

Semper, Gottfried

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **93/94 (1929)**

Heft 20

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

INHALT: Gottfried Semper. — Renovation des Muraltengutes (mit Tafeln 19 bis 22). — Eidgenössisches Amt für Wasserwirtschaft. — Benzin-Lokomotive Serie Em²/₂ Nr. 101 der S.B.B. — Mitteilungen: Motorwagen für die Bern-Neuenburg-Bahn. Plougastel-Brücke über den Elorn bei Brest. Vom Etzelwerk. Gedenk-

tafel für Gottfried Semper. Ein halbes Jahrhundert elektrische Bahnen. — Nekrolog: Paul Lincke. — Literatur. — Eidgen. Verband für die Materialprüfungen der Technik. — Mitteilungen der Vereine: Schweizer. Ingenieur- und Architekten-Verein. G. E. P.: Zur 100-Jahr-Feier der Ecole Centrale des Arts et Manufactures in Paris.

Band 93

Der S. I. A. ist für den Inhalt des redaktionellen Teils seiner Vereinsorgane nicht verantwortlich. Nachdruck von Text oder Abbildungen ist nur mit Zustimmung der Redaktion und nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Nr. 20

GOTTFRIED SEMPER.

29. November 1803 — 15. Mai 1879.

„Was für Wunder uns aus dieser Erfindung (des Pauspapiers nämlich) erwachsen! Ihr verdanken wirs, dass unsere Hauptstädte als wahre Extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, sodass wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören. Doch Scherz beiseite, fördert uns dieses alles? — Wir wollen Neues, man gibt uns etwas, das noch älter ist, und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen, und nicht blos Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Solange wir nach jedem alten Fetzen haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, solange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben. —

„Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. — Aber welcher Art ist unser Bedürfnis und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten? Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Kultus und seine Staatsverfassung. —

„Gemächlichkeit der häuslichen Einrichtung hat sich am vollendetsten in England ausgebildet. Englische Industrie war unermüdet beschäftigt, um alle kleinsten Bedürfnisse der Häuslichkeit zweckmässig zu befriedigen und erfand dazu neue haushälterische Mittel. Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmässigsten für dasselbe, durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit.“

(G. Semper, im Vorwort seiner Schrift. „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.“ Altona 1834.)

Die fünfzigste Wiederkehr seines Todestages gibt den äusseren Anlass, über das Verhältnis der Gegenwart zur Architektur des vergangenen Jahrhunderts nachzudenken, für die Gottfried Semper eine der repräsentativsten Persönlichkeiten ist. Die Zeit nach Neunzehnhundert fühlte sich in schroffem Gegensatz zur zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, in die auch Sempers Schaffen fällt, und deren Rückwendung zum Historischen zum Teil — wenn auch gegen die Absicht des Verfassers — sich auf Sempers schriftliche Arbeiten stützte, und dieser Gegensatz musste übertrieben werden, denn die gefährliche Vergangenheit stand noch zu nahe, die Neu-Renaissance war ein noch zu ernsthafter Gegner, als dass man ihn hätte grossmütig behandeln können. Heute haben wir die nötige Distanz gewonnen, und damit die Freiheit, auch die grossen Qualitäten und menschlichen Verdienste in jener Architektur zu würdigen, die die unmittelbare Vorstufe der schlimmsten Verfallszeit des letzten Jahrhundertviertels war.

Die Situation Sempers, wie schon Schinkels und seiner Zeitgenossen, ist tragisch wie nur irgend eine. Künstlerisch hochbegabte, zur Formempfindlichkeit erzogene, als Charaktere bedeutende Menschen sehen sich in eine Zeit gestellt, die ihnen den Halt eines selbstverständlichen, undiskutierten Lebensrahmens versagt, den sie allen Baumeistern früherer Generationen zur Verfügung gestellt hatte, und in dem sie ihre Aufgaben ganz von selber fanden, sodass sich ihre Arbeit nur auf die Art ihrer Lösung konzentrieren musste. Mit dieser festen Formtradition war es zu Ende, und gerade die besten Architekten, die für die kollektive Zeitstimmung am empfindlichsten waren, fühlten den Boden der Tradition unter den Füßen wanken. Es war nicht die Schuld oder Oberflächlichkeit der Architekten, dass sie sich überlegten, ob eine neue Kirche auf Gotisch oder auf Renaissance zu bauen sei, es war die Zeit selber, die immer auch anders konnte: die die Formen aller Zeiten und Völker übersah und beherrschte (und mit welchem heiligen Eifer ging man daran, alles zu sammeln, aufzumessen, zu konservieren!) man hatte die gefährliche Freiheit, zu wählen was man wollte: aber nichts war zwingend.

Schon Schinkel hat klassizistische — also neu-antike, daneben neu-gotische, und überraschend moderne Bauten wie die Berliner Bauakademie entworfen. Semper hat Renaissance-Paläste gebaut, und Bücher geschrieben, die unsere modernen Werkbundideen von Materialechtheit und Berücksichtigung des Fabrikationsvorgangs auch in der Formgebung vorwegnehmen, der technische Monismus des „Neuen Bauens“ könnte sich mit ebensoviel Recht auf ihn berufen, wie die Kunstgewerbebewegung, die auf alten Handwerkstraditionen weiterbauen wollte, und die die Heimatschutzbewegung, und die neue Wertschätzung des Handwerklischen, der Volkskunst, des Mittelalters heraufführte. Das alles scheint zwiespältig, verworren-widerspruchsvoll vor dem Hintergrund von Renaissance-Palästen wie des Zürcher Polytechnikums und der Wiener Monumentalbauten; und doch ist Semper eine ungebrochene Persönlichkeit aus einem Guss gewesen: die Widersprüche liegen in der Zeit, nicht in ihm.

Einige Lebensdaten von Zeitgenossen, Vor- und Nachfahren verwandter geistiger Haltung seien zusammengestellt, um das Bild der Zeit zu skizzieren. Schinkel lebt 1781 bis 1841, Gärtner 1792 bis 1847, Semper 1803 bis 1879, Viollet-le-Duc 1814 bis 1879. — 1852 erscheint Sempers Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“, ein Titel, der heute aktuell sein könnte, ein Protest gegen die Surrogatwirtschaft, die das erste Ergebnis der beginnenden Industrialisierung war. 1860 bis 1863 erscheinen die beiden Bände „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, die Sempers Ruhm entscheiden. Damit hatte die Forschungsrichtung, die nach einer objektiven Begründung der einzelnen Kunstformen suchte, ihre Bibel bekommen, wovon gleich zu handeln sein wird. 1844 bis 1852 war Böttichers „Tektonik der Hellenen“ erschienen, der 1835 bis 1841 eine „Holzarchitektur des Mittelalters“ vorangegangen war, 1851 bis 1853 kamen John Ruskins „Stones of Venice“, die auf Kosten der Renaissance die Gotik als Inbegriff einer naturgemässen, von Pflanzen- und Bergformen, und somit von Gott unmittelbar vorgezeichneten Architektur verherrlichten, und von 1854 bis 1868 lief die Veröffentlichung der zehn Bände „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle“ von Viollet-le-Duc, der ja auch äusserlich genau ein Zeitgenosse Sempers war. Reichen wir für England den 1834 geborenen Dichter und Kunstgewerbe-Reformer William Morris, für

Deutschland den zu sehr verdunkelten August Thiersch an (1843 bis 1916), so ergibt sich eine stattliche Gruppe führender Geister, die mit dem ernstesten Bemühen an die Werke der Vergangenheit herantraten, objektive Gründe für ihre Form aufzudecken, um dann die solchermassen legitimierten historischen Formen mit besserem Gewissen in der Gegenwart anzuwenden, als es die eigentliche Romantik mit ihren Gefühlsgründen konnte. Im Hintergrund dieser Bewegung steht die instinktive Witterung aller dieser formempfindlichen Menschen für die Fragwürdigkeit ihrer eigenen Formenwelt, das richtige Gefühl, dass die unmittelbar ererbten Formen nicht mehr der selbstverständliche Ausdruck der soziologischen Zustände waren, sondern nur noch äusserlich übernommene Gewohnheit, und somit im Grund Willkür. Und ebendeshalb suchte man vor bald hundert Jahren wie heute den Halt im Objektiven, im Verstandesmassig - Kontrollierbaren, im Zweck, Handwerksvorgang, Material, und in der Malerei kam als Parallelströmung der Naturalismus

auf, als banale Natur-Kopiererei in seiner objektiven, als Impressionismus in seiner unvergleichlich tieferen subjektiven Spielart. In der Architektur konnte die Neufundierung der wankenden Fundamente im Objektiven auf zwei Arten erfolgen; entweder griff man auf die vor-klassische Zeit, also aufs Mittelalter zurück, wie Viollet-le-Duc und die Engländer. Man durchschaute damals die enge und höchst komplizierte Verwurzelung der Gotik in der Spätantike noch nicht, durfte sie also für etwas ganz Ursprüngliches, unmittelbar aus Natur und Logik Gewachsenes ansprechen, wie es Ruskin tat. Oder man nimmt als neue Basis eine zeitlose, als „absolute Architektur“ empfundene Klassik, wie Schinkel und Semper. Das sieht wie Willkür und Individualismus aus, war aber im Gegenteil Bescheidenheit, und das Bedürfnis, ein Allgemeines, Kollektives im Rücken zu haben. Und eben der Beweis dafür liegt in der riesigen Gedankenarbeit dieser Zeit, die historischen Formen objektiv zu rechtfertigen. Es war keine sentimentale Umkehr in eine Vergangenheit, die bequemerweise schon da war, und den Architekten der Mühe enthob, neue Formen zu suchen, keine geschmäckerliche Einfühlung in eine gute alte Vorzeit, sondern wenn je eine Generation, so hat sich diese sauer werden lassen, das Ererbte zu erwerben, um es zu besitzen. Noch die eigentlichen Romantiker, Schinkel zum Beispiel, nehmen die Gotik als Schäferspiel, als Architektur-Tonart, die sich für stille Landsitze und Mondscheinszenen und patriotische Gefühle empfiehlt — die Helden Ossians, der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Uebersetzung, der Walter-Scott-Romane und Christoph-von-Schmid-Erzählungen, auch die alten Eidgenossen der Almanache hausen in epheumsponnenen Burgen in einer Tudor-Gotik unmöglichsten Angedenkens.

Für Semper und seine Gesinnungsgenossen steht nicht mehr der Gefühlswert der Historie im Vordergrund, sondern ihr Gehalt an technischer, objektiver Richtigkeit. Viollet-le Duc entdeckt eine sehr unromantische Gotik, eine Gotik des ins Äusserste getriebenen statischen Raisonnements, und Bötticher und Semper entdecken eine Antike, die nicht nur edle Einfach und stille Grösse ist, wie die marmorbleiche Antike Winkelmanns und Thorwaldsens, sondern eine lustig-bäuerlich bunte, die sich aus der Holzbaukunst prähistorischer Zimmerleute entwickelt hat, zum Entsetzen der zünftigen Archaeologen; August Thiersch hat im oberbayrischen Bauernhaus eine Verwandt-

AUS DEM MURALTENGUT IN ZÜRICH

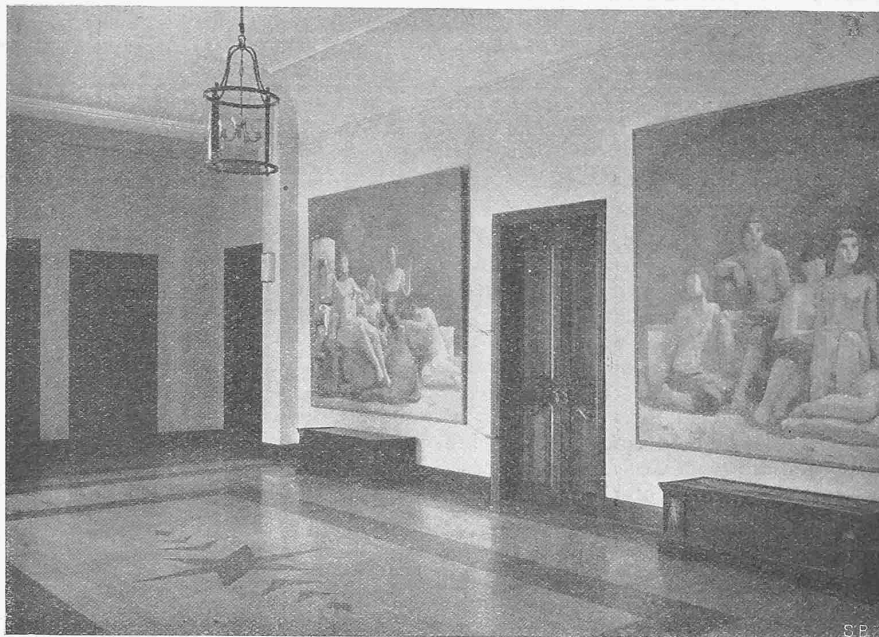


Abb. 3. Vorhalle im Erdgeschoss. Wand gegen den Festsaal.

schaft mit etruskischen Tempeln herausgeföhlt. Semper gehörte zu den ersten, der die Antike aus ihrer eisigen Unnahbarkeit zu erlösen, und mit den andern Perioden in Wettbewerb zu stellen wagte, indem er sie alle auf den gemeinsamen Nenner des technischen Hintergrundes bezog, und im Rahmen einer organischen Entwicklung betrachtete. Was scheinbar eine Entthronung und Relativierung war, war in Wirklichkeit eine Verabsolutierung, denn indem die klassische Formenwelt auch jeder Untersuchung standhielt, die es auf die materielle Richtigkeit der Konstruktion abgesehen hatte, stand sie nur um so fester da, indem sie beweglich wurde, ihre Schmiegsamkeit in der Anpassung an verschiedene Zweckwendungen usw. zu erkennen gab. Es war ein grossartiger und naiv unternommener Versuch, die historischen Stile in das neu entstehende Weltbild des Materialismus einzubauen, so wie das Mittelalter in aller

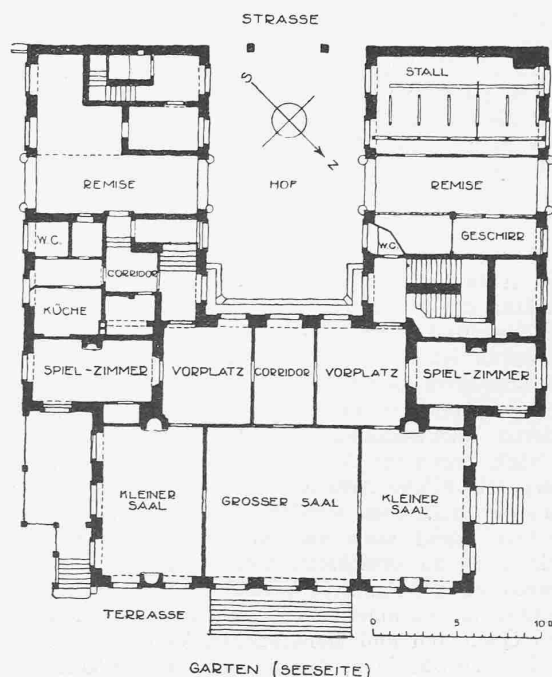


Abb. 1. Erdgeschoss-Grundriss des Muraltengutes, vor dem Umbau.

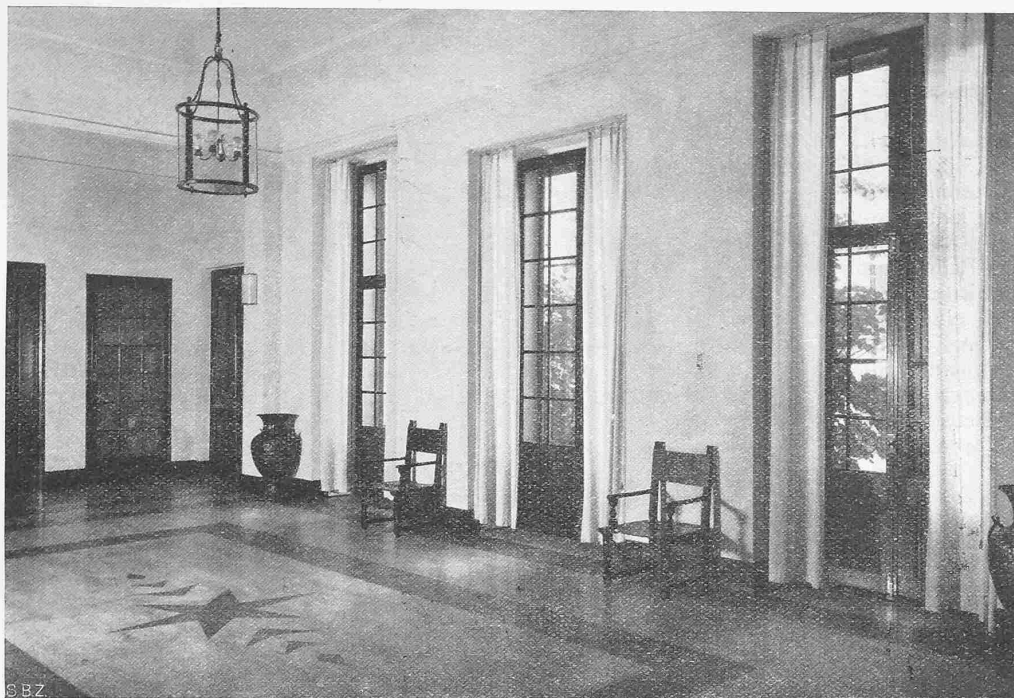


Abb. 4. Vorhalle im Erdgeschoss, Wand gegen die Cour d'honneur.

Unschuld versuchte, die antike Philosophie in das christliche Dogmengebäude aufzunehmen; und selbstverständlich war Semper weit davon entfernt, aus seinen Entdeckungen die trostlose Konsequenz des Konstruktivismus zu ziehen, der in seinem technischen Monismus behauptet, jeder Lebensvorgang im allgemeinen und die Architektur im besondern erschöpfe sich in irgendwelchen „Zweckmässigkeiten“ und materiellen Erwägungen. Das Geistig-Seelische verstand sich vielmehr von selber, Semper fühlte sich in Fühlung mit allen auch geisteswissenschaftlichen Strömungen seiner Zeit, sehr im Gegensatz zu jenen, die sich heute nicht scharf genug gegen alle geistigen Gebiete durch gewollte Teilnahmslosigkeit absperrten können.

Wenn Semper materialistische Gesichtspunkte in die Betrachtung der Stilformen einfuhrte, so fuhre das für ihn nicht zur Zertrümmerung, sondern zur Festigung und Vereinheitlichung des Weltbildes, das Materielle stand im Dienst des Idealismus. Bei Karl Friedrich Gauss und Thibaut in Göttingen hatte Semper Mathematik studiert, bei Otfried Müller Archaeologie, ohne dass sich diese Wissenschaften gegenseitig in die Quere kamen. Cuviers zoologische Sammlung im Jardin des Plantes soll ihn zur entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung der Künste angeregt haben; als universaler Geist sah er die Strömung in der Naturwissenschaft, auch hier die organischen Formen als „zweckmässig“ zu erweisen, sie also rationell zu rechtfertigen. So fand Semper auf allen diesen Gebieten Bestätigungen seiner eigenen Ideen, oder Korrekturen, er sah die Architektur im Rahmen des ganzen Lebens, und den Monteur-Standpunkt des Konstruktivisten hätte er verachtet, wenn er ihm überhaupt vorstellbar gewesen wäre.

Moderne Konstruktion und Zweckmässigkeit konnte für Semper keinen Gegensatz zur klassischen Architektur mehr bedeuten, nachdem er das konstruktive Moment in der Antike selber erforscht hatte, und Bauten wie sein Bayreuther Festspielhaus sind einzigartige Beispiele für eine nach der Seite überlegter Zweckmässigkeit verflüssigte Klassik — und es ist nicht unmöglich, dass sie später einmal als Vorläufer einer zu klassischer Haltung verfestigten Zweckmässigkeit gelten werden.

Es berührt ja zuerst fast unheimlich und grotesk, wie mit der besten Ueberzeugung von der objektiven Richtigkeit seiner Gründe der Eine die klassische, der Andere die gotische Formenwelt als die einzig richtige, natur- und

also vernunftgemässe erweist; aber damit beweist man zum voraus ein Drittes, das uns inzwischen wichtig geworden ist: dass es nämlich auf diese materielle Komponente des Zweckes, Handwerkes, Materials überhaupt nicht entscheidend ankommt. Die statische Gleichung muss selbstverständlich erfüllt sein, wenn ein Gebäude auf unsere Zeit gekommen ist, denn sonst wäre es schon im Bau eingestürzt. Man wird also die statische Richtigkeit für den griechischen Tempel so gut wie für den gotischen Dom nachweisen können. Und bei jedem Gegenstand jeder Zeit wird sich der Arbeiter mit den Eigenschaften seines Stoffes und dem Verhältnis zwischen

Form und Leistung aus-

einandersetzen. Wo man je zwei Formen miteinander vergleicht, steht der technische Faktor auf beiden Seiten der Gleichung, also fällt er aus; und was schliesslich entscheidet, ist immer die geistige Komponente.

Semper ist moderner, als er den Anschein hat: er hat für sich schon den Materialismus überwunden, nicht indem er ihn umgangen, sondern indem er ihn zu Ende gedacht, und auf den bescheidenen Platz im Lebens-Ganzen verwiesen hat, auf den er gehört. Nicht ob man seine einzelnen Bauten mehr oder weniger schön findet, ist wichtig: Durch seine Unmittelbarkeit und Freiheit des Blickes bleibt uns dieser grosse deutsche Architekt vorbildlich.

*

Es war beabsichtigt, diesem Ueberblick über Sempers Zeit ein Verzeichnis der wichtigsten Werke und Lebensdaten folgen zu lassen; da der Aufsatz ohnehin etwas umfangreich geworden ist, sehen wir davon ab. Den ausführlichen Lebenslauf findet der Leser z. B. im „Schweizerischen Künstlerlexikon“.

P. M.

Renovation des Muraltengutes in Zürich.

Architekten MÜLLER & FREYTAG, Zürich und Thalwil.

(Hierzu Tafeln 19 bis 22.)

VORBEMERKUNG.

Welchen Sinn hat es, alte Gebäude in einem, ihrem ursprünglichen möglichst ähnlichen Zustand zu erhalten, sie zu pflegen, und womöglich wiederherzustellen? Hier wäre das in den Aufsätzen „Krisis der modernen Architektur“ über Gegenwart und Historie Gesagte zu wiederholen, in spezieller Zuspitzung auf den Einzelfall. Wenn man Gegenwart nur im Sinne von Aktualität, und Geschichte als mechanisch abschnarrendes Uhrwerk zusammenhangloser Augenblicke versteht, so heisst die Antwort sehr einfach: Keinen.

Ganz so bequem liegt die Sache aber nicht, sondern wir sehen die Gegenwart vergleichsweise wie einen Baum, der seine Vergangenheit in seinen Jahresringen aufbewahrt, sie bleibt gegenwärtig, und dient den jeden Tag neu dazukommenden Säften und Stoffen als Gerüst, und wenn man auch mehr von den Früchten und Blättern der laufenden Jahreszeit sieht und spricht, so sind diese ältern Schichten doch nicht minder lebendig und gegenwärtig.