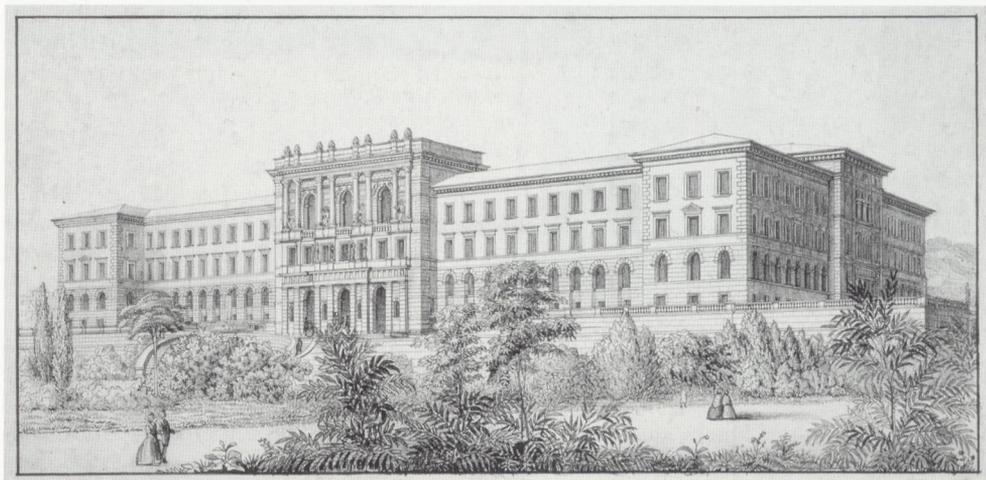


Andreas Hauser

Sempers Wahlspruch Der Konflikt um das Bildprogramm des Eidgenössischen Polytechnikums¹



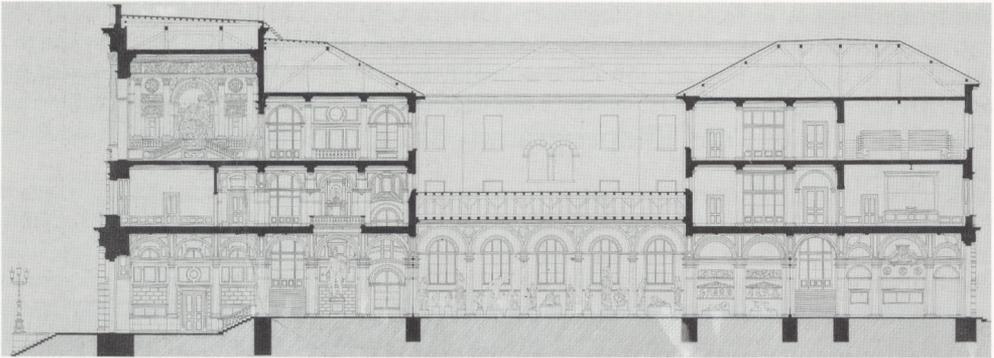
1. Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, 1859–1864 von Gottfried Semper, Schaubild des Gebäudes von Südwesten (rechts der Universitätsflügel), mit dem geplanten Statuenschmuck am Hauptfassaden-Mittelrisalit, lavierte Federzeichnung, um 1860

Bei wenigen Künstlern war die »fortuna critica« so wechselhaft wie bei Gottfried Semper. 1927 wurde er, der einst als neuer Schinkel gefeiert worden war, von einem bekannten Kunsthistoriker – dem Wölfflin-Schüler und Corbusier-Bewunderer Josef Gantner – für den beispiellosesten Niedergang verantwortlich gemacht, den die Architektur je erlebt habe.² Heute gehört der Name Semper zu den bekanntesten Architektenamen überhaupt, nicht zuletzt wegen einer Bierreklame im Fernsehen, welche mit dem Bild der Dresdner »Semperoper« wirbt. Angesichts solcher Popularität mögen sich manche fragen, ob Sempers Werk diesen breiten Ruhm wirklich verdient.

Die Kunstgeschichte hat bei ihrem Kampf um die Rehabilitierung des 19. Jahrhunderts vergessen, dass historismusfeindliche Theoretiker wie Gantner in einer Hinsicht Recht hatten: die Qualität von Architektur hängt damit zusammen, ob und wie sie die Probleme einer Zeit in sich aufzunehmen und zu gestalten vermag. Wir wissen allerdings, wie fatal es herauskommt, wenn man den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes an der Poli-

¹ Für Hilfe und Anregungen danke ich Michael Gnehm und Dieter Weidmann, für kritische Lektüre Georg Germann und Caspar Hirschi.

² Gantner 1927 (1932).



2. Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Schnitt durch die Hauptachse, links oben Aula mit dem (nicht realisierten) Bogenfeld-Bild »Die Schule der Künste«, in der Mitte die Antikenhalle, Illustrationsvorlage für Polytechnikums-Festschrift von 1905

tical Correctness seines Schöpfers festmacht. Dennoch: bei einem Mann, der Leben und Karriere für eine Revolution aufs Spiel setzte, kommt man um die Frage nach dem Zusammenhang von politischer Überzeugung und künstlerischer Intention nicht herum.

Die Sgraffitofassade am Polytechnikum in Zürich

Sechs Jahre nach der Flucht aus Dresden fand sich Semper in einer realen Republik wieder, in dem 1848 nach amerikanischem Muster konstituierten schweizerischen Bundesstaat. Nach drei Jahren ohne Bauaufträge und mit bloß einer Handvoll Schüler zweifelte er an seiner Berufung zum Republikaner.³ Weitere fünf Jahre später, 1863, kam es zu einer Episode, die für Sempers Auffassung von Republik und von deren Verhältnis zur Kunst höchst aufschlussreich ist.⁴

Im Jahre 1858 hatte die Zürcher Regierung Semper den Auftrag zur Projektierung eines Schulgebäudes für das Eidgenössische Polytechnikum erteilt. Die Auftraggeber wollten den Bau, der auch die kantonale Universität enthielt, als eine Art Gesamthochschule und als geistiges Bundeshaus der Schweiz inszeniert haben, um das Image Zürichs, das als rücksichtslose Wirtschaftsmacht galt, zu verbessern.⁵ Das kam Sempers eigenen Vorstellungen entgegen; er gestaltete das hoch über der Stadt thronende Gebäude als republikanisches Schulschloss, mit einer prominent im Mittelrisalit situierten Aula und mit einem Kernraum, der zugleich als Vestibül und Antikenmuseum diente (Abb. 1–2).⁶ Die Ausstattung des Mittelrisalits mit Skulpturen scheiterte an Zürichs protestantischer Kultur, bei der die Bilderfeindlichkeit besonders stark ausgeprägt war. Zustimmung fand dagegen der Vorschlag, die von der Stadt aus nicht sichtbare Front des Zeichensaal-Traktes mit einem Dekor in Sgraffito zu schmücken (Taf. 23b). Mit dieser kolossalen »Grisaille« wollte Semper wohl den bekannten Terrakotta-Schmuck der Berliner Bauakademie übertrumpfen. 1863 führten zwei Dresdner Dekorationsmaler das Projekt aus.⁷

3 Vgl. Hauser 2003, S. 299.

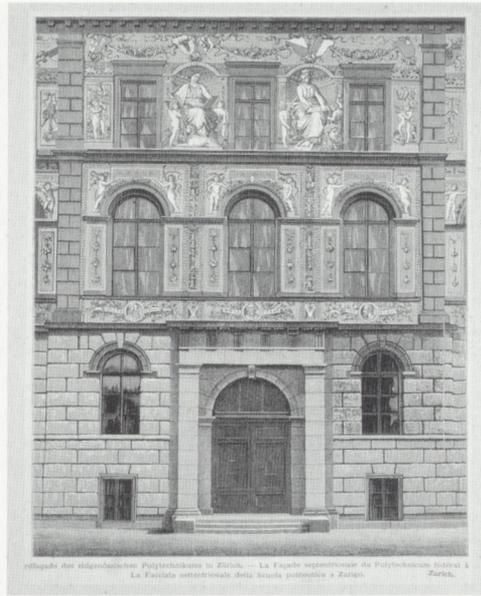
4 Vgl. Semper 1880, S. 1–2; Semper 1913, S. 129, Sp. 2 (Kommentar zu den Sgraffiti am Polytechnikumsgebäude in Zürich).

5 Hauser 2003, S. 303.

6 Zum Gebäude des Eidgenössischen Polytechnikums zuletzt: Hauser 2001, S. 101–115; Hauser 2003, S. 302–305; Kat. Semper 2003, S. 342–351 (Weidmann).

7 Nämlich Adolf Wilhelm Walther und Karl Gott-

Semper hat das Programm selber konzipiert, wobei er für Detailfragen Kollegen um Rat gefragt haben dürfte.⁸ In der definitiven Fassung hat er, anders als ursprünglich vorgesehen, auf die Dekoration der Eckrisalite verzichtet; es blieben als Bildträger der dreiachsige Mittelrisalit und die zwei siebenachsigen Flügel (Abb. 3–4). Im Kranzfries sind die Wappen der 22 Kantone zu sehen, die damals den Bundesstaat formierten. In den Brüstungsfeldern des ersten Stockes befinden sich Medaillons mit »17 berühmten Männern der Wissenschaft und Kunst«,⁹ in den Feldern zwischen den Fenstern des zweiten Stockes Embleme der Techniken und Künste, die an der Schule gelehrt wurden,¹⁰ in den Zwickelfeldern oberhalb der Fenster des ersten Stockes Tafeln, die von mantegnesken Genien gehalten werden und Tugend-Begriffe in lateinischer Sprache enthalten.¹¹ Die Emblemserie spannt sich zwischen die Pole Malerei (links außen) und Bautechnik (rechts außen); der ersten ist »numine« (sic!) (mit Eingebung), der zweiten »cura« (mit Sorgfalt) zugeordnet. »Mechanische« Künste wie die Metalltechnik stehen gleichberechtigt neben »freien« wie der Astronomie und der Perspektivtechnik. Bei den in den Flügeln situierten »uomini illustri« handelt es sich um Vertreter der frühneuzeitlichen Naturwissenschaften, Techniken und Künste; in der Achse links vom Mittelrisalit, unterhalb vom Emblem für »architektonisches Zeichnen«, findet man zum Beispiel das Porträt des berühmten Brückenbau-Ingenieurs Jean Rodolphe Perronet. Zu



3. Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Mittelrisalit des Nordtraktes, Holzstich (aus: »Die Stadt Zürich; illustrierte Chronik«, 1896)

lob Schönherr. 1924 wurden die Sgraffiti von der Zürcher Firma Christian Schmidt neu aufgetragen. Die gelochten 1:1-Pausen, die im Semper-Archiv der ETH Zürich aufbewahrt werden, dürften im Zusammenhang mit dieser Kopierarbeit entstanden sein und nicht von Sempers Hand stammen: das zentrale Medaillon des Porträtfrieses ist leer – es war 1924 bereits von der Witterung zerstört und konnte nicht mehr kopiert werden (Institut gta, ETH Zürich: 300-1-644 bis 300-1-759).

8 Zum Bildschmuck der Nordfassade: Ziesemer 1999, S. 137–141. – Dass das Konzept von Semper stammt, bezeugen einzelne signierte Vorentwürfe (Institut gta, ETH Zürich, 300-1-640 und 641).

9 Nämlich: A) Flügel links, von links: »Simon Laplace, Leopold Cuvier, Conrad Gessner, Alexander Humboldt, Isaak Newton, Leonardo da Vinci, Jean Perronet«, B) Flügel rechts, von links:

»Michelangelo, Albrecht Dürer, Daniel Bernoulli, Galileo Galilei, Raffael Sanzio, Jakob Berzelius, James Watt«. – Das Zitat »17 berühmte Männer« nach einer Bleistiftnotiz Sempers auf einer Detail-Vorzeichnung zum Bildschmuck der Nordfassade (Institut gta, ETH Zürich: 300-1-640).

10 Nämlich: A) Flügel links, von links: Malerei, Bergbau, Pharmazie, Geometrie, Physik, Holzbau, Maschinenbau, Architektonisches Zeichnen; B) rechter Flügel, von links: Geologie, Chemie, Metallindustrie, Perspektive, Astronomie, Jagdwesen, Vermessung, Bautechnik. Benennung der (nicht beschrifteten) Embleme nach: Fröhlich 1974, S. 281–282.

11 Nämlich: A) Linker Flügel, von links: »numine, indole, cognoscendo, intuendo, meditatione, experimento, constantia, impetu«; B) Flügel rechts, von links: »exemplo, inventione, acumine, labore, disciplina, libertate, audacia, cura.«



4. Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum, Nordfassade, Mittelrisalit und Achse 12, 1. und 2. OG, Allegorien von »scientiae« und »artes«, mit Sinnspruch »Non fuerat nasci...«, Fotografie wohl kurz vor dem 1924 erfolgten Neuauftrag der Sgraffiti

den Vertretern der »Kunst« zählten in den ersten Programmentwürfen Vitruv und Bramante.¹² Im ausgeführten Dekor fehlen aber reine Architekten. Als Pendant zum Ingenieur Perronet figuriert Michelangelo: Mit ihm identifizierte sich Semper, weil er alle Kunstgattungen beherrschte. In anderen Medaillons finden sich drei weitere solcher »uomini universali«: Leonardo, Dürer, Raffael.

Ursprünglich wollte Semper auch auf dem Mittelrisalit neuzeitliche Figuren aufreihen, dann aber platzierte er hier, in der Anordnungsweise einer Sacra Conversazione, Aristoteles, Perikles und in der Mitte Homer. Aristoteles interessierte ihn wohl als Symbolfigur einer realitätsbezogenen Ausbildung, Perikles in seiner Eigenschaft als Förderer der Demokratie und der Baukunst. Und Homer? Vermutlich sah Semper in ihm eine Gründerfigur der abendländischen Kultur. Im Rahmen eines Polytechnikums ist es allerdings merkwürdig, dass gerade ein Dichter und Sänger diese Rolle spielen darf. Nicht ganz den Erwartungen entsprechen auch die beiden Hauptfiguren der Fassade. Es sind zwei allegorische Frauengestalten. Statt rauchende Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Brücken und dergleichen¹³ findet man unter ihren Attributen eine Sphinx, eine Büste, ein auf-

12 Auf einer Detailvorskizze zum Nordfassadenschmuck nennt Semper Vitruv, Bramante, Michelangelo, Raffael und Leonardo als Vertreter der Disziplinen »Künste u. Perspektive«, und

zwar so, dass die ersten drei Namen über dem ersten, die beiden Maler über dem zweiten Begriff stehen. Institut gra, ETH Zürich: Blatt 300-1-640.

gerolltes Blatt mit dem Grundriss des Polytechnikums und anderes mehr. Die eine hält einen Gänsekiel, die andere betätigt einen Zirkel: die erste repräsentiert »Scientiae«, die zweite »Artes«. Bei diesen Symbolfiguren denkt man eher an traditionelle Geistesarbeit als an die prometheischen Leistungen der modernen Polytechniker.

Der Mittelrisalit-Dekor: die persönliche Devise Sempers

Als der für den Bau zuständige Regierungsrat Franz Hagenbuch, ein aufgeklärter und Semper – wenigstens anfänglich – sehr wohlgesinnter Mann, die Sgraffiti des Mittelrisalits erstmals sah, bekam er einen Wutanfall.¹⁴ Anlass war nicht das Bildprogramm, sondern eine Inschrift. Bei einer Besprechung der am Bau anzubringenden Inschriften hatte Semper den Vorschlag gemacht, in einer der »bei den Thüren anzubringenden Inschriften« einen Satz aus Senecas »naturales quaestiones« zu zitieren:¹⁵ »Nisi ad haec admittere non fuerat nasci«, auf Deutsch in etwa: »Wenn ich mich nicht darauf einlassen könnte [nämlich auf das Suchen nach den Geheimnissen der Natur], wozu wäre ich dann geboren?«¹⁶ Weil Hagenbuch gegen diese Sentenz Bedenken geäußert hatte, ließ Semper sie fallen – nur um an viel prominenterer Stelle eine ganz ähnliche anzubringen, und zwar ohne den Politiker darüber zu informieren.¹⁷ Verteilt auf verschiedene Felder über, neben und unter den beiden Frauenfiguren konnte dieser nach der Enthüllung der Sgraffiti lesen: »Non fuerat nasci/nisi ad has/scientiae/artes//harum/palmam/feretis« – »Es wäre nicht wert, geboren zu werden, wenn nicht für Wissenschaften und Künste. In ihnen werdet ihr den Siegespreis gewinnen« (Abb. 5–6).

Hagenbuch war überzeugt, dass der Spruch »großen Anstoß« erregen werde, und außerdem zweifelte er an dessen grammatikalischer Korrektheit. Er verlangte von Semper eine Erklärung.¹⁸ Damit hatte dieser nun allerdings seine liebe Mühe; er fragte einen befreundeten Philologen, woher der Spruch eigentlich stamme und ob er sprachlich richtig sei.¹⁹ Erst nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Hamburg, wo er neben seiner Tätigkeit als Preisrichter Recherchen zur Sentenz gemacht hatte, meldete sich Semper wieder.²⁰ Es war höchste Zeit; nur mit Mühe hatte sein Sohn Manfred den erzürnten Politiker davon abhalten können, den Spruch übertünchen zu lassen.²¹ Semper schrieb, dass er diesen von einem Porträt des spanischen Königs Alfons des Weisen (1221–1284) übernommen habe, das während seiner Schulzeit im Hamburger Johanneum gehten hatte.²² Er behauptete,

13 Eine Eisenbahn findet man zum Beispiel im Bildprogramm des bedeutendsten Gebäudes für Bildung, das vor Sempers Ankunft in der Schweiz entstanden war. Wir sprechen vom 1844–1849 von Melchior Berri erbauten Museum an der Augustinergasse in Basel, einem Sammlungs-, Universitäts- und Bibliotheksbau mit formalen Anklängen an Schinkels Berliner Bauakademie. Technische Embleme sind auch an dem 1877–1878 vom Semperschüler Theodor Gohl erbauten Technikumsgebäude in Winterthur vorhanden.

14 Franz Hagenbuch (1819–1888) hatte als Staatsschreiber Anteil an Sempers Berufung nach Zürich; 1856–1869 war er Regierungsrat.

15 Brief von Franz Hagenbuch an Gottfried Semper vom 18.6.1863. Institut gta, ETH Zürich: 20-K-1863-06-18.

16 Seneca, *Naturales quaestiones*, praefatio 4. – Zu Semper und Seneca: Berry 2005.

17 Diesen Ablauf der Ereignisse erschließe ich aus dem Brief Hagenbuchs vom 18.6.1863 (wie Anm. 15).

18 Brief vom 18.6.1863 (wie Anm. 15).

19 Antwortschreiben von Hermann Koehly (Professor für klassische Philologie an der Universität Zürich 1850–1864) vom 20.6.1863. Institut gta, ETH Zürich: 20-K-1863-06-20:03.

20 Entwurf für einen Brief von Gottfried Semper an Franz Hagenbuch vom 20.7.1863. Institut gta, ETH Zürich: 20-K-1864 (S):02.

21 Brief Manfred Sempers an Franz Hagenbuch vom 27.6.1863. Institut gta, ETH Zürich: 20-K-1867-6-27 (S).

22 Briefentwurf Sempers vom 20.7.1863 (wie Anm. 20).

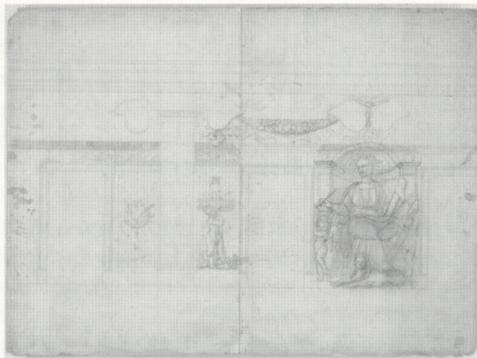


5. Manfred Semper (?): früher Detailentwurf für den Bildschmuck der Nordfassade des Polytechnikums in Zürich, linke Achse des Mittelrisalits, 1. und 2. OG, 1860

die Worte stammten von Seneca. Dies trifft zumindest halbwegs zu; wahrscheinlich handelt es sich bei der Bildinschrift um eine humanistische oder neuhumanistische Paraphrase des oben zitierten Spruches aus den »naturales questiones«.²³

Interessant ist nun, wie Semper die Wahl des Mottos begründet. Am Ende seiner Schulzeit sei er mit sich selbst »in größtem Zwiespalt und Zerwürfnis« gewesen; Zweifel und Selbstvorwürfe hätten ihn gequält, und er habe nicht gewusst, »welche Lebensrichtung« er einschlagen solle. In diesem Zustand seien ihm der »ernste Kopf« des Königs und die Sentenz »Mittel der Beruhigung und des Selbstfindens« gewesen; deshalb habe er das Motto zu dem seinen gemacht – ihm verdanke er es, dass sein Leben für ihn selbst und für andere »nicht ganz vergeblich« gewesen sei. Dies zeige, dass der Spruch für alle Menschen, die nach ihrer Bestimmung suchten, wertvoll sei.²⁴ Hagenbuch ließ sich von dem zugleich treuherzigen und listigen Schreiben²⁵ erweichen und gab sein Plazet zum umstrittenen Spruch.

Es fällt auf, dass Sempers Name am Polytechnikumsgebäude nirgends zu finden ist.²⁶ Nach der Überlieferung weigerte er sich, den Bau zu »signieren«, weil er die Politiker daran hindern wollte, sich ihrerseits zu verewigen²⁷ – eine Rache für die seiner Meinung nach schnöde und der Bauqualität abträgliche Art und Weise, in der man ihn behandelt hatte. Der Brief an Hagenbuch macht nun klar, dass wir am Polytechnikum etwas noch Persönlicheres vor uns haben als einen Namen: die eigene Devise des Architekten.²⁸ Wäh-



6. Gottfried Semper: Detailentwurf für den Bildschmuck der Nordfassade des Polytechnikums in Zürich, Achsen 8 und 9 (linke Achse Mittelrisalit), 2. OG: Allegorie des Wissens; Sinnspruch »Non fuerat nasci ...« in anderer als der ausgeführten Situierung

23 Seinem Vater, berichtet Hans Semper, sei die Entkräftung von Hagenbuchs sprachlicher Kritik dadurch gelungen, dass er »mit Hülfe des Hochschulprofessors Köchly eine Parallelstelle aus Seneca« beigebracht habe. Im oben zitierten Brief (wie Anm. 19) zitiert Köchly zwar einige vergleichbare Stellen, aber den Autor des Spruchs konnte er nicht ausmachen, und deshalb empfahl er Semper, darüber in Hamburg Recherchen anzustellen.

24 Briefentwurf Sempers vom 20.7.1863 (wie Anm. 20): »Auch der Fromme, der Mann der Bibel« dürfe sich, so Semper, mit seiner »Innschrift befreunden, sollte sie auch nicht ganz orthodox sein«. Ob gegen die Sentenz auch aus religiöser Sicht Bedenken erhoben wurden oder ob Semper sich hier prophylaktisch gegen mögliche Angriffe wehrt, wissen wir nicht – in Hagenbuchs Brief jedenfalls ist dieser Aspekt nicht thematisiert.

25 Hans Semper spricht von einem »herrlichen« Brief, wohl im Sinn von souverän-köstlich vsf. Semper 1913.

26 Nur an einer Stelle war Sempers Name vorhan-

den: als kleiner Schriftzug auf dem Sgraffito (das entsprechende Bruchstück wurde bei der Neuanfertigung der Sgraffiti aufbewahrt). Mit dieser Signatur wollte Semper sich aber nur als Entwerfer des Fassadenschmuckes ausweisen. Eine Tafel mit Sempers Namen gab es dagegen, so weit bekannt ist, nicht. Dagegen scheint Semper damit gerechnet zu haben, dass man ihm dereinst eine Büste aufstellen werde – was dann auch geschah. Vgl. dazu Hauser 2001, S. 112.

27 Pfister 1955. Man habe Semper, meint Pfister, nicht gestattet, die ersten Pläne zu verändern und zu verbessern, und so seien zum Beispiel die in den Erstplänen vorgesehenen eisernen Säulen, »die alle Säle im Innern ungünstig teilten«, realisiert worden. Auch in anderer Hinsicht habe man den Architekten zum Schaden des Baues eingeschränkt. Und darum habe er auf einem Entwurf für die Inschriften der Hauptfassade »seinen Namen nachträglich gestrichen, worauf natürlich auch die andern am Bau Beteiligten« sich nicht mehr hätten nennen können.

28 Man kann auch das ganze Emblem – Bild und

rend andere Architekten sich eigene Wohnhäuser bauten und diese mit ihren Motti zierten, schmuggelte Semper, der stets nur in Mietwohnungen gelebt hat, das seinige an die Fassade des Schulpalastes, in dem er lehrte.²⁹

Neuplatonischer Geisteselitarismus

Die Quellen für Sempers Motto und für das Bildprogramm des Mittelrisalits liegen im Humanismus, in einer Kultur also, in der sich ein neues Interesse für die Realien mit einer neuplatonisch-pythagoräischen Konzeption von Wissenschaft und Kunst als Suche nach dem Göttlichen verband. In Raffaels *Parnass* und in seiner sogenannten *Schule von Athen*, beide im Vatikan, hat dieses Gedankengut eine exemplarische Formulierung erhalten.³⁰ An diese beiden Fresken hat Semper im Bildprogramm der Aula angeknüpft: Er wollte die Wände mit vier Darstellungen von Versammlungen großer Geister bemalen lassen. Von der für die Nordwand geplanten *Schule der Künste* hat sich eine Skizze erhalten,³¹ rechts unten erkennt man ein Zitat nach Raffael: den zirkelschlagenden Euklid mit den Zügen Bramantes.

Niemand hätte an diesen Bildern, wären sie realisiert worden, Anstoß genommen, und ebenso wenig stieß man sich an der humanistischen Schlagseite der Sgraffito-Fassade. Im Gegenteil: Sempers Auffassung traf sich mit dem – in der zweiten Jahrhunderthälfte immer ausgeprägteren – Wunsch der Technikerschaft, sich mit traditionellen, akademisch-universitären Symbolen zu schmücken, eine Tendenz, die schließlich zur Umwandlung der Polytechnika in Technische Hochschulen führte. Sempers Bildprogramm hat denn auch Schule gemacht.³² Dass aber die Schüler *expressis verbis* aufgefordert wurden, Kunst und Wissenschaft als selbstzweckliche Religion zu betreiben statt als Instrumente für den wirtschaftlich-technischen Fortschritt der Nation, war für einen liberalen Politiker schwer zu akzeptieren. Er freue sich ja, schrieb Hagenbuch in dem bereits zitierten Brief, wenn Wissenschaftler und Künstler mit Selbstbewusstsein aufträten, aber sie dürften »die anderen Lebensgebiete [gemeint sind wohl Technik, Wirtschaft und Politik] nicht verachten«. »Der Auserlesenen«, meinte er sarkastisch, »sind nur wenige, & wenn die Welt nur aus Gelehrten & Künstlern bestehen müsste [Hagenbuch denkt hier vermutlich an Leute wie Semper], so weiss ich nicht wie sie aussähe, ich wenigstens möchte dann auch sagen non fuerat nasci, vorausgesetzt, dass der Ausdruck sprachlich richtig ist.«³³

Der Politiker hat richtig erkannt, dass die Gedankenwelt, in welcher Sempers Emblemik wurzelt, eine geistesaristokratisch-elitäre Stoßrichtung hat.³⁴ In der Renaissance war sie eng in die höfische Kultur eingebunden. Antiken Argumentationsmustern folgend, schlugen die Kunstideologen jener Zeit den Herrschenden einen Pakt vor: Falls sie von diesen als Fürsten in ihrer Domäne, nämlich als Hohepriester einer Religion der Schönheit anerkannt (und entsprechend unterstützt) würden, würden sie ihnen im Gegenzug mittels Kunstwerken unsterblichen Ruhm verschaffen. Semper stellte nun allerdings sein

Worte – als Ausdruck des persönlichen Credo Sempers interpretieren.

29 Ich habe mich gefragt, ob es sich bei dem im Porträtfries zentral situierten Kopf Homers nicht um ein Rollenporträt Sempers handle. Das ließ sich aber bis jetzt nicht verifizieren; auf den Detailfotografien, die 1924 vor der Erneuerung der Sgraffiti gemacht wurden, war das Porträt bereits von der Witterung zerstört; ältere Abbildungen der Fassade sind zu wenig detailgetreu.

30 Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur neuplatonisch-pythagoräischen Tradition in Spätmittelalter und Renaissance: Schröder 1977.

31 Institut gta, ETH Zürich: 300-1-471.

32 Wagner 1989, besonders S. 215–217.

33 Brief Hagenbuchs an Semper vom 18.6.1863 (wie Anm. 15).

34 Hans Semper sagt, Hagenbuch habe Sempers Emblem »als zu wenig demokratisch beanstandet«. Semper 1913.

humanistisches Emblem nicht unter die Insignien fürstlicher Schutzherrschaft, sondern unter die Wappen von Kantonen, also von Kleinrepubliken. Wie viele Künstler seiner Generation träumte er davon, dass seine Bauwerke nicht bloß von einem einzelnen Herrscher, sondern vom ganzen Volk getragen würden. Zu diesem Traum gehört die Vorstellung, dass die Volksvertreter die Künste ebenso begeistert förderten wie einst Perikles, und dass mit der Republik die Kunstbegeisterung wieder auferstehe, die an den fürstlichen Höfen im Beamtentum erstickt sei.

Zu einer echten Kunstförderung gehörte für Semper auch eine Sonderbehandlung des großen Künstlers. Als die Zürcher Regierung den Auftrag für das Polytechnikumsgebäude nicht direkt an ihn vergab, sondern einen internationalen Wettbewerb veranstaltete, beklagte er sich bitter über die Republik der »Vielregiererei«. Was ihm vorschwebte, vertraute er einer ihm bekannten deutschen Prinzessin an, sei eine andere Art von Republik, nämlich eine »Gemeinde des Vertrauens«, die Begabten wie ihm »Vollmacht des Wirkens« erteile – das heisst: genügend Geldmittel und Kompetenzen, damit er hochgemute Bauwerke realisieren könne.³⁵

In Winterthur hat Semper tatsächlich einmal eine solche von seinem Werk begeisterte »Gemeinde des Vertrauens« gefunden – aber das war eine Ausnahme. In der Regel bewunderten die nüchternen Schweizer die semperschen Entwürfe zwar wegen ihres hohen Kunstwerts, mochten sie aber gerade deswegen lieber nicht in die Wirklichkeit umsetzen. Der Architekt suchte deshalb sein Glück wieder bei jenen Instanzen, die ihm sein erstes großes Werk ermöglicht hatten: den Monarchen. Seine Pläne für München blieben zwar ebensowohl Papier wie so viele Schweizer Projekte, aber dann kam es, wohl am Unerwartesten für ihn selber, zum wahrhaft fürstlichen Auftrag für die Projektierung eines Schloss- und Museenkomplexes in Wien. Zu Beginn desselben Jahrzehntes, in welchem die Semperschule in der Schweiz dank der gründerzeitlichen Wirtschaftsblüte zum Durchbruch kam, trat Semper in den Dienst von Kaiser Franz Joseph. Er reiht sich damit in die große Zahl jener 48er ein, die mit der Monarchie ihren Frieden machten. Frucht dieses architektonischen Hofdienstes ist das sogenannte »Kaiserforum«. Man hat dieses gigantische Vorhaben als restaurativ-anachronistisch kritisiert.³⁶ Wenn der Vorwurf stimmt, stünde aber Sempers ganzes Werk unter dem Verdacht des Unzeitgemäßen und Reaktionsären, denn das Dresdner Forumsprojekt (Taf. 10) unterscheidet sich vom Wiener Forum nur graduell, nicht absolut.

In diesem Zusammenhang interessiert ein Vergleich, den Semper 1849 zwischen architektonischen und politischen Strömungen zog. Was die Ersten betrifft, so hat er sich bekanntlich einerseits gegen jene »historische Richtung« à la Klenze gewendet, wo seiner Meinung nach vergangene Großbauten gleichsam bloß durchgepaust würden, andererseits gegen die »materielle Richtung«, also gegen das Zurschaustellen von Skelettbauweise, Eisen, Backstein und so fort.³⁷ In einem Textfragment vergleicht er die erste Richtung mit dem radikalmonarchistischen »Legitimusismus«, die zweite aber mit jenen sozialistischen »Glückseligkeitstheorien, die den überlieferten Formen der Vergangenheit keine Rechnung tragen.«³⁸ Was die Architektur betrifft, so glaubt Semper ein Rezept für den

35 Brief Sempers an Prinzessin Caroline Sayn-Wittgenstein vom 8. 12. 1857. Institut gta, ETH Zürich.

36 Haiko 1995.

37 Semper 1860–1863, Bd. 1, S. XIV–XVIII. – Auf die Schule Hübschs dürfte Semper anspielen, wenn er von einer »gewissen süddeutschen Architekturschule« spricht. Er behandelt sie in einem Kapitel über »Die Puristen, Schematiker

und Zukünftler«, weil sich bei ihr »die materialistisch konstruktive Richtung mit dem ästhetischen Purismus« vereinige. Ebd., S. XX.

38 Gottfried Semper, Fragmentarische Variante eines Skriptes von 1849/50 zur *Vergleichenden Baulehre*, Institut gta, ETH Zürich: Nr. 53 des Katalogs von Herrmann: Herrmann 1981, S. 86–87.

richtigen Weg zu besitzen. Statt – wie die »Historischen« – alte Schemen auf unfreie Weise anzuwenden oder – wie die »Materiellen« – neue Typen erfinden zu wollen, solle man, meint er, »neue Gedanken mit den alten Typen auszudrücken bestrebt seyn«. ³⁹ Was er als politische Entsprechung zu diesem Mittelweg betrachtet, sagt er uns nicht. 1849 mag er sie noch in einer von allem Bürokratisch-Kleinlichen befreiten Republik gesehen haben. Aber nach dem Aufenthalt in der real existierenden Republik Schweiz dürfte er geahnt haben, dass seine Architekturauffassung eher zu einer konstitutionellen Monarchie passe. Dies um so mehr, als er in England gesehen hatte, dass diese politische Form mit einer wirtschaftlich-technischen Führungsposition einhergehen konnte, sofern sich der Monarch (respektive die Monarchin) auf die Funktion einer symbolischen Integrationsfigur und allenfalls eines Kunstmäzens beschränkte.

Schlussfolgerung

Und damit sind wir zurück bei der eingangs gestellten Frage. Folgt aus Sempers geheimer Sehnsucht nach monarchischen Traditionen, dass sein Werk restaurativ sei? Wir wollen unsere Antwort aus einem Vergleich mit der bildenden Kunst ableiten. In seinem zugleich regressiv-reaktionären und scharfsinnigen Lamento über den »Verlust der Mitte« hat Sedlmayr das Werk Sempers neben dasjenige von Delacroix gestellt. ⁴⁰ Das mag für das Verhältnis zur Farbe Sinn machen; im Übrigen ist Sempers Œuvre unserer Meinung nach eher mit demjenigen Manets »wahlverwandt«. ⁴¹ Manets Bilder wirken auf den ersten Blick konservativ, weil sie sich eng an die spanische Barockmalerei anlehnen und weil ihnen traditionelle ikonische Formeln zugrunde liegen – im *Déjeuner sur l'herbe* zum Beispiel antikisch-renaissancistische Pastoral-Konfigurationen. Aber diese Schemata sind auf montierende und collagierende Weise verwendet. Sie erscheinen so als etwas historisch Gewordenes, und mithin als etwas, das zur Vermittlung immer neuer Gehalte fähig ist. Manets Bilder entwickeln eine Dynamik, die jene von explizit modernistischen Werken (Delacroix, Impressionisten) übertrifft und jede dauerhafte Vereinnahmung durch eine politische Doktrin vereitelt.

Das gleiche gilt auch für Sempers Œuvre. Mit seiner inneren Spannung zwischen Realismus und romantischer Poetik, mit seiner Verquickung von organistischer Monumentalität und rationalistischer Kombinatorik, mit seiner irritierenden Unruhe und Zerrissenheit, mit seinem prozesshaften Gehalt und seiner denkerischen Intensität wirkt dieses Werk heute aktueller nicht nur als totalitäre Neuklassizismen, ⁴² sondern auch als jene Avantgardismen, die den Glauben an ein grundlegend-überzeitliches Gestalten allzu doktrinär und naiv vortragen. ⁴³

39 Gottfried Semper, Entwurf zum *Stil*, Institut gta, ETH Zürich: Ms. 207, fols 34/35. Zitiert nach Herrmann 1981, S. 48.

40 Sedlmayr 1948/1973, S. 37.

41 Im Gegensatz zu Delacroix gehörte Manet allerdings nicht zur gleichen Generation wie Semper; er war knapp dreißig Jahre jünger.

42 Selbst für so negativ konnotierte Bauten wie für das 1934–1936 erbaute Reichssportfeld in Berlin gilt aber das Prinzip der Überdeterminiertheit von Kunst: in dem Maße, in dem eine offenen-pluralistische Gesellschaft die nationalsozialistische Symbolik ihrer Wirkungskraft beraubt,

tritt auch eine Anlage wie diese in den Kontext des internationalen Neuklassizismus der Zeit zurück und wird mit ihren spezifischen Qualitäten urbanistisch nutzbar. Vgl. Matthias Donath, »Konservieren und kommentieren – Denkmalvermittlung für das Berliner Olympiagelände«, in: *Sport Stätten Kultur. Historische Sportanlagen und Denkmalpflege* (Icomos-Hefte des deutschen Nationalkomitees XXXVIII), München 2002, S. 81–88 (dort weitere Literatur).

43 Zu dieser Thematik vgl. auch: Hauser 2003a; Hauser 2004; Hauser 2006.