

Der <Cuvier der Kunstwissenschaft>

Klassifizierungsprobleme in Gottfried Sempers <Vergleichender Baulehre>

ANDREAS HAUSER

1853 stellte Gottfried Semper, der damals als republikanisch gesinnter Flüchtling in London weilte, in einem Vortrag den <Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre> vor. Er polemisiert darin gegen die Stilauffassungen, die den verschiedenen <Einteilungsarten> von Kunstsammlungen zugrundelägen. Beim <materiellen> Einteilungssystem, wo die Gegenstände <nach dem Material in verschiedene Klassen> eingeteilt würden, komme etwa ein <indischer Kettenpanzer> neben eine <indische eiserne Vase> zu stehen, mit der er außer dem Material und dem Herstellungsland nichts gemein habe.

«Nehmen wir andererseits eine Thonvase, so ist dieselbe weit mehr mit der eben genannten eisernen in Form und Bestimmung verwandt, obgleich sie weder in Indien gearbeitet ist noch dasselbe Material mit ihr gemein hat. Wiederum hat der Kettenpanzer seinerseits offenbar mehr Verwandtschaft im Stil mit einem Wollenrock, als mit der vorgeannten indischen Vase»¹.

Der <Baron Rumohr>, dem er diese Auffassung unterstellt, hätte in Wahrheit Sempers Kritik wohl durchaus geteilt, vertritt er als ein Gründungsvater der modernen Kunstgeschichte doch eher ein <historisches> Einteilungssystem. Mit dem Modell von zeitlich aufeinander folgenden Kunststilen wollte die Kunstgeschichte sich gegen eine normative und statisch-zeitlose Stilauffassung als <moderne Wissenschaft> ausweisen, bestrebt, «anstatt der früheren rein äußerlichen und mehr oder weniger willkürlichen Systeme der Beiordnung oder einer Scheinordnung ein organisches vergleichendes System zu schaffen»². Aber Semper sieht diesen Anspruch auch in der Klassifikation nach Zeitstilen nicht erfüllt; mit ihr glaubt er die vorwissenschaftliche durch eine neue Willkür ersetzt. Was er dagegen setzen will, geht aus den zitierten Beispielen hervor: Wollenrock und Kettenpanzer sind stilistisch dadurch verwandt, daß sie beide geflochten sind. Es sind die <bei der Behandlung [des Materials] vorkommenden *Manipulationen*>, die Semper interessieren. Sie haben zwar ihren Ursprung und ihre deutlichste Ausprägung in bestimmten Materialien, können aber auch auf andere übertragen werden. In diesem Sinn unterscheidet Semper vier Hauptklassen von *Verrichtungen*. Ohne sie als solche deutlich zu benennen, gibt er die jeweils zugrunde liegenden <Industrien> an: die der Bekleidung,

die der Keramik, die der Holzkonstruktion und die der Steinkonstruktion. Dieses System sollte «die ganze Kunstgeschichte umfassen». Warum es aber zur Auffassung der führenden Kunsthistoriker quer liegt, zeigt Semper in den folgenden Sätzen selbst an:

«Es würde freilich aber Gegenstände zusammenbringen, die durch große Entfernungen von Zeit und Raum geschieden sind, z.B. den merovingischen und den byzantinischen Stil mit dem Stil der Kunstindustrie der Assyrer und der Griechen des heroischen Zeitalters»³.

Man könnte Sempers Auffassung nach einem von ihm mehrmals verwendeten Begriff eine «typologische» nennen oder auch eine «strukturelle», wenn man sie mit dem modernen Strukturalismus vergleichen will. Der Begriff des Stils, unter den er sein Hauptwerk stellt, ist dagegen seit dem 19. Jahrhundert so eng mit evolutionistischen Modellen verknüpft, daß er im 20. Jahrhundert geradezu als Gegensatz zu typologisch-strukturalen Methoden hat gelten können.

Nicht nur wegen seiner unzeitgemäßen Stilauffassung ist Semper ein «dunkler Name»⁴, sondern auch deshalb, weil er seine Theorie ausdrücklich als eine praxisbezogene versteht. Es geht ihm um eine richtige gegen eine falsche Architekturauffassung. Schon seit dem Anfang seiner publizistischen Tätigkeit kämpft er dabei an zwei Hauptfronten. Einmal gegen eine Architektur, die «im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurück bleibt» und den aktuellen Bedürfnissen nicht gerecht zu werden vermag. Der Republikaner Semper meint mit ihnen die bürgerlichen Freiheitsforderungen. Allgemeines wie der Staat, die Gesetze, die Regierung soll nicht despotisch aufgezwungen, sondern von den Bürgern selbst «von unten gemacht» werden. Entsprechend sind die Forderungen an die Architektur. Wenn sie dem neuen Ideal der Öffentlichkeit entsprechen will, darf sie das Ideal-Allgemeine nicht wie bisher mit der Unantastbarkeit und der Starre des für die Ewigkeit gebauten Steinmonumentes gleichsetzen:

«Nicht mehr Trutz und Schutz gegen Privatfeinde soll das neue Wohnhaus gewähren, nein Bequemlichkeit und Anmuth sind die einzigen Erfordernisse desselben. Florentinische und Römische Paläste sind unserer Zeit fremd und dulden keine Nachahmung im verjüngten Maßstabe. Byzantini-

sche Kirchen, Gothische Kreuzgänge und Klöster sind moderne Ruinen, wo Eigenwille sie errichtet, und passen allenfalls in Englischen Parkanlagen als reine Dekoration . . . Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe . . . erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik»⁵.

Semper fordert die «aristokratische» Architektur auf, zugunsten einer neuen Ordnung ihre Privilegien aufzugeben und sich ein Beispiel an jenen Künsten zu nehmen, die – wie die Malerei und das Kunsthandwerk – durch ihre «Beweglichkeit» und «Handlichkeit» gleichsam eine republikanische Gesinnung beweisen. Nicht der despotische Marmorpalast sondern die mit *geflochtenen Matten* umzäunte Hütte ist das Urbild für eine republikanische Architektur. Deshalb das Lob leichter und beweglicher Materialien wie Backstein, Holz und Eisen: die aus ihnen gebauten Wände gleichen den ursprünglichen Teppichwänden und erinnern so fortwährend an die republikanische Überzeugung, daß, wie im Fall des «Staatsgebäudes», nur eine von allen Händen erbaute Architektur Bestand hat. Aber nicht nur die untergehende absolutistische Baukunst steht dieser Entwicklung entgegen: «In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern, hilft sich die halbbanquerotte Architektur» durch Ausflüchte. Das mechanische Additionsprinzip der Durandschen «Stickmuster»-Methode, der Eklektizismus Klenzes, die Sehnsucht der Neugotiker nach dem «pfäffischen» Mittelalter erscheinen Semper als ebenso unfrei wie die absolutistische Architektur.

Als hundert Jahre nach Sempers Jugendschrift von 1834 die Vertreter des Neuen Bauens der historistischen Architektur wegen «Stilpluralismus» und «Nachahmerei» den Prozeß machten, klangen Sempers Thesen wie eine prophetische Vorwegnahme der Materialgerechtigkeitslehre. Seine Worte über die *Teppichwand* könnten als Beschreibung für den Begriff der «curtain wall» dienen, der über die von ihm ursprünglich gemeinte Ausfachung mit Lamellen hinaus zu

einer Metapher für die Transparenz der Eisen-Glas-Architektur insgesamt geworden ist. Vorläufer für die <curtain wall> hat man in den netzartigen Strukturen von Gewächshäusern und in den teppichartigen Wänden von Backsteinbauten finden können. Ausgerechnet Semper aber benutzt Eisen und Backstein kaum, und seine Bauten haben mit der rationalistisch-technischen Linie des Historismus nichts gemein.

«Wie war es nur möglich», fragt sich der Wölfflin-Schüler Joseph Gantner, als er in seiner Zürcher Antrittsvorlesung von 1927 Gottfried Semper mit Le Corbusier verglich, «wie war es nur möglich, daß trotz aller klar formulierter Programme Sempers Forderung nach einem Kunstwerk, dessen Form das Resultat aus Material und Gebrauchszweck sein sollte, unerfüllt blieb? Daß Semper selbst in seinen Bauten und seinen gewerblichen Arbeiten diese seine eigenen Maximen desavouiert hat? Daß fast genau von dem Jahre an, wo diese Forderungen im <Stil> aufgestellt wurden, eine Richtung in Europa überhand nahm, die wir heute als den beispiellosesten Niedergang in der Geschichte der Architektur und der dekorativen Künste betrachten müssen?»⁶

Wie einst Semper hat Le Corbusier sich gerne als ein Phönix gesehen, der aus der Asche einer heruntergekommenen Architektur <vers une architecture> aufsteigt. Die Bauweise, die sich seit dem Ende des zweiten Weltkrieges durchgesetzt hat, hat sich unter Corbusiers Losungen gestellt. Heute wird der sogenannten funktionalistischen Architektur ihrerseits die Bankrotterklärung abgefordert. Der Bildhauer Henry Moore, selbst ein Monument der klassischen Avantgardebewegung und darum ein unverdächtig Zeuge, stellt ihr kein gutes Zeugnis aus:

«Sie ist auf das tiefste Niveau künstlerischer Äußerungen abgesunken. Ich betone, daß die Architektur, oft als Mutter der Künste betrachtet, heute in Wahrheit deren Tod darstellt. Man braucht bloß die heutzutage errichteten Gebäude anzusehen . . . Die Kinder sind gezwungen, in den von den Architekten geschaffenen grauen Gefängnissen zu leben»⁷.

II

Theorien sind Klassifizierungs- und Ordnungsvorschläge. Es werden Verwandtschaften und Unterschiede hergestellt; es wird darum gestritten, welche Eigenschaften für eine wahre Ordnung wesentlich seien und welche nebensächlich. Zu Sempers Zeiten diskutierte man, ob der Besitz von <blauem Blut> ein wichtiges Merkmal sei, um die gesellschaftlichen Rechte zu ordnen. Da kann sogar die Ansicht, daß eine Vase eine Vase sei, ob sie aus Ton oder aus Erz bestehe, eine politische Dimension haben. Semper neigt dazu, seine Architektur mit der griechischen zusammenzuordnen, weil in beiden das Allgemeine und das Besondere vermittelt seien, statt sich unversöhnt gegenüberzustehen. Das wiederum ist der Fall in der <versteinerten Scholastik> der Gotik und Neugotik, und deshalb gehören sie in eine andere Klasse. Le Corbusier fühlt sich Architekturen wahlverwandt, die das 19. Jahrhundert als primitiv bezeichnet hätte; dagegen glaubt er sich dem zeitlich so nahen Historismus durch Nichts verbunden. Henry Moore freut sich, wenn sich auf seinen Plastiken die Kinder tummeln, und so ist er überzeugt, mit den Wohnghettos der Vorstädte nichts zu tun zu haben.

Wir wollen uns nicht davon entmutigen lassen, daß jedem Ordnungsvorschlag alsbald schon die beanspruchte Allgemeingültigkeit abgesprochen wird und daß man ihm Willkür und Einseitigkeit nachweisen will. Wir wollen Sempers Versuch, unterhalb oberflächlicher Gemeinsamkeiten <eigentliche> Verwandtschaften aufzudecken, aufnehmen. Gerade die Widersprüche sind dabei die geeigneten Einsatzpunkte, um die Fragen voranzutreiben. Der oft denunzierte Widerspruch zwischen dem Theoretiker und dem Architekten Semper ist damit allerdings nicht gemeint. Der läßt sich auflösen, wenn man Semper anders liest. Er will nicht ein Zurück zur <primitiven> Mattenwand. Der Stein bleibt Garant und Sinnbild für die Überlegenheit und <Höhe> der eigenen Kultur gegenüber einem tiernahen <Horsten>. Aber ihm sollte die Erinnerung an den Ursprung aus der Teppichwand eingeschrieben werden. Die Form dafür findet Semper darin, daß die Bauornamentik der Fassade stets deutlich als eine vorgeblendete, als ein vorgehängter Teppich, gegeben wird. Die Materialgerechtigkeit aber

besteht zum Beispiel darin, daß die Form eines Rustikaquaders der Härte und Brüchigkeit des Steinmaterials entspricht; daß also nicht dem Stein mit technischen Hilfsmitteln ein Aussehen abgetrotzt wird, das an Metallfiligran erinnert. In diesem Sinn hat Semper seine Theorie im Gebauten realisiert. Aber die Frage bleibt, ob er sein Versprechen auf eine Architektur gelöst hat, die die Allgemeinheit des Monumentes mit der Besonderheit der Hütte vermittelte. Man könnte Sempers Versuch, die Architektur «von unten» her, vom Hand-Werk aus zu konstituieren, mit dem von Richard Wagner vergleichen, die Oper in ein «Musikdrama» umzuformen. Wie bei Semper die Hand, so ist es hier das Diskursive der Sprache, das die Musikwelt der «aristokratischen» Oper aufschließen soll. Über die Momente des Mimischen und der spielerischen Improvisation, die Wagner bei Shakespeare beobachtet, soll der Zuschauer ins Werk geholt und an ihm «beteiligt» werden⁸.

Die These ist, daß solche Versuche, der Architektur und der Oper den Anschein einzuprägen, als seien sie «von unten» gemacht, als seien in ihnen Unmittelbarkeit und Versöhntheit erreicht, ihren «stilgeschichtlichen Ort» ausgerechnet da haben, wo Vermittlung und Arbeitsteilung größer denn je werden. Gerade dieser Widerspruch könnte es sein, der Sempers «Teppichwand» mit der modernen «curtain wall», die «republikanische» Neurenaissance mit der «scholastischen» Neugotik, Moores kinderfreundliche Kunstwerke mit den Erzeugnissen der architektonischen Warenindustrie verbindet.

III

Semper hat mit seinen Polychromiethesen von 1834 eine überholte Ordnung infrage stellen wollen. Seinen Versuch, eine alternative Ordnung zu entwickeln, hat er unter den Titel einer «vergleichenden Baulehre» gestellt. Das Projekt ist heute noch (oder wieder) aktuell, weil in ihm entwicklungstheoretische mit strukturalen Gesichtspunkten verknüpft werden. Wie er dazu gefunden hat, hat Semper selbst berichtet:

«Als ich in Paris studierte, war mein gewöhnlicher Spaziergang in den jardin des plantes, und dort fühlte ich mich stets aus dem sonnigen Garten wie durch magische Gewalt in jene Räume gezogen, in

denen die fossilen Überreste des Tierreiches der Vorwelt in langen Reihen zusammen mit den Skeletten und Schalen der jetzigen Schöpfung aufgestellt sind. In dieser herrlichen Sammlung, dem Werke des Baron Cuvier, findet man die Typen für alle noch so komplizierten Formen des Tierreiches, man sieht, wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechslung und ihres unermesslichen Reichtums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt. Dasselbe Skelett wiederholt sich fortwährend, jedoch mit unzähligen Abänderungen, welche wieder teils durch die allmähliche Entwicklung der Individuen, teils durch die Existenzbedingungen, welche sie zu erfüllen hatten, modifiziert werden. An dem einen Skelett sind einige Teile weggefallen, andere nur angedeutet, welche dagegen bei anderen Individuen in hervorragender Weise entwickelt sind»⁹.

Die *vergleichende Anatomie* von Georges Cuvier erscheint Semper als ein «organisches vergleichendes System», dem gegenüber die barocke Naturgeschichte sich als «Scheinordnung» entpuppt. An die Stelle eines stabilen Ordnungsfeldes, wo jedes Lebewesen und jedes Organ seinen Platz ebenso unverrückbar einnimmt wie die Menschen in der ständischen Gesellschaftsordnung, tritt eine stammbaumartige Ordnung, in der alles ineinander transformiert werden kann und wo alles in den Sog eines gemeinsamen Fluchtpunktes zu geraten scheint. Gleich zu Anfang seiner «Vorlesungen über die vergleichende Anatomie» kommt Cuvier auf eine «eigenthümliche Kraft» zu sprechen, die er am Werk sieht: die *Lebenskraft*. Sie manifestiert sich darin, daß sie den Körper – für eine Weile – gegen den Zerfall zusammenhält. Aber der Wirkungskreis der Kraft erstreckt sich «über den lebenden Körper hinaus»:

«Statt einer bleibenden Vereinigung der Bestandteile müssen wir uns einen beständig fortdauernden, doch innerhalb gewisser Grenzen vor sich gehenden Kreislauf von Außen nach Innen, und von Innen nach Außen denken. Der lebende Körper ist daher als eine Werkstatt zu betrachten, in welche todt Körper aufgenommen werden, um sich selbst auf verschiedene Weise miteinander zu verbinden, eine Stelle einzunehmen und eine Wirkung hervorzubringen . . . und sie nach einiger Zeit wie-

der zu verlassen, um unter die Gesetze der todten Natur zurückzukehren»¹⁰.

Dem Geheimnis der Lebenskraft kommt man aber nicht dadurch auf die Spur, daß man «an den Ursprung der lebenden Körper» zurückzugehen versucht: «nie hat man sie anders gefunden, als schon mit Lebenskraft ausgestattet»¹¹. Und so bleibt «kein anderes Mittel», dem Problem näher zu kommen, als die Zusammensetzung und Verrichtungen des Körpers selbst zu studieren. In diesem Verzicht auf alchemistische Ursprungsspekulationen zeigt sich der Bruch mit dem barocken Weltbild. Auch dort ist das Leben ein Jammerthal, ein vom Tod begrenzter Augenblick. Aber die Suche nach den Ursprüngen – des Lebens, der Sprache, der Architektur – gründet auf dem Traum von einem paradisisch-erlösten Zustand *außerhalb* des Lebens. Im barocken «memento mori» spricht sich die ewige Botschaft aller Volksweisheit aus, sich auf den Augenblick zu beschränken und sich in die Natur zu fügen, um ihren Gang nicht zu stören. Aber in Cuviers Lehre gibt es kein eigentliches Leben jenseits des Diesseitigen mehr. Die Präsenz des Todes erinnert vielmehr daran, daß es nur dieses Leben gibt. Im Versuch, es planend auszufüllen, wird die Zeit zum kostbarsten Gut. Nicht die da-seiende Pflanze, sondern das ruhelos sich bewegende, von Hunger getriebene Tier ist das Emblem für diese Auffassung von Leben. Die «Feder» aber, die die Maschine des Organismus in Bewegung setzt, «liegt einzig und allein in dem Empfindungsvermögen, ohne welches das Thier, in beständigen Schlaf versunken, auf ein *pflanzenähnliches Dasein* beschränkt wäre»¹². Die *Verrichtungen* und *Funktionen* der tierischen «Lebensmaschine» allein sind es, die für die Cuviersche Klassifizierung des Tierreiches ausschlaggebend sind. Im Hinblick darauf wird getrennt, was vom Aussehen her gleich schien – die Wal- und die Fischflosse etwa –, und es wird verbunden, was verschieden schien – etwa das Hasenbein und die Schwanzflosse des Seehundes:

«Die zu derselben Verrichtung dienenden Organe gleichen sich häufig nur in der Wirkung, die sie hervorbringen». Die Respiration etwa wird «in den verschiedenen Classen durch so mannigfaltige Organe bewerkstelligt. . . , daß ihr Bau auch in keinem einzigen Punkte übereinstimmt. . . Gerade diese Verschiedenheiten in den Organen von ei-

*nerlei Art sind es nun, was den Gegenstand der vergleichenden Anatomie ausmacht»*¹³.

Damit geraten auch die so eindrücklichen Unterschiede zwischen dem königlichen Löwen und dem furchtsamen Hasen, dem schlaun Fuchs und der fleißigen Ameise endgültig ins Reich der Fabel – genau so, wie die Unterschiede zwischen den Ständen äußerlich werden, wenn das Wesen des Menschen in der gleichmachenden Arbeit und im Überlebenskampf gesehen wird.

Entscheidend für die Klassifizierung des Tierreiches sind bei Cuvier jene Verrichtungen, die am deutlichsten die tierspezifische «*Gerichtetheit*» anzeigen – die der Empfindung und der Bewegung. Cuvier gelingt es, die ganze Vielfalt der Arten auf nur vier «Maschinentypen» zurückzuführen. Wo kein sichtbares Nervensystem vorhanden ist, handelt es sich um die Klasse der Zoophyten und Polypen; wo offene Fäden und ein Gehirn oberhalb des Nahrungskanals anzutreffen sind, um Mollusken; wenn zwei zusätzliche Fäden dazukommen, um Gliedertiere. Die Klasse der Wirbeltiere schließlich zeichnet sich durch einen zentralen Nervenkanal aus, der durch eine knochige Röhre läuft. Jedem dieser Klassenbegriffe gesellt sich ein weitverzweigter Stammbaum mit Unterklassen, Ordnungen, Familien zu. Die Vielfalt der Stammbäume erlaubt zwar nicht, eine gradlinige Stufenleiter vom Niedrigen zum Hohen zu konstruieren, aber wenn man die Extrempunkte nimmt, zeigt sich, daß mit dem «Abwärtssteigen» immer mehr Organe verschwinden, bis nur noch bleibt, was den Begriff des Tieres gerade noch rechtfertigt: ein «der Empfindung, Bewegung und Verdauung fähiger Sack»¹⁴. Auch zwischen den Wirbeltier-Unterklassen – den Fischen, Reptilien, Vögeln und Säugern – zeichnen sich «evolutionäre» Hierarchien ab. Gegenüber dem Fisch haben sich die drei anderen Wirbelklassen buchstäblich «hinaus» an die Luft gewagt: erst hier, wo die Schwere des Körpers spürbar wird, kann die Bewegungskraft unter Beweis gestellt werden. Es ist der Säuger, der am Ende das Lebens-Herdfeuer am stärksten zum Brennen bringt. Die Vögel sind zwar schneller, aber sie machen es sich dadurch leicht, daß sie sich zum Federgewicht verringern. Die Reptilien aber scheinen auf halbem Wege stehen geblieben:

«Die Respiration scheint bei diesen letzteren gleichsam nur Nebensache zu seyn; sie können dieselbe so lange entbehren, als sie es wollen; ihre Lungengefäße sind nur Zweige der großen Stämme. Aber es nöthigen sie auch einerseits ihre Bewegungsorgane, an dunkeln Orten und von verdorbener Luft umgeben, auf der Erde zu kriechen; ihr Instinkt treibt sie öfters, sich in Höhlen einzuschließen, wo die Luft sich nicht erneuern kann, oder sogar einen großen Theil des Jahres über unter das Wasser sich zu versenken, und andererseits sind ihre Bewegungen im Allgemeinen ziemlich träge, und sie bringen einen Theil ihres Lebens in völliger Ruhe zu»¹⁵.

Die Emanzipation aus dem Fruchtwasser der Natur verkommt zu einem kriecherischen Dasein, das unfreier als das des Fisches scheint. Da die Aufteilung des Blutkreislaufes beim Reptil in den Anfängen steckengeblieben ist, wird das Körpergewand zu einem Gefängnis; die Windeln werden zum Grabtuch, statt zum leichten griechischen Kleid.

Die metaphorische Ausbeutung geht bei Cuvier selbst allerdings nicht so weit; auch er selbst hat sich insofern «ruhig» gehalten, daß er alle Ansätze zum Evolutionismus kurz gehalten hat. Seine Darstellung des «Unteren» verrät noch nicht die Verachtung des ausgebildeten Evolutionismus für das «Primitive». Es ist die «systemtheoretische» Analyse der tierischen Ökonomie, die seinen Ruhm begründet hat – er kann ein ganzes Tier «an einer einzigen Knochenfacette» erkennen. Aus der Form der Zähne kann er auf die Länge des Darmkanals schließen; das Vorhandensein von Hufen statt von Krallen zeigt an, daß die Zähne fürs Kauen geformt sein müssen. An der Grenze vom 18. zum 19. Jahrhundert stehend, spürt Cuvier wohl die Faszination für die Befreiung von einem pflanzenhaften Dasein, aber im Interesse für die Gleichgewichtsrechnung, der niedere wie hohe Organismen unterworfen sind, macht sich noch die statische Haltung der vergangenen Jahrhunderte bemerkbar.

IV

Schon als Architekturprofessor in Dresden hat Semper begonnen, «einiges Material für einen zukünftigen Cuvier der Kunstwissenschaft zu sammeln»:

Das Ziel war «eine Lehre vom Stile und eine Art von Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte, womit wir mehr erreicht haben würden, als dem großen Naturforscher im Bereiche seiner Wissenschaft vergönnt war»¹⁶.

Der Erfolg einer Übertragung Cuviers auf die Architektur hängt davon ab, ob es gelingt, die Phänomene der Baukunst durchwegs nur nach funktionellen Gesichtspunkten zu ordnen. Wie bei Cuvier muß die Schwierigkeit darin liegen, sich von tradierten Ordnungsmustern lösen zu können, die von konkreteren, natürlich scheinenden Unterschieden ausgehen. Dem klassischen «Königreich der Tiere» etwa entspricht in der Architektur ein Denken in *Gattungshierarchien*, vom göttlichen Tempel und dem fürstlichen Palast bis hinunter zum Landhaus. Die Elemente der Säulenordnungen verteilen sich auf ebenso übersichtliche Weise wie die Organe in den Tafeln der klassischen Naturgeschichte. Die Urhütten Spekulationen und die Stoffwechseltheorien – Verwandte der alchemistischen Vorstellung der Goldentstehung – gehören dem gleichen ungeschichtlichen Denken an, das die «Menschheitsgeschichte» bloß in Beziehung auf einen reinen Zustand vor dem Sündenfall oder nach der Erlösung zu denken vermag.

Tatsächlich umgeht Semper alle diese Fallen, indem er gleich in seiner Erstlingsschrift, den «Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten», energisch eine *Verrichtung* ins Zentrum seiner Konzeption stellt. Überraschend genug für eine Theorie des Bauens, ist es die des «Bemalens». In dem eingangs zitierten Vortrag von 1853 spricht Semper von der «Kunst oder Industrie der Bekleidung». Die Behandlung der «textilen Kunst» nimmt schließlich im «Stil» einen ebenso großen Raum ein, wie bei Cuvier die Darstellung der Bewegungsapparatur, der Knochen und Muskeln: sie füllt den ganzen ersten Band des auf drei Bände veranschlagten Werkes. «Textile Kunst» besteht für Semper im «*Reihen und Binden* von biegsamen, zähen, geschmeidigen Stoffeinheiten, mit dem Zweck, Bänder, Decken, Nähte und Säume zu bilden»¹⁷. Mit der Tätigkeit des Bindens und Reihens glaubt Semper zum Nerv der Baukunst vorgestoßen zu sein. Fäden, Knoten und Gewebe bildet auch das tierische Empfindungssystem, dessen unterschiedliche

Organisation die Grunddimension für Cuviers umwälzendes Klassifizierungssystem hergegeben hat. Semper eigenwilliger Entscheid, von der Verrichtung des <Bemalens> von Bauwerken – und nicht von der naheliegenderen des Zimmerns oder Mauerns – auszugehen, hat sich bewährt. Die Tätigkeit des Bemalens ließ sich leicht zu der allgemeineren des <Bekleidens> erweitern und konnte so die Basis für den <Stil> abgeben. Die <Not> und die <Freiheit> des Tieres gegenüber der Pflanze besteht darin, daß es, von *Hunger* getrieben, sich *bewegen* muß; der Zwang, seine *Nacktheit mit Kleidern bedecken* zu müssen, erweist den Menschen als noch größeres <Mängelwesen>. Das Kleid steht für humanspezifischen Sachverhalt der Kultur, mit der der Mensch sich fortwährend eine zweite Natur und einen Instinktersatz schaffen muß.

Mit solchen Überlegungen befindet man sich bereits im Umkreis der philosophischen Anthropologie und der Existentialphilosophie. Aber nicht nur deshalb sind wir weit über den Semper der Polychromieschrift hinausgeraten. Der Weg von ihr zum <Stil>, von der *Architektur bemalung* zur *Textilkunst*, ist nämlich keineswegs so gerade, wie wir ihn dargestellt haben. Es ist im Gegenteil ein Weg voller Mäander und Sackgassen. Seine Geschichte zeigt, wie schwer es Semper gefallen ist, im Bereich der Baukunst das Abstraktionsniveau von Cuviers <Vergleichender Anatomie> zu erreichen. Auf was es zu verzichten galt, zeigt sich mit dem <Stil>. Die Architektur darf nur durch das Kunsthandwerk hindurch auftreten: auf den über tausendeinhundert Seiten des Werkes findet sich kaum je ein Bauwerk als Ganzes abgebildet, und schon gar nicht darf man jene spektakulären Schautafeln von den behandelten architektonischen Weltwundern erwarten, mit denen die Architekturhistoriker seiner Zeit so freigebig waren. Es war leicht, sich in einem schwungvollen und polemischen Essay über die Polychromie auf kunsthandwerkliche <Manipulationen> zu konzentrieren, aber es brauchte beinahe drei Jahrzehnte, um die Skizze in ein ausgearbeitetes Bild zu übertragen, ohne dabei die Grundidee zu verraten.

Mehr als ein Essay wurde von Semper schon 1843 in Dresden verlangt, als der Verleger Eduard Vieweg Semper die Überarbeitung von Gillys <Handbuch der Landbaukunst> antrug¹⁸. Damals faßte Semper den Plan zu einer systematischen <Lehre der Gebäude>, die

später unter dem Arbeitstitel einer <vergleichenden Baulehre> steht. Hier nun, wo Semper sich zu einer Systematik herausgefordert fühlt, greift er als Gliederungsprinzip auf die *Baugattungen* zurück. Damit verpflichtet er sich nicht Cuvier, sondern der ältesten möglichen Autorität in Architekturbelangen, Vitruv. Anders als dieser beginnt er allerdings bei der Behandlung der Baugattungen nicht mit dem Tempel- oder Kirchenbau, der vornehmsten Bauaufgabe, sondern mit dem <Wohngebäude>, weil es «das Einfachste und Ursprünglichste aus dem Bereiche der Baukunst» darstelle. Dies klingt schon eher nach Cuvier, und noch mehr die Absicht, die «Verschiedenheiten in der Grundidee des Wohngebäudes» zu untersuchen. Nun müßte das ja anhand eines Vergleiches der verschiedenen Organe oder Organsysteme geschehen. Tatsächlich führt Semper 1849, als er nach der Flucht aus Deutschland sein Buchprojekt wieder aufnimmt, drei <Grundelemente der Baukunst> ein – Hürde, Dach und Herd. In einem neuen Entwurf vom folgenden Jahr werden sie auf <vier Elemente frühester Baukunst> erweitert: *Dach, Erdaufwurf, Umzäunung* und <als geistiger Mittelpunkt des Ganzen, der *soziale Heerd*>. Eine kleine Schrift von 1851 stellt er unter den Titel <Die vier Elemente der Baukunst>, obwohl sie eigentlich als Beitrag zum Polychromieproblem geplant und begonnen worden war. In derselben Arbeit stehen hier die Bemalungsthematik und die Darlegung der vier Elemente unverbunden nebeneinander. Diese Zweiteilung ist das eine Problem Sempers, das andere besteht darin, daß die Entwürfe zu einer Gesamtdarstellung stets in der ersten Abteilung der elf vorgesehenen Gattungsabschnitte steckenbleiben. Das kann kaum überraschen, da ja mit dem Wohnhaus in Wahrheit nicht eine Gattung unter anderen gemeint ist, sondern der *abstrakte Begriff des Bauwerkes überhaupt*, dessen unterschiedliche Realisierung in den verschiedenen Baustilen es zu untersuchen gälte. Die Einführung der Elemente bedeutet eine Annäherung ans Modell Cuviers; auch die Vierzahl und der Begriff des Herdes könnte von der vergleichenden Anatomie angeregt sein. Aber die Rede von <vier Elementen> hat wieder eine bedenkliche mythologische Schlagseite – und tatsächlich gilt die Vierzahl bei Cuvier ja für die Klassen und nicht für die Organsysteme, denen Semper <Elemente> entsprechen sollten. Im Übrigen hütet sich Cuvier vor so sub-

stantialistischen Begriffen wie dem des ‹Elementes›, da sie eine Unveränderlichkeit nahelegen, die nicht ins funktionalistische Konzept paßt. In diesem Sinn bedeutet es einen weitem Fortschritt, wenn Semper den ‹Vier Elementen› ‹verschiedene *technische Geschicklichkeiten*› zuordnet. Und entscheidend ist es, wenn Semper im ‹Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre› von 1853 diese ‹Manipulationen› vorausnimmt und die Elemente erst später erwähnt, und zwar unterm Thema der ‹Bekleidungskunst›. Damit ist nicht nur die Trennung von Architekturbemalung und architektonischen Elementen aufgehoben, sondern mit der Privilegierung des Textilen ist der Bau des ‹Stil› vorbereitet.

Es galt, mit dem Cuvierschen Prinzip, nur auf Verrichtungen und Funktionen zu achten, Ernst zu machen. Um es auf die Architektur übertragen zu können, hat Semper die kunsthandwerklichen Tätigkeiten als Äquivalent zu den Verrichtungen des Organismus gewählt. Leicht fiel es ihm nicht, zu diesem Konzept durchzustößen, denn es implizierte die Auffassung, daß die *Architektur nicht die Mutter aller Künste* sei, sondern daß sich ihre Motive *aus dem Kunsthandwerk entwickelt* hätten. Erst 1855 läßt er ausdrücklich vom Ordnungssystem der Architekturgattungen ab. Der Weg zum ‹Stil› war frei. Ein äußerer Anlaß, das Zerwürfnis mit dem Verleger, führte zur letzten entscheidenden Umdisposition, nach der die Textilkunst – wie schon im Vortrag von 1853 vorgeschlagen – an die erste Stelle zu stehen kam. Auf die Geschichte mit dem Verlegerwechsel geht auch der neue Titel ‹Der Stil› zurück. Allerdings hatte er nicht den einer ‹Vergleichenden Baulehre› zu ersetzen, weil Semper das im ‹Stil› Veröffentlichte nur als eine ‹*Kunstformenlehre*› betrachtete, die die eigentliche Baukunde vorbereiten sollte. Semper selbst hat die Vorstellung, daß ein *dritter Band* noch ausstehe, so nachhaltig genährt, daß noch bis weit ins 20. Jahrhundert nach einem entsprechenden Manuskript gesucht wurde. Aber inzwischen ist mit aller Deutlichkeit nachgewiesen worden, daß im ‹Stil› ziemlich alles gesagt ist, was Semper zu sagen hatte¹⁹. Weshalb aber hat Semper sich nicht dazu durchringen können, die Darstellung der kunsthandwerklichen Verrichtungen als gelungene Durchführung des Projektes einer ‹vergleichenden Baulehre› anzuerkennen? Warum hat er selbst seinem Hauptwerk den *Stempel*

eines Torso aufgedrückt? Wir werden sehen, daß tatsächlich ein Hauptanliegen des Cuvierschen Werkes im ‹Stil› eine etwas undeutliche Entsprechung gefunden hat. Aber das Gefühl des Ungenügens rührt in einem tieferen Sinn daher, daß die Übertragung des naturwissenschaftlichen Modells gerade zu gut gelungen ist. Zwar gelang es, sperrige Theoriemotive auszuräumen – aber mit diesem Opfer wurden auch einige Fragen abgeschnitten, die die eigene Rolle und Funktion des ‹Cuvier der Kunstwissenschaft› innerhalb der Architektur betroffen hätten.

V

Entscheidend für die Überwindung statischer und substantialistischer Modelle war Sempers immer intensivere Auseinandersetzung mit dem Kunsthandwerk. Wie so oft bei Semper scheint der Anstoß dazu von Außen zu kommen: die Flucht aus Deutschland reißt ihn gewaltsam aus der Architektentätigkeit heraus. In der Form eines Briefes an seine Tochter schreibt er 1850 in Sèvres, wo ein Studienfreund die Porzellanfabrik leitet, einen Aufsatz ‹über Porzellanmalerei›. 1852 erhält er in London den Auftrag zur Abfassung eines ‹raisonnirenden Catalog über das ganze Gebiet der *Metallotechnik*›²⁰. Die Beschäftigung mit dem Metall nun ist es, die der späteren Auffassung den Boden bereitet, daß der textilen Kunst ‹der unbedingte Vorrang› gebühre, weil ‹alle anderen Künste... ihre Typen und Symbole aus [ihr] entlehnten›²¹. Denn auch in der Metallkunst entdeckt er eine Technik, die alle anderen umfaßt, und zwar hier nicht wegen der Ursprünglichkeit des Stoffes, sondern wegen seiner ‹Allgefügigkeit›. Was das bedeutet, kann ein Blick auf Wilhelm Humboldts ‹vergleichendes Sprachstudium›, das mit Cuvier ebenfalls verwandt ist, erhellen²². Humboldt unterscheidet sachbezeichnende und formbezeichnende Wörter. Die letzteren sind sprachliche Zeichen für die ‹grammatischen Verhältnisse› – für ein Relationales also im Gegensatz zu einem Substanzhaften. Denn wenn die Wörter gleichsam die ‹Gegenstände› der Sprache sind, so sind die grammatischen Verhältnisse die ‹Verknüpfungen›. In manchen Sprachen finden diese ‹Verstandeshandlungen› keine eigene Darstellung, so daß die ‹Verbindung nur im Kopf des Vorstellenden ist›. Manche Wörter schwanken

«zwischen Sach- und Formbedeutung»; erst in entwickelteren Sprachen aber haben «die formbezeichnenden Wörter keine störende Nebenbedeutung mehr, sondern sind *reine Ausdrücke von Verhältnissen*». An diesen rein funktionalen Sprach-Organen wird die <geheimnisvolle Lebenskraft> der menschlichen Sprache spürbar. Sie entsprechen den Empfindungs- und Bewegungsorganen des Tieres. Dessen Klassifizierung bemaß sich daran, ob diese Verrichtungen ein eigenes <Zeichen> hätten. Jene Wesen sind am weitesten von pflanzenhafter Passivität entfernt, die einen eignen Kopf haben und auf eigenen Beinen stehen. Die Ausbildung der <Formalität> einer Sprache entscheidet, ob sie «aus eigener, innerer Kraft anfeuert und begeistert»²³.

In den Erzeugnissen der Metallkunst findet nun Semper eine Entsprechung zur <Formalität> relationaler Sprachzeichen, denn das Metall hat keine nur ihm eigene stoffliche Bedeutung. Indem ein Kunsthandwerker eine Holzstütze mit einem schützenden Metallkleid überzieht, wird ihm das Prinzip der Stützidee klar. Mehr noch: hier, wo die Formwahl nicht so deutlich durch die Möglichkeiten des Materials beschränkt und vorentschieden ist, ahnt der Handwerker das *Prinzip des menschlichen Formens* überhaupt – ganz so wie derjenige ans Grundprinzip der Sprache erinnert wird, der rein relationale Sprachzeichen benutzt. Man kann den, der die Holzstütze mit einem Metallmantel umkleidet und sie auf diese Weise in einem anderen Material nachformt, mit dem Modellbauer vergleichen: auch dieser gewinnt Einsicht ins Funktionsprinzip einer Sache und kann so allenfalls etwas Neues entwickeln.

Auch der formloseste Zoophyten-Sack gehorcht dem tierischen Lebensprinzip der Eigenempfindung und -bewegung; und auch die formloseste Sprache hat nichts mit <ursprachlicher> Lautmalerei zu tun, sondern erheischt die für die menschliche Sprache konstitutiven <Verstandeshandlungen>. In diesem Sinn ist schon die hohle Hand, die zum Wasserschöpfen und -trinken benutzt wird, ein Geformtes, ein Werk – aber die Idee des Formens hat an diesem <Gegenstand> keine deutliche Darstellung gefunden. Das «natürliche Ei, das der Mensch sich zum Essen zubereitet», ist nur graduell von der edlen griechischen Amphore unterschieden:

«die gemachte Öffnung und die Abplattung des untern Theiles durch einen leichten Druck auf den Tisch reichen hin um das Ei aus seiner absoluten Indifferenz herauszureissen und es als Gefäß mit dem Menschen in Beziehung zu setzen»²⁴.

Die Geschichte der Keramik zeigt, wie das *Prinzip des <In-Beziehung-Setzens>* zunehmend in die Gestalt der Vasen selbst aufgenommen wird. So wie im Tierreich durch die Klassen hindurch das Erscheinen von Empfindungsorganen wie Augen, Ohren, Nase zu beobachten ist, so wie sich Glieder entwickeln und ein Kopf bei den höheren Lebewesen sich vom Rumpf <emanzipiert>, so gewinnt die Vase ausgesonderte <Organe>: den Hals fürs Ein- und Ausgießen, den Henkel für die Handhabe, den Untersatz als Fuß.

Damit sind wir schon mitten im Gebiet der *Keramik*, das Semper in London ebenso beschäftigt wie die Metallkunst, auf die er durch einen Auftrag gestoßen ist. Schon der Metallkatalog enthält <Gedanken über Funktion und Form von Tongefäßen>. Die Keramik konkurriert durch die ganzen fünfziger Jahre hindurch mit der Textilkunst um Vorrangstellung im Systembau. Zu ihren Gunsten spricht, daß Semper sie dem Element des Herdes und damit dem <Embryo aller gesellschaftlichen Einrichtung> zugeordnet hat. Dann hat sie einen anderen Vorteil: die Vase ist gleichsam ein baulicher Organismus im Kleinen mit Bauch, Fuß, Hand-Habe, Hals und Deckel. Unbelastet vom Vier-Elementen-Modell ist hier ein neuer Ordnungsversuch möglich, der der Dynamik des metalltechnischen Bekleidungsprinzips besser entspricht. Tatsächlich geht Semper jetzt von einer Analyse von Funktionen aus. «Drei verschiedene Zwecke sind maßgebend bei jeder Herstellung von Gefäßen»: eine Flüssigkeit zusammenzuhalten, sie zu schöpfen oder aufzufangen, sie auszuleeren²⁵. Je nach dem jeweiligen Dominieren einer der drei Funktionen unterscheidet Semper drei Klassen von Gefäßen: Reservoirs, Fässer oder Behälter als erste, als zweite Schöpf- und als dritte Gußgefäße. An der Schöpfklasse kann er vorführen, wie scheinbar Entgegengesetztes doch der gleichen Grundfunktion zugehören kann: Der tropfenförmige Nileimer der Ägypter und die trichterförmige, auf dem Kopf getragene Hydria der Griechen sind beide Schöpfgefäße. Die Grundformen werden, wie Semper später im <Stil> for-

muliert, erst durch die *«accessorischen Bestandtheile»* wie Fuß und Henkel «eigentlich . . . zu *gegliederten Organismen* erhoben»; aber «wir können sie dennoch bei der Klassifikation der Gefäße nicht als *Gattungsunterscheidungszeichen* gelten lassen»²⁶.

Diese beiläufige Bemerkung führt in den einen Kern des Torso-Problems. Der Gewinn, mit der Formulierung von *«Zwecken»* vom Elementenbild wegkommen zu sein, wird dadurch aufs Spiel gesetzt, daß jene mit *«Klassen»* gleichgesetzt werden. Nun bezeichnet aber ein Unterschied wie der zwischen *«Zusammenhalten»* und *«Schöpfen»* nicht viel mehr als die Variationsbreite innerhalb ein und derselben Klasse oder Unterklasse: bei Gliedertieren wie bei Wirbeltieren, bei Fischen wie bei Säugern könnte man jedesmal Erscheinungen finden, die wandelnden Fässern gleichen, und solche, die eher an einen Schöpflöffel erinnern. Entscheidend für das Vier-Klassen-System Cuviers ist die Disposition des Nervensystems. Für dessen Artikulationsgrad aber ist die Ausdifferenzierung *«accessorischer Bestandteile»* keineswegs nebensächlich, sondern ein wichtiges *«Unterscheidungszeichen»*. Das unten abgeplattete und oben geöffnete Ei dient als Reservoir, die hohle Hand als Schöpfkelle – aber im Vergleich zur griechischen Amphora und der trichterförmigen Hydria verhalten sie sich wie ein formloser Zoophyt zum *«gegliederten Organismus»* einer höheren Klasse. Für die Unterscheidung von Klassen kommt es darauf an, ob und in welchem Ausmaß eine Organismus-Maschine einen *eigenen «Kopf»*, eine Kontrollstelle für das Funktionieren des Apparates, hat. Auch für die Klassifizierung von Kunstwerken wird also darauf zu achten sein, ob das Prinzip des Formens – daß etwa die Hand *als* Schöpflöffel *interpretiert* werden muß – ein ausdrückliches *«Zeichen»* erhält. Das ist bei der Hand eben nicht der Fall: die *«Verstandeshandlung»* des Interpretierens-als *«ist nur im Kopf des Vorstellenden»*. In der *«ältesten Töpferei»* schwanken die Formen gleichsam zwischen Sach- und Formbedeutung: die erdig-weiche Masse ist nur leicht gebrannt, die Hauptformen sind *«oft nach unten und oben kreiselförmig auslaufend und unentwickelt»*, die einfachen geometrischen Ornamente direkt in den Ton *«tätowiert»*. In der *«hellenischen Keramik»* aber *«dringt die Formalität endlich durch»*: In der ausgebildeten Gliederung, in der freien Entfaltung des figuralen Schmuckes auf

einem dünnwandigen und harten Vasenkörper ist die Trennung von Stoff und Form vollzogen:

*«Indem sich das Ringen mit den nicht formalen Elementen – den zwecklichen, stofflichen und technischen Vorbedingungen – in der Form in keiner Weise mehr verrät, ist sie von jenen Elementen vollständig emancipiert, als Schönes an sich nur noch sich selbst Zweck»*²⁷.

VI

Auch die *«Vergleichende Anatomie»* Cuviers ist – wie der *«Stil»* – nicht nach der Systematik der Klassen aufgebaut, sondern die Organsysteme und -einheiten werden nach ihren klassenmäßigen Unterschieden diskutiert. Um so wichtiger ist, daß Cuvier schon in der *Einleitung* das Vier-Klassen-System vorstellt, das die Fülle der Phänomene in eine strenge Ordnung zwingt. Cuvier ist über der Arbeit gestorben – aber als Torso erscheint sein Werk nicht, denn die Basis war fest gefügt. Nicht so bei Semper. Zwar gibt er in der *Einleitung* des *«Stils»* mit der Diskussion der eurhythmisch-symmetrischen, der proportionalen, der Richtungs- und der Inhaltsautorität Kriterien für eine Klassifizierung nach Niveaus der Formbewußtheit, aber eine *Definition von Klassen fehlt*.

Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, daß in der Diskussion der *«Organsysteme»*, nämlich der verschiedenen Techniken, die magische Vierzahl immer wieder als Gliederungsmuster durchschimmert. Kein Wunder also, daß Semper das Gefühl hat, daß etwas fehle. Und doch hat auch Semper eine Klassifizierung versucht. Er konnte sich dabei höchstens den Vorwurf machen, nicht die kristalline Einfachheit und Unzweideutigkeit seines Vorbildes erreicht zu haben. Weder gelang es, die unterschiedenen Klassen in eine klare, in vier Grundkategorien gipfelnde Hierarchie zu bringen, noch waren präzise Korrespondenzen zwischen Architektur- und Cuviers Tierwelt konstruierbar. Deshalb vielleicht hat Semper seine *Klassifizierungsversuche* in der *Einleitung* kurzerhand weggelassen. Dafür hat er sie in einem umfangreichen *Exkurs über «das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst»* untergebracht, den er der Darstellung der textilen Kunst anfügte. Aber schon der Aufbau der Kapitel über die verschiedenen Kunsttechniken zeigt, daß er die *«Zwecke»* nicht mehr

mit den Klassen verwechselt: jene werden nämlich jetzt im Keramikkapitel unter dem Titel <Ästhetisch-Formales> dargestellt, während in einem zweiten Abschnitt <Technisch-Historisches> behandelt wird.

Aus dieser *historischen Darstellung* konnten wir oben die *Unterscheidung von Klassen* nach dem Kriterium zunehmender Ausdifferenzierung von Stoff und Form entnehmen. Man sieht, daß die <Klassen> dabei in etwa dem entsprechen, was die Kunstgeschichte als *historisch-ethnographisch-topographische Stile* erfaßt. Das entwicklungsgeschichtliche Moment ist viel stärker betont als bei Cuvier. Das Vorbild ist hier aber weniger Darwin, als die Geschichtsphilosophie des deutschen Idealismus; dort ist auch das Koordinatennetz einer horizontalen Strukturanalyse des Geistes und einer vertikalen Untersuchung seiner historischen Entfaltung vorgegeben. Mehr oder minder ausdrücklich folgt Semper einer *gedoppelten Drei-Phasen-Gliederung*: Archaisk – antike Hochkulturen (Assyrien, Ägypten u. a.) – Griechenland, und: römisches Reich – Mittelalter (Byzanz inbegriffen) – Gegenwart. Mit dem idealistischen Gedankengut übernimmt Semper auch dessen mythologisch-eschatologisches Erbe, das Denken in Kategorien von Sündenfall und Erlösung, von Verfall und Rettung, von antithetischer Spannung und Versöhnung.

Als <Gegenstand aller Kunstbestrebungen> bezeichnet Semper in einem Vortrag von 1869 <über Baustile> drei verschiedene <Seinsweisen> des Menschen: das <Individuum, die Familie>, den <kollektiven Menschen, den Staat> und schließlich <das Menschtum, das Menschenideal als höchste Kunstaufgabe>²⁸. Das hier zugrundeliegende dialektische Modell leitet schon in den Frühschriften Sempers entwicklungsgeschichtliche Spekulationen. Der Mensch in der primitiven, familienhaften Horde ist – wie der Fisch im Wasser – unbeschwert, aber nicht frei, weil ihm die Luft des Allgemeinen fehlt. Diese wird zwar mit der Staatenbildung in den antiken Hochkulturen erreicht – aber hier schlägt die Thesis in die Antithesis um: das Allgemeine wird verabsolutiert. Dem partikularistischen Hordenwesen entspricht die archaische Holzhütte mit ihren weichen Mattenwänden, dem despotischen Absolutismus der kriegerischen Assyrer und der theokratischen Ägypter die unzugänglichen und <unmenschlichen> Riesenmonumente im Zweistromland und am

Nilufer. Erst in der griechischen Polis sind die Gegensätze zur Synthese gebracht, sind Weiches und Hartes, Partikuläres und Allgemeines miteinander vermittelt. Dem so errungenen <Menschenideal> entspricht die freie Architektur des *griechischen Tempels*. Im farbig bemalten Marmor des <peripterischen Säulenhauses> sind *Teppichhütte und architektonisches Mal versöhnt*.

Die griechische Steintektonik ist aber nicht <wie von selbst> aus dem Holz entstanden: der *Stoffwechsel* bedingt, daß die Bauenden zuerst Distanz gewinnen von einer gleichsam blind gefundenen, durch Materialzwänge und technische Gewohnheiten als <natürlich> erscheinenden Bauweise. Deshalb steht als notwendiges Zwischenglied zwischen Holzhaus und Steintempel der Tubulärstil der Assyrer: indem sie ihre hölzernen Baustützen mit Metall beschlugen, erkannten sie ihr struktives Prinzip und konnten es in andern Materialien realisieren. Um hier ja keine Mißverständnisse à la Bötticher aufkommen zu lassen, verbannt Semper die Behandlung der Säulenordnungen aus der <Tektonik> – wo sie hingehörten – in die <Stereotomie>. Entsprechendes gilt für die Geschichte der Keramik: der reife Organismus der griechischen Vase ist nicht unvermittelt aus archaischer <Urtöpferei> entsprungen. Das bewußtmachende Ereignis stellte hier die Erfindung der *Töpferscheibe* dar. Mit ihr wächst das Gebilde nicht mehr pflanzenhaft und nach immer gleichem Schema empor; es löst sich von den eingeübten Handgriffen, seine Form wird als eine unter anderen möglichen Formen erkannt und damit der Hebelpunkt für die menschliche Formkraft gefunden. Die Griechen werden eine Tonmasse entdecken, die den Möglichkeiten der Maschine gerecht wird – beide Erfindungen zusammen führen zu den dünnwandigen, durch die Glätte der Oberfläche zum Bemalen geeigneten, <gegliederten> Vasen der Hellenen. Aber auch hier handelt es sich bereits um eine Synthese. Die Töpferscheibe war schon den alten Ägyptern bekannt. Sie nutzten die Erfindung aber nicht, um wie die Griechen die *Leichtigkeit und Bescheidenheit* des archaischen Nutzgeräts mit der hohen Form des Kunstwerks zu verknüpfen, sondern schufen die *Antithese* zum primitiven Gerät: unhandlich-monumentale *Luxustöpfe* aus schwerem, sandsteinartigem *Steingut*. Ähnliches geschieht in Assyrien. Das Prinzip der Metallbekleidung

ergäbe die Möglichkeit, die tektonische Tätigkeit auf dem dünnen Metallkleid darzustellen – statt dessen wird dem Metall auch die Tragfunktion des Holzkerns aufgebürdet. Was als Befreiung aus dem Gefängnis einer niedrigen und schematischen Formenwelt gedacht war, wird zu einem lebensfeindlichen Eisenpanzer. Hinterrücks holt die Furcht vor den Gefahren der Freiheit die Ausbrecher wieder ein – wie die Panzerchse, die sich «freiwillig» in Höhlen verkriecht oder unters Wasser versenkt.

Für die Herstellung der ägyptischen Steinvasen ist die Töpferscheibe überflüssig, obwohl erst diese Maschine die Einsicht ins Herstellungsprinzip des Gerätes und damit einen «Stoffwechsel» vom Ton zum Stein ermöglichte. Aber die Tontöpferei wurde nicht einfach aufgegeben. Sie wurde «den barbarischen Sklavenhänden» überlassen:

«Die Töpferei war in Ägypten, sowie wohl auch in Asien, verachtet und nur von Knechten geübt, sie diente nur dem Bedürfniss, oder sie schaffte billige Ersatzmittel für kostbare Prachtgeräthe aus Metall und edlen Steinen. Sie gewann hier eine durchaus industrielle Tendenz und auf dieser leistete sie mehr, als sie je bei den Griechen erreichte oder auch nur erstrebte. Doch diesen war es vorbehalten, die herabgesunkene Kunst durch dasselbe Werkzeug neu wiederzubeleben, das . . . ihren Verfall herbeiführte»²⁹.

Zweimal durchläuft die Architektur also einen dialektischen Dreisprung vom Partikularistischen übers Kollektivistische zum idealen «Menschtum». Das jeweilige «Mittelalter» – Assyrien, Ägypten usf. einerseits, Byzanz, eigentliches Mittelalter und «Jesuitenstil» andererseits – zeichnet sich durch *Massenhaftigkeit* in einem doppelten Sinn aus. Massenhaft ist eine Architektur, in der das *Kollektive verabsolutiert* wird. Die Polarisierung von Partikulärem und Allgemeinem führt aber auch zu einer *Trennung von »hoher« und »niederer« Kunst*, entsprechend der sozialen Ausdifferenzierung in despotische Herren und versklavtes Volk. In dem Maße, in dem die Hofkunst sich von der «Volkskunst» trennt, verkommt diese zu stillloser *Massenproduktion* – die «Spekulation, gestützt auf das Kapital nimmt die Bevormundung der technischen Künste in die Hand»³⁰. Die Londoner Weltausstellung von 1851 hatte mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß diese Zustände

nicht nur im alten Ägypten, sondern auch im zeitgenössischen Europa anzutreffen waren. Nicht mehr der «Bedarf geht zu Markte, sondern der Markt schafft neuen Bedarf»; «fertig vorrätige Dinge [aber] müssen notwendigerweise eines großen Teils solcher Stileigentümlichkeiten entbehren, welche in lokalen und persönlichen Beziehungen begründet sind»³¹. Die zunehmende technische Virtuosität macht sämtliche vom Material und von Bearbeitungsweisen gegebenen Stilzwänge hinfällig.

Aber Semper hält diese Erscheinungen nicht für ein Stigma der industriellen Moderne, sondern für die Schatten einer untergehenden Epoche. Erfindungen wie die Galvanotechnik haben zu ähnlichen Stillosigkeiten geführt wie einst die Töpferscheibe, aber gleichzeitig sind sie Voraussetzung für ein von handwerklichen Zwängen freies Formen. Diesen Vorteil möchte Semper «nie gegen halbbarbarische, wenn auch noch so schöne, Erfindungen eintauschen».

«Was wir [indessen] von den Nationen, denen europäische Kultur abgeht, lernen sollten, das ist die Kunst, die einfachsten Melodien der Farbe und Form zu erfassen, welche in den primitivsten Erzeugnissen menschlichen Kunstfleißes instinktiv auftritt, während wir mit allen unseren reichen Mitteln sie nur schwer erfassen und festhalten. Wir thäten deshalb wohl, die einfachsten Erzeugnisse menschlicher Arbeit und die Geschichte ihrer Entwicklung nicht minder sorgfältig zu studieren, wie die Werke der Natur selbst»³².

Das Instrument dazu bietet die «vergleichende Anatomie» der Kunstgeschichte, Sempers «vergleichende Baulehre». Wer mit ihr die Stilgesetze menschlichen Formens erkannt und den «natürlichen Prozeß des Erfindens» erfaßt hat, weiß die Freiheiten einer Technik wie der Galvanoplastik verantwortungsvoll zu nutzen. Dem «Cuvier der Kunstwissenschaft» ist es so «vorbehalten, die herabgesunkene Kunst durch dieselben Werkzeuge neu wiederzubeleben, die . . . ihren Verfall herbeiführten».

VII

Die Weise, auf welche Cuvier die Lebewesen unterscheidet, enthüllt, worin sie alle gleich sind – darin, daß sie sich selbst bewegen müssen, um sich Nahrung

zu beschaffen. Für bürgerliche Republikaner wie Semper gilt Ähnliches für den gesellschaftlichen Bereich. Wenn alle Menschen sich darin gleich sind, daß sie mit der Arbeit ihrer Hände ihre konstitutive Nacktheit überwinden müssen, sind Standesunterschiede nicht ein Natürliches und Gottgewolltes, sondern etwas geschichtlich Gewordenes und darum Veränderbares. Vorab an der Logik des funktionellen Gleichgewichts interessiert, hat Cuvier sich ausdrücklich gegen voreilige evolutionistische Ausdeutungen verwahrt. Man hat ihn deshalb später als <Fixist> eingestuft und ihm mangelnde *Geschichtlichkeit* vorgeworfen. Sempers Sonderstellung mitten in einem triumphierenden Evolutionismus rührt vom Cuvierschen Strukturdenken her. Aber auch Semper hat seine <vergleichende Baulehre> stark ins Entwicklungsgeschichtliche gewendet, um die <statischen> Momente Cuviers zu überwinden. Nun kann zwar das Aufzeigen von Geschichtlichkeit ein relativierendes Aufweichen von Festgeglaubtem bedeuten. Aber gerade das Phänomen des Historismus zeigt, daß mitten in einem lautstark verkündeten Geschichtsbewußtsein dafür Sorge getragen werden kann, daß nicht Alles als bloß geschichtlich geworden und darum fragwürdig erscheint. Semper macht hier keine Ausnahme. Mit dem dialektischen Entwicklungsmodell gelangt er zwar insofern über Cuvier hinaus, als sich die architektonischen Phänomene in eine Entwicklungslinie einordnen lassen. Aber mit der Rede von Verfall und Wiederbelebung, von Trennung und Versöhnung kommt durch die Hintertür ein *Erlösungdenken* herein, das sich vom Traum nach einem geschichtslosen Raum nährt – also genau das, was Cuvier zu überwinden versucht hatte. Für ihn wird jede Steigerung der Bewegungsintensität – und also der <Herdf Flamme> des Lebens – damit erkaufte, daß die Bewegungshindernisse um so spürbarer werden. In diesem Sinn besteht für jede Klasse oder Unterklasse von Organismen – und nicht nur für die der Reptilien – die Notwendigkeit, sich <in eine Höhle zu flüchten> – und sei es dadurch, daß sauerstoffarmen Lokalen ausgewichen werden *muß*.

Semper aber möchte die Formfreiheit, die Erfindungen wie die Töpferscheibe gewähren, behalten, ohne dafür die Unkosten eines <Verfalls> zu bezahlen. Diese Anstrengung ist mit polemischen Ausfällen gegen Erscheinungen wie die Neugotik oder die Warenindu-

strie verbunden. Polemik kann man als Abwehrversuch auffassen; als Versuch, das wegzuschaffen, was sich nicht argumentativ auflösen läßt. Die Polemik ist blind wie die Echse in der Höhle. Es scheint, daß an einem bestimmten Ort die vergleichende Methode vom ergründenden und *aufdeckenden Abstrahieren* in ein *Weg-Abstrahieren* von unbequemen Sachverhalten gerät. Wir vermuten, daß der Umschlag sich ausgerechnet dort vollzieht, wo es Semper gelingt, die <Gattungsunterscheidungszeichen> nur noch an den <Verrichtungen> festzumachen. Das Gattungsschema mußte durch das der Elemente, dieses durch das System kunsthandwerklicher Verrichtungen ersetzt werden. Und innerhalb dieser mußte die Keramik der Textilkunst weichen. Die erste Fassung der <Kunstformenlehre> begann zwar noch mit der Keramik, aber ihrer Darstellung gingen Erörterungen über *«einfachste Combinationen»* wie einfache und alternative Reihung voraus⁵⁵. Später entdeckte Semper, daß diese Grundkombinationen in den Grundvorrichtungen der Textilkunst – Reihen und Binden – gleichsam im Reinzustand anzutreffen sind. Semper glaubte auf das <Nervensystem> der Baukunst, auf die alle anderen fundierende Verrichtung gestoßen zu sein.

Aber jetzt rächte es sich, daß nie die Frage nach der Kompatibilität des naturwissenschaftlichen Modells mit dem Bereich der Baukunst gestellt worden war. Denn unbemerkt hatte sich im Lauf dieser Konzeptänderungen eine folgenreiche Gewichtsverschiebung innerhalb des Bedeutungsspektrums der Organismusmetaphorik ergeben. Wie die Bedeutungspole in diesem Feld aussehen, zeigt sich schon in jenem Moment, als Semper – noch im Gattungsschema befangen – die Bautypen zu ordnen hatte. Zum <Einfachsten und Ursprünglichsten aus dem Bereiche der Baukunst> wird das Wohngebäude erklärt. Mit dem Bereich der <eigenen vier Wände> ist aber auch das Private gegenüber dem Öffentlich-Repräsentativen <bevorzugt>. Und dieser Schritt vom Tempel- oder Kirchenbau zum Wohnbau nimmt den späteren von der Keramik zur Textur vorweg. Denn die Zurückstellung der Keramik bedeutet gleichzeitig die Entwertung des Elementes, das Semper mit ihr verbunden hatte – des *Herdes*. Er aber galt für ihn noch 1851 als <das erste und wichtigste, das *moralische Element der Baukunst*>:

«Um ihn gruppieren sich drei andere Elemente, gleichsam die schützenden Negationen, die Abweh-
rer der dem Feuer des Herdes feindlichen drei
Naturelemente, nämlich das Dach, die Umfriedung
und der Erdaufwurf»³⁴.

Im «Stil» hat Semper den Herd von der Keramik getrennt und ihn der mythologisch verhältnismäßig ausdruckslosen Stereotomie zugeordnet. Damit sollte verwischt werden, daß der Herd, «Embryo aller gesellschaftlichen Einrichtung», seinen zentralen Rang im Theoriegebäude an das «negative» Element der Wand hatte abtreten müssen.

Verstreute Bemerkungen in Sempers Schriften zeigen, wohin der schließlich abgerissene Faden geführt hätte. Der Begriff des Herdes führt immer wieder zum Sachverhalt des menschlichen *Siedelns*. Zu ihm gehört der «Städtebau», den Semper am unteren, dem Wohnhaus entgegengesetzten Ende der Gattungsliste angeordnet hatte. In der Diskussion des «Städtebaus» ist spätestens seit Semper die Organismusmetapher ebenso heimisch wie in der Beschreibung von Einzelbauten. Aber die Idee des Organismus gerät hier zunehmend in eine gewisse Spannung mit dem Wort Bauen – es werden nämlich gerne solche Siedlungen als «organisch» bezeichnet, die nicht nach dem planerischen Willen von Einzelnen gebaut, sondern gleichsam *gewachsen* sind. Man stößt hier auf eine Zweideutigkeit im Begriff der Verrichtung. Bei der Klassifizierung von Gefäßen gibt Semper als einen möglichen «Zweck» an, «eine Flüssigkeit oder eine Kollektivmasse von Substanzen zusammenzuhalten». Das «Zusammenhalten» ist eine Verrichtung oder Tätigkeit, aber es sind zwei Lesarten möglich – entweder: Das Faß hält Flüssigkeit zusammen, oder: Der Hersteller des Fasses will mit ihm Flüssigkeit zusammenhalten. Die Rede von den Elementen der Baukunst gehört eher in den ersten Bedeutungskreis, und auch die Vase kann leicht als ein selbständiger Organismus gedeutet werden. Das gilt schon weniger für den Teppich; und schon gar weisen die Begriffe «Binden» und «Reihen» in den zweiten Bedeutungshof, wo ein tätiges Subjekt vorgestellt wird. Entsprechend macht es einen Unterschied aus, ob man sagt: Das Gewand (be)kleidet mich, oder: Ich bekleide mich mit einem Gewand.

Der Unterschied ist deshalb von Bedeutung, weil er bei Cuvier zu den entscheidenden «Gattungsunter-

scheidungszeichen» führt: das «Sich-Bewegen-Müssen» ist konstitutiv fürs tierische Sein, aber je nach Maschinenentwurf wird das Prinzip heruntergespielt oder mit eigenen «grammatischen Zeichen» – Kopf und Bewegungsorganen – herausgestrichen. Semper hat entdeckt, daß die «condition humaine» im «*Sich-Bekleiden-Müssen*» besteht. Die griechische Vase unterscheidet sich von der schöpfenden Hand dadurch, daß dieses Prinzip in die Form selbst Eingang gefunden hat. Ähnliches könnte für den Unterschied zwischen der Holzhütte und einem Marmorpalast gelten. Oder – um auf das Leitbild des Herdes zurückzukommen – für den Unterschied zwischen Dorf und Stadt. Aber die Stadt ist zum Dorf nicht, was das Wirbeltier zum Zoophyten. Die Stadt verhält sich zum Dorf eher wie der Fürstehof zu den landbebauenden Untertanen: als Kopf, der eine Hand braucht, die ihn ernährt oder Füße, die ihn tragen. Obwohl Dörfer sich oft zu Städten entwickeln und Hütten zu Steinhäusern ausgebaut werden können, stehen die letzteren den ersteren nicht als komplexere Siedlungsstufen gegenüber. *Stadt und Dorf* als differenzierter *Zusammenhang* haben sich aus archaischen Siedlungsformen entwickelt wie Fürsten und Untertanen aus einem familienähnlichen Verband mit nur undeutlich institutionalisierten Führungsrollen.

Auch hier haben wir es also mit *Funktionszusammenhängen* zu tun. Dieser Art von «Organismen» würde im «*règne animal*» weniger die Anatomie, als die auf «soziale Einrichtung» gerichtete Ethologie entsprechen. Wir befinden uns in der Domäne der *Soziologie*. Sempers Bemerkungen über den Zusammenhang von *Luxusproduktion* und «*Massenindustrie*» bei den Ägyptern zeigt, daß ihm die soziologische Perspektive durchaus nicht fremd war. Soziologischen Scharfsinn beweist er auch in der Analyse der römischen Keramik, die äußerlich handwerklich aussieht, in Wahrheit aber «industriell» – mit Scheibe und verschiedenen Ornamentierungsmaschinen – hergestellt wird:

«Ein Theil des Geheimnisses schneller Befestigung römischen Einflusses . . . ist das treue Festhalten ältester indogermanischer Kulturformen . . . , das der römische Weltherrschaftsgedanke zum politischen Prinzip erhob, wohl berechnend, welche Bande die Gemeinschaft ältester Tradition, worin Besiegte und Sieger einander begebeneten, zur Befestigung

stigung der Herrschaft letzterer und zum guten Verständnis beider sein müsse»³⁵.

Solche Ansätze wären geeignet gewesen, zu einer weniger idealistisch-verklärten Sicht des alten Griechenland zu führen. Sie hätten eine vergleichende Lehre von gesellschaftlichen Organisationssystemen ermöglicht, die ein interessantes Licht auf die *soziale Organisation des Bauens* hätten werfen können. Es hätte sich zeigen können, daß es von Standpunkt und Interesselage abhängt, ob eine <soziale Einrichtung> als despotisch oder als natürlich erscheint. Und daß es zum Funktionieren eines sozialen <Organismus> gehören kann, wenn seine Angehörigen ihre Gemeinsamkeit dadurch finden, daß sie die <Anderen> als barbarisch, kriecherisch, schwerfällig, unfrei, unnatürlich bezeichnen. Die klugen Bemerkungen über das römische Weltreich hätten zu einem Vergleich mit dem englischen Kolonialreich ausgebaut werden können, dessen Hauptstadt Semper aus eigener Erfahrung kannte. Und es hätte sich durchaus gelohnt, die römische Politik mit der Henry Coles, des Reformers des englischen Kunstgewerbeunterrichts, zu vergleichen – um so mehr, als Semper durch seine Lehrtätigkeit am Department of Practical Art selbst an dieser beteiligt gewesen war.

Aber Semper hat mit der Zurückstellung des Herdmodells die soziologischen Ansätze auf ein Abstellgleis geschoben. Die Motive dafür dürften die gleichen sein, die ihn daran hindern, das Stilklassierungsprinzip des Bekleidungssexkurses schon in der Einleitung zu exponieren. Nie hat er ausdrücklich die unterschiedlichen Niveaus von <Formalität> als Entsprechung zu Cuviers Klassenbegriff bezeichnet. So kann bei der Lektüre des <Stil> der Eindruck aufkommen, als seien nicht Unterschiede wie die zwischen Ei und Amphore die entscheidenden, sondern diejenigen zwischen den verschiedenen technischen Motivkreisen. Über der Typologie des Handwerks droht seine Geschichtlichkeit vergessen zu werden.

VIII

Semper will mit seinem Programm zu einer Reform des Architekturunterrichts und des Entwurfsverfahrens der mißachteten Natur zu ihrem Recht helfen. Er hätte es wohl mit gemischten Gefühlen aufgenommen, wenn

man es – wie er dasjenige der Römer – als politisches Programm zur <Befestigung von Herrschaft> interpretiert hätte. Darin liegt der Grund, weshalb er die Lust an soziologischen Fragestellungen verloren hat. Mit ihnen wäre die überlegene Position dessen in Frage gestellt, der in die Topik der Natur selbst eingeweiht ist. Die Untersuchungstätigkeit des vergleichenden Anatomen würde selbst zum Untersuchungsgegenstand. Das vergleichende Verfahren und die ihm entsprechende Weise des Entwerfens und Bauens könnten als geschichtlich geworden erfaßt werden – wenn man sie als <Organfunktion> im Rahmen der sozialen Organisationsform des Bauens untersuchen würde.

Daß er sich selbst bekleiden muß – mit einer Decke, mit einem Dach überm Kopf –, darin liegt Not und Freiheit des Menschen. Die <Zivilisierten> verachten oder beneiden die <Wilden> wegen ihrer Nacktheit, die wie ein roher Naturzustand aussieht. Aber das ist ein Mißverständnis: indem mit der *Tätowierung* das Kleid in die Haut geritzt wird, ist das erschreckende Gefühl der Nacktheit fürs ganze Leben gebannt. Entsprechendes gilt für das Bauen. In einfachen Sozialsystemen gilt als Spielregel, daß das humanspezifische Problem des Unbehaustseins so weit als möglich zu untertreiben sei. Es darf nicht den Anschein haben, als seien Gebäude von menschlicher Hand aus dem Nichts errichtet – das würde bedeuten, daß man im Grunde unbeschützt sei. Die Existenz eines Bauspezialisten wäre deshalb peinlich, weil sie bedeuten würde, daß eine Behausung nicht selbstverständlich von der Natur gegeben sei. Der <Architekt> wird sich deshalb befleißigen, sich als Handlanger der Götter auszugeben. Wir wissen, daß das seit der Renaissance keineswegs ein typisches Verhalten der Architekten ist. Sie haben eher die Neigung, sich selbst als Inkarnation des Schöpfergottes zu verstehen. Der Kunsthistoriker empfindet es kaum mehr als bildlichen Ausdruck, wenn er sagt, Semper habe das Polytechnikumsgebäude in Zürich <erbaut>. Wir gehören offenbar zu einem gesellschaftlichen System, in welchem die konstitutive Unbehaustheit offen anerkannt und mit menscheigenen Kräften möglichst behoben wird. Die Unabhängigkeit von der Natur wird mit viel Stein und Beton deutlich gemacht.

Der Übergang von Mattenzelten zu Marmor- und Betonpalästen setzt aber Erfindungen wie die Töpfer-

scheibe voraus, die den Schein zerstören, als sei das Gebilde von selbst gewachsen. Semper selbst erwähnt Baumaschinen, mit denen der harte Stein wie Käse geschnitten werden könne. Eine vielleicht noch wichtigere Erfindung für die Architektur ist aber vielleicht das *Entwurfspapier*. Es schiebt sich zwischen die bauende Hand und das zu Bauende; und indem in diesem weißen Gedankenraum bedacht wird, was die Hand eigentlich tut, wird die Bauidee auf andere Materialien übertragbar, und der Bauprozess wird rationalisierbar. Diese entwerfende und vergleichende Hand aber hat sich von der ausführenden Hand getrennt. Sie, die übers Handwerk Bescheid weiß, ist von diesem entlastet wie der Kopf. Die Entlastung von Handarbeit ist wiederum eine Angelegenheit sozialer Organisation: ob Rollen und Institutionen für Kopfmenschen bereitgehalten werden, oder ob im Gegenteil durch eine diffuse, «familiäre» Arbeitsorganisation die Gefahr gebannt wird, daß der soziale Organismus sich in Hand- und Kopfmenschen, in Architekten und Handlanger, in Regierende und Ausführende ausdifferenziert. Töpferscheiben-Erfindungen bedingen und/oder bewirken eine stärkere «division du travail social».

Das Entwurfspapier – Töpferscheibe des Architekten – läßt Bauwerke als gebaute erscheinen. Aber es gibt Gradunterschiede. Der mittelalterliche Plan kann der gleichzeitigen musikalischen Notation verglichen werden, die nur wenige Züge des musikalischen Werkes festlegt. Der Entwerfende nähert sich dem Habitus des Zeremonienmeisters, der nur steuert, was auch ohne ihn ablaufen würde. Das langsame Entstehen der *Schauperspektive* beschreibt den Weg aus «blindem» Bauen heraus bis hin zur Vogelperspektive, mit der der Entwerfer sich buchstäblich als über der Sache stehend zeigen will. Das Komplement dazu bildet die zunehmende Abstraktion im Bereich des Grund- und Aufrisses. Eine wichtige Marke stellt hier die Entwurfsmethode dar, die Jean-Nicolas-Louis Durand erfunden hat: Sie bedient sich «weißer Bögen, die nach Art der *Stickmuster* oder Schachbretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz *mechanisch ordnen*»⁵⁶.

Sempers Bemerkungen über den «Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen» sind vielleicht deshalb so giftig, weil er diesem Generationsgenossen von Cuvier Wesentliches verdankt. Hier nämlich ist ein eindrückli-

ches Muster gegeben für eine vergleichende Baulehre, in der die verschiedensten gattungs- und stilmäßigen Erscheinungen auf den gemeinsamen kleinsten Nenner eines Quadratelementes reduziert und so ineinander transformierbar werden wie die Organisationstypen einer Klasse von Lebewesen bei Cuvier. In einer später brutal scheinenden Unbekümmertheit erscheint das Bauen hier als Machwerk, als Resultat von Berechnung und Kalkulation. Die Gattungshierarchien werden hinfällig, denn das Bauen ist auf diese Weise in der nackten Notwendigkeit begründet, sich eine Behausung zu schaffen. Wir befinden uns im Gravitationszentrum jener bürgerlichen Revolution, die der industriellen den Segen gibt.

IX

Durands Entwurfsverfahren besteht in einem Binden und Reihen von «Fertigelementen» auf einem «Stickmusterblatt», das ans Fadennetz des Textilhandwerkers erinnert. Dieses entwerfende «Sticken» ist vom konkreten Bauen ebensoweit entfernt wie die maschinelle Arbeit von der handwerklichen. Der Mechanismus des «Stickmusterverfahrens» entspricht die Mechanisierung des Bauwesens: Handgemachtes wird durch Fertigelemente ersetzt, die Produktion wird gesteigert, während gleichzeitig die Zahl der arbeitenden Hände vermindert wird. Durands Bauklötzchendenken enthält das gleiche spielerisch-naive Moment wie das komplementäre Architektur-«Malen» der Landschaftsgärtner und Beaux-Arts-Schüler. Die Industrialisierung steckt in den Anfängen; Textilfabriken können wie große Gutshöfe aussehen. Der Begriff des Polytechnikers verbindet sich bei Durand noch mit der militärischen Askese des Exerzierplatzes.

1855 wird Semper ans neugegründete Polytechnikum von Zürich berufen. Obwohl die Auftraggeber Durandschen Sparsamkeitsmaximen folgen möchten, wird der von Semper «erbaute» Neurenaissancepalast der Technischen Hochschule zu einem historistischen Paukenschlag in dem noch klassizistisch geprägten Zürich. Daß Semper hier Architektur als städtebauliche Inszenierung und als Schaffung eines artikulierten Funktionszusammenhangs realisieren kann, verdankt er den «Töpferscheibenerfindungen» Durands und der Beaux-Arts-Architekten. Die romantische Hügellage

des <Monumentes> zeigt, daß es sich beim Historismus nicht um <Stilimitation> handelt; zum Cinquecento und zum barocken Schloßbau verhält sich ein solches Werk eher wie ein Historienfilm zu seinem Sujet.

Der Übergang vom kunsthandwerklichen Zeichenlehrer zum Architekturprofessor am Polytechnikum; die Chance, wieder als architektonischer Regisseur <schalten und walten> zu können – diese Momente scheinen daran mitgewirkt zu haben, daß die <Textilkunst> zum Schlüssel des <Stil> gemacht wurde. Die Tätigkeit des Webers wird zum Ursprung der Bautätigkeit erklärt. Jetzt wird deutlich, daß dies eine Apologie des Stickmusterverfahrens ist, mit dem der Architekt, auf dem Projektionspapier schaltend und waltend, bauliche Organismen kreieren kann. Als extreme Kopftätigkeit steht solches Regieführen aber nicht am Ursprung einer sozialen Organisation des Bauens, sondern auf einer hohen Komplexitätsstufe. Der Grad der Arbeitsteilung zwischen Hand und Kopf bildet das entscheidende <Gattungsunterscheidungszeichen> für die Klassifizierung des baulichen <Bekleidungs Wesens>. Sekundär ist, ob ein Bau nach dem Prinzip eines Skeletts oder nach dem Bild einer formbaren Tonmasse, nach der Idee einer Höhle oder eines Wabenstockes konzipiert ist. Sekundär auch, ob die Form mehr ein Gemacht-Sein oder ein Gewachsen-Sein aussagt – entscheidend dagegen, ob der Anschein des Fabrizierten durch einen <blinden> Bauprozess entstanden ist oder ob umgekehrt der Anschein des <Gewachsenseins> von einem Bauregisseur als Wirkung berechnet ist. Aufschlußreich, wie weit Stoff und Form, wie weit Ornament und Funktion ausdifferenziert sind.

Stilmerkmal der Moderne ist, daß <Stil>-Ideen wie die von einer Teppichwand als Idee reflektiert und mit anderen möglichen Ideen verglichen werden können. In diesem Sinn kann man von einem rein Ornamentalen sprechen – auch und gerade dort, wo der Bau als von allen <Stilornamenten> befreite <Maschine> gegeben wird. Stilmerkmal der Moderne ist aber ebenso, daß der Ausdifferenzierung von <reiner Architektur> die Ausdifferenzierung von <nacktem>, <stillosem> Bauen entspricht. Stillos ist es nicht, weil es etwas nachahmt oder keine oder zuviele Ornamente hat, sondern weil es dafür bezahlen muß, daß die vergleichende Formreflexion unbelastet schalten und walten kann. Die moderne <curtain wall> gehört insofern nicht

zu den Eisen-Glas-Strukturen anonymer Gewächshäuser, sondern zu der historistischen <Teppichwand> Sempers. Aber im Rahmen soziologischer Funktionszusammenhänge bilden die Erzeugnisse der Künstler-Architekten und der Warenfabrikations-Architekten auch einen Zusammenhang, der sie von anderen sozialen Organisationsweisen des Bauens – zum Beispiel der des <âge classique> – abgrenzt.

Semper und seine Schule verdrängen in der Schweiz einen Typus des Handwerker-Architekten, dessen Praxis dem republikanischen Bild des <Von-Unten-Bauens> näher steht als die der Polytechniker. Das Paradox ist, daß dies deshalb gelingen kann, weil gerade die Entlastung vom Handwerklichen erlaubt, dessen Charakteristika deutlich herauszuarbeiten. Die Holzhäuser des polytechnisch gebildeten vergleichenden Bauanatomen sehen – auch wenn sie industriell hergestellt werden – so typisch schweizerisch, so ursprünglich-handwerklich aus wie kaum je der Bau eines ländlichen Zimmermeister-Architekten.

Um diese Zusammenhänge zu sehen, muß man Sempers <Stil> gegen den Strich lesen. Die Anleitung dazu gibt Semper selbst in den später verwischten und abgebrochenen Spekulationen über das Element des Herdes, den <Embryo aller gesellschaftlichen Einrichtung>.

Anmerkungen

- 1 G. Semper, Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre (Vortrag, gehalten in London 1853). In: Ders. Kleine Schriften, Berlin und Stuttgart 1884 (Nachdruck Mittenwald 1979), S. 259–291, Zitat S. 281. Der vorliegende Aufsatz schließt sich an die Semperinterpretationen bei Wolfgang Hermann, Georg Germann und Adolf Max Vogt an. Wegweisend für die Charakterisierung des Verhältnisses von Semper zu Cuvier: A.M. Vogt, Gottfried Semper und Joseph Paxton. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts; Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, veranstaltet durch das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Basel und Stuttgart 1976. Für die in der Semperliteratur unterentwickelte Seite der Formanalyse Sempers vorbildlich: M. Fröhlich, Gottfried Semper, Zeichnerischer Nachlaß an der ETH Zürich. Basel und Stuttgart 1974
- 2 G. Semper, Entwurf Stillehre. Wie Anm. 1, S. 260
- 3 Ebd., S. 283
- 4 Semper erklärt 1876 in Verhandlungen wegen eines Verlagswechsels des <Stil>, daß es ihm schmeichelhaft sei, sei-

- nen «dunklen Namen neben denen eines Lübke, Burckhardt, Kugler, Braun, Waagen etc etc vertreten zu sehen». Vgl. W. Herrmann, Gottfried Semper im Exil, Paris, London 1849–1855, Zur Entstehung des «Stil» 1840–1877. Basel und Stuttgart 1978, S. 116
- 5 G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten. Altona 1834 (Wiederabdruck in den «Kleinen Schriften»), S. 218f.
- 6 J. Gantner, Semper und Le Corbusier. Antrittsvorlesung an der Universität Zürich, gehalten am 30. April 1927 (Sonderdruck) S. 14
- 7 Henry Moore in einem Interview mit Alessandro Porro. In: Vejo, São Paulo-Brasil, 4.5.1983, S. 8
- 8 Vgl. Th.W. Adorno, Versuch über Wagner. Frankfurt a. M. 1974 (Erstausgabe 1952)
- 9 G. Semper, Entwurf Stillehre. Wie Anm. 1, S. 260
- 10 G. Cuvier, Vorlesungen über vergleichende Anatomie, gesammelt und herausgegeben von Duméril und Duvernoy. Zweite verbesserte und vermehrte Ausgabe; übersetzt von G. Duvernoy, Stuttgart 1839, S. 16f. In der den Brüdern Humboldt gewidmeten deutschen Ausgabe von 1801 formuliert der Übersetzer Gotthelf Fischer: «Mann kann also die lebenden Körper wie eine Art von Herd betrachten . . . » Zu Cuvier vgl.: M. Foucault, Les mots et les choses. Paris 1966
- 11 G. Cuvier, Vorlesungen. Wie Anm. 10, S. 17
- 12 Ebd., S. 22f.
- 13 Ebd., S. 32
- 14 Ebd., S. 29
- 15 Ebd., S. 40
- 16 G. Semper, Entwurf Stillehre. Wie Anm. 1, S. 263, 261
- 17 H. Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch (1928). Berlin, New York 1975
- 18 W. Herrmann, Semper und Eduard Vieweg. In: Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie Anm. 1, S. 202f.
- 19 W. Herrmann, Semper im Exil. Wie Anm. 4
- 20 Ebd., S. 66
- 21 G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik; Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. I: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt a.M. 1860 (Nachdruck Mittenwald 1977), S. 13
- 22 W. von Humboldt, Über das Entstehen der grammatischen Formen, und ihren Einfluß auf die Ideenentwicklung (gelesen in der Academie der Wissenschaften am 17. Januar 1882). In: W.H., Schriften zur Sprachphilosophie, Darmstadt 1965
- 23 Ebd., S. 37f., 54f., 34
- 24 G. Semper, wie Anm. 21. Bd. II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt a.M. 1863 (Nachdruck Mittenwald 1977), S. 8
- 25 G. Semper, Keramisches – Klassifikation der Gefäße (Vortrag, gehalten in London zwischen 1852 und 1855). In: Semper, Kleine Schriften, wie Anm. 1, S. 25
- 26 G. Semper, Der Stil II. Wie Anm. 24, S. 8
- 27 Ebd., S. 142
- 28 G. Semper, Über Baustile. In: G. Semper, Kleine Schriften, wie Anm. 1, S. 403
- 29 G. Semper, Der Stil II. Wie Anm. 24, S. 134
- 30 G. Semper, Entwurf Stillehre. Wie Anm. 1, S. 272
- 31 Ebd.
- 32 Ebd., S. 273f.
- 33 W. Herrmann, Semper im Exil. Wie Anm. 4, S. 98
- 34 G. Semper, Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851, S. 55
- 35 G. Semper, Der Stil II. Wie Anm. 24, S. 148f.
- 36 G. Semper, Vorläufige Bemerkungen. Wie Anm. 5, S. VI