

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 6

Artikel: Gottfried Sempers Kunsttheorie
Autor: P.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-22254>

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

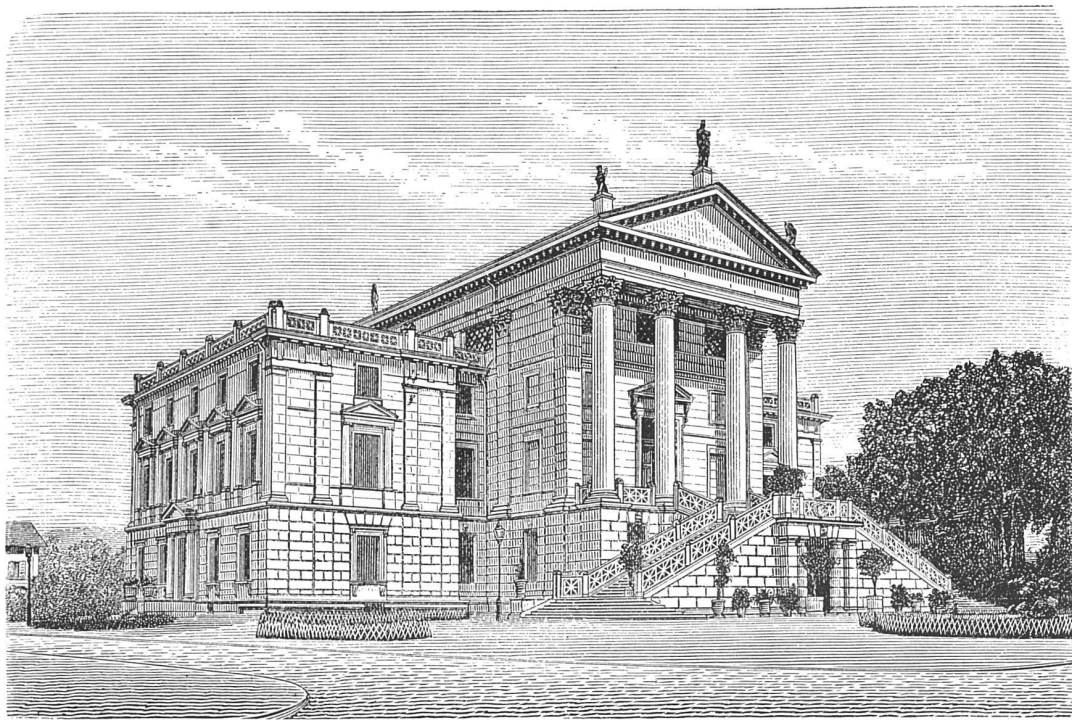
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 25.12.2024

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



Gottfried Semper: Stadthaus Winterthur

Gottfried Sempers Kunsttheorie

von Ernst Stockmeyer. 90 Seiten, 9 Holzschnitte. Format 13,5/20,5 cm. Preis kart. Fr. 5.50. Verlag Rascher, Zürich 1939.

Ein unscheinbares, aber inhaltlich gewichtiges Heftchen, gewidmet dem Andenken Theodor Fischers. Es bedeutet eine Ehrenrettung, ist es doch üblich, Semper als Erzvater des ästhetischen Materialismus zu zitieren, der jede Kunstform aus irgendeiner Zweckform oder einem technischen Materialerfordernis ableiten zu können glaubte. In Wirklichkeit war Semper von solcher Plattheit, die noch heute an Schulen und Hochschulen ihr Unwesen treibt, weit entfernt und er beschäftigte sich gerade darum in seinem «Stil» so eingehend mit den technischen Bedingtheiten der Formen, um dieses subalterne Gebiet scharf gegen das eigentlich ästhetische abzugrenzen, in dem geistige und nicht materialistische Gründe den Ausschlag geben. Diese Abgrenzung bedeutet ein heute noch aktuelles, ja heute wieder besonders nötiges pädagogisches Programm, und wenn der Kunstunterricht an der Zürcher Technischen Hochschule es mit der behaupteten Anknüpfung an gute Traditionen ernst meinte, so wäre hier die einzige Tradition aus besseren Zeiten, an die wieder anzuknüpfen fruchtbar wäre. Die «Tradition von Rahn und Zemp», auf die man sich heute berufen will, ist ja nur die Hälfte des ursprünglichen Programms, und nur sinnvoll in Verbindung mit der anderen, inzwischen verloren gegangenen Hälfte — ob man diese nun mit dem etwas in Verruf geratenen Namen «Formenlehre» oder anders bezeichnen will.

Stockmeyers Schrift ist sehr sorgfältig gearbeitet, sehr konzentriert, und nur die Anmerkungen lassen erraten, wie umfassende Studien dahinterstehen. Ein besonderes Lob verdient auch der Bilderteil: Bauten von Semper durchweg nach Holzschnitten der Zeit wiedergegeben, die Sempers Stil besser zur Geltung bringen, als es Fotografien tun könnten.

p. m.

Wir stellen aus der Schrift von Stockmeyer Zitate zusammen, die auf die aktuelle Frage nach dem Sinn von Form-Traditionen und ihrer Bewahrung oder Negierung Bezug haben.

Wert und Stabilität konventioneller Formen

«Die Frage . . . , bis zu welchem Grade das Leben den Dienst der Historie überhaupt brauche, ist eine der höchsten Fragen und Sorgen in betreff der Gesundheit eines Menschen, eines Volkes, einer Kultur.» (Semper)

«So wie die Sprachwurzeln ihre Geltung immer behaupten und bei allen spätern Umgestaltungen und Erweiterungen der Begriffe, die sich an sie knüpfen, der Grundform nach wieder hervortreten, wie es unmöglich ist, für einen neuen Begriff zugleich ein ganz neues Wort zu erfinden, ohne den ersten Zweck zu verfehlen, nämlich verstanden zu werden, ebensowenig darf man diese ältesten Typen und Wurzeln der Kunstsymbolik für andere verwerfen und unberücksichtigt lassen . . . » (Semper)

Dass der Formcharakter einer gewissen Konventionalität, die im Typischen liegt, nicht entraten darf, um überhaupt «verstanden» zu werden, ist der tiefere Sinn jeder Stilform nach ihrer morphologischen Struktur. Ein Verblässen der ursprünglichen technischen Bedeutung im Symbol hebt keineswegs den Sinn des Symbols auf. Symbolhaftes bleibt nur als Gattungsmässiges verständlich. Nur so und so oft Wiederholtes erhärtet sich zu allgemein verständlichem Ausdruck. (Semper)

Insofern es sich um Allgemeingut, um Volkskunst handeln soll — und für Semper ist Kunst, insonderheit Architektur, nur als solche denkbar —, ist die Grundlage alter Formentypen durchaus gerechtfertigt, ja sogar notwendig. Hier scheidet sich das individuelle Kunstphänomen als einmaliges geistiges Erlebnis von dem mit der Kultur und Tradition eines Volkes verwachsenen körperhaften Kunstgebilde. (Stockmeyer)

Form, Zweck und Material

In je engeren Schranken des Stoffes man sich bewegen muss, um so besser. Denn «in jeder Kunst ist Gesetzlosigkeit gleichbedeutend mit Ratlosigkeit». «Der Ueberfluss an Mitteln in der heutigen Zeit» heisst soviel wie «Mangel an Vermögen, sich ihrer zu bemächtigen». (Semper)

Ursprünglich verfolgt jede der Technik entstammende Form einen eminent praktischen, realen Zweck, der dem Wesen aller angewandten Kunst entsprechend nach aussen weist. Matte und Decke wurden hergestellt zum Schutze gegen Kälte, der Erdaufwurf zur Festigung der Unterlage, das Dach gegen die Unbilden der Witterung, Gerät und Mobiliar zu beliebiger praktischer Verwendung im Haushalt. Aber, sagt Semper, diese konstruktiv-technische und zwecklich-praktische «Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst hat nichts gemein mit der grobmaterialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundegebungs».

«Die Form als geistiger Mantel, der über die Materie geworfen wird», soll in ihrer Symbolstruktur durchschaut und auf ihren tiefern Sinn hin analysiert werden. Dabei wird offenbar, dass eine symbolische Verwertung struktureller Formen im Stoffwechselprozess zwangsläufig ein Verblenden ihrer ursprünglichen Sinngehaltung nach sich zieht. Das Formmotiv verliert die Bedeu-

tung, die es im ursprünglichen Stoffzusammenhange hatte, und gewinnt durch neue Bindungen an ideellem Gehalt. Es tritt eine Art Entstofflichung ein zugunsten der reinen symbolischen Form.

Aber trotzdem ist es nicht ein Negieren, ein völliges Ausschalten des Stoffes im Sinne eines nichtimmanenten Idealismus, dem der Stoff nichts bedeutet, oder im Sinne einer Gefühlsästhetik, die jeder rationalistischen Ueberlegung über die materielle Grundlage entraten möchte. Bei Semper läuft es im Gegenteil auf eine Betonung der materiellen Durchbildung hinaus, denn nur wenn die Form auf den Stoff eingestellt ist in substantieller und technischer Hinsicht, ist ein Vergessenkönnen desselben in seiner Symbolform möglich. «Das Maskieren hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist oder die Maske nichts taugt... nur vollkommene technische Vervollendung, wohlverstandene richtige Behandlung des Stoffes nach seinen Eigenschaften, vor allem Berücksichtigung dieser letztern bei der Formgebung selbst (was wir bereits wissen), können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde ganz von ihm befreien.» (Stockmeyer, mit Zitaten nach Semper)

Von der griechischen Baukunst heisst es: «In dem hellenischen isodomen Quadergemäuer vollendete sich endlich die Emanzipation der monumentalen Form vom Stofflichen durch das allein untrügliche Mittel der vollständigen technischen Beherrschung des letztern.» (Semper)

Die Relativität jeder Form und ihre Begrifflosigkeit unterbindet auch allen Wahrheitsbegriff in der Kunst. «Was ist Wahrheit?», fragt Semper ironisch, da es doch im Wesen der Kunst liegt, alles umzubilden und zu verwandeln. Aber auch die Schönheit kann weder formal noch inhaltlich fixiert werden. Echte Kunst geht niemals auf Schönheit aus: «Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein.» Schönheit ist vielmehr das Resultat einer Funktion von Beziehungen, deren reale Struktur in jedem Kunstwerk verschieden ist. (Stockmeyer)

(Ueberlegungen zum Stil von Peter Behrens. 4. April 1868 bis 27. Februar 1940.)

Architektur als Ausdruck der Gewalt

Peter Behrens, geb. 1868 in Hamburg. 1891—1899 als Maler und Kunstgewerbler in München tätig, 1900 Berufung an die Künstlerkolonie in Darmstadt, 1903—1907 Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, 1907—1917 künstlerischer Beirat der Allg. Elektr.-Ges. (AEG.) Berlin, 1922 Lehrauftrag an der Akademie der Künste, Wien. (Nach Wasmuths Lexikon der Baukunst; dort auch eine Aufzählung der wichtigsten Bauten; vergl. ferner die Monographien «Peter Behrens» von Fritz Hoerber, München 1913; besonders wertvoll ist auch das dort angeführte ausführliche Verzeichnis aller zeitgenössischen Stimmen über P. B., und «Peter Behrens» von P. J. Cremers, 1928. Ein Nekrolog über P. Behrens von P. M. in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 375 vom 12. März 1940.)

Gedenktage und Todesfälle bedeutender Persönlichkeiten sind die gegebenen Anlässe, sich die Zeit, die sie vertreten, zu vergegenwärtigen und das Verhältnis der Gegenwart zu jener speziellen Epoche zu überdenken. Durch den Tod von Peter Behrens (am 27. Februar dieses Jahres) wird die Zeit vom Jahrhundertanfang bis Kriegsbeginn 1914 heraufgerufen, Jahrzehnte, die heute in der Schattenzone des Uebergangs zwischen «Gestern» und der Historie liegen.

Der Historismus der Achtzigerjahre ist bekanntlich von Aussenseitern überwunden worden, die von der Malerei her und vom Kunstgewerbe zur Architektur kamen; auch Peter Behrens gehört zu ihnen. Seine Grafik bietet stilgeschichtliches Interesse: sie zeigt, wie sich später der sogenannte «Kubismus» aus dem «Jugendstil» abzweigt,

als dessen Gegensatz er später erscheint. Bei Behrens kann man den Vorgang der Abspaltung selbst verfolgen, und also auch noch die Verwandtschaft. Das Titelblatt von 1902 wirkt in seinem harten Nebeneinander geometrischer Formelemente und erstarrter organischer Formen, wie sie

