

Originalveröffentlichung in: Piel, Friedrich (Hrsg.): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik 1 : die textile Kunst* ; von Gottfried Semper, Mittenwald 1977, S. 1-22
(Kunstwissenschaftliche Studientexte ; 3)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007848>

Adrian von Buttlar

GOTTFRIED SEMPER ALS THEORETIKER

Gottfried Sempers *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* gehört zu jenen Werken der kunsthistorischen Literatur, deren Titel weithin vertraut klingen, deren Begrifflichkeit aus dem systematischen Zusammenhang herausgelöst fortexistiert, die aber gleichwohl selten im Original gelesen und kritisch angeeignet werden.

Daß man Sempers Hauptwerk "kennt", beruht auf seiner von Anfang an ungemein großen Wirkung auf die theoretische Auseinandersetzung um den Stilbegriff und um das Verhältnis von Zweck, Material und Technik zum ideellen Gehalt von Kunstwerken, die die künstlerische Krise des 19. Jahrhunderts begleitete und erst mit dem Sieg des Funktionalismus zu verstummen schien.

Daß sein kompliziertes Erklärungsmodell für *Stil* zu den Schlagwörtern "Materialismus" und "Primat von Stoff und Zweck" erstarren konnte, lag an der Polemik dieser Auseinandersetzung, die sowohl die Gegner wie die Anhänger Sempers zur Verabsolutierung seiner Gedanken trieb und sie das Fragmentarische des Werks – seine Ergänzungsbedürftigkeit um jene Ansätze, die hauptsächlich in den *Kleinen Schriften* behandelt sind und für einen dritten Band aufgespart waren – übersehen ließ.

Daß schließlich Sempers Theorie schwer – d.h. vornehmlich über Sekundärliteratur – zugänglich blieb, mag einerseits in der relativ geringen Verbreitung seiner Originalschriften, andererseits darin begründet sein, daß Theorie hier in eine Fülle von Faktenmaterial eingearbeitet

ist, dessen historische Zuordnung und Bewertung bisweilen überwunden oder widerlegt ist; so etwa seine Beurteilung des gotischen Baustils als *das nackte Fundament der funktionierenden Teile*.¹

Weder zeitbedingte Fehltritte noch die Verschränkung eines universalistischen, Epochen und Kulturen überspannenden Rahmens mit stellenweise sprachlich ungenauen und sachlich unverständlichen Detailanalysen sollte aber dem heutigen Leser den Blick auf SEMPERs grundsätzliche Intentionen verstellen, die, wie das Semper-Symposium der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich 1974 zeigte, in neuester Zeit wieder zunehmende Aktualität gewonnen haben.²

Thema und Methode

SEMPER beschränkt seine Untersuchung auf die *technischen und tektonischen* Künste, d.h. auf die Bereiche des Kunstgewerbes und der Baukunst im weitesten Sinne, im Gegensatz zu den Schönen Künsten, die sich mit dem Zerfall des barocken Gesamtkunstwerks immer stärker aus der formalen und symbolischen Integration der Gattungen gelöst und zu einer nur noch der individuellen, schöpferischen Setzung verpflichteten Autonomie emanzipiert hatten.

Nur dort, wo durch den Schein des *l'art pour l'art* noch die ursprüngliche Zweckdienlichkeit des künstlerischen Gegenstandes hindurchschimmerte, konnte *Stil* definiert werden als die *Übereinstimmung einer Kunsterscheinung ... mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens ...*³ SEMPER sieht seine aus der künstlerischen Krise der Zeit hervorgehende Problemstellung darin, *die bei dem Prozeß des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre abzuleiten*.⁴

Daher der Untertitel *Praktische Ästhetik*: Im Gegensatz zum idealistischen Kunstdogma, dem die Form zeitlose gültige Erscheinung der Idee war, begriff SEMPER sie — und das ist neu — als *Produkt oder Resultat*⁵ eines Prozesses der polyvalent determiniert und gleich *Naturgesetz*⁶ rational nachvollziehbar ist. "Er verzichtet damit sowohl auf eine metaphysische Begründung von Kunst als auch auf die aus herkömmlichen Kunsttraktaten und Musterbüchern geläufige Anweisung zur Form."⁷

Der schöpferische Akt selbst, als das "künstlerische Moment" schlechthin, interessiert SEMPER nicht, weil er — wie WAETZOLDT meint — "als Schaffender diesem Faktor zu nahestand".⁸ Eher noch, weil dieser sich der wissenschaftlichen Analyse und damit SEMPERs Absicht entzieht. Er muß ihn als ein a priori Gegebenes voraussetzen: Daß Material, Gebrauchszweck und Bearbeitungstechnik sich nicht von selbst zum künstlerischen *Symbol* befreien, versteht sich. SEMPER interessieren vielmehr jene Determinanten des Kunstschaffens, die sich als bekannte Variable mit der Unbekannten des "Schöpferischen" zu der berühmt gewordenen Gleichung verknüpfen lassen das Kunstwerk sei *eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind. $Y = F(x, y, z \text{ etc.})$* ⁹ Solche Variablen sind keineswegs nur materielle Faktoren, sondern *die Bestandtheile der Form, die nicht selbst Form sind ... Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form.*¹⁰ "Da ist es ganz folgerichtig" schreibt STOCKMEYER, "wenn der 'freie Wille' des Künstlers höchstens als Mitbedingung im Rahmen der alle Faktoren in gleicherweise umfassenden Gesetzesfunktion vorgestellt wird."¹¹

Indem SEMPER mit einer an den Naturwissenschaften orientierten Methode den Prozeß der Entstehung der Kunstform zu analysieren unternimmt, will er das Bewußtsein in die Anatomie des Schaffens ein- und damit so nah an die Erkenntnis der Gegenwartssituation heranzuführen, daß zunächst die inneren Bedingungen geschaffen werden, unter denen stilgerechte Kreativität wieder möglich wird. In diesem Zusammenhang spricht er von seinem System als von einer *Topik oder Erfindungsmethode*.¹² Seinem dialektischen Vorgehen entsprechend müssen aber auch die äußeren Bedingungen künstlerischen Wirkens verändert werden. Insofern ist seine Theorie nicht von seinen Konzepten zur Reform des Unterrichts- und Ausbildungswesens und seiner Kritik an den industriellen und kapitalistischen Produktionsbedingungen, wie er sie insbesondere in *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) übt, zu trennen.

Der Rahmen: Bindung an Natur

Jede Kunstform steht nach SEMPER im Spannungsfeld zwischen dem Chaos, dem Zufälligen, Ungereimten, Absurden, das uns auf jedem Schritte der irdischen Bahn begegnet, und dem kosmogonischen Instinkt des Menschen, der sich in seinen Produkten *eine Welt im Kleinen* schafft.¹³

Antrieb ist ihm die Befriedigung fundamentalster *Bedürfnisse*. Schöpfung nun als geistige Potenz ist zunächst an eine Welt der *Zwecke* gebunden. Alle Form läßt sich somit auf den jeweiligen Urtypus ihres Gebrauchs zurückführen: Sie wurzelt im funktionell-materiellen Bereich der Natur, und oft genug entlehnt sie von dieser ihre Vorbilder.

Aber nicht nur aus ihrem Ursprung, auch von ihrem Gestaltungsziel, mikrokosmisches Gebilde zu sein, bleibt die Form an Natur und an die aus ihr abgeleitete formale Gesetzmäßigkeit gebunden, welche gerade dort spürbar ist, wo etwa absichtsvoll gegen sie verstoßen wird: *Kunst muß sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten.*¹⁴ In dem Aufsatz *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* (1856) steht der Satz: *Wo der Mensch schmückt, hebt er nur mit mehr oder weniger bewußtem Thun eine Naturgesetzmäßigkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlicher hervor.*¹⁵

Zwar ist SEMPER kein Anhänger einer auf Zahlenverhältnissen basierenden Harmonielehre, aber doch insoweit Klassizist, als Natur für ihn die Lehrmeisterin bleibt und menschliche Schöpfung stets an sie anzuknüpfen hat.

Symmetrie, Eurhythmie, Proportionauuu und Gerichtetheit werden als Kategorien (*Autoritäten*) des Formalschönen aus der älteren Kunsttheorie übernommen und in ihrer Leibausschließlichkeit (*kristallines Prinzip*) bzw. ihrer Leibbezogenheit (*Lebens- und Bewegungsachse*) interpretiert.

Als letzte dieser ahistorischen Kategorien wird eine (in der Semperliteratur zu wenig beachtete) *Inhaltsautorität* postuliert, die gleichsam als "Naturgesetzmäßigkeit des Kunstwerks" die Verschmelzung von Idee und Stoff als *Charakter kundgibt und sich in höchster Potenz bis zum Ausdruck steigert*. So sind ihm beispielsweise *die Grabkegel, die ägyptischen Pyramiden und ähnliche Denkmäler ... Symbole des Alls, das nichts außer sich kennt, und die darum auch als Denkmäler weltberühmter und weltbeherrschender Völkerführer geeignet sind.*¹⁶

Dieses wichtige Axiom erst ermöglicht es SEMPER, die Kluft zwischen den im folgenden zu behandelnden inneren, d.h. im Schaffensprozeß selbst begründeten Determinanten und jenen Momenten, die durch äußere Verhältnisse bedungen in das Werk einfließen, zu überbrücken.

Innere Determinanten: Zweck, Material und Technik¹⁷

Grundlegend für das SEMPERsche System ist seine Klassifikation der Kunstprodukte nach *Typen* (oder auch *Motiven*), die im historischen Wandel lediglich *modifiziert* werden. Grundbedürfnisse erheischen typische Lösungen in Gerät und Bau, führen zu naturhaft fundamentalen Urtypen des Gestaltens: *Typen sind ... ursprüngliche von dem Bedürfnis vorgeschriebene Formen.*¹⁸ Dem liegt die Überzeugung zugrunde, daß in gleicher Weise wie in der Natur, die bei ihrer *unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist und eine stetige Wiederholung ihrer Grundformen zeigt*, wenn auch nach den *Daseinsbedingungen* der Geschöpfe *tausendfach modifiziert*, ebenso auch der Kunst *nur wenige Normalformen und Typen* zur Verfügung stehen, *die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben.*¹⁹

Man hat in diesem Zusammenhang auf GOETHEs Theorie der Urpflanze und auf die Parallele zu WAGNERs Suche nach dem Urmotiv verwiesen²⁰, wichtiger aber erscheint, daß SEMPER seine Vorstellungen aus der biologischen Typenlehre des Naturforschers CUVIER ableitet, dessen Sammlungen er im Jardin des Plantes in Paris besuchte. CUVIER nämlich begründete seine Klassifikation erstmals über Ähnlichkeitsbeziehungen, die sich aus der *F u n k t i o n* der Elemente innerhalb des Gesamtorganismus ergaben.²¹ Was den Begriff der *Modifikation* und den der *Entwicklung* betrifft, kam Anregung auch von der genetisch-vergleichenden Linguistik.²² Die aus dem Zweck abzuleitende Urfunktion ist also die erste innere Determinante bei der Genesis der Form. Für sie steht das *F* in der Gleichung:

$$Y = F(x, y, z \text{ etc.})$$

Ein einleuchtendes Beispiel gibt er in dem Kapitel *Klassifikation der Gefäße*.²³ Danach hat eine Amphore die Urfunktion "Bewahren flüssiger Materie", die aber nur im Vasenbauch konkretisiert ist. Ansonsten stellt sie sich als Komplexion von Unterfunktionen dar. Der Fuß erfüllt die Funktion "Standfestigkeit", Hals und Dille die Funktion "Schöpfen" und "Gießen", der Deckel soll "Decken und Schützen", der Henkel dient dem "Tragen". Im Vergleich der Situla (des Nileimers) mit der griechischen Amphore gib tallein die funktionale Struktur Auskunft über den Unterschied der Wasserversorgung beider Länder: Strom und Quelle.

SEMPER will nun keineswegs historisch konkrete Gebilde zu Ausgangspositionen erklären in der Art, wie man etwa im 18. Jahrhundert die VITRUVSche Urhütte als Keim steter Höherentwicklung zu rekonstruieren suchte. Vielmehr will er die Bedürfnisstruktur so weit auf anthropologische Konstanten reduzieren, daß die durch sie gesetzten Zwecke und die daraus entstehenden Grundtypen der Gestaltung selbst als naturhaft angesehen werden können.

Von diesem reduktionistischen Ansatz her wird auch SEMPERs System der technischen *Klassen* und damit der Aufbau des Buches verständlich.

Die Klassen *Textile Kunst* (Band I), *Keramik, Tektonik* (Zimmerei) und *Stereotomie* (Maurerei) (Band II) bestimmen sich nämlich über die für bestimmte Funktionen geeignetsten *Materialien*. Die *Textilkunst* gründet im Bedürfnisbereich des Bedeckens, Bekleidens, Schützens und Bindens und verarbeitet alle Stoffe, die aus *zäher, dem Zerreißen widerstehender Materie* bestehen. Weich, bildsam, *erhärtungsfähig und sodann beständig* sind die Materialien der *Keramik* deren Produkte zu den uraltesten Zeugnissen der Kultur gehören und den Bedürfnissen des Bereichs Nahrung und Vorsorge dienen.

Die *Tektonik* (Zimmerei) arbeitet mit *stabförmigen, elastischen und widerstandsfähigen* Stoffen, dient der Konstruktion des Gerüsts und Rahmens; bzw. des Daches und wird verwendet für Behausung und Hausrat, während die *Stereotomie* Material von *dichtem Aggregatzustande*, schwer bearbeitbar, *dauerhaft und zu Systemen ffügbar*, verwendet.

Die *Metallotechnik*, die am Ende des zweiten Bandes behandelt wird, nimmt aufgrund ihrer heterogenen Materialeigenschaften und universellen Verwendbarkeit eine Sonderstellung ein. Sie habe keine Urmotive hervorgebracht, sondern diese von den ersten Klassen entlehnt.

Die Baukunst ist nun keine eigenständige Klasse, sondern erst das Produkt aus der Integration dieser vier Grundbereiche, das in differenzierten Kulturzuständen entsteht: Die Werke der Architektur *stellen Verbindungen von Elementen dar, die ihrem Typus nach allen vier hier genannten Klassen angehören.*²⁴ Das bedeutet, daß SEMPER, entgegen aller traditionellen Theorie, die Baukunst aus dem Kunstgewerbe ableitet! In die Baukunst, die natürlicherweise das Zentrum von SEMPERs Interesse bildet, sind die ursprünglichen Bedürfnisse

des Menschen als Urfunktionen eingegangen und haben materialiter ihre konstitutiven Elemente geprägt. Aus der Textilkunst sind Wand und Decke, aus der Tektonik Gerüst und Dach, aus der Keramik der Herd und aus der Stereotomie die Substruktion und der Wall hervorgegangen. In Herd, Wall, Wand und Gerüst sieht SEMPER die ursprünglichen *Vier Elemente der Baukunst* so lautet ein Aufsatztitel aus dem Jahre 1851. In einem neuen Sinn, nämlich als Modell der Korrelation ursprünglicher Bedürfnisse und technischer Typen, konnte SEMPER nun die VITRUVSche Urhütte, wie er sie als karibische Eingeborenenbehausung auf der Weltausstellung 1851 präsentiert fand, deuten.

Die Ableitung der Architektur aus den vier Zweigen der Kunstindustrie ist oft kritisiert worden, und tatsächlich zeigt die Systematik eine etwas forcierte Geschlossenheit. Gleichwohl war es eine fruchtbare Hypothese: sie ermöglicht SEMPER in der Baukunst Stileigenschaften aus funktionellen und stofflichen Prinzipien abzuleiten, die bis dahin ganz unerklärlich waren, weil er den *Haushalt der Künste* als Ganzheit ansah.²⁵

Innerhalb jeder einzelnen Klasse behandelt SEMPER nun als zweite innere Determinante die formalen Gesetzmäßigkeiten, die sich über die Funktion (*Allgemein Formelles*) hinaus aus der Natur der *Materialien* und der ihnen adäquaten *Bearbeitungstechnik* oder *Procedur* ergeben (*Technisch Historisches*).

Produktionsmittel, bzw. Werkzeuge und Techniken, unterliegen am deutlichsten dem historischen Wandel. Das läßt sich etwa an den formalen Neuerungen ablesen, die die Erfindung der Töpferscheibe nach sich zog.²⁶ Technik und Material hängen aufs engste zusammen: Jede Materie erfordert materialgerechte Verarbeitung. Aus seiner Frühschrift *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834) stammt ein Satz, der später von der funktionalistischen Richtung gern zitiert wurde, weil er eine besonders apodiktische Formulierung des Gedankens der Materialgerechtigkeit darstellt: *Es spreche das Material für sich und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den eigenen Gesetzen der Statik*²⁷ Damit ist aber, wie sich zeigen wird, nicht das sichtbare, sondern das konstruktive Erscheinen des Materials gemeint.

SEMPER argumentiert hier gegen die Willkür der modernen kunst-

gewerblichen Produktion seiner Zeit, die aus allem alles machen zu können glaubte: Der damals neue Werkstoff Kautschuk hat ihn keineswegs "entzückt", wie R. KÜHNE²⁸ behauptet. Wegen seiner Neutralität, die nicht stilbildend wirksam werden konnte, nannte er ihn vielmehr den *Affen unter den Werkstoffen ... Da steht dem Stilisten der Verstand still.*²⁹

Die inneren Determinanten Zweck, Material und Technik nehmen in SEMPERs Ausführungen zwar sehr breiten Raum ein, aber dennoch ist ihm nicht — wie HILDEBRAND an FIEDLER schreibt³⁰ — "das technische Verfahren ... Quelle und Zweck in der Kunst." SEMPER wollte der Technik nur insoweit Beachtung schenken, *insofern sie das Gesetz des Kunstwerdens mit bedingt*³¹ SEMPER versucht sich so nicht nur gegen die spekulativ-idealistische, sondern auch gegen die seiner Ansicht nach primitive Kunstauffassung der *Materiellen*³² abzugrenzen, die, wie etwa die Ingenieure des Glas-Eisen-Baus, in Zweckdienlichkeit und reiner Konstruktion schon Erfüllung künstlerischen Anspruchs sähen. *Die gefährliche Idee, aus der Eisenkonstruktion, angewandt auf den Monumentalbau, müsse für uns ein neuer Baustil hervorgehen, hat schon manchen talentvollen, aber der hohen Kunst entfremdeten Architekten auf Abwege geführt. Wohl kann und muß sogar ihre Anwendung ... auf den Stil der Baukunst einwirken, aber nicht ... durch ihr sichtbares Hervortreten.*³³

Ähnlich wie sein Freund SCHINKEL, der im Konstruktivismus "das Historische und Poetische vermißte", fordert SEMPER das Transzendieren der funktionsgerechten und materialgerechten Form zum *Symbol*. Es ist deshalb verfehlt, ihn als einen Vorläufer des Funktionalismus zu reklamieren: Die beiden zentralen Elemente seiner Theorie sind das Prinzip der *Bekleidung* und die These vom *Stoffwechsel*.

Prinzip der Bekleidung

In den dreißiger Jahren untersuchte SEMPER an den Denkmälern in Italien und Griechenland das Problem der antiken Polychromie. Aus seiner erwähnten Erstlingsschrift (1834) entspann sich dann eine längere, politisch gefärbte Kontroverse zwischen dem "rothen" SEMPER³⁴ und FRANZ KUGLER, der *Personifikation des in Deutschland weitverbreiteten und unsterblichen Hofrathstypus*³⁵. Letzterer, durchaus kein strikter Gegner der Polychromie, kritisiert an SEMPER, daß er als "Eiferer für das Bunte" unwissenschaftlich, d.h. tendenziös argumentiere.

Tatsächlich war die Frage der Polychromie für SEMPER eher ein Baustein in seinem übergeordneten System der Stilinterpretation als ein eigenwertiges wissenschaftliches Problem. Von der farbigen Fassung klassischer Architektur und Plastik her schloß SEMPER auf eine universale künstlerische Gesetzmäßigkeit, auf das *Prinzip der Bekleidung*³⁶, das sich in allen Kunstgattungen, Kulturen und Epochen mehr oder minder deutlich nachweisen lasse.

Bekleidung als Grundprinzip aller Dekoration (auf den Körper angewandt als Schmuck, Tätowierung, Gewand) steht nun in engster Verwandtschaft zur textilen Kunst, die sich *dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, daß alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint.*³⁷

Hieraus erklärt sich, daß der Textilkunst der breiteste Raum, nämlich der gesamte erste Band des *Stil* eingeräumt ist, dem Prinzip der Bekleidung in Architektur und Kunstgewerbe davon aber fast vierhundert Seiten.

SEMPER gebraucht den Begriff der Bekleidung im sehr weit gefaßten Sinn: Die Glasur des Ziegels, die Stukkatur, die Holzvertäfelung, der ephemere Festschmuck, die mit Bronze vernietete griechische Holzplastik (Sphyrelaton) und die verwandte Chryselephantine des PHIDIAS, die Mosaiken und Inkrustationen bzw. Intarsien, aber auch die polychromen Fassungen, Beizen, Lackierungen, das gesamte *Tapezierwesen* wird dem Prinzip subsumiert.

Mit dem Prinzip der Bekleidung verläßt SEMPER seine Basis einer materialistischen Determination des Kunstwerks, verfolgt dessen Metamorphose vom Gebrauchsgegenstand zum Symbol. Darin einen "Bruch" (SCHUMACHER³⁸) zu sehen, heißt das Wesentliche an SEMPERs Theorie übersehen.

Stoffwechselthese

Das aus der Textilkunst abgeleitete Verhältnis von Körper und Bekleidung führt bei seiner Übertragung auf alle Klassen der technischen Künste — insbesondere als konstitutives Prinzip in der Entwicklung der Baukunst — zu einer Überhöhung und Sublimierung der zweckbestimmten und materialgerechten Form. Diese wird ins-

besondere greifbar in der Mutation der verwendeten Materialien und der damit verbundenen Transformation einer technischen Gattung in eine andere, unter Beibehaltung des ursprünglichen Materialstils.

Holzbau wird in Steinbau übertragen, Keramik in Metall, Grundelemente der Baukunst wie *Wand, Zone, Decke, Zaun*, verweisen schon etymologisch auf ihren textilen Ursprung. Der Stil der Ägineten *verrät in Stein übertragenen Bronzeuß*, der Figurenfries des Tempels von Assos sei in *Stein metamorphosiertes Sphyrrelaton*. Der Beispiele sind viele.

Stoffwechsel heißt: *Emanzipation der Form vom rein Stofflichen und dem nackten Bedürfnis*.³⁹ "Es mußte innerhalb des ursprünglich technisch Realen im Laufe der Zeit etwas vor sich gehen, damit die technische Form zur Kunstform und Architektur zur eigentlichen Kunst werden konnte."⁴⁰ Umgekehrt schreibt SEMPER, jeder höheren symbolischen Funktion liege eine *naiv-materielle* zugrunde. Wesentlich ist dabei, daß die ursprünglich funktional-konstruktive und materialgebundene Gesetzmäßigkeit der Gestaltung in Bekleidung und Stoffwechsel zugleich bewahrt und aufgehoben wird: *Vernichtung der Realität ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll*.⁴¹ STOCKMEYER: "Der tiefere Sinn ist die Umwandlung der realen Formenwelt in 'ideelle' Gebilde. Es findet gleichsam eine Sublimierung statt ..."⁴² Diese Sublimierung ist der eigentliche künstlerische Gestaltungsakt.

Idealismus

Das von SEMPER so definierte Wesen der Kunstform, die sich von Zweck und Material emanzipiert, indem sie sich selbst nur mehr darstellt, ist von STOCKMEYER als "immanenter Idealismus"⁴³ ähnlich von PEVSNER als 'involved idealism'⁴⁴ charakterisiert worden. Tatsächlich könnte man sich an die Kunsttheorie GOETHEs (poetische Fiktion entstünde in der "Übertragung der Eigenschaften des einen Materials zum Scheine auf das andere"⁴⁵) oder insbesondere an die SCHELLINGs erinnern fühlen, welcher eine ähnliche These formuliert: "Beim ersten Entstehen (gemeint ist die Architektur, d.Vf.) war diese Form Sache des Bedürfnisses, nachher, da sie durch freie Kunst und Bearbeitung nachgeahmt wurde, erhob sie sich zu einer Kunstform ... Solange Architektur dem bloßen Bedürfnis fröhnt

und nur nützlich ist, ist sie auch n u r dies und kann nicht zugleich schön seyn. Dies wird sie nur, wenn sie davon unabhängig, gleichsam die P o t e n z und freie Nachahmung v o n s i c h s e l b s t w i r d .“⁴⁶

So verwundert es nicht, daß sich gerade KONRAD FIEDLER anläßlich der SEMPERschen Erörterung der Leistung und Größe hellenischer Architektur auf diesen idealistischen Aspekt seines Denkens beruft: “Und doch weist uns jene Tendenz, den Ausdruck der materiellen Bedingungen, auf denen die Existenz des Bauwerks beruht, in der Form des Bauwerks untergehen zu lassen, darauf hin, daß es sich hier auch darum handelt, von gewissen gegebenen Voraussetzungen aus in allmählicher Gestaltung zu einem Resultate emporzusteigen, welches dem Geist wirklich angehört, weil es sein ureigenstes Erzeugnis ist. SEMPERs Leistung liege in der Überwindung der formalistischen Ästhetik, deren “Verständnis doch gleichsam an der Oberfläche haftet.”⁴⁷

Anders aber als bei GOETHE und SCHELLING ist bei SEMPER die Wesenheit des Kunstwerks zurückgebunden an seine Geschichtlichkeit. Es hat die Potenz der Dauer nur noch in seiner Beispielhaftigkeit, ist als historisch-unhistorisches Gebilde nur von bedingter Gültigkeit: *Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen ...*⁴⁸ Indem der bis her analysierte, gleichsam naturgesetzliche Prozeß der Kunstwerdung in die Dynamik der Kunstwerdung hineinprojiziert wird, gewinnen nun auch jene Faktoren Einfluß auf das Endergebnis, die außerhalb des Kunstwerks in historisch-gesellschaftlichen Verhältnissen begründet sind. Eine “im Grunde klassizistische Position” werde auf diese Weise “mit Argumenten verteidigt, die dem neuen Historismus entsprechen”, schreibt HERMANN BAUER.⁴⁹

Die äußeren Determinanten

Neben klimatischen, ethnologischen und personal-individuellen Einflüssen — die weitgehend unberücksichtigt bleiben — sind es nach SEMPER vor allem die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, und die religiösen Glaubenssysteme, die sich als *Aufgabe* oder *Stoff*, *Inhalt* und *Zweck im höheren Sinne* modifizierend auf die Grundtypen auswirken; So fließen nicht nur Elemente eines “immanenten Idealismus“, sondern auch gesellschaftlich bedingte — und damit historisch relative — Leitideen in die Genesis des Kunstwerks ein. *Unter Stoff*

versteht man noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zur künstlerischen Verwertung, sagt SEMPER, und den utopischen Gehalt von Kunst ausdeutend: *Menschentum als Ideal*.⁵⁰

Verschiedene Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben als wir nicht eine Anschauung über die sozialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden Systeme eigentümlich waren, schreibt SEMPER 1853.⁵¹

Es ist interessant, daß er an dieser Stelle den Begriff des *Systems* einführt und sich in seinen Beispielen primär auf strukturelle Eigenschaften von Architektur, nämlich auf Raumqualitäten und Ordnungsschemata bezieht. In den Aufsätzen *Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen* (1853), *Über den Ursprung einiger Architekturstile* (1854) und *Über Baustile* (1869) versucht er über die Erörterung primärer Symbole, wie der des Herdes (*erstes Embryo der sozialen Niederlassung*) oder des Giebel-daches (*das allgemeine Symbol für Göttlichkeit*) hinauszugehen und Analogien zwischen architektonischen Strukturen und Gesellschafts- bzw. Herrschaftsformen herzustellen. In der Trennung der aus den vier vorarchitektonischen Klassen hervorgehenden Formtypen von historisch ausgebildeten Architektursystemen mag der scheinbare Widerspruch begründet sein, daß der gotische Stil als *nacktes Erscheinen der funktionierenden Theile*, der gotische Bau als Struktur Ganzes aber als *lapidarische Übertragung der scholastischen Philosophie des 12. und 13. Jahrhunderts*⁵² angesehen wird.

Man hat SEMPER vorgeworfen, daß er Anhänger einer platten Abbildtheorie, das Kunstwerk für ihn keine künstlerische Tat sei, "denn es schöpft keine Realität, sondern bildet bestehende Wirklichkeit ab."⁵³ Immerhin sieht SEMPER aber, daß *die symbolischen Ver-bildlichungen der herrschenden, socialen, staatlichen und religi-ösen Systeme durch die Künste an dieselben Grundanschauungen an-knüpfen, die den Systemen unterlegt sind und immer zugleich wirksamste Momente ihrer klareren Entwicklung, Befestigung und Verbreitung, nicht also bloßer Reflex sind*.⁵⁴

Dieser Ansatz einer kunstsoziologischen Betrachtung äußerer Determinanten, den SEMPER selbst als *einigermaßen dunkel und schwierig* ansah⁵⁵, war dem dritten Bande des *Stil* vorbehalten; hier sollten vornehmlich die *socialen Zustände der Gesellschaft und die Verhältnisse der Zeiten als mächtigster Faktor des Stils in der*

Baukunst nachgewiesen werden. Später bedauerte SEMPERs Sohn HANS, daß "gerade jener Teil, der seine Gedanken schon von Jugend auf beherrscht hatte, bis nach seinem Tode Bruchstück eines Fragments bleiben sollte".⁵⁶

Dialektik

Berücksichtigt man diese Ansätze zur Analyse auch äußerer Determinanten des Kunstwerks, so stellt sich SEMPERs Definition der Genesis der Kunstform als ein dialektischer Prozeß dar, ohne daß er freilich diesen Terminus selbst gebraucht. "Wir werden bei SEMPER auf den eigentlichen S i n n v o n K u n s t geführt. Die durch das Ganze sich hindurchziehende Dialektik von Idealität und Realität ... will gar nichts anderes heißen als die ewige Wiederkehr dieses Kampfes in jedem einzelnen wahren Kunstwerk."⁵⁷

Das eingangs erwähnte Axiom der *Inhaltsautorität* verklammert die materialistische und die idealistische Komponente der ambivalenten Begriffe *Zweck*, *Stoff* und *Aufgabe*. So ist die Form stets z u g l e i c h Sublimierung von ursprünglichen Zwecken, Materialien und Techniken (und verweist damit auf sich selbst) u n d Symbol geistiger und gesellschaftlicher Strukturen. Dem Künstler kommt die Aufgabe der Anverwandlung ursprünglicher, bzw. historisch modifizierter Grundtypen zu gesellschaftlich bedeutsamen, zukunftsweisen den Symbolen zu.

SEMPERs Theorie ist eine Theorie des Historismus, die nach seiner Überwindung strebt. Sie konnte nur entstehen, wo der zuerst im 18. Jahrhundert aufgekommene Dualismus von Körper und applizierbarer Stilmaske so deutlich hervorgetreten war, daß sich die Forderung nach ihrer Einheit als dringlich erwies: *Bekleidung* und *Stoffwechsel* sollten *organisch* die Wandlung der Typen zum Symbol bewirken. Gegen den noch von BÖTTICHER vertretenen Dualismus von 'Kernschema' und 'Kunstschema' "vertrat SEMPER den Standpunkt der inneren Einheit der beiden Elemente, der 'Emanation', nicht der 'Applikation' der Dekoration."⁵⁸

Eine Rückkehr zur Vergangenheit im Sinne der Nachahmung der Antike mußte SEMPER, der doch ihre Geschichtlichkeit verkündet hatte, verwerfen. Zwar nahm die griechische Architektur in künstlerischer Hinsicht den höchsten Rang ein, weil in ihr die Verschmelzung, Umformung und Sublimierung tradierter mittelmeerischer Formtypen am weitesten fortgeschritten war, bis hin zur totalen Vergeistigung

der sinnlichen Erscheinung im Prinzip der Polychromie. Aber das Bauen griechischer Tempel in der Gegenwart nennt er mit einem Seitenblick auf die Münchner Schule ein *großes Unglück*, denn die *Aufgabe* hier und heute sei eine andere, die *Verhältnisse komplizierter* ⁵⁹ Von vornherein verbieten sich für ihn blutleere Imitation und mechanischer Eklektizismus. *So lange wir nach jedem alten Fetzen haschen und sich unsere Künstler in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben.* ⁶⁰ Mit der im frühen 18. Jahrhundert entstehenden liberalen Kunsttheorie teilt SEMPER die Überzeugung, daß nur freie politische Verhältnisse — frei auch vom pervertierenden Einfluß *mächtiger Kunstbeschützer* — Voraussetzung für das Entstehen einer Zukunftskunst seien. Aus dem aufklärerischen Geist resultiert auch die Ablehnung der Gotik als Repräsentant einst des "finsternen Mittelalters", nun der frömmelnden Romantik und des barocken *Jesuitenstils* auf weltanschaulicher Grundlage.

Den Verhältnissen und Aufgaben seiner Gegenwart angemessener schien ihm ein Anknüpfen an die Architektur Roms ⁶¹, mehr noch an die der Renaissance, aus zwei Gründen: Erstens wegen ihrer Fülle differenzierter Bautypen und der freien Handhabung bereits umgeformter Bauformen, die im Sinne der Sublimierungsthese nur noch geringen Realitätswert besitzen. Zweitens wegen der daraus folgenden Offenheit ihres symbolischen Ausdrucksvermögens.

Mit dem Hinweis auf ihren *kosmopolitischen* Gehalt wurde SEMPER zum Anreger einer frei-schöpferischen Neo-Renaissance, die — wie er meinte — dem bürgerlich-liberalen Staatsbewußtsein und Weltgefühl am ehesten entspreche. Die Dialektik innerer und äußerer Determination scheint zuletzt da auf, wo SEMPER konsequent davon spricht, daß eine neue, den gegenwärtigen Bedürfnissen und Möglichkeiten adäquate Formensprache erst dann möglich sein werde, wenn die tradierten Stilformen durch ihre massenhafte *ornamentale Verwendung* endgültig zersetzt sind. ⁶² Die Spannung auf die Zukunft hin, die hier anklingt, konnte aber in SEMPERs Bauten kaum eingelöst werden. Schuld daran ist nicht mangelnde *Erfindung*, sondern die Tatsache, daß sich *nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt*, die dem Künstler Antrieb und Ziel einer symbolischen Transformation des Zwecklichen sein könnte. Es klingt wie eine Rechtfertigung, wenn SEMPER im Nachsatz fortfährt: *Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.* ⁶³

Riegls Einwände

Die Einwände gegen SEMPERs Stiltheorie, wie sie zuerst insbesondere in ALOIS RIEGLs "Stilfragen" (1893) hervorgebracht wurden und die fortan das Semperbild prägten, sind zum großen Teil auf die fälschliche Isolierung der "materialistischen Komponente" aus den beiden erschienen Bänden des *Stil* zurückzuführen. Als "gänzlich mißverstanden" bezeichnet SCHMARSOW⁶⁴ SEMPERs Intentionen 1905. RIEGL spricht von "Radikalen", "... die eine jede Erscheinung auf dem Gebiet der dekorativen Künste als unmittelbares Produkt aus dem jeweilig gegebenen Stoff und Zweck ansehen möchten" und damit die "materialistische Auffassung von dem Ursprung alles Kunstschaffens" begründet hätten. In ihrer Methodik sieht er "nichts anderes, als so zu sagen die Übertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens",⁶⁵ wiewohl SEMPER selbst dieses Argument gerade gegen die Vertreter einer unsoziologischen Theorie der Stilentwicklung gebraucht: *Uns will diese Anwendung ... der Darwinischen Artenentstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachschöpfers, des Menschen, doch bedenklich erscheinen, angesichts dessen, was die Monumentenkunde zeigt, die uns sehr oft die monumentalen Versinnlichungen bewußtvoll festgehaltener Gegensätze der nebeneinander fortgehenden und hintereinander folgenden Kulturformen der Völker vorführt.*⁶⁶

Es ist interessant, daß RIEGL anfangs SEMPER eher gerecht zu werden versucht, während sich seine Polemik in den späteren Stellungnahmen zunehmend verschärft. So sei zwischen "SEMPER und den Semperianern streng zu unterscheiden", ja er gibt sogar zu, daß SEMPER seinem Begriff des "Kunstwollens" so fern nicht stehe: "Semper wäre wohl der letzte gewesen ..., der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen."⁶⁷

Wenngleich die Gewichtung in der Dialektik zwischen materiellen und ideellen Faktoren von RIEGL zugunsten der letzteren verschoben wird, so daß Zweck, Material und Technik nur noch eine "hemmende, negative" Rolle als "Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes" spielen⁶⁸, ist doch sein umstrittener Begriff "Kunstwollen" keineswegs als Ausdruck einer rein idealistischen Theorie zu verstehen. Vielmehr bezeichnet sich RIEGL als Positivist, der sich in der Trennung letzter beobachtbarer Phänomene am Kunstwerk – des "Optischen" und des "Haptischen" – von möglichen Erklärungsmodellen eine schmerzliche Beschränkung glaubt auferlegen zu müssen. Das

Kunstschaffen sei zwar mehr als ästhetischer Drang, “aber es ä u s s e r t sich einzig als solcher ... Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte: ob es nun Rohstoff, Technik, Gebrauchszweck oder Erinnerungsbild — ist für uns ein Ignorabimus: es bleibt nur das K u n s t w o l l e n als das einzig sichere übrig.”

Über die bestimmenden Faktoren “könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat ...” Dies wäre vielmehr “...die eigentliche Zukunftsaufgabe des vergleichenden Kulturhistorikers.” Das positive Dilemma wird deutlich, wenn er zugibt, daß dennoch der Kunsthistoriker sich “der Mitarbeit an dieser Aufgabe nicht entziehen (kann), weil er an ihrer Lösung viel zu stark interessiert ist”.⁶⁹

RIEGL, der die kategoriale Struktur des Kunstwerks im Rahmen seiner Wahrnehmungstheorie, und damit das Kunstwollen in seinen “wesensmäßigen Richtungen” (SEDLMAYR⁷⁰) zu definieren sucht, sieht Form in erster Linie als geistiges Produkt, das Problem der Vermittlung von Form und Inhalt in ihrer Abhängigkeit vom Außerkünstlerischen bei SEMPER nicht gelöst: “Es ist aber klar, daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunstwerk wird richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht gewonnen hat, in welcher Weise das Wollen, das zu jenem Motiv den Anstoß gegeben hat und das die betreffende Figur nach Umriß und Farbe so und nicht anders gestaltet hat, identisch ist.”⁷¹

Der Intention nach sind SEMPERs Auffassung des Symbols und RIEGLs Begriff des Kunstwollens nicht so konträr, wie es zunächst den Anschein hat, weil beide letztlich eine bloß immanente Formerklärung überwinden wollen. Ob STOCKMEYER allerdings zu Recht eine auf RIEGL gemünzte Passage PANOFSKYs⁷² (“Nicht die genetische Begründung des Tatsachenablaufs ... sondern die sinn-geschichtliche Deutung desselben ist die Absicht”) auf SEMPER überträgt in der Überzeugung, sie treffe “haarscharf” auf SEMPERs “theoretische Ambitionen zu”, bleibt fraglich.

Unterschiedliche Motivationen trennen den kontemplativen Wissenschaftler RIEGL in seiner nur selten durchbrochenen positivistischen Selbstbeschränkung vom Erkenntnisinteresse des politisch engagierten Praktikers, dem eine bloß “sinn-geschichtliche Deutung” der Historie fern gelegen hätte: “Kunstgeschichte ist nicht, was er bietet” (SPRINGER)⁷³. Seine Theorie war “tendenziös”, weil sie der Zukunft zu dienen hatte.

Motivation

Um SEMPERs — oft der Einseitigkeit geziehener — Theorie gerecht zu werden, ist es notwendig sich klar zu machen, in welchem Ausmaß sie den Versuch einer Antwort auf die Auflösung der Kunst, die *ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat*,⁷⁴ darstellt. Aufs engste ist sie verknüpft mit den täglichen Erfahrungen des Praktikers SEMPER, der stets bemüht war durch seine vielfältigen Tätigkeiten neben seiner eigentlichen Profession, so als Archäologe, Organisator, Jurator, Museumsfachmann und Lehrer dem Übel abzuhelpfen und praxisnah, reformatorisch zu wirken.

1803 in Hamburg geboren, erhielt er auf dem Johanneum eine humanistische Erziehung, die sein Ideal einer weniger durch antiquarisches Wissensstudium als vielmehr durch ihre ganzheitliche *Tendenz* gekennzeichnete Ausbildung prägte: *Bildung des Menschen im Menschen*. 1823 — 1825 studierte er in Göttingen Jura, nebenbei bei GAUSS Mathematik und bei KARL OTFRIED MÜLLER Archäologie, danach bei GÄRTNER in München Architektur. Bauaufnahmen des Regensburger Domes konfrontierten ihn erstmals mit architekturgeschichtlichen Problemen. 1826 ging er nach Paris zu GAU und HITTORF, kehrte 1829 — nach einem Zwischenspiel in Bremerhaven — dorthin zurück und wurde Zeuge der Julirevolution, die seine politische Einstellung festigte. Drei Jahre reiste er in Griechenland und Italien und untersuchte die antike Polychromie, in der er den Schlüssel zu der Frage nach dem Wesen von *Stil* fand, die sich anderswo schon auf die verzweifelte Aporie "In welchem Stile sollen wir bauen" (HEINRICH HÜBSCH 1828) zu reduzieren begann.

1834 wurde SEMPER auf Empfehlung SCHINKELs Professor der Baukunst und Direktor der Bauschule an der Dresdner Akademie. In der Folge seiner aktiven Parteinahme am Dresdner Aufstand von 1849 — SEMPERs Rolle als Barrikadenbauer wurde später gern verharmlost — mußte er wiederum nach Paris fliehen, ging von dort nach London, wo er sich um eine Assistentenstelle bei seinem Antipoden PAXTON bemühte.⁷⁵ Die Weltausstellung 1851, wo er für mehrere Staaten Abteilungen einrichtete, gab ihm Gelegenheit zur näheren Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe, zur Reflexion auf die Ursachen der Geschmacksverwirrung und der Möglichkeiten zu ihrer Überwindung durch Volkserziehung, öffentliche Sammlungen und einen zukunftsorientierten Kunstunterricht. SEMPER wurde als Berater beim Aufbau des South-Kensington-Museums herangezogen,

bekam auch eine Professur für Metallotechnik, zog sich dann aber 1855 resigniert über seine mangelnden Lehrerfolge an das Polytechnikum nach Zürich zurück, wo er bis 1871 als Vorstand der Bauschule wirkte: "Sempers Resignation signalisiert nicht lediglich einen subjektiven Faktor, der aus seinen politischen Ansichten resultiert. Die objektive Situation in England (nach der Weltausstellung, d.Vf.) verhinderte a priori Versuche, über Bildung Aufklärung und gesellschaftlich progressive Praxis zu vermitteln." ⁷⁶ QUITZSCH ⁷⁷ sieht darin eine Erklärung, daß SEMPER auch in seiner Theorie den früheren gesellschaftskritischen Ansatz verdrängt und sich damit immer stärker auf die immanente Formanalyse (Stoffwechseltheorie und Sublimierungstheorie) zurückgezogen habe. 1871 zur Gestaltung des Forums am Ring nach Wien berufen, verbrachte er seine letzten Jahre in Italien und starb 1879 in Rom.

Von seinen zahlreichen Bauten kann hier nicht die Rede sein. Wie ein roter Faden zieht sich aber durch diese unruhige Vita zwischen Praxis, Theorie, Didaktik und politischem Engagement eine Motivation, die man als das "Leiden an der Entfremdung der Form" bezeichnen könnte, einer Entfremdung, die sich durch einfache Rezepte nicht mehr aufheben ließ: *denn eine zusammenstürzende Kunstwelt zu stützen, dazu sind eines Atlas Kräfte zu schwach.* ⁷⁸

Entfremdung wird greifbar in der Entdialektisierung ursprünglicher Geschehenseinheiten und der Verabsolutierung der Komponenten, deren wechselseitiges Zusammenwirken Kunst erst ermöglicht hatten. SEMPER konstatiert nicht nur die Separierung der einzelnen künstlerischen und technischen Gattungen im Zerfall des Gesamtkunstwerks, sondern auch das Auseinanderfallen von Konstruktion und Dekoration, die Trennung des Künstlerischen vom Technischen, den Dualismus von Ecole Polytechnique und Akademie, die Scheidung der Realschule, die auf die *Erziehung von Fachmensch*en aus ist, vom Gymnasium und aller humanistischer Bildung, die Differenzierung von hoher Kunst und Volkskunst. Aus diesen Quellen resultiert die Verwirrung der Kunst.

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. ⁷⁹

Die Krise der Kunst führt SEMPER zwar zum ersten Ansatz einer Kritik an der Warenästhetik, indem er fragt, *welchen Einfluß die von*

*dem großen Kapital getragene und von der Wissenschaft geleitete Spekulation auf die Kunstindustrie übt, in der der Künstler nuremehr Sklave im doppelten Sinn sei, nämlich Sklave des Brodherrn und der Mode des Tages, die letzterem Absatz für seine Waren verschafft.*⁸⁰

Aber er bleibt in den Grenzen der liberalen Anschauung, hofft auf die heilende Kraft des 'laissez-faire': *Ich beklage allgemeine Zustände keineswegs ... sondern bin sicher, daß sie sich früher oder später zum Heile und zur Ehre der Gesellschaft nach allen Seiten glücklich entfalten werden.*⁸¹

Der Analyse der Entdialektisierung stellt SEMPER immer wieder den liberalen Leitbegriff des *Organischen* gegenüber, der auch seiner Definition von *Stil* als *Übereinstimmung eines Kunstwerks mit der Geschichte seines Werdes* zugrunde liegt. Kunst läßt sich nicht in formale Regeln pressen, Symbolik nicht ad hoc erfinden *Nichts von Vorschlägen, welche einen künftigen Künstlerareopag und Vormundschafsanstalten des Volksgeschmacks in Aussicht stellen ... fort mit ästhetischer Polizei und geheimer Oberbaubehörde*⁸²

Was bleibt, ist die Besinnung auf die Dialektik der Genesis der Form, Bildung und Förderung des Volksgeschmacks *von unten herauf*. Die Erfahrungen der Kunstgeschichte können so in die Zukunft "extrapoliert" werden, organisch wachsen muß eine neue, den Gegenwartsbedingungen entsprechende Kunst von selbst — *vom Bieneninstinkt des Volkes gleichsam vorher durchknetet*.

SEMPERs *praktische Ästhetik* ist somit primär Diagnose der Krise, ein notwendiger, aber nicht hinreichender Schritt zu ihrer Bewältigung.

Ausblick

Oft ist eine Verbindung gezogen worden von den Intentionen SEMPERs zur Reformbewegung von MORRIS, den Anfängen des Funktionalismus, Werkbund und Bauhaus. Hier ist Vorsicht geboten: Der Arts-and-Crafts-Bewegung eignete die Vorstellung, daß wahre Kunst nur aus einer Rückkehr zu vorindustriellen Herstellungstechniken und damit auch aus einer Involution der Produktionsverhältnisse auf einen utopisch-sozialistischen Status hervorgehen könne. Dies eine Ansicht, die dem Anti-Romantiker SEMPER gänzlich widersprach. Der Funktionalismus schließlich verabsolutierte das Axiom der Zweck-

lichkeit und Materialgerechtigkeit zu einer funktionalistischen Ethik, die keinen Raum mehr für die Symbolqualität des künstlerischen Gegenstandes ließ. Stoffwechsel und Sublimierung haben hier keinen Platz. Daß diese Entideologisierung des Kunstprodukts in Wirklichkeit keine war, steht auf einem anderen Blatt: "Das illusionäre Moment an der Zweckmäßigkeit als Selbstzweck enthüllt sich der einfachsten gesellschaftlichen Reflexion." (ADORNO).⁸³

SEMPERs Theorie gewinnt neue Aktualität – so scheint es – gerade da, wo aus der Kritik am Funktionalismus heute wieder nach einer architektonischen Semantik (ECO u.a.), der Symbolqualität von Architektur als Ausdruck kollektiven Identitätsbedürfnisses (LORENZER) gefragt oder die Anverwandlung architekturhistorischer Motive zur Repräsentanz des Genius loci (NORBERG-SCHULZ) postuliert wird.

Aber auch für die Kunstwissenschaft stellt SEMPER einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar, der schon in der methodischen Verwandtschaft mit der Strukturforschung begründet ist. Auf ihm basiert letztlich der Ansatz einer "Ikonologie des Materials" (BANDMANN⁸⁴), die kunsthistorische Technologie nicht als positivistisches Fachwissen um Materialien und Techniken, sondern als integralen Faktor der Konstitution von Sinn am Kunstwerk zu fassen sucht.

ANMERKUNGEN

- 1) Der Stil I, 320
- 2) Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts, Basel/Stuttgart 1976. Vgl. Bibliographie Nr. 37 - 49; ebendort die wichtigen Beiträge von MARTIN FROHLICH, KARL KELLER, HEINRICH HABEL, RENATE WAGNER-RIEGER, PETER SINGELBERG, BARBARA MUNDT, MARCO DEZZI BARDESCHI
- 3) Über Baustile (1869), in: Kleine Schriften, Berlin/Stuttgart 1884 (abgekürzt KS)
- 4) Der Stil I, VI
- 5) ebendort VII
- 6) ebendort VI
- 7) FRIEDRICH PIEL (26) 28
- 8) WILHELM WAETZOLDT (19) 134
- 9) Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre (1853), in: Kleine Schriften 267.

- 10) Der Stil I, VII
- 11) ERNST STOCKMEYER (23) 59
- 12) Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre (1853), in: KS 261
- 13) Der Stil I, XXII und XXI
- 14) Der Stil I, XXXVII
- 15) Über die formale Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856), in: KS 305
- 16) Der Stil I, XLII
- 17) SEMPER gebraucht den Ausdruck 'Determinante' nicht, spricht stattdessen von Einflußklassen. Im Kunstwerk selbst begründet ist nur der zweckliche Urtypus, das Motiv, während die äußeren Einflüsse noch einmal in drei Gruppen geschieden werden:
 1. Materialien und Techniken
 2. lokale, ethnologische, klimatische und religiöse sowie politische Einflüsse
 3. individuelle Einflüsse durch Künstler und AuftraggeberVgl. Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, in: KS 268 ff.
Es dient aber der Klärung, mit 'innen' und 'außen' zwei neue Gruppen kunstimmanenter und außerkünstlerischer Einflußmomente zu bilden.
- 18) Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre
- 19) Der Stil I, VI
- 20) HEINZ QUITSCH (25) 41 u.ö.; JOSEPH RYKWERT (40) 76
- 21) JOSEPH RYKWERT ebendort
- 22) Der Stil I, 1-3 und 7. Hier spricht SEMPER vorausblickend von der Zukunft der Kunstwissenschaft: "Ich glaube auch den Zeitpunkt nicht fern, wo die Forschung der Sprachformen und diejenige, welche sich mit den Kunstformen beschäftigt, in Wechselwirkung zueinander treten werden ..."
- 23) Der Stil II, 9 ff. und: Klassifikation der Gefäße, in: KS 18-43 ("Über die Gefäßtheile")
- 24) Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre, in: KS 284
- 25) Der Stil I, VII
- 26) Der Stil II, 143
- 27) Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (1834), in: KS 219
- 28) H. R. W. KÜHNE (41) 113: "Semper drückt z.B. sein Entzücken darüber aus, daß sich aus Gummi beliebige Formen herstellen lassen."
- 29) Der Stil I, 112, 116
- 30) 18. November 1889, in Günther Jachmann (Hrsg.): Adolf von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Dresden 1927, 289
- 31) Der Stil I, VI
- 32) Der Stil I, XIV
- 33) Der Stil II, 550
- 34) FRANZ KUGLER (1), 355
- 35) Der Stil I, 514 (Anmerkung)
- 36) Der Stil I, insbesondere 217 ff.
- 37) Der Stil I, 13
- 38) FRITZ SCHUMACHER (21) 46
- 39) Der Stil I, 445
- 40) ERNST STOCKMEYER (23) 39
- 41) Der Stil I, 231 (Anmerkung)
- 42) ERNST STOCKMEYER (23) 43
- 43) ebendort 38
- 44) NIKOLAUS PEVSNER (35) 253
- 45) Goethe in 'Baukunst' (1795)
- 46) zitiert nach HERMANN BAUER (27) 141

- 47) KONRAD FIEDLER (18) 442
- 48) Über Baustile, in: KS 401
- 49) HERMANN BAUER (27) 164
- 50) Über Baustile, in: KS 403
- 51) Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen (1853) in: KS 351
- 52) Der Stil I, XIX
- 53) FRIEDRICH PIEL (26) 31
- 54) Über Baustile, in: KS 397
- 55) Über den Zusammenhang ..., in: KS 353
- 56) HANS SEMPER, zit. nach HEINZ QUITZSCH (25) 18
- 57) ERNST STOCKMEYER (23) 62
- 58) ebendort 50, vgl.: Entwicklung der Wand und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern (1853), in: KS 393
- 59) Die Vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, zitiert nach ERNST STOCKMEYER (23) 53
- 60) Vorläufige Bemerkungen ..., in: KS 217
- 61) Über Baustile, in: KS 422
- 62) Wissenschaft, Industrie und Kunst, in (30) 42
- 63) Über Baustile, in: KS 426
- 64) AUGUST SCHMARSOW (16) 3
- 65) ALOIS RIEGL (10) V, VI
- 66) Über Baustile, in: KS 401
- 67) ALOIS RIEGL (10) VII
- 68) ALOIS RIEGL (12) 9
- 69) ALOIS RIEGL (13) 60 ff.
- 70) HANS SEDLMAYR, Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958
- 71) ALOIS RIEGL (13) 63 f.
- 72) ERNST STOCKMEYER (23) 61 f. aus: ERWIN PANOFSKY, Der Begriff des Kunstwollens (1920)
- 73) Zitiert nach WILHELM WAETZOLDT (19) 134
- 74) Der Stil I, VIII
- 75) Vgl. KLAUS LANKHEIT (38) 33
- 76) GERT REISING (39) 65
- 77) HEINZ QUITZSCH (25) 36
- 78) Der Stil I, V
- 79) Wissenschaft, , Industrie und Kunst, in (30) 28
- 80) ebendort 37 f.
- 81) ebendort 32
- 82) ebendort 62
- 83) THEODOR ADORNO, Funktionalismus heute, in: Parva Aesthetica, Frankfurt 1969
- 84) GÜNTER BANDMANN (33)