Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 33 (1976)

Heft: 3

Artikel: Gottfried Semper über Konvention und Innovation

Autor: Germann, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166566

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Gottfried Semper über Konvention und Innovation

von Georg Germann

Gottfried Semper, 1803 in Hamburg geboren, war zur Zeit der bürgerlichen Revolution von 1848 Direktor der Bauakademie in Dresden, ließ sich trotz seiner Stellung und eines Alters von 45 Jahren in den Aufstand gegen die monarchistische Regierung verwickeln und mußte im Mai 1849 fliehen[1]. Er lebte danach wie Marx (aber ohne dessen Kreis anzugehören) in London, nahm Beziehungen zu den Männern auf, welche die erste Weltausstellung organisierten, richtete die Abteilungen Ägyptens, Dänemarks, Kanadas und Schwedens ein und wurde im Anschluß daran zum Professor für Metallhandwerke am Department of Science and Art, der Kunstgewerbeschule in Marlborough House, ernannt[2]. Seine Schrift «Wissenschaft, Industrie und Kunst» ist im Vorwort vom 24. November 1851 datiert; sie kommentiert die Weltausstellung und zielt auf die Reform der englischen Kunstgewerbeschulen, die damals vor der Tür stand[3].

Sempers Schrift «Wissenschaft, Industrie und Kunst» (in den Anmerkungen «WIK») ist eine der scharfsinnigsten und frühesten Analysen der *Kunstindustrie* unter den damals neuen Bedingungen, anzudeuten mit Stichwörtern wie neue Materialien, neue Fabrikationsprozesse, veränderte Käuferschichten, größere Märkte, kapitalistisches Wirtschaftsdenken[4].

Im Jahre 1924 schrieb Bruno Taut: «Gottfried Semper spielt die historisch-tragische Rolle, durch seine in den 50er Jahren entstandene Schrift ‹Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls› mit seinem darin erfundenen Wort ‹Kunstindustrie› auch die dazu gehörige Sache im wesentlichen eingeleitet zu haben[5].» Dieser Satz belegt zunächst, daß Sempers Schrift im Kreis des «Arbeitsrats für Kunst» und des Bauhauses keineswegs so vergessen war, wie Hans Maria Wingler in seiner Dokumentation zum Bauhaus glauben macht[6]. Er ist ferner ein Zeugnis für die vielen Mißverständnisse, denen Semper immer wieder ausgeliefert war[7]. Den Ausdruck «Kunstindustrie» hat Semper übrigens nicht erfunden; er läßt sich bis zu einer Schrift Herders aus dem Jahre 1801 zurückverfolgen[8]. Bei Semper umfaßt er die Architektur und das Kunsthandwerk in allen Abstufungen der Industrialisierung[9]. Einmal wird «Kunstindustrie» ausdrücklich als Gegensatz zu der «traditionellen höheren Kunst» – Malerei und Bildhauerei – verwendet[10].

Um den Begriff «Kunstindustrie» zu verstehen, muß man ihn im Spiegel von Sempers Kritik betrachten. «Wir haben», schreibt Semper, «Künstler und keine eigentliche Kunst. Durch unsere vom Staate errichteten Akademien werden jene für den hohen Stil herangebildet, und abgesehen von der Masse der Mittelmäßigen, übersteigt selbst die Zahl der hochbegabten Talente die Nachfrage nach ihnen bei weitem[11].» Viele sähen sich, fährt er fort, «auf den Markt geworfen» und suchten ein Unterkommen, wo immer sie es fänden. Der Künstler bequeme sich also zum Handwerk, und der «Impuls zum Veredeln der Formen» erfolge von oben nach unten. Darin kann aber, glaubt Semper, die Ursache für die modernen Mißstände nicht liegen; denn so war es schon immer, «wo die Architektur hierarchisch alle anderen Künste beherrschte». Die «Anomalie» bestehe vielmehr darin, daß die Zeit keine «herrschende Baukunst» mehr anerkenne. Die Mitarbeit «akademischer Künstler» in der Kunstindustrie verrate sich heutzutage darin, daß «dem Stoffe Gewalt angetan werden mußte, damit die Absicht des Künstlers halbwegs erfüllt werde[12]». Semper nennt hier zwei voneinander unabhängige, aber zusammenwirkende Ursachen für die ihm und den meisten Zeitgenossen als Mißstände erscheinenden Zustände in der Kunstindustrie um 1850: eine Architektur, die ihrer Sache nicht mehr sicher ist und deshalb aus ihrer Führerrolle verdrängt wird, und Akademien, welche die Schüler nicht marktkonform ausbilden, so daß diese nicht materialgerecht zu entwerfen verstehen. «Markt» und «Bazar» sind in Sempers Kritik wahre Schlüsselwörter[13]. Er ist überzeugt, daß von den zu seiner Zeit herrschenden Verhältnissen «gerade die höhere Kunst... am tödlichsten getroffen wird[14]». Da er von einem hochgeschraubten Kunstbegriff ausgeht, muß ihm das Schaffen auf Vorrat und für den Markt als Prostitution vorkommen[15]. Beim Industriegegenstand aber finde «die künstlerische Beziehung doch wenigstens einen Halt in dem Gebrauche..., der voraussetzlich gemacht werden soll[16]».

Konvention und Innovation sind Kernprobleme der Kunsttheorie. Sempers Schrift «Wissenschaft, Industrie und Kunst» beansprucht besonderes Interesse, weil sie Massenproduktion und Konsumverhalten mit einbezieht und weil sie von den Gebrauchsgegenständen ausgeht[17]. Zur Verdeutlichung wird es bisweilen notwendig werden, andere Schriften Sempers heranzuziehen.

Die Sprachen sind unter den Kommunikationsmitteln dasjenige, bei dem die Rolle der Konvention am ehesten einleuchtet. Es ist nicht naturgegeben, sondern eine Konvention, daß wir im Deutschen einen Tisch «Tisch» nennen, im Französischen «table», oder daß wir, was der Franzose mit «bois» bezeichnet, bald «Holz», bald «Gehölz», bald «Wald» nennen und die englische Sprache zwischen «wood» und «timber» unterscheidet. Für die Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts ist es bezeichnend, daß

sie die Rolle von Konvention und Innovation durch Vergleiche mit der Sprachtheorie zu erläutern versucht[18].

Auch Semper benutzt die Sprachmetapher: «Es steht einem frei, die Sage von der babylonischen Sprachverwirrung als das mythische Gewand der Geschichte einer eingetretenen frühen Erkenntnis internationaler Rechte, die Unordnung, von der sie erzählt, als den Anfang einer natürlicheren Ordnung zu betrachten[19].» Semper versteht die Weltausstellung als Katharsis: «So wird auch der Bau von 1851, zu dem die Völker den Stoff zusammentrugen, eine Art von Babel herbeiführen. Diese scheinbare Verwirrung ist aber nichts weiter als das klare Hervortreten gewisser Anomalien in den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft, die bisher nicht so allgemein und deutlich von aller Welt in ihren Ursachen und Wirkungen erkannt werden konnten[20].»

Noch zweimal wird der Gedanke aufgenommen und zu einer Lehre von der Zersetzung der Tradition umgeformt: «Während unsere Kunstindustrie richtungslos fortwirtschaften wird, erfüllt sie unbewußt ein hehres Werk, das der Zersetzung traditioneller Typen durch ihre ornamentale Behandlung[21].» Friedrich Theodor Vischer hat diesen Satz am Ende seiner «Ästhetik» zitiert. An anderer Stelle schreibt Semper: «Diesen Prozeß der Zersetzung der vorhandenen Kunsttypen muß die Industrie, die Spekulation und die auf das Leben angewendete Wissenschaft vorher vollenden, ehe etwas Gutes und Neues erfolgen kann[22].» Auf den folgenden Seiten führt er den Gedanken aus, indem er ein Bild der Kunstentwicklung von den alten Mittelmeerkulturen bis zur Jetztzeit gibt. Darin ist mehrfach von Gegensätzen und ihrer «Vereinigung» oder «Versöhnung» die Rede: ein Reflex der Hegelschen Geschichtsphilosophie[23].

Man würde Semper mißverstehen, wenn man glaubte, er plädiere für Synkretismus. Über den Maximilianstil, der «in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis» im Gefolge eines Wettbewerbs entstanden war, gießt er seinen Hohn aus[24]. Ihm habe folgende «tiefsinnige Idee» zur Grundlage gedient: «Unsere Kunst ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln[25]!»

Es wäre aber auch unrichtig anzunehmen, Semper wolle die Gesundung der Kunst dem Instinkt überlassen. Freilich war er wie die meisten Ausstellungsbesucher in London von den «Erzeugnissen orientalischer Industrie» überrascht, vor allem von den persischen Teppichen[26]; «was wir den Völkern von nichteuropäischer Bildung absehen müssen, ist die Kunst des Treffens jener einfachen, verständlichen Melodie in Formen und Farbtönen, die der Instinkt den Menschenwerken in ihren einfachsten Gestaltungen zuteilt, die aber bei reicheren Mitteln immer schwerer zu erfassen und festzuhalten sind[27]». «Aber so sehr diese Leistungen der Asiaten mit sich selbst fertig sind und in technisch-ästhetischer Schönheit, im Stile, den Gegensatz zu der modernen europäischen Prinzipienlosigkeit bilden, ebensosehr vermissen wir an ihnen den individuellen Ausdruck, die Sprache, die phonetische höhere Schöne, die Seele[28].»

Nach Semper bemächtigten sich einst die großen Künstler der Tradition, indem sie sich ihrer als einer Konvention bemächtigten oder, moderner ausgedrückt, indem sie sich ihrer als eines Codes bedienten, der auch bei kühner Innovation die Verständlichkeit sicherte. «So vom Bieneninstinkt des Volkes gleichsam vorher durchknetet, überkamen die einstigen Begründer blühender Kunst ihren Stoff, und indem sie das naturwüchsige Motiv zu höherer Bedeutung ausbildeten und plastisch verarbeiteten, erhielten ihre Schöpfungen zugleich das Gepräge strenger Notwendigkeit und geistiger Freiheit und wurden der allgemeinverständliche Ausdruck einer wahren Idee, die in ihnen historisch fortlebt, solange Spur und Kunde von hinen bleibt[29].»

Doch die Produktions- und Marktverhältnisse des 19. Jahrhunderts waren anders. Semper glaubte deshalb, die «naturwüchsigen Instinkte» müßten durch «besonnenes Stilstudium» ersetzt werden[30]. Das entspricht genau dem zeittypischen Gedankengang, den Heinrich von Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater gezeigt hat: Das Bewußtsein zerstört die natürliche Schönheit des Instinkthaften, aber in seiner Vollendung kehrt das Bewußtsein zur natürlichen Schönheit zurück.

Eine wichtige, zu wenig beachtete Voraussetzung für Sempers Lehre vom Stil ist der antike und neuhumanistische Begriff des «Schicklichen[31]». Er beherrscht, obwohl nirgends genannt, die Polarität Konvention–Innovation.

Die Schrift «Wissenschaft, Industrie und Kunst» enthält in nuce bereits die Grundgedanken von Sempers Monumentalwerk «Der Stil», auf dessen baldiges Erscheinen an zwei Stellen hingewiesen wird[32].

Daß der Stil in den Erzeugnissen von Zweck und Material abhängig sein müsse, ist ein Gedanke, der sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, bis zu Carlo Lodoli, zurückverfolgen läßt. Eine von Sempers Leistungen liegt darin, diese Lehrmeinung folgerichtig entfaltet zu haben. Das zeigt sich schon in seiner Kritik an der Klassifikation der 1851 gezeigten Gegenstände: «In einer Industrieausstellung sollten doch wohl die Produkte des Kunstfleißes, wie sie aus dem Bedarf nach Nahrung, Obdach, Schutz, Raumdurchmessung, Zeitbestimmung usw. hervorgehen, die ersten und wesentlichen Punkte der Betrachtung abgeben. Innerhalb derselben müßten Unterfächer bestehen, je nach den Spezialitäten der Gegenstände und nach den Stoffen und Mitteln, die zu ihrer Vollendung in Anwendung kommen. Als weitere Ergänzung mußten dann die Rohstoffe, die Werkzeuge, die Maschinen, kurz alle Faktoren der Produktion daneben Platz finden[33].»

Man sieht, daß Semper zunächst vom Gebrauch ausgeht, nicht von Stoff und Verarbeitung, die lediglich der weiteren Unterteilung dienen sollen. Semper scheint um 1850 und bis zur Veröffentlichung seines Werkes «Der Stil» (1. Aufl. 1861–1863) viel völkerkundliches Schrifttum gelesen zu haben. Vielleicht erklärt sich daraus die Ordnung, die er dem Ausstellungsgut vom Zweck her geben wollte. Er beschreibt die Absicht so: «Der gefaßte Plan war ein architektonischer, basiert auf den Elementen der häuslichen Niederlassung: Herd, Wand, Terrasse, Dach. Ein fünfter Hauptabschnitt sollte ein Zusammenwirken dieser vier Elemente, die hohe Kunst und – im symbolischen Sinn – die hohe Wissenschaft umfassen. Er sollte die Ableitung der Gegenstände und Formen aus ihren Urmotiven und die Veränderungen ihres Stiles nach den bedingenden Umständen von selbst hervortreten lassen[34].»

Damit sind wir zu einem weiteren Schlüsselbegriff Sempers gelangt, dem des «Urmotivs»; an der Stelle dieses Wortes stehen zuweilen auch die Wörter «Urform» und «Grundform». Semper definiert: «Die Grundform, als einfachster Ausdruck der Idee, modifiziert sich besonders nach den Stoffen, die bei der Weiterbildung der Form in Anwendung kommen, sowie nach den Instrumenten, die dabei benutzt werden[35].» Für die «Doktrin vom Stile» schlägt Semper drei Teile vor: «Die Lehre von den Urmotiven und den aus ihnen abgeleiteten früheren Formen mag den ersten kunstgeschichtlichen Teil der Stillehre bilden[36].» Was nun folgt, ist eine Generalisierung jener Sätze bei Vitruv und den Vitruv-Kommentatoren, wo die Formen des griechischen Tempels aus dem Holzbau abgeleitet werden: «Ohne Zweifel befriedigt es das Gefühl, wenn bei einem Werke, sei es auch noch so weit von seiner Entstehungsquelle entfernt, das Urmotiv als Grundton seiner Komposition durchgeht, und es ist gewiß bei künstlerischem Wirken Klarheit und Frische in der Auffassung desselben wünschenswert, denn man gewinnt dadurch einen Anhalt gegen Willkür und Bedeutungslosigkeit und sogar positive Anleitung im Erfinden. Das Neue wird an das Alte geknüpft, ohne Kopie zu sein, und von der Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit[37].» Als Beispiel nennt Semper den gestickten Teppich, der als Raumunterteilung «das Grundmotiv aller späteren Wanddekoration» bleibt.

Die Ableitung der Wand aus dem Teppich steht in Sempers Architekturtheorie im Vordergrund, weil sie die von ihm untersuchte Bemalung antiker Bauwerke erklären half, die in den 1830er und 1840er Jahren stark umstritten war. Man übersieht deshalb leicht, wie eng Sempers polygenetische Ableitung des Ornamentalen in Vitruvs monogenetischer Ableitung wurzelt. Vergleichen wir Sempers Lehre vom Urmotiv mit einem Vitruv-Kommentar aus seiner Jugendzeit: «Diese Übereinstimmung zwischen Holz- und Steinbau, welche auf statischen Grundsätzen beruht, dehnt sich dann weiter auf die Verzierungen aus; und auch darin nahm der Steinmetz die Arbeit des Zimmermanns zum Vorbild. Dies lehren uns die Monumente ohne Ausnahme, und Vitruv, von der Entstehung der verschiedenen Gebälkarten sprechend (4, 2), schärft dies als eine allgemeine und streng beobachtete Maxime der alten Baukünstler ein. ‹Sie erlaubten sich nichts in der Nachahmung, wovon sie nicht ein ächtes Vorbild in der ursprünglichen Zimmerkunst vor sich hatten; und sie hießen diesfalls nur dasjenige gut, wovon sie einen natürlichen Entstehungsgrund angeben konnten›[38].»

Semper selbst kommentiert die Vitruv-Stelle (ohne sie zu nennen) auf zwei Ebenen: der kulturhistorischen und der ästhetischen: «... alle jene Anklänge sind nur sinnbildlicher Natur, theils mit Bezug auf Priesterlegenden über das Alter der Landeskultur, theils als symbolische der Holzkonstruktion entlehnte Ausdrücke für gewisse formalästhetische allgemeinere Ideen[39].»

Auf den «historischen Teil der Stillehre» folgen die Grundsätze der «technischen Stillehre». Hier ist nicht mehr von den Verwendungszwecken die Rede, sondern vom Werkstoff und seiner Verarbeitung, von der Doktrin der Materialgerechtigkeit[40]. Dazu ein Beispiel. Für Semper beruht der Zauber der Granit- und Porphyrmonumente Ägyptens darin, daß sich «der widerstrebende Stoff und die weiche Hand des Menschen mit seinen einfachen Werkzeugen» begegnen. Die Behandlung des schwierigen Stoffes zwinge zur Mäßigung und bewirke «Stilschönheiten». Aber was sollen wir heute tun, «da wir die härtesten Steine wie Käse und Brot schneiden können»? Semper antwortet: «Das nächste wird wohl sein, daß wir ihn nur da anwenden müssen, wo seine Dauerhaftigkeit in Anspruch genommen wird, und aus dieser letzteren Bedingung die Regeln für seine stilistische Behandlung entnehmen[41].» Rund 25 Jahre später wiederholte Semper im Konzept eines Briefes an die Witwe Georg Herweghs diese Empfehlung; zur Diskussion steht der Grabstein für den Dichter: «Der rosarote Granit ist zwar ein schöner Stoff, aber er läßt sich nicht gut anders als in einfachen glattpolierten Massen ohne Profil und dergleichen Schmuck verwenden[42].»

Granit ist ein herkömmlicher Werkstoff; Probleme stellt für Semper vor allem die maschinelle Verarbeitung. Etwas anders verhält sich die Sache bei einem der um 1850 meistdiskutierten Werkstoffe, dem Eisen. Sempers wechselnde Haltung verrät, welchen Spielraum die Ableitung der Formen von Materialeigenschaft und Urmotiv gestattet. In der Schrift über Polychromie von 1834 schreibt er: «Auch bei den Alten bildeten Konstruktionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Teil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eigenen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich. Aber manche Auskunft geben die pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt

sind[43]. » Anders in dem 1849 veröffentlichten Aufsatz über Wintergärten. «Wer darf behaupten, daß die Benutzung des Eisens zu Trägern und Stützen am vorteilhaftesten in Form der Stäbe geschieht? Beweist der Kalkul und die Erfahrung nicht im Gegenteil, daß hohle Metallprismen gegen die horizontale Belastung wie gegen den Vertikaldruck nach der Richtung ihrer Längsachsen bei weitem größere Widerstandsfähigkeit haben als volle Stäbe von gleicher Durchschnittsfläche des Metalls[44]?» Während Semper in den 1830er Jahren in den Architekturdarstellungen der pompejanischen Wandmalerei Zeugnisse leichter antiker Metallkonstruktionen und implizit die Rechtfertigung für moderne leichte Metallkonstruktionen gesehen hatte, sah er am Vorabend der Weltausstellung im Kristallpalast «Massenwirkungen» als unabdingbar an für «die Baukunst, welche ihre Wirkungen auf das Gemüt durch das Organ des Gesichtes bewerkstelligt[45]». Die historische Rechtfertigung fand er in den «bronzenen Balken des Pantheon».

Die ganze zeitgenössische Kritik am Kristallpalast Paxtons sollte das Argument der mangelnden «Massenwirkung» vorbringen. Wenn man beobachtet, wie in den 1850er Jahren die Architekturformen schwerer werden, ahnt man, daß der Kristallpalast «eher ein Ende als ein Anfang ist, das Ende der funktionalistischen und ingenieurmäßigen Linie in der Formensprache der industriellen Revolution[46]».

Den dritten Teil der Stillehre hat Semper weder in der Broschüre «Wissenschaft, Industrie und Kunst» noch in dem umfassenden Werk «Der Stil» ausgeführt. Er müßte von den «örtlichen, zeitlichen und persönlichen Einflüssen» handeln, kurz, «die Charakteristik, den Ausdruck» des Kunstwerks umfassen. Solange jedoch Kunst und Kunstindustrie für den Markt schaffen, könne davon «in unserer Zeit kaum mehr die Rede sein[47]». Unter dem Diktat der Marktwirtschaft (Semper schreibt «Spekulation») sei der Schaffende zweifach abhängig: «Sklave des Brotherrn und der Mode des Tages, die letzterem Absatz für seine Waren verschafft. Man opfert seine Individualität, seine ‹Erstgeburt› für ein Linsengericht[48].»

So fehlt uns für unsere Fragestellung gerade derjenige Teil von Sempers Lehre, welcher die Innovation behandeln sollte. Denn Semper verspricht sich Innovationen nicht von einer Doktrin, sondern von Individuen. Im Vortrag über Baustile (Erstdruck 1869) äußert er sich wenigstens summarisch über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft[49]: «Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprozesse wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzt. Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Überlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit bewegen muß, aber sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwertung aneignet und gleichsam dienstbar macht[50].»

Eine Zusammenfassung kann höchstens die Klarheit von Sempers Gedankengang, nicht aber seinen Scharfsinn, seine Beobachtungen an der Weltausstellung von 1851 und sein breites Wissen erfassen. Semper erkannte den Wert überlieferter oder willkürlicher Konvention, zumal der Selbstbeschränkung auf material- und zweckgemäße Formen, darin, daß sie den Rahmen für tragfähige Innovationen schaffen. Er nahm damit Erkenntnisse der Architektur-Semiotik voraus.

ANMERKUNGEN

1 Heinz Quitzsch, *Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers* (Studien zur Architektur und Kunstwissenschaft), Bd. 1, Berlin 1962, S. 10f.

2 Martin Fröhlich, *Gottfried Semper, zeichnerischer Nachlaß an der ETH Zürich – Kritischer Katalog* (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich), Basel und Stuttgart 1974, S. 68–71. – Quitzsch (s. Anm. 1), S. 12. – L. D. Ettlinger, *On Science, Industry and Art – Some Theories of Gottfried Semper*, in: Architectural Review, Bd. 136 (1964), S. 57–60. – Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford 1972, S. 252–268. – Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 22; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte), München 1974, bes. S. 35–37 und 157.

3 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, London, den 11. Oktober 1851, Braunschweig 1852. – Erweiterter Neudruck, hg. v. Hans Maria Wingler in der Reihe «Neue Bauhausbücher», Mainz und Berlin 1966. – Zur Weltausstellung eingehend: Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung von 1851 – Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert* (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung, hg. v. Heinz Gollwitzer, Bd. 13), Münster i.W. 1971.

4 Dazu Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, edited and revised by Arthur Elton, New York, Augustus M. Kelley, 1968 (1. Aufl. 1947): grundlegend, wenn auch ohne Bezugnahme auf Ruskin und Semper: vgl. den Literaturbericht von Enrico Castelnuovo, *Arte e rivoluzione industriale*, in: Paragone, 20 (1969), Nr. 237, S. 14–54; überarbei-

tete Fassung als Einleitung der italienischen Ausgabe von Klingenders Buch, Turin 1972. – Literaturhinweise verdanke ich Nora Kristen, Basel, und Jacques Gubler, Lausanne.

5 BRUNO TAUT, *Die neue Wohnung – Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924, S. 13. – Zur Semper-Rezeption im Werkbund vgl. SEBASTIAN MÜLLER, *Kunst und Industrie – Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 2), München 1974, bes. S. 24–27 und 100.

6 HANS M. WINGLER, *Das Bauhaus: 1919–1933 Weimar – Dessau – Berlin*, Bramsche und Köln 1962, S. 24.

7 FRÖHLICH (s. Anm. 2), S. 307–310 (Semper-Bibliographie).

8 MUNDT (s. Anm. 2), S. 14.

9 WIK (1966), S. 32, 33, 38, 42, 48, 53, 57, 64, 66, 71 (Kunstindustrie), 37 (industrielle Kunst) und 49 (kunstindustrielle Zustände). – Im Rahmen einer Seminarübung an der Universität Basel stellte Kathrin Hauck, Köln, ein Register zu WIK zusammen, das hier dankbar benutzt wird.

10 WIK (1966), S. 33.

11 WIK (1966), S. 47.

12 WIK (1966), S. 48.

13 WIK (1966), S. 27, 38, 40, 41, 42, 43, 47, 53.

14 WIK (1966), S. 42.

15 WIK (1966), S. 42f.

16 WIK (1966), S. 43.

17 Immerhin wollte schon FRIEDRICH WEINBRENNER durch das Entwerfen einfacher Trinkgefäße ins architektonische Entwerfen einführen, siehe sein *Architektonisches Lehrbuch*, 3. Teil, Heft 1, Tübingen 1819, S. 2.

18 PETER COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, London 1965, S. 173–182.

19 WIK (1966), S. 28.

20 WIK (1966), S. 28.

21 WIK (1966), S. 42.

22 WIK (1966), S. 44.

23 QUITZSCH (s. Anm. 1), S. 32, vermutet, Semper habe erst in Zürich Hegel zu lesen begonnen.

24 GERHARD HOJER, *München – Maximilianstraße und Maximiliansstil*, in: *Die Deutsche Stadt im 19. Jahrhundert – Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter*, hg. v. LUDWIG GROTE (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 24; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte), München 1974, S. 33–65.

25 GOTTFRIED SEMPER, *Kleine Schriften*, hg. v. MANFRED und HANS SEMPER, Berlin und Stuttgart 1884, S. 399 (im folgenden Kl.Schr.).

26 WIK (1966), S. 40.

27 WIK (1966), S. 41.

28 WIK (1966), S. 41. Zum Ausdruck «phonetisch», den Semper S. 48 wiederholt, vgl. die Rezension der Ausgabe 1966 von WIK durch JOSEPH RYKWERT in: Domus, Nr. 450 (Mai 1967), S. 6f.: "It seems to refer to the appropriateness of ornament to purpose: almost emblematic ornament."

29 WIK (1966), S. 33.

30 WIK (1966), S. 42.

31 Vgl. ALSTE HORN-ONCKEN, *Über das Schickliche, Studien zur Geschichte der Architekturtheorie* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3. Folge, Nr. 70), Göttingen 1967.

32 WIK (1966), S. 37 und 66.

33 WIK (1966), S. 29.

34 WIK (1966), S. 30.

35 WIK (1966), S. 35.

36 WIK (1966), S. 35.

37 WIK (1966), S. 36. – Vgl. JOACHIM GAUS, *Die Urhütte – Über ein Modell der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 33 (1971), S. 7–70. – JOSEPH RYKWERT, *On Adam's House in Paradise – The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York 1972.

38 ALOIS HIRT, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809, S. 36.

39 GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik – Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2. Aufl., München 1878–1879, Bd. 2, S. 238. – Ebd., S. 200, die Auseinandersetzung mit Viollet-le-Ducs materialistischer Erklärung der Tempelformen.

40 GÜNTER BANDMANN, *Der Wandel in der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, hg. v. HELMUT KOOPMANN und J. ADOLF SCHMOLL gen. EISENWERTH (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 12/1, 19. Jahrhundert; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung), Frankfurt am Main 1971, S. 129–157, bes. S. 143f. und 147.

41 WIK (1966), S. 36f.

42 QUITZSCH (s. Anm. 1), S. 85, Anm. 43 (Erstdruck).

43 Zit. nach Kl.Schr., S. 220.

44 Kl.Schr., S. 486.

45 Kl.Schr., S. 485. – Ähnlich im *Stil* (s. Anm. 39), Bd. 2, S. 252f.

46 CASTELNUOVO (s. Anm. 4), S. 35.

47 WIK (1966), S. 37.

48 WIK (1966), S. 38.

49 QUITZSCH (s. Anm. 1), S. 32, sieht in diesen Äußerungen einen «offentsichlichen Rückschritt hinter frühere Anschauungen».

50 Kl.Schr., S. 401.