eingetreten ist. Er hat es (zuerst in seiner Schrift «Die vier Elemente der Baukunst») so formuliert: «Wie grosses Unrecht thut man uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armuth an Erfindung, während sich nirgend eine neue weltgeschichtliche, mit Nachdruck und Kraft verfolgte Idee kundgiebt. Vorher sorgt für einen neuen Gedanken, dann wollen wir schon den architektonischen Ausdruck dafür finden. Bis dahin begnüge man sich mit dem alten.» Semper hat seine theoretische Tätigkeit dem «Wie» des architektonischen Ausdrucks gewidmet. Daher seine Auseinandersetzung mit den architektonischen Urtypen, mit den handwerklichen Techniken, mit den symbolischen Formen. Entscheidend für das «Wie» war jedoch für ihn das «Was» des architektonischen Ausdrucks, und da dieses, das heisst der weltgeschichtliche Gedanke, von dem er sprach, nichts anderes implizierte als eine Art religiösen Glaubens, eine Art alles (auch die Architektur) überwölbender synthetischer Idee, brachte Semper mit seiner Feststellung das Grunddilemma einer unter den Bedingungen der Modernität in die Autonomie entlassenen Architektur zur Sprache. Dazu (zu Sempers Weltidee) schreibt jedoch Laudel: «Einen anderen Ansatz vermochte er noch nicht zu finden. Eine conse-

quent materialistische Fassung hätte die Überwindung des platten naturgesetzlichen Bezuges vorausgesetzt, hätte verlangt, die Eigengesetzlichkeit der Geschichte zu berücksichtigen» (172). Semper war also nicht Materialist genug. Wozu ihm dies geholfen hätte, bleibt allerdings rätselhaft.

Heidrun Laudel kennt sich – trotz der Schwierigkeiten, in die sie sich aufgrund des eigenen dogmatischen Geschichtsbildes verwickelt – in der Semper-Literatur vorzüglich aus. Man kann jedoch leider bezüglich der Quellen, die das Sempersche Umfeld betreffen, nicht dasselbe behaupten. Dort arbeitet sie fast ausschliesslich mit Sekundärliteratur, und veraltet zudem. Ihre Kenntnisse aus der Forschung zur Polychromiedebatte zum Beispiel reichen bis zu Hammers Hittorff-Monographie (1968). Die neueren Arbeiten, die mit David van Zantens Polychromie-Dissertation (1977) ansetzen, sind ihr unbekannt. Der Berliner Architekt und Verfasser der monumentalen «Tektonik der Hellenen» Carl Bötticher erleidet unter der oberflächlichen Lektüre und dem interpretativen Eifer der Autorin einen nahezu fatalen Schaden. Der Typus-Artikel aus dem «Dictionnaire Historique» (1832) von Quatremère de Quincy (und nicht «des Quincy!» 55) wird zitiert und das Buch «Essay sur la nature ... de l'imitation» (1823) des gleichen Autors wird als Quelle angegeben usw.

Bei Fröhlichs Buch sind mindestens die Abbildungen ein Genuss für das Auge. In Laudels Theorie-Traktat hat man selbst damit Schwierigkeiten. Die Nummern, die im Text auf den Bildteil verweisen, sind nämlich fast überall falsch. Man sehnt sich nach Sempers Rückkehr aus dem zweiten Exil.

Sokratis Georgiadis