

Gottfried Semper – Dresden und Europa

Die moderne Renaissance der Künste

Akten des Internationalen Kolloquiums der Technischen Universität Dresden
aus Anlass des 200. Geburtstags von Gottfried Semper

Herausgegeben von Henrik Karge

Deutscher Kunstverlag München · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, Köln,
und der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Die Deutsche Nationalbibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Katharina Stauder
Layout und Herstellung: Jens Möbius

Schrift: Sabon, Gill Sans
Reproduktionen: UniMedia! GmbH, Ellerbek
Druck und Bindung: Druckerei zu Altenburg, Altenburg

© 2007 Deutscher Kunstverlag München · Berlin
ISBN 978-3-422-06606-9

»nach einem Systeme zu ordnen, welches die inneren Ver-
bindungsfäden dieser bunten Welt am besten zusammenhält«
Kulturgeschichtliche Modelle bei Gottfried Semper
und Gustav Klemm

Zu den Eigentümlichkeiten von Sempers Kunst- und Architekturtheorie gehört die Auffassung, ein Kunst- oder Bauwerk sei ein »Produkt oder Resultat«. In den »Prolegomena« des *Stil* erläutert Semper diese Vorstellung auf der allgemeinen Ebene der formalen Schönheit. Es gelte, die »Bestandtheile der Form die nicht selbst Form sind« zu suchen, »sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form.«¹ Im Hinblick auf die Architektur hat Semper in *Die vier Elemente der Baukunst* ein gleichermaßen eigentümliches Modell formuliert. In vitruvianischer Tradition blickt er dort »in die Urzustände der menschlichen Gesellschaft«, um das Wesen von Architektur zu erklären.² Wie Vitruv ließ er die Menschen sich um das Feuer respektive den Herd versammeln, zu dessen Schutz die ersten Bauwerke entstanden seien. Anders als Vitruv und die nachfolgenden Architekturtheoretiker fasste Semper die Urhütte aber nicht als feststehendes Modell auf, sondern zerlegte sie gleichsam in ihre konstituierenden Bestandteile. Entscheidend für Sempers Analyse und Definition von Architektur war, dass er die vier Elemente von Herd, Dach, Umfriedigung und Erdaufrwurf mit vier ursprünglichen Handwerkstechniken in Verbindung brachte. Auf dieser Basis gelangte Semper zu seiner am Londoner Department of Practical Art vorgetragenen These, »that the history of architecture begins with the history of practical art and that the laws of beauty and style in Architecture have their paragons in those which concern Industrial Art.«³

Die in diesem Ansatz implizierte Breite der kulturgeschichtlichen Betrachtung, die auch den geographischen Radius der Befunderhebung betraf, brachte Harry Mallgrave 1985 dazu, das Kapitel »Gottfried Semper und Gustav Klemm« aufzuschlagen. Der Dresdner Bibliothekar und Kulturhistoriker Gustav Klemm (1802–1867) habe wichtige Impulse für die »ethnological bias« gegeben, die sich in Sempers Architekturtheorie seit Ende der 1840er Jahre abzeichne.⁴ Der von Mallgrave aufgedeckten Spur sind Winfried Nerdinger und Mari Hvattum gefolgt.⁵ Alle drei Autoren untersuchen vor allem Ursprungsvorstellungen von Kultur und Architektur bei Klemm und deren Einfluss auf Semper. Von ihren Ergebnissen ausgehend, richtet sich der Fokus dieses Beitrags auf das Gesamtbild von Kultur und ihrer Geschichte sowie Klemms und Sempers Methoden und Zielsetzungen. Dass sich der Kreis der kulturgeschichtlich arbeitenden Historiker und Theoretiker über Klemm und Semper hinaus weiter ziehen ließe, kann nur in Form einzel-

SEMPER UND DAS INTELLEKTUELLE UMFELD IN DRESDEN

1 Semper 1860–1863, Bd. 1, S. VII.

2 Semper 1851, S. 54.

3 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 124, S. 3; aus zwei Manuskripten kompilierte und übersetzte Version: Semper 1884 a. Ich danke Michael Gnehm für freundliche Hinweise und überlassene Transkriptionen.

4 Mallgrave 1985, Zitat S. 77.

5 Nerdinger 2003, S. 28; Hvattum 2004, S. 42–46.

Mallgrave selbst hat seine Thesen 2002 nochmals in abgeschwächter Form vorgetragen: Mallgrave 2002; vgl. auch ders. 2001, S. 172–175.

ner Hinweise angedeutet werden. Grundsätzlich interessierten Parallelitäten oder aber Eigenheiten der Modelle und Denkweisen, weniger konkrete Abhängigkeiten, die sich nur in Ausnahmefällen nachweisen lassen. Ein solcher Ausnahmefall ist Sempers *Plan zu einer kulturgeschichtlichen Sammlung* von 1851, ein Gegenvorschlag zur Konzeption der Londoner Weltausstellung, der von Klemms *Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit* ausgeht.⁶

Biographische Schnittstellen: Semper und Klemm in Dresden

Als Semper 1834 nach Dresden kam, war Gustav Klemm mit Unterbrechungen dort bereits seit einigen Jahren ansässig. 1802 in Chemnitz geboren, hatte er von 1821 bis 1825 in Leipzig Geschichte studiert; 1825 war er in Jena mit einer Arbeit über *Die zweckmäßigste Einrichtung einer Bibliothek* promoviert worden. Sein Wunsch einer Anstellung an der Königlich Sächsischen Bibliothek in Dresden erfüllte sich Ende 1830. 1833 wurde ihm außerdem die Leitung der Königlich Sächsischen Porzellan- und Gefäße-Sammlung übertragen.⁷

Eine prominente Position im Dresdner Kulturleben erlangte Klemm, als er 1835 zum Sekretär des Königlich-Sächsischen Vereins zur Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Altertümer gewählt wurde. Was Semper und Klemm anbetrifft, so bot der rege tätige Königliche Altertumsverein, dessen Mitglied Semper durch die Fusion mit dem bürgerlichen Verein der sächsischen Alterthumsfreunde 1837 geworden war, grundsätzlich eine gute Möglichkeit zum Gedankenaustausch. Semper wirkte dort insbesondere als Sachverständiger für die Baukunst. Aus dieser Funktion ergaben sich seine Vorschläge für die Restaurierung mehrerer Kirchen und des Meißner Doms, seine Planungen für Schloss Weesenstein sowie der Bau der Kaserne Bautzen.⁸ Klemm teilte Sempers Interesse für die sächsische Baugeschichte und engagierte sich ebenfalls aktiv bei der Rettung historischer Baudenkmale. Diametral entgegengesetzt waren dagegen die politischen Ausrichtungen von Semper, dem erklärten Republikaner und späteren Barrikadenkämpfer, und dem monarchietreuen Klemm.⁹

Aus heutiger Sicht kommt Gustav Klemm die größte Bedeutung als einem der Begründer der modernen Vor- und Frühgeschichte und der Kulturwissenschaft zu. Chronologisch gesehen ging Klemms kulturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Arbeit aus seiner archäologischen Tätigkeit auf dem Gebiet der »germanischen Altertumskunde« hervor. Bereits in den 1820er Jahren hatte er begonnen, in Sachsen und Thüringen archäologische Fundstätten zu besuchen. Von Dresden aus unternahm Klemm zahlreiche Ausgrabungskampagnen im sächsischen Umland. Auf diesen suchte er nach germanischen Altertümern, betrieb aber auch – und das ist bezeichnend – geologische Studien und sammelte Mineralien. Klemm war ein Pionier der systematischen Bestimmung der vor- und frühgeschichtlichen Objekte und brachte sie in eine relative Chronologie, die teilweise noch heute Gültigkeit besitzt. Dabei bediente er sich der vergleichenden und der typologischen Methode, die er als einer der ersten in seinem Fach anwendete. Seine Ergebnisse publizierte Klemm nicht nur in Zeitschriften und Büchern wie dem *Handbuch der ger-*

6 Klemm 1843.

7 Zur Biografie Klemms vgl. Klemm 1854–1855, Bd. 2: Das Feuer. Die Nahrung. Getränke. Narkotica, S. 29–36; M. Heydrich, »Gustav Klemm und seine kulturhistorische Sammlung«, in: *Kultur und Rasse. Otto Reche zum 60. Geburtstag*,

Berlin 1939, S. 305–316; Orlinska 2001, S. 19–29.

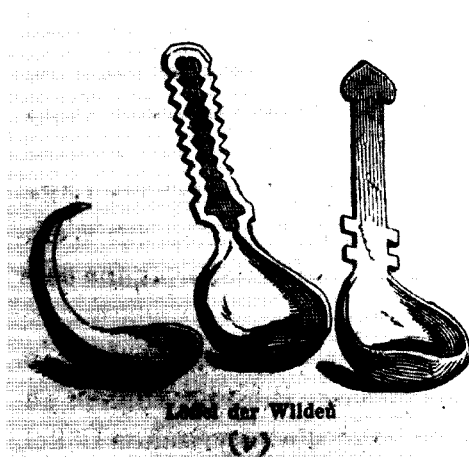
8 Vgl. Laudel 2003 a, S. 128, sowie Laudels Werkkatalogeinträge Nr. 21, 26, 28, 33, 42 und 55 in Kat. Semper 2003.

9 Vgl. Mallgrave 1985, S. 70.

manischen Alterthumskunde.¹⁰ Er trug sie auch im sächsischen Altertumsverein vor, wo er unter anderem über Steinwerkzeuge, Bronzeäxte oder Schmuckfunde in Frauengräbern sprach.

Klemms archäologische Arbeit basierte auf Feldforschung, exakter Befundaufnahme und der Erschließung neuer Denkmäler. Dies entsprach dem Stand der damals modernen Archäologie. Semper, der sich im Bereich der Klassischen Archäologie ebenfalls an den neuen Methoden orientiert hatte,¹¹ dürfte Klemms Arbeitsweise grundsätzlich geschätzt haben. Es deutet aber nichts darauf hin, dass er sich für die einzelnen faktischen Ergebnisse von Klemms vor- und frühgeschichtlicher Forschung interessierte. Im *Stil* bildete Semper an drei Stellen Beispiele prähistorischer Handwerkskunst ab, ohne auf Klemms Publikationen zurückzugreifen¹² (Abb. 1).

Auch als Semper im Sommer 1852 in aller Eile einen »illustrierten und raisonnierenden Catalog über das ganze Gebiet der Metalltechnik«¹³ aller Zeiten und Völker zusammenstellen musste und von zahlreichen Freunden und Bekannten Bildmaterial erbat, ging kein Brief an Gustav Klemm nach Dresden. Gleiches gilt für die Vorarbeiten zum *Stil*.¹⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint es unwahrscheinlich, dass in Dresden ein regelrechter »Austausch« zwischen Semper und Klemm stattgefunden hat.¹⁵ Eine Verbindung lässt sich vor allem über Klemms Publikationen, insbesondere dessen *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit* rekonstruieren.¹⁶ Eine mögliche Schnittstelle bilden außerdem die kulturwissenschaftlichen Vorträge, die Klemm unter anderem im Altertumsverein hielt und die Themen wie die »Genealogie der menschlichen Werkzeuge«, »die menschliche Kleidung« oder »Hölzer und Geschiebe als die Ahnen der menschlichen Urwerkzeuge« behandelten.¹⁷



1. »Löffel der Wilden«,
Illustration in: Gottfried Semper,
»Der Stil« (Bd. 2, 1863)

¹⁰ Dresden 1836.

¹¹ Vgl. Oechslin 2003 a.

¹² Semper 1860–1863, Bd. 2, S. 41, 131, 494. Die Quelle ist nur in einem Fall genannt: Sempers eigene Skizzen von Exponaten in der ethnologischen Abteilung des British Museum; ebd., S. 41.

¹³ Semper an Eduard Vieweg, 20.5.1852, abgedruckt bei Herrmann 1974/1976, S. 236 f.

¹⁴ Freundlicher Hinweis von Heidrun Laudel.

¹⁵ Einen solchen nimmt Nerding 2003, S. 28, an. Vgl. dagegen die Einschätzung von Mallgrave 1985, S. 70.

¹⁶ In Einzelfällen lässt sich die Lektüre belegen: Am 28.6.1852, während der Arbeit am Metallkatalog, liess Semper in der British Library den

ersten Band von Klemms *Cultur-Geschichte* sowie dessen Abriss *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland* (Klemm 1837) aus. Die Leihschein sind erhalten: Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. t 3584; freundlicher Hinweis von Heidrun Laudel. Im *Stil* zitiert Semper Klemms *Cultur-Geschichte* an mindestens drei Stellen: Semper 1860–1863, Bd. 1, S. 98, 102, 240, davon einmal mit offenbar falschem Verweis auf »Klemm's Kulturwissen[s]schaft«; den Begriff Kulturwissenschaft führen zwei Publikationen Klemms im Titel: Klemm 1851; Klemm 1854/1855.

¹⁷ Klemm 1854–1855, Bd. 2, S. 36.



Australien.

2. Gustav Klemm, »Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit«,
Frontispiz zu Band 1 (1843)

Kultur und Gesellschaft: Klemms »Cultur-Geschichte« und Sempers Kulturtheorie

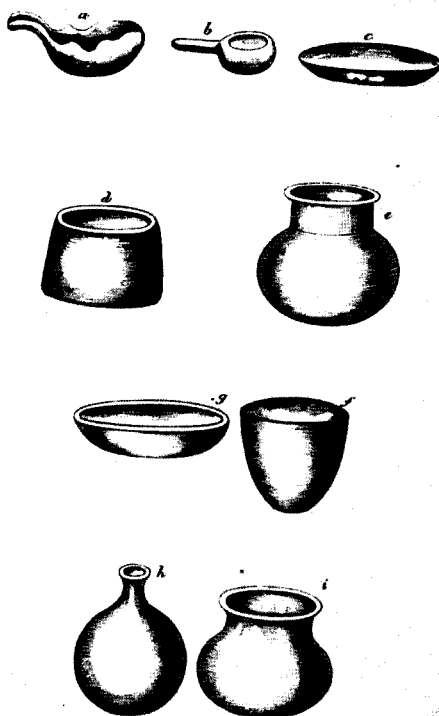
Ende der 1830er Jahre hatte Klemm begonnen, seine Sammeltätigkeit auf außereuropäische Kulturgebiete auszuweiten. Im Laufe des folgenden Jahrzehnts gewann seine Sammlung zunehmend universalen Charakter.¹⁸ Der inhaltlichen Ausweitung entsprach die Ausweitung der kulturhistorischen Argumentation: Um seine Thesen zu untermauern, zog Klemm Parallelen zwischen germanischen Altertümern und Objekten außereuropäischer Handwerkskunst. Ziel seiner Forschungs- und Sammeltätigkeit war die Begründung einer allgemeinen Kulturwissenschaft. Als Grundlage und Vorarbeit dazu betrachtete er seine *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, deren erster Band 1843 erschien (Abb. 2–3). Klemm verstand sie als Versuch, die »allmähliche Entwicklung der Menschheit als eines Individuums darzustellen«. Dazu müsse die Menschheit »nach allen ihren Richtungen, also in Bezug auf Sitten, Kenntnisse und Fertigkeiten, häusliches und öffentliches Leben in Frieden und Krieg, Religion, Wissen und Kunst« erforscht werden.¹⁹ Die Naturwissenschaft diene als Leitmodell:

»So wie die Naturwissenschaft die Erde und die auf, an, in und bei derselben vorkommenden Erscheinungen, die sie umgebende Luft, die Gewässer, die Gebirge, die Rinde, die Gesteine, Gewächse, die Thiere und Menschen als Theile eines und desselben gewordenen und bestehenden Ganzen im Einzelnen untersucht und im Ganzen betrachtet, eben so soll der Historiker die Menschheit als ein Ganzes, nach allen seinen Gliederungen, nach seiner Entstehung, Entwicklung, seinem Wesen, Seyn und Werden, in allen Beziehungen und Richtungen erforschen und zu erkennen und darzustellen suchen.«²⁰

Auch Semper hatte die Vorstellung von einer »kollektiven Menschheit«, die sich »als selbsthandelndes Individuum höherer Ordnung kund giebt«²¹ und ging von einer universellen Vergleichbarkeit der Kulturen aus. Das Bild der »kollektiven Menschheit« verknüpfte er wie Klemm mit der Vorstellung einer Kulturgeschichte, die nicht von Einzelnen, sondern vom Kollektiv getragen wird. Die Wurzeln dafür sind in der Universalgeschichte des 18. Jahrhunderts zu suchen. Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) galten einer Weltgeschichte, die die Menschheit als Ganzes thematisiert. Die aus natürlichen Ursachen – Klima und landschaftlichen Gegebenheiten – erklärte Entwicklung eines Volkes fasste Herder als Entwicklung eines kollektiven Individuums auf. Mit dem Blick auf die Menschheitsgeschichte ging eine kulturgeschichtliche und anthropologische Ausweitung des Blickwinkels einher, in dessen Radius auch Volkslieder als Relikte einer Muttersprache der Menschheit geraten konnten. Der kulturgeschichtliche Kontext gewann mitunter auch in der Architekturtheorie Bedeutung. So nahm Charles-François Viel de Saint-Maux in den *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes* (1787) einen kulturgeschichtlichen Ursprung der Architektur in der Landwirtschaft und im Fruchtbarkeitskult (*cultura, cultus*) an.²²

Für die Kunstgeschichtsschreibung hatte Winckelmann das maßgebliche Modell eines durch den Charakter einer Nation und das Klima bestimmten Wesens der Kunst geliefert, deren Entwicklungsgang von der politischen Verfassung eines Volkes, aber auch vom Stand der allgemeinen Kultur abhängig ist. Im 19. Jahrhundert gehörte Karl Schnaase zu denen, die den »Volksgeist« zu einem zentralen Modell der (Kunst-) Geschichte machten.²³ Semper benutzte Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* als Referenzwerk zur persischen und ägyptischen Kunst.²⁴ Der erste Band mit den entspre-

Tafel VII.



3. Gefäße der »Jäger- und Fischervölker der passiven Menschheit«, Illustration in: Gustav Klemm, »Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit« (Bd. 1, 1843)

SEMPER UND DAS INTELLEKTUELLE UMFELD IN DRESDEN

18 Vgl. Drost 1969.

19 Klemm 1843–1852; Zitate: Bd. 1, S. 1, 21.

20 Klemm 1843, S. 21.

21 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich: 20-Ms. 95, S. 12.

22 Vgl. Gnehm 2004, S. 11.

23 Vgl. Karge 1996; dort auch weitere Beispiele für verschiedene Interpretationen von Völkern als kollektive Individuen.

24 Vgl. Mallgrave 1985, S. 73, Anm. 25, sowie die detaillierten Untersuchungen von Gnehm 2004, S. 129–133.

chenden Abschnitten erschien 1843, im selben Jahr wie Klemms erster Band der *Cultur-Geschichte*.²⁵ In der als Vorwort fungierenden Widmung an Franz Kugler erläuterte Schnaase sein Konzept einer Kunstgeschichte als Teil einer universalen Kulturgeschichte. Es sei eine allgemein anerkannte »Wahrheit«, dass »die Kunst einer jeden Zeit der Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellectualen Eigenthümlichkeiten des Volkes sei.« Deshalb habe die Kunstgeschichte »den Prozess dieser Durchdringung des Kunstsinnes mit den sonstigen Lebenselementen aufzuzeigen.« Zu diesem Zweck müssten die »Völkerkunde, die politische, die literarische Geschichte, nicht bloss in ihren allgemeinen Grundzügen, sondern in manchen Details zu Hülfe gerufen werden.«²⁶ Schnaase wie auch Kugler praktizierten die Methode des interkulturellen Vergleichs. Im Tafelwerk zu Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* folgen »Celtische und Nordische Denkmäler«, die Kunst der Inkas und Azteken, »Oceaniern und Mexico«, »Ägypten und Nubien« aufeinander. Während die Kunstwerke späterer Epochen nach Gattungen gegliedert sind, sind Kunstgewerbe und Architektur der Kelten und der nordischen Länder auf einer Tafel zusammengestellt (Abb. 4).²⁷

Klemms Auffassung der Menschheit als eines Individuums resultierte in einer teils ideellen, teils historisch fundierten diachronen Abfolge seiner Darstellung: Es gelte, die »allmähliche Entwicklung der Menschheit von den rohesten [...] Uranfängen bis zu deren Gliederung in organische Volkskörper« nachzuvollziehen.²⁸

»Wir müssen also die Folge der Culturzustände bei den verschiedenen Völkern der alten und neuen Welt, der alten und neuen Zeit aufsuchen, sie neben einander stellen und daraus das Bild der Entwicklung der gesammten Menschheit zu erkennen versuchen. Wir setzten die gewohnte chronologische, geographische und ethnographische, synchronistische Ordnung bei Seite und theilen zuvörderst die Völker nach drei Grundzuständen ein«:

den »Zustand der Wildheit«, den »Zustand der Zahmheit« und die »freien Nationen«.²⁹ Die diagnostizierte Kulturstufe bestimmte die entwicklungsgeschichtliche Einordnung. Eine weitere Ordnungskategorie führte Klemm mit der Unterscheidung einer passiven und einer aktiven Menschenrasse ein. Die aktive Rasse zeichne sich aus durch

»Willen, das Streben nach Herrschaft, Selbständigkeit, Freiheit; [...] das Streben in die Weite und Ferne, den Fortschritt in jeder Weise, dann aber den Trieb zum Forschen und Prüfen, Trotz und Zweifel. Dies spricht sich deutlich in der Geschichte der Nationen aus, welche die active Menschheit bilden, der Perser, der Araber, der Griechen, Römer, der Germanen.«

Die passive Rasse dagegen sei durch »Streben nach Ruhe« und »Passivität des Geistes« gekennzeichnet. Das öffentliche Leben der passiven Völker sei im Wesentlichen »nur das erweiterte Familienleben«, eine »eigentliche lebendige Wissenschaft« fehle ihnen ebenso wie eine »eigentliche freie Kunst«.³⁰ Der in diesem rassischen Modell implizite Chauvinismus wird durch Klemms Auffassung relativiert, erst in der »Verschmelzung der [...] activen und passiven Rasse« werde der Zweck erfüllt, »den die Natur in allen Zweigen

25 Schnaase 1843–1864, Bd. 1: Die Völker des Orients (mit kunstphilosophischer Einleitung).

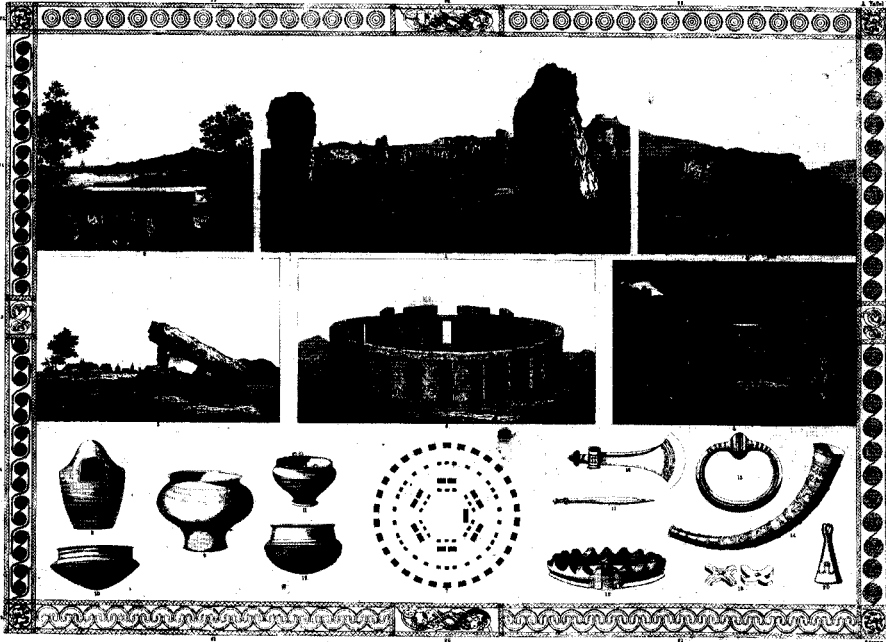
26 Schnaase 1843–1864, Bd. 1, S. IX–XI.

27 Denkmäler der Kunst 1851–1856.

28 Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 21.

29 Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 22f.

30 Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 197–199; Bd. 4, 1845, S. 1f.



4. »Celtische und Nordische Denkmäler«, Tafel in: »Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges (...)«, hrsg. von Ernst Guhl und Joseph Caspar (Bd. 1, 1851) (Tafelwerk zu Franz Kuglers »Handbuch der Kunstgeschichte«)

ihrer organischen Schöpfung« verfolge. Am Ende allerdings steht als ideales Kulturvolk das »germanische Europa«: »Daher finden wir [...] im germanischen Europa, wo die active und passive Rasse vielleicht am gleichmäßigsten gemischt ist, die wahre Cultur, die wahre Kunst, die eigentliche Wissenschaft, das meiste Leben, Gesetz und Freiheit.«³¹

Wie Klemm sah auch Semper in der Vermischung und Verschmelzung verschiedener Kulturtraditionen eine Voraussetzung kultureller Blüte. »Hellenische Bildung« konnte in Sempers Sicht »nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände und fremder von Aussen herübergetragener, in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstandener Motive entstehen.«³² Das griechische Volk habe sich in einem jahrhundertelangen Prozess entwickelt:

»Beide [das dorische und das ionische Volk] arbeiteten an dem Aufbau des Hellenenthumes, das erst in seiner Vollendung hervortrat, als die dorische Form vom ionischen Geiste vollständig durchdrungen war [...]. So wurden zwei Gegensätze in einer höheren Idee zu neuer freier Gestaltung vereinigt.«³³

³¹ Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 204f.
³² Semper 1851, S. 52.

³³ Semper 1852.

Die Unterscheidung aktiver und passiver Völker blieb Semper dagegen fremd. In der prinzipiellen Gleichbewertung der Mischungskomponenten steht Sempers Modell näher an Karl Schnaases Auffassung von der Kulturgeschichte der Völker als einem dialektisch ablaufenden Prozess:

»Ist daher ein Volk in einer von beiden Beziehungen [der materiellen oder der geistigen] fortgeschritten, so entsteht in dem nächsten der Trieb, nach der andern Seite hin sich zu ergänzen, wodurch dann diese das Uebergewicht erhält. Es ist daher die Aufgabe eines dritten Volkes beides zusammen zu fassen, die Harmonie [...] wieder herzustellen und sich an der Totalität des menschlichen Wesens zu erfreuen.«³⁴

Bei Schnaase konnte Semper zudem eine Bestätigung für die These einer völkerübergreifenden kulturellen Tradition finden: »Auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Völker«, heißt es in dessen Kunstgeschichte, »ist aber nicht bloss ein Produkt des äussern Bodens oder der Abstammung, sondern sie ist durch die geistige Ueberlieferung anderer Völker bedingt.«³⁵

Die Vorstellung der Mischung und Verschmelzung verschiedener Kulturtraditionen beinhaltet indessen auch bei Semper die Möglichkeit eines Ideals, das ebenfalls in Schnaases Begriff der »Totalität« anklingt. Während Klemm das »germanische Europa« als Träger der »wahren Cultur« betrachtete und im Bezug auf die klassische Antike eine betont relativistische Sicht entwickelte, blieb für Semper das griechische Vorbild, die Autorität der griechischen Antike letztlich gültig. Damit war das Bild einer spiralförmig verlaufenden Geschichte verbunden: Griechische Vollkommenheit konnte wieder erreicht werden. Klemm dagegen konstruierte eine gradlinige Entwicklung, die im »germanischen Europa« an ihr ideales Ziel gelangt ist. Die politisch konservative Haltung Klemms und Sempers revolutionärer Impetus mögen in diesen Geschichtsbildern ihre Entsprechung gefunden haben.

Der inhaltliche Aufbau von Klemms *Cultur-Geschichte* – und von dessen kulturgeschichtlicher Sammlung respektive deren Idealform, dem »Museum für die Culturgeschichte der Menschheit«³⁶ – entsprach den von ihm bestimmten Kulturstufen. Die einzelnen Völker stellte er unter den Gesichtspunkten körperliche Beschaffenheit, Kleidung, Schmuck, Jagdgeräte, Fahrzeuge, Wohnung, Hausgerät, Gefäße, Handwerkszeug, Gegenstände der Totenbestattung, Denkmale des öffentlichen Lebens wie Trachten und Insignien, Kriegswesen, religiöse Gegenstände und schließlich Kultur dar. Klemms Blickrichtung geht somit vom Konkreten und Materiellen zum Symbolischen und Ideellen, vom Individuum und seinem unmittelbaren Umfeld zur Gesellschaft und Öffentlichkeit. Eine allen anderen vorgeschaltete naturhistorische Abteilung in Klemms kulturgeschichtlichem Museum mit einer geologischen, mineralogischen, botanischen, zoologischen und einer anthropologischen Sammlung bietet den »Stoff [...], dessen Verarbeitung und Anwendung die nächstfolgenden Abtheilungen darstellen«: die Erde als »Heimath der Menschheit«, die von den Menschen genutzten »Producte der Erde« und schließlich der einzelne Mensch in seinen »Eigenschaften, Neigungen, Kräfte[n].«³⁷ Für Klemm war Kultur primär durch »natürliche« Gegebenheiten determiniert: durch die »Rasse« eines Volks und – in zweiter Linie – durch dessen natürliches Umfeld, Klima und Topographie.³⁸ Dement-

34 Schnaase 1843–1864, Bd. 1, S. 81 f.

35 Schnaase 1843–1864, Bd. 1, S. 80.

36 Klemm 1843.

37 Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 29, 85, 170, 357.

38 Vgl. Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 209.

39 Semper 1851, S. 74, 77, 79, 83 f.

sprechend bildete die Naturgeschichte in der *Cultur-Geschichte* wie in seiner kulturgeschichtlichen Sammlung den Auftakt. Für Semper bestimmten dagegen letztlich die Gesellschaftsform und mit dieser verbundene Denkweisen die Formen der (Bau-) Kultur: Die chinesische Architektur erklärte er mit ihrem Ursprung aus dem Tartarenlager. In Ägypten habe sich »die Grundidee der Bauformen an den Wallfahrtsorten« entwickelt. In Assyrien knüpfte sie sich an die »königliche Burg«, die ihrerseits symbolisches Abbild des Feldlagers sei:

»Mochten immerhin einheimische Motive, klimatische Erfordernisse, Beschaffenheit der Baustoffe und Anklänge aus der Heimath der Eroberer bei diesen Werken [der assyrischen Baukunst] zusammenwirken, die eigentlich schaffende Idee ist dabei die vollendete Despotenherrschaft mit ihrem Rangwesen, deren wahren Ausdruck sie bilden.«³⁹

Der Plan zu einer kulturgeschichtlichen Sammlung: Sempers Alternative zu Klemm

Viele der von Mallgrave, Nerdinger und Hvattum benannten Anregungen, die Semper von Klemm erhalten und die ihn beispielsweise zur kulturgeschichtlichen Deutung der assyrischen Reliefs als Reflexe auf textile Raumabschlüsse, zu seiner Bewertung der Bedeutung des Schmucks in der Architektur oder zur Ableitung der Baukunst aus ursprünglichen Handwerkstechniken geführt haben können, lassen sich in einen größeren geistesgeschichtlichen Kontext stellen. Eindeutige Abhängigkeitsverhältnisse sind kaum nachzuweisen. Die expliziten Erwähnungen Klemms im *Stil* weisen dessen *Cultur-Geschichte* als Referenzwerk für die Kultur der Südseeinsulaner aus.⁴⁰ Eine weitere direkte Referenz bildet Sempers *Plan zu einer kulturgeschichtlichen Sammlung* von 1851, für den Klemms *Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit* Pate stand.

Den Anlass für Sempers *Plan zu einer kulturgeschichtlichen Sammlung* bot die Londoner Weltausstellung mit ihrer von den meisten Betrachtern als chaotisch empfundenen Masse an Exponaten aus allen Teilen der Welt. Die professionellen Rezensenten konzentrierten sich in der Regel auf die Kritik einzelner Exponatkategorien. Einer der wenigen Versuche zu einer Gesamtschau stammt von Sempers Londoner Freund Lothar Bucher. Ebenfalls als Revolutionsflüchtling nach London gekommen, verdiente Bucher seinen Lebensunterhalt als Korrespondent der Berliner *National-Zeitung*.⁴¹ Ab April 1851 berichtete er regelmäßig über die laufende Weltausstellung; die Artikelfolge erschien noch im selben Jahr als selbstständige Publikation.⁴² Bucher benutzte darin Klemms Kategorien der wilden, zahmen und freien Nationen zu einer sarkastischen Persiflage der politischen Weltlage. Dass er zumindest den ersten Band von Klemms Werk beim Schreiben neben sich liegen hatte, zeigt eine weitere, eng am Original bleibende Paraphrase.⁴³ Seine Eindrücke im Kristallpalast resümierte Bucher enttäuscht: Die Weltausstellung hätte das Potential zu einem »Kulturmuseum der Menschheit« gehabt; die gebotene Chance, durch kombinierende Anschauung das »anthropologische Bild« einer universalen Kulturgeschichte zu gewinnen, sei aber vertan worden.⁴⁴

Auch Semper setzte sich mit der »Ordnung der Dinge« in der Weltausstellung auseinander.⁴⁵ Die durch die Ausstellungsarchitektur angebotenen Möglichkeiten der syste-

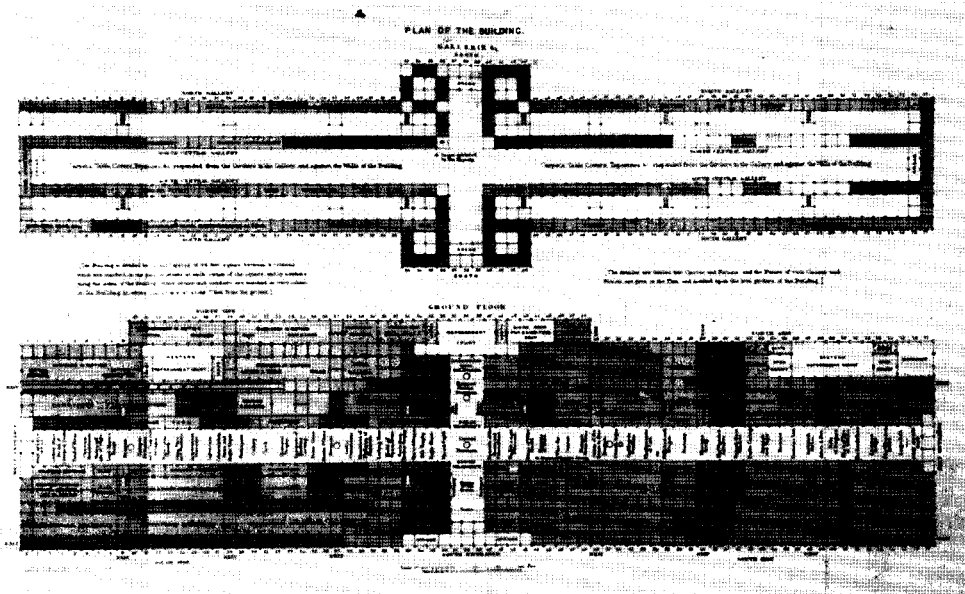
40 Vgl. Anm. 16.

41 Vgl. Studt 1992; Gebauer 1996.

42 Bucher 1851.

43 Vgl. Bucher 1851, S. 37, und Klemm 1843–1852, Bd. 1, S. 354.

44 Bucher 1851, S. 37, 40.



5. Abteilungen auf der Weltausstellung London 1851, schematischer Grundriss des Crystal Palace aus dem offiziellen Katalog, um 1851

matischen Erschließung nach ästhetischen oder nationalen Kategorien waren für ihn Modelle einer »bloß äußerlichen Schubkastenordnung« (Abb. 5). »Schon besser [...] dem Weltgedanken sich annähernd« sei das Vorgehen von »den Rohproducten anfangend, diese vergleichend dann zu den Werkzeugen u. Maschinen übergehend und vergleichend endlich zu den Producten.« Doch auch dieses Konzept habe den »Fehler, mit der Materie anstatt mit dem Bedürfniß« anzufangen.⁴⁶ Am Ende von *Wissenschaft, Industrie und Kunst* entwarf Semper ein alternatives Ordnungssystem: sein Schema eines Museums mit den vier Sammlungsbereichen Keramik, textile Künste, Holzarbeiten und Maurerarbeiten.⁴⁷ Was er dort skizzierte – und im Sommer 1852 im »Metallkatalog« weiter ausführte⁴⁸ –, war das Ausstellungskonzept eines kunstgewerblichen Museums. Im Zusammenhang mit *Wissenschaft, Industrie und Kunst* entwickelte Semper zusätzlich das Konzept einer Sammlung, die tatsächlich alle Bereiche der menschlichen Kultur in sämtlichen materiellen wie immateriellen Erscheinungen erfassen sollte. Diesen Plan erwähnte Semper 1851 in einer Kritik der Weltausstellung, die er in Form von Briefen an Lothar Bucher formulierte. Als Aufhänger diente ihm Buchers Hinweis auf ein mögliches »Kulturmuseum der Menschheit«:

»Lieber Freund. Was Sie mir neulich über die Geschichte der Sammlungen sagten, über das Durchgehen derselben durch drei Phasen bis zu dem vollständigen

45 Semper 1852/1966, S. 9; vgl. auch Hildebrand 2003, S. 262f.

46 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 95, S. 2.

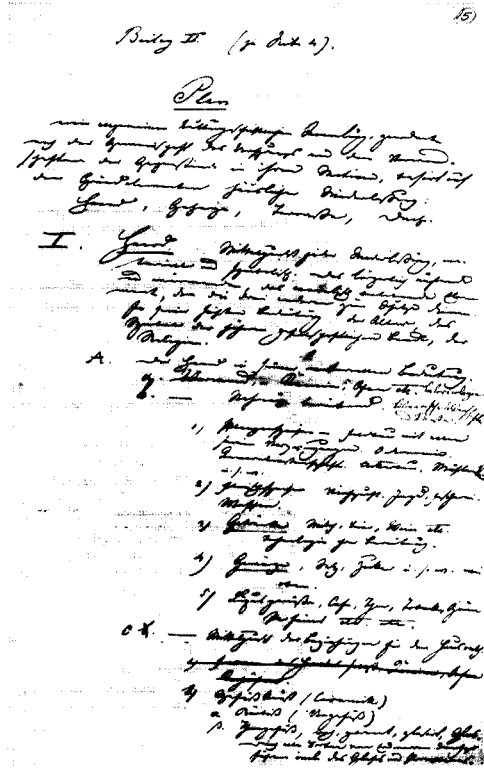
47 Semper 1852/1966, S. 62–66.

48 Semper 1852/1903; vgl. Mundt 1974, S. 100–103; Herrmann 1978, S. 66–70; archivalische und bibliografische Nachweise s. Hildebrand 2003 a, S. 510 (Semper, IM 1852b).

vergleichenden Museum der Zukunft, deren Ansatz Sie mit Kunst in dem ›Crystallpallaste‹ sehen, fällt auffallend mit meinen eigenen Ansichten zusammen. Mein ganzer Plan einer wenn auch vorerst nur im Gedanken ausführbaren Organisation dieser Sammlung [...] ist darauf begründet, und dieser hängt wieder eng zusammen mit ganz verwandten Ideen über vergleichende Baukunde.«⁴⁹

Es gelte, die Dinge »nach einem Systeme zu ordnen, [...] welches die inneren Verbindungsfäden dieser bunten Welt von Gegenständen am besten zusammenhält« (Abb. 6).⁵⁰

An der Spitze von Sempers hierarchischer Gliederung stehen die vier »Grundelemente häuslicher Niederlassung: Heerd, Gehege, Terrasse, Dach«. Ausgehend von existentiellen menschlichen Bedürfnissen, gliederte Semper die Unterabteilungen nach Funktionen. Der Herd ist Wärmequelle, Ort der Nahrungszubereitung, »Mittelpunkt der Beziehungen für den Hausrath«, »Lichtbringer« und »Ruheplatz«.⁵¹ Die Wand ist Raumabschluss, die Terrasse bietet Schutz vor Überschwemmungen und Feinden. Das Dach trägt als Gerüst die Wand und die Dachbedeckung. In weiteren Untergruppen werden die einzelnen Funktionen beziehungsweise Materialien und ihre Technologien systematisch aufgegliedert: Zum Herd als Ort der Nahrungszubereitung beispielsweise gehören Pflanzenspeisen, Fleischspeisen, Getränke, Gewürze, »Luxusgenüsse«. Den Pflanzenspeisen wiederum sind »Feldbau [...] Ackerbau [und] Mühlenbau« zugeordnet, den Fleischspeisen Viehzucht, Jagd und Fischerei. Die bewegliche Ausstattung subsumiert Semper unter den Rubriken Keramik (»Hausrath«), Beleuchtungskörper (»Der Heerd als Lichtbringer«) und Möbel (»Der Heerd als Ruheplatz«).⁵² Die Wand wird in ihrer Entwicklung vom ursprünglichen »Pfehlgehege« und »Zweiggeflecht« über die »Fortbildung des Motives« in Form von »Bastmatten, Binsengeflechten« bis zur »Nachbildung der Teppichgründe in Platten aus Holz, Stein, Metall« verfolgt; zugeordnet ist die »Wandbereitung in ihrer Anwendung auf Bekleidung«, also die »ganze [...] Industrie der Leder-, Pelz-, Leinen-, Baumwollen-, Wollen- und Seidenfabrikation«.⁵³ Die Abteilung »Terrasse« umfasst die Unterabteilungen »Erdarbeiten«



6. Seite aus Gottfried Sempers »Plan zu einer kulturgegeschichtlichen Sammlung«, 1851

SEMPER UND DAS INTELLEKTUELLE UMFELD IN DRESDEN

49 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 95, S. 10.

50 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 95, S. 7 f.

51 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15.

52 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15 f.

(mit den Themen Wasserbau, Festungsbau und zugeordnet Waffen, Wege- und Brückenbau) sowie »Maurerarbeiten«. ⁵⁴ Dem Dach schließlich sind die Gruppen Holzkonstruktion, Metallkonstruktion und Dachbedeckung untergeordnet. Der ersten Abteilung »Herd« kommt insofern eine Sonderstellung zu, als Semper diesem nicht nur materielle, sondern auch symbolische Bedeutung und Funktion zuweist. Als »moralisch belebende[s] Element« ist er »Sitz des Nachdenkens« (Logik), »Sitz der Mittheilung und Unterhaltung« (Redekunst, Poesie, Musik, Geschichte, Tanz und Drama), »Sitz der Krankenpflege« (Medizin), »Ort der Verträge« (Staatskunst, Gesetzgebung, Handel, Rechenkunst) und schließlich der »Ort der religiösen Gebräuche« (Theologie, Ahnenbilder, Bildnerei). ⁵⁵

Ein Vergleich der kulturgeschichtlichen Ordnungsmodelle von Semper und Klemm lässt eine gemeinsame Basis, aber auch den unterschiedlichen methodischen Zugriff und eine letztlich unterschiedliche Zielsetzung erkennen: Semper wie Klemm richten den Blick auf die Gesamtheit der materiellen und geistigen Kultur. Den Ausgangspunkt bilden für Klemm wie für Semper die allgemeinen menschlichen Bedürfnisse, die bei Semper durch Herd, Wand, Terrasse und Dach symbolisiert werden: Der Herd ist für ihn das »körperlich nährnde und aufwärmende« und das »moralisch belebende Element, dem die drei anderen zum Schutze dienen«. ⁵⁶ Klemm beginnt ebenfalls mit existentiellen oder ursprünglichen Bedürfnissen der Menschen (Kleidung, Schmuck, Jagdgerät, Fahrzeuge, Wohnung und so weiter), schaltet dem Ganzen aber eine Abteilung zur biologisch-natürlichen Beschaffenheit des jeweiligen Volks und dessen Lebensumfeld vor. Für Klemm wie für Semper stehen die Gegenstände und ihre Funktion beziehungsweise ihre Benutzung im Zentrum der Sammlung. Die »Technologie ihrer Bereitung« ⁵⁷ indessen wird bei Klemm allenfalls implizit thematisiert, von Semper aber immer explizit aufgeführt. Zu den Pflanzenspeisen gehört der Ackerbau, zu den Fleischspeisen die Viehzucht, zu den Tongefäßen gehören die keramischen Techniken, zu den Metallgefäßen die »Schmelz- und Treibe-kunst, Löthen und Schmieden, Emailiren und Ciselliren« und so weiter. ⁵⁸ Dem Herd in seiner symbolischen Bedeutung werden die Wissenschaften und Künste zugeordnet.

Ein vergleichbares, ebenfalls Wissenschaften, angewandte und bildende Künste umfassendes Ordnungsmodell hatte James Fergusson 1849 vorgestellt. ⁵⁹ Ausgehend von den Sinnen und dem Verstand als sechster Kategorie entwarf er eine Systematik, die von Elektrizität, Licht und Heizung und ihren Techniken über Nahrungsmittel und die Techniken ihrer Beschaffung und Bereitung bis zu den Künsten (unter anderem Tanz, Architektur, Keramik, Malerei, Poesie, Rhetorik und Logik) reicht (Abb. 7).

Gustav Klemms Ziel war es, »die menschlichen Gewerbs- und Kunsterzeugnisse aller Zeiten und aller Zonen in den Bereich der Betrachtung zu ziehen«. Zu diesem Zweck hielt er es für »nothwendig, eine Vergleichung dieser Gegenstände unter einander zu veranstalten und sie daher zusammen zu stellen.« ⁶⁰ Für Klemm machte die Vollständigkeit der Teile das Ganze aus. Anders dagegen Semper. Die Objekte in seiner kulturhistorischen – oder besser kulturwissenschaftlichen – Sammlung sollten »nach der Gemeinschaft des Ursprungs und den Verwand[t]schaften der Gegenstände in ihren Motiven« angeordnet werden. ⁶¹ Was dies für die Frage der Vollständigkeit bedeutete, wird an Sempers Vor-

53 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 17.

54 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 17 f.

55 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15 f.

56 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15.

57 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15.

58 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 16.

59 Fergusson 1849. Semper kannte Buch und zitierte mehrfach daraus; vgl. Semper 1852/1966, S. 25 (»die phonetische höhere Schöne«); Semper 1853/1884, S. 38.

TABLE D.E.F.

Senses	FACULTIES OF THE SENSES AND THE SENSES				TACTILE ARTS		KERAMIC ARTS		TERRAZZO, BREVETTES, FINE ARTS	PASTORAL, CIVIL, ARTS	PASTORAL, CIVIL, IN FINE ARTS	PASTORAL, CIVIL, ARTS
	Fibres	Minerals	Vegetation	Animals	Umbel	Fine	Umbel	Fine				
FEELING	Electricity Light Heat Air Gas Liquor				Lighting Heating Ventilating Cooling Cleaning	Umbel						
SMELL			Scent	Scent	Odorizing Deodorizing Cooking		Compassing Odours	Perfumery				
TASTE		Air	Food	Food	Cooking Baking Distilling, Ac.	Hunting Fishing Horticulture	Preparing food	Gastronomy				
		Water	Fibre	Fibre	Spinning Weaving Felting Tanning, Ac.	Tailoring Macramishine			Floriculture Landscape garden- ing Drapery Embroidery			
			Metals	Dyes	Dyeing Hardware Cutlery	Ironmongery	Forming	Enamelling	Carving Sculpture, Ac. Jewellery Ceramique	Imitations in relief	Phonetic sculpture in marble Warworks, Ac.	
			Wood	Carpenters	Joinery	Upholstery						
			Earths	Bark	Pottery Glass	Optical Instru- ment-making	Optics Compassing colours		Ornamental glass	Imitations on flat surfaces	Phonetic paint- ing Engraving, Ac.	
			Stones		Refracting Saw-cutting	Building Civil Engineer- ing	Painting	Enchromatic	Architecture Enamelling Enchromatic			
			Salts	Muscular Anatomy		Naval archi- tecture Military archi- tecture Sculpture	Acoustics	Music	Dancing	Imitation by speech	Singing	
HEARING												Poetry Narrative Dramatic Lyric
INTELLECT												Eloquence Logical Imaginative

7. System der angewandten und bildenden Künste, Tafel in: James Fergusson, »An Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art« (1849)

SEMPER UND DAS INTELLEKTUELLE UMFELD IN DRESDEN

schlägen für eine kunstgewerbliche Sammlung von 1851/52 deutlich. Den Blick aufs Ganze eröffnete für ihn dort nicht die Vollständigkeit der Taxonomie. Diese Aufgabe übertrug er vielmehr den typologischen Reihen, die eine Vorstellung vom Potential und den Regeln der Motivkombinationen vermitteln sollten.

Für Sempers Versuch, der Architektur zugrundeliegende ursprüngliche Normalformen oder Typen zu bestimmen, besaß Klemms typologische Argumentation, wie er sie zumindest in der Ur- und Frühgeschichte anwendete,⁶² prinzipiell Relevanz als analoges Verfahren. Als Semper 1843 sein Vorhaben einer »architectonischen Erfindungslehre« umriss, machte er sich allerdings die vergleichende Anatomie George Cuviers zunutze:

»Man wird [...] zu der Anschauung kommen, daß, so wie die Natur bei ihrer Mannichfaltigkeit in den Grundideen doch nur einfach, und sparsam ist, wie sich in ihr eine stete Wiedererneuerung derselben Grundformen zeigt, die nach dem Stufengang der Ausbildung der Geschöpfe und nach ihren Daseynsbedingungen tausendfältig modificiert [...] erscheinen, daß, sage ich, eben so auch der Baukunst gewisse Normalformen zum Grunde liege, die [...] in steter Wiedererscheinung doch eine, durch spezielle Zwecke und durch näher [zu] bestimmende Umstände bedungene unendliche Mannichfaltigkeit gestatten.«⁶³

60 Klemm 1843–1852, Bd. 10, S. IV.

61 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) – ETH Zürich, 20-Ms. 92, S. 15.

62 Klemm entwickelte beispielsweise eine Genealogie der Gefäßformen, an deren Anfang er die

Schale als Urform aller Keramik vom Teller bis zur Kanne stellte; vgl. Orlińska 2000, S. 26.

63 Semper an Vieweg, 26. 9. 1843, zitiert nach Laudel 1991, S. 234–238, hier S. 235 f.

Semper argumentierte nicht archäologisch oder kunsthistorisch, sondern nutzte jene größere Freiheit und jenen höheren Grad an Abstraktion und Allgemeingültigkeit, den die entferntere Analogie gestattete. Für Klemm determinierte die Natur in Form von Rasse und Umwelt Kultur und Kunst. Für Semper dagegen war die Natur vor allem auf der methodischen Ebene der Naturbetrachtung relevant. Für das Sammeln und Ordnen der »Tatsachen«⁶⁴ der materiellen Kultur fand er in den modernen Naturwissenschaften analoge Verfahren.

Sempers Verständnis von Kunst und Kultur erfasst Individuum und Gesellschaft, materielle und ideelle Aspekte. »Stoff« und »Idee« sind im Kunstwerk zusammenwirkende, aber nicht in unmittelbarer, gar einseitiger Abhängigkeit voneinander stehende Faktoren. Das Festhalten an der eigenständigen »Idee«, die Integration von empirischen und idealistischen Konzepten verbindet Semper mit dem bewunderten Alexander von Humboldt, der sein wissenschaftliches Credo in der Einleitung des *Kosmos* beschrieb:

»Das wichtigste Resultat des sinnigen physischen Forschens ist daher dieses: in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu erkennen [...]; die Einzelheiten prüfend zu sondern und doch nicht ihrer Masse zu unterliegen [...]. Auf diesem Wege reicht unser Bestreben über die enge Grenze der Sinnenwelt hinaus; und es kann uns gelingen, die Natur begreifend, den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam durch Ideen zu beherrschen.«⁶⁵

64 Vgl. Oechsli 2003, bes. S. 62–66.

65 Humboldt 1845, S. 5.