

«Tektonik» und «Bekleidungstheorie»

«Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam in architectura haec duo insunt: quod significatur et quod significat.»

Vitruv, *De Architectura*, I, I, 3.

«1. Die Kunst ist eine Darstellung (mimesis) d.h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches äusserlich wird ... 2. Die nähere Bestimmung wird besonders durch die Art des Zusammenhangs zwischen dem Innern und Aeussern, Darstellenden und Dargestelltem, in der Kunst gegeben. Dieser Zusammenhang muss durchaus ein in der Natur des Menschen mit Nothwendigkeit gegebener, nicht durch willkürliche Satzung angenommener sein. ... Zugleich ist dieser Zusammenhang in der Kunst ein so unmittelbarer und inniger, dass das Innre in dem Aeusseren ganz aufgeht, und sich selbst erst im Geiste durch die Darstellung vollständig entwickelt.»

K.O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830, S.1/2.

«Was das eigentliche Wesen der Sache anbetrifft, so glaube ich dasselbe völlig durchdrungen und *als eine Wahrheit in sich selbst* dargelegt zu haben; ein glattes abgemachtes System aufgestellt zu sehen kann man aber um so weniger erwarten, als eben die Forschung noch nicht ruhen kann, und noch manches Dunkle zu ergründen ist, dessen Bedeutung bei der Simplicität der alten Ausdrucksweise ganz nahe liegen muss ohne gleichwohl erkannt zu sein, und noch manche Lücke auszufüllen ist, die zwischen zwei bereits erkannten Dingen liegt; was doch alles nur durch beständige Bewegung und Läuterung des Denkens, durch Anziehen der noch übrigen, aber vor der Hand mir nicht bekannten alten Quellen geschehen kann.»

K.Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, «Einleitung und Dorika», Potsdam 1844, S. x.

«Unter Tektonik begreifen wir im engeren Sinne: die bauliche und Gerätebildende Werkthätigkeit, sobald dieselbe ihre aus Bedürfnissen des geistigen oder physischen Lebens hervorgegangenen Aufgaben *ethisch zu durchdringen* vermag, und sonach nicht allein dem blossen Bedürfnisse durch eine materiell nothwendige *Körperbildung* zu entsprechen, sondern die Letztere auch noch zur *Kunstform* zu erheben vermag.»

K.Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, «Einleitung und Dorika», Potsdam 1844, S. 3.

«Nessuna cosa si dee mettere in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione.»

F. Algarotti und A. Memmo nach Lodoli (*Elementi d'Architettura Lodoliana*, II, Zara 1834, S.16).

«Das Prinzip nach welchem die Hellenische Tektonik ihre Körper erbildet, ist ganz identisch mit dem Bildungsprinzip der lebendigen Natur: *Begriff und Wesenheit und Funktion jedes Körpers durch folgerechte Form zu erledigen, und dabei diese Form in den Aeusserlichkeiten so zu entwickeln, dass sie die Funktion ganz offenkundlich verräth.*»

K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, «Einleitung und Dorika», Potsdam 1844, S. 3.

«Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie *das Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung*, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade *vergeistigt* und mehr im *struktiv-symbolischen* denn im *struktiv-technischen* Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.»

G.Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, «Textile Kunst», Frankfurt 1860, S. 220.

«... beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist.»

G.Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, «Textile Kunst», Frankfurt 1860, S. 220.

«Es kann daher nicht befremden, zu hören, DASS IN DER BAUKUNST DER HÖCHSTE AUSDRUCK MENSCHLICHEN, AN DAS GÖTTLICHE STREIFENDEN KÖNNENS ERBLICKT WERDEN MUSS.» – «Ein logisches Denken muss uns daher zur Überzeugung führen, dass der Satz: 'JEDE BAUFORM IST AUS DER KONSTRUKTION ENTSTANDEN UND SUKZESSIVE ZUR KUNSTFORM GEWORDEN', unerschütterlich ist.»

Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914, S.14 und 60.

«'Das entscheidende geschieht trotzdem'. Nietzsche. – Das perfide buch 'die form ohne ornament', 1924 in Stuttgart erschienen, verschweigt meinen kampf und verfälscht ihn zugleich.»

Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931, «Vorwort» («im oktober 1930»).

Die innere Kohärenz und die Wahrheit galten als Gradmesser einer umfassenden Architekturvorstellung. Zunehmendes archäologisches Wissen führte zwar zu vertiefter Kenntnis, lenkte aber auch öfters von einer grundlegenden Klärung ab. Otto Wagner gehörte später zu jenen, die – zwecks Wahrung der Grundsätze – vor diesem sich Verlieren in archäologischen Einzelheiten warnte.⁹³ Lange Zeit blieben die Verhältnisse aber intakt. Für Aloys Hirt hatte die Architekturtheorie in seiner Zeit eine Stufe erreicht, von der man – einem alten Topos entsprechend – sagen konnte, sie hätte die Antike überholt. In seinem *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809) formuliert er dies so: «Übrigens sind wir der Meinung, dass eine Theorie der Baukunst nach den Grundsätzen der Alten nicht nur möglich sey,

sondern vielmehr, dass sie vollständiger gegeben werden könne, als im Alterthume selbst.»⁹⁴

Das zeugt zumindest von viel Selbstvertrauen in das Leistungsvermögen theoretischer Modelle. Dagegen stand selbstverständlich die stets komplexer werdende Wirklichkeit im Austausch von Theorie und Praxis und die entsprechende Gretchenfrage, die Schiller 1793 in seinen Briefen «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» auf den Punkt brachte: «Aber ist hier nicht vielleicht ein Zirkel? Die theoretische Kultur soll die praktische herbeiführen und die praktische doch die Bedingung der theoretischen sein?» Das liest sich wie eine Parabel zu Schinkel und Bötticher – und deren reziproke Interessen. Schinkel, so führte es E. Jacobsthal in seiner rektoralen Rede zum Geburtstagsfest Wilhelm II. 1890 in der Technischen Hochschule zu Berlin aus, «ist im strengen Sinne des Wortes nie Lehrer gewesen. Seine Bauwerke wirkten wohl als Vorbilder, aber die in Worte gefassten Gedanken sind erst lange nach seinem Tode, zum grössten Theile in fragmentarischer Form, der Nachwelt überliefert worden.»⁹⁵ Dessen ungeachtet war jene Rede mit «Rückblicke auf die baukünstlerischen Prinzipien Schinkels und Böttichers» überschrieben. Und diesen Zusammenhang – im Prinzipiellen – stellte Jacobsthal wie folgt dar: «Waltete in Schinkels Natur der phantasiebegabte Künstlergenius vor, welchem es gelang, so selbständige, und doch wiederum sich so an Traditionen anschliessende Kunstwerke zu schaffen, ... so durchdrang Bötticher, überwältigt von dem Eindruck Schinkelscher Bauten, namentlich des Museums, gefördert durch hohe künstlerische Fähigkeiten, mit logischer Kraft das zur Verfügung stehende kunsthistorische Material, um zur Kenntnis der Bildungsgesetze der hellenischen Kunst zu gelangen ...»⁹⁶

Gleichsam auf die Schillersche Frage antwortend, hatte Schinkel selbst formuliert: «In der Kunst muss der Gedanke immer auf Verwirklichung gerichtet sein; und in der Darstellung die Kritik heraustreten, die im schöpferischen Geiste nothwendig beiwohnen muss.»⁹⁷ Es ist auch bekannt, dass Schinkel diesem Zusammenhang eine sittliche und moralische Kraft zumass. Und die «moralische Wirkung» gründete auf der «letzte[n] notwendige[n] Einheit und Eigenthümlichkeit (der) Wesenheit» jedes künstlerischen Gegenstandes, sowie der «höchste[n] Wahrheit» und «höchste[n] Wesentlichkeit» im Gegensatz zu «jenen zusammengesetzten Handlungsweisen aus Trug, Schein, halber Wahrheit».⁹⁸ So war also die Lehre Schinkels, die niederzulegen ihn nach Jacobsthal so drängte, in ihrem Kern hinlänglich präzis angelegt.⁹⁹ Nichts von dem, was zuvor in entsprechender Konsequenz und Deutlichkeit ausgesprochen worden war, fehlte. Notwendigkeit, Einheit, Wesentlichkeit, Wahrheit als logische Folgen systematischen Angehens der Wesensfragen der Architektur standen auch hier im – theoretischen – Mittelpunkt. Und der Praxis schon näher – gemäss der Aussage: «Das körperliche Gebäude, welches jedesmal ein geistiges voraussetzt, ist hier der Gegenstand meiner Betrachtung»

tung» – hatte Schinkel die Zweckmässigkeit zur eigentlichen Grundlage der Entscheidungsfindung erkoren.¹⁰⁰ Die Zweckmässigkeit reguliert die Frage des notwendigen, inneren Zusammenhalts der verschiedenen Aspekte der Architektur, ähnlich wie Lodoli dies schon mit seinem Begriff der «retta funzione», die «solidità», «analogia» und «comodo» zusammenhalten soll, angestrebt hatte. Schinkel unterscheidet jetzt: «Zweckmässigkeit der Raumvertheilung», «Zweckmässigkeit der Construction», «Zweckmässigkeit des Schmucks», womit er jenen Grundbegriffen den Vorzug gibt, die damals auch Rondelet in seinem Standardwerk, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* – gleichsam als Ersatz für die Vitruvianische «firmitas», «utilitas» und «venustas» – wählt.¹⁰¹

Das alles war Grundlage genug und Ansporn – zwecks eingehender Beweisführung – für jemanden wie Bötticher. Schinkel hatte seine Bemerkungen zur Zweckmässigkeit unter den Titel «Princip Kunst» gestellt.¹⁰² Und dies sollte später in Böttichers *Tektonik* bewiesen werden: ein Prinzip gleichgesetzt mit dem «Gesetz der Form», das «hoch über der individuellen Willkür des werkthätigen Subjektes steht» und Wahrheit beanspruchen darf.¹⁰³ Schinkels «Zweckmässigkeit» ist der Praxis insofern näher, als dieses «Princip Kunst» im einzelnen Bauwerk erreicht werden soll: seinen Bemerkungen zur «Bestimmung der Kunst» entsprechend. Dort wird die Theorie nicht vorgegeben oder bestimmt, sondern gleichsam am Horizont als menschliches Bedürfnis dargestellt: «Das durch diese Ahnung geweckte Bedürfnis, den Zusammenhang einer gegebenen Anzahl von Erscheinungen zu erforschen, hat die Wissenschaft hervorgebracht; das durch eben dieselbe geweckte Bedürfnis, eine möglichst grosse Anzahl von Erscheinungen im Zusammenhange anzuschauen, die Kunst. Die Bestimmung der Kunst ist also eine solche Darstellung ihres Gegenstandes, welche möglichst viele Beziehungen desselben anschaulich macht.»¹⁰⁴

Schinkel scheint hier möglichst viel offenhalten zu wollen, obwohl er an der inneren Kohärenz, auch wenn sie 'nur' über die verschiedenen Begriffe der Zweckmässigkeit definiert ist, festhält. Das haben auch seine Biographen bestätigt. Für Hermann Grimm galt bezüglich einer künftigen Bewertung Schinkels sogar: «Schon ist klar, dass höher als was Schinkel in ausgeführten Bauten hinterlassen hat, dasjenige aufragt vor unserm geistigen Auge was er leisten wollte und konnte, und dass, sosehr ihm die Formen seiner Kunst dienstbar geworden sind um seinen Gedanken grossartigen Ausdruck zu geben, diese Gedanken selbst weit über das der Architektur allein Erreichbare hinausschweiften.»¹⁰⁵ Da wird das geistige Vermächtnis erfasst, wie es im Kontrast zu Semper – und selbst zu Otto Wagner – beschrieben werden wird. Und selbst wer in seiner Analyse 'bloss' von den Bauten ausging, fand immer noch genügend Anlass, die Prinzipientreue Schinkels im Vergleich zur anderweitig geübten billigen Nachahmung festzuhalten. Auch Kugler hat in diesem Sinne in seiner *Charakteristik* der künstlerischen Wirksamkeit Schinkels

(1842) ein Kapitel – «Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen» – gewidmet und im Kontrast zur üblichen Art der Nachahmung archäologischer Muster Schinkels Orientierung – «ohne ein bestimmtes Vorbild» – am «wesentlich Charakteristische[n] der griechischen Architektur» unter Beweis gestellt.¹⁰⁶

Schinkels Position war also zweifelsfrei die grosse Herausforderung, der Bötticher in seinem theoretischen Entwurf genügen wollte. Wie unterschiedlich auch seine «Tektonik» beurteilt wurde, dass er dieses Ziel 'durchdringend' und «mit logischer Kraft», wie dies Jacobsthal umschrieb, erreicht habe, wurde ihm allgemein zuerkannt. Böttichers *Tektonik* konnte und wollte natürlich Schinkels «Lehrbuch», das bekanntlich nie zustande kam, nicht ersetzen. Und es muss auch offenbleiben, wieviel Bötticher denn im einzelnen an Schinkelschen Erwartungen einzulösen geglaubt haben mag.¹⁰⁷ Jedenfalls hat er ihm zumindest die ersten Bogen seiner *Tektonik* vorlegen können. Und hier ist nun auf den ersten Blick die 'andere Natur' ausführlich und streng gehandhabter theoretischer Erörterung – nach Paragraphen gegliedert, numeriert und mit Fussnoten ergänzt – wieder ersichtlich.¹⁰⁸ Als Hermann Lotze 1868 in seiner *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* auf Bötticher zu sprechen kam, meinte er einleitend, dieser hätte «eine Theorie entwickelt, deren scharf bestimmte Formulierung zur Wiederholung ihrer Grundgedanken reizt».¹⁰⁹ So folgte er diesem Reiz in einer knappen Zusammenfassung der Bötticherschen Gedanken: «Die griechische Architektur erbilde die Totalform eines Bauwerks, der Natur des Materials entsprechend, aus einzelnen, zur Existenz und dem Gebrauch des Bauwerks nothwendigen, und den entsprechend im Raume angeordneten und vertheilten Körpern.» Da sind sie also wieder, die Argumente – an der griechischen Architektur appliziert – der Notwendigkeit im Sinne der Verbindung der Elemente zu jener «structiven Vereinigung zum Ganzen».¹¹⁰ Darauf, so Lotze, wäre auch Böttichers «wechselseitige Begriffsverbindung» gerichtet. Böttichers Tektonik wird als «Ausdruck der innern Wesenheit» gefasst. Und Lotze fasst Böttichers anspruchsvolles Gedankengebäude – auf die Bekleidungs-Metapher reduziert – wie folgt zusammen: «Und zwar geschehe dies so, dass man sich zuerst ein Gestaltschema des Theiles denkt, welches in seiner Nacktheit die architektonische Function, die ihm obliegt, vollkommen erfüllt, alsdann aber diesem Kerne solche Extremitäten anfügt, oder denselben gleichsam mit solchen Formen oder einer solchen Hülle bekleidet, welche seinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklärt.»¹¹¹

Böttichers eigene Darstellung des Sachverhaltes ist – trotz Lotzes Lob von «straffem Zusammenhang und methodischer Bestimmtheit» – um etliches komplizierter und lässt erwarten, dass sich deren Kenntniss in der Nachfolge, wie schon das Beispiel Lotze zeigt, auf wenige Hauptgedanken reduziert überliefert und verbreitet, aber auch mal unzulässigerweise vereinfacht hat. Dasselbe wird noch vermehrt Semper und seinem so häufig auf die «Bekleidungslehre» zurückge-

führten *Stil* widerfahren. Was also von der «Frucht aus dem Garten jener Kunst, der er [Schinkel] ein Pfleger war» und die Bötticher in seiner mit «Weihe» überschriebenen Widmung dem Verstorbenen zueignen wollte, konnte denn in erster Linie aufgenommen und begriffen werden? Sicherlich mehr als die blossen Formeln der Notwendigkeit, der – negativen – Umschreibung der «Ausschliessung aller Willkür», wie sie beispielsweise der Kasseler Professor J.H. Wolff ans Ende seiner *Beiträge zur Aesthetik der Baukunst* (1834) setzte.¹¹² Böttichers Verdienst liegt nicht zuletzt in der begrifflichen Weiterführung der Diskussion. Und nicht umsonst wendet er sich im Vorwort auch an die Philologen und beansprucht für sich die «Wiedereinführung der antiken Terminologie», da sich ja für «Formen und Theile des Baues» «im Deutschen noch keine wesentliche scharfe Bezeichnung findet». Bötticher baut seine Theorie ausgehend von der griechischen Architektur im einzelnen auf, setzt dieser aber schon im Vorwort und insbesondere in der Einleitung, die den anspruchsvollen Titel «Zur Philosophie der tektonischen Form» trägt, grundsätzliche Überlegungen – auch sie in bisher nicht erreichter begrifflicher Differenzierung – voran.

Schon im Vorwort findet sich die erste Definition des «Princips der Hellenischen Tektonik», das Bötticher als «identisch mit dem Princip der schaffenden Natur» sieht, wie einst Laugier – und mit ihm die ganze französische Kunsttheorie – das Gültige mit der Natur und dem «goût naturel» in Zusammenhang gebracht haben.¹¹³ Aus diesem Princip «entspringt ein Gesetz der Form». Und dieses steht «hoch über der individuellen Willkür», ist also gültig und allgemein. Bötticher spricht in diesem Sinne vom «Hellenischen Bau» als einem «raumbildenden Organismus», in dem das Verhältnis der Teile zum Ganzen – entsprechend der bekannten Fragestellung vorangegangener architekturtheoretischer Diskussion – zu definieren ist. In dieses Bild des Organismus' eingebettet ist die alte philosophische Kernfrage von Materie und Form. Der «formlose Zustand» «in dem Materiale», somit vorerst «ruhend», löst sein «latentes Leben» «zu einer dynamischen Äusserung» und wird «zu einer statischen Funktion» genötigt. Jedes Glied ist so notwendigerweise Teil eines «idealen Organismus». Bötticher qualifiziert dies als «höhere Existenz». Und zur weiteren Erklärung dieses «in sich vollendeten Mechanismus'» führt er jene Begriffe ein, mit denen später seine Theorie insgesamt apostrophiert wird: «Kernform» und «Kunstform». Böttichers erste Definition der Begriffe: «Die Kernform jedes Gliedes ist das mechanisch nothwendige, das statisch fungirende Schema; die Kunstform dagegen nur die Funktion-erklärende Charakteristik.» Zum Vergleich: Auch Lodoli ist, soweit man dies den bloss fragmentarischen Hinweisen zu seiner Theorie entnehmen kann, von der Feststellung ausgegangen, dass die «retta funzione» und die «rappresentazione» am Ende allein in Erscheinung träten und somit als «soli oggetti finali scientifici» entscheidend seien. Die 'Kunstform', um einmal diese Parallele zu forcieren, wäre dann als

«rappresentazione» gemäss «geometrisch-arithmetisch-optischen» Gründen definiert. Und der mit der «solidità» parallelgewetzten 'Kernform' entsprechen die «statisch-physikalisch-chemischen» Bedingungen. Dieser reichlich komplizierten Umschreibung, der immerhin klare und überzeugende Zuordnungen eigen sind, entspricht natürlich auch die handliche Formel, wie sie später beispielsweise Otto Wagner – über den Weg einer längst zum Gemeingut gewordenen, vereinfachten und adaptierten theoretischen Einsicht – als These fasst: «Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden.»¹¹⁴ Selbstverständlich ist die Konstruktion jener Bereich, der mit der «firmitas», der «solidità», den statischen, physikalischen und, wenn man denn will, chemischen Bedingungen zusammengeht. Allerdings hat man zu Wagners Zeit unter Konstruktion meist kaum mehr so abstrakt und allgemein das «mechanisch nothwendige, das statisch fungierende Schema» Böttichers begriffen, und die Gefahr, dass man bei zunehmender Ausweitung der Begriffe am Ende selbst «Kernform» und «Chicago-frame» zusammenlesen würde, kann man nicht völlig ausschliessen. Das lässt – nebst der Einsicht in die von Bötticher sicherlich intendierte Allgemeingültigkeit – die unausweichliche Veränderung und Anpassung und vor allem die Reduktion und Vereinfachung der sehr anspruchsvollen Theorie der «Tektonik» erahnen!¹¹⁵ Um so wichtiger ist es darauf hinzuweisen, dass Wagner 'noch' ausdrücklich von der «Kunstform» spricht und wohl doch eher dem «struktiv-symbolischen» als dem «struktiv-technischen Sinne» – gemäss Sempers Unterscheidung – anhängt.¹¹⁶ Zudem lässt auch die Betonung der Unerschütterlichkeit und logischen Notwendigkeit dieses Grundsatzes bei Wagner an Bötticher gemahnen: «Ein logisches Denken» müsse zur Erkenntnis führen, dass dieser Satz «unerschütterlich» sei. «Dieser Grundsatz hält allen Analysen stand und erklärt uns jede Kunstform.»¹¹⁷

Die Forderung nach innerer Kohärenz, nach Notwendigkeit im Verhältnis der Elemente einer architektonischen Wesensdefinition, scheint so im Grunde genommen mehr Bestand zu haben als das, was im einzelnen differenzierend dazu ausgeführt wird. Was Böttichers Theorie von allen anderen, reduzierteren Formeln der Inhalt-Form-Beziehung abhebt und was dementsprechend vom 'eiligen Leser' wohl nur selten bemerkt wird, ist die Tatsache, dass die über der «Kernform» gebildete, «Funktion-erklärende Charakteristik» der «Kunstform» nicht allein über die jeweiligen Glieder erklärt wird. Ihr Zusammenhang, die «wechselseitige Begriffsverbindung» ist ihr einverleibt und lässt das Ganze zum «einzigsten untrennbaren Organismus» werden. Stärker lässt sich der Zusammenhang des Ganzen wohl kaum ausdrücken. Bötticher prägt dafür den Begriff «Junktur».¹¹⁸ So kann er auch von der «totalen Form» als Resultat der hellenischen Architektonik sprechen und definieren: «Nach ihrer struktiven Vereinigung zu einer totalen Form, erscheinen alle diese Strukturtheile in einem Ausdrucke welcher sowohl den innern Begriff, die Wesenheit oder die mechanische Funktion eines jeden für sich, als auch die

wechselseitige Begriffsverbindung – Junktur – aller im Ganzen, auf das anschaulichste und prägnanteste darstellt. Diese ist das Dekorative oder die Kunstform jedes Theiles.»¹¹⁹

Noch eine Besonderheit muss betont werden. Die Abstraktheit der theoretischen Sprache lenkt vielleicht davon ab, dass Bötticher hier nicht – wie zum Beispiel Laugier, der im diskutierten Kapitel seines *Essai* «le nud du mur» als «essentiellement» in Erscheinung treten lässt – die «Kernform» gleichsam nach aussen kehrt.¹²⁰ Im Gegenteil, hier ist es die ausschliessliche Aufgabe der «Kunstform» und diese ist natürlich, wie man aus den restlichen Teilen und dem Tafelband der *Tektonik* leicht ersieht, in den Ordnungen der griechischen Architektur gegeben. Auch das sollte man nicht übersehen. Allein, in seinen theoretischen Ausführungen erweist sich der systematische Zusammenhang des Innern mit dem, was auch als «das Dekorative», als «decoratio» und – bezeichnend genug – als 'kosmos' bezeichnet wird, als eigentliches Anliegen Böttichers. Und zur «Kernform» kommt sprachlich komplementär zusätzlich die «Hülle» ins Gespräch. Noch einmal: Für Bötticher ist das Wesentliche, das was die «hellenische Architektonik» insgesamt auszeichnet und ihr den Rang eines «Prinzips» verleiht, die «Idealität» des organischen Zusammenhangs von «Kern-» und «Kunstform». Dieser Zusammenhang ist durchaus von ethischer Dimension. Und so wird daraus «eine Wahrheit», die «für alle kommenden Geschlechter» Gültigkeit beanspruchen muss. Auch hier darf man mit Blick nach vorn jetzt schon auf jene Umkehrung der Werte verweisen, die – wieder mit sittlichem, besser wohl mit moralischem Anspruch – das Bild von Kern und Hülle zugunsten des – guten und wahren – Kerns und gegen die – oberflächliche – Hülle umdeutet. Damit wird eine Unterscheidung weitergeführt, die die alles befriedigende «Charakteristik» und «Junktur» jedoch ins Gegenteil verkehrt. Böttichers «Kunstform» und «Hülle» versteht sich statt dessen noch uneingeschränkt positiv. In ihr erfüllt sich das Schinkelsche – oder auch Goethesche – «zur Anschauung bringen». Dazu nochmals definitorisch Böttichers erster Satz der Einleitung «Zur Philosophie der tektonischen Form»: «Unter Tektonik begreifen wir im engeren Sinne: die bauliche und Geräte-bildende Werkthätigkeit, sobald dieselbe ihre aus Bedürfnissen des geistigen oder physischen Lebens hervorgegangenen Aufgaben ethisch zu durchdringen vermag, und sonach nicht allein dem blossen Bedürfnisse durch eine materielle nothwendige Körperbildung zu entsprechen, sondern die Letztere auch noch zur Kunstform zu erheben vermag.»¹²¹

Bötticher hat schon im Vorwort die wesentlichen Grundlagen seiner Theorie dargelegt. Was danach folgt, gibt in verschiedenen Akzentuierungen weitere Definitionen und zusätzliche Formulierungen und skizziert die Applikation der Theorie auf die griechische Architektur. Da wird mal das Verhältnis «Kern-/Kunstform» in der konkreten Bezeichnung des schon in den «statischen und struktiven»

Vorgaben gegebenen «nothwendigen kubischen Schemas» präzisiert, um dann zu folgern, dass hier «vollkommen analog dem tektonischen Begriffe des Strukturtheiles» der Begriff der «Kunstform» in Erscheinung treten müsse, und zwar so, dass «der Begriff äusserlich messbar» sei.¹²² Da mag – schon wieder – das moderne Auge den Skelettbau wittern. Da wird auch die «Körperform» näher erläutert, deren Begriff, Wesenheit und Funktion – in Umkehrung der Sichtweise – «durch folgerechte Form zu erledigen» wäre.¹²³ Dem Körper ist eine «gewisse struktive Funktion» eigen, die nur durch die «vorgezeichneten Raumgrenzen» beschränkt ist.¹²⁴ Je genauer Bötticher dies beschreibt, desto eher scheint er sich dem nackten Kern unter dem Aspekt einer – ‘schon’ – konkreten Form anzunähern. Und folgerichtig erscheint in jener Formulierung der innere Zusammenhang mit der Hülle weniger entschieden beansprucht. Scheint! Denn bei allem Wissen um die spätere Methapher von Stilhülle und Kern ist hier der Konnex noch unmissverständlich gegeben. Trotzdem, die Formulierung ist für kommende tendenziöse Lektüre verführerisch genug: «... dass man sich zuerst für die vorgeschriebenen Raumgrenzen – statisch nothwendigen Körperproportionen, einen Körperkern oder eine Kernform in einem solchen Formenschnitte – Schema – vorbereitet denkt, welcher in seiner Nakktheit schon die tektonische Funktion vollkommen erledigt, alsdann aber diesem Kerne solche Extremitäten angefügt oder denselben gleichsam mit einer aus solchen Formen gebildeten Hülle bekleidet zeigt, welche eben seinen innern Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklären. Dies ist die dekorative Charakteristik, die Ornamenthülle des Kernschema vom Strukturtheile, welche in ihrer Kontinuität aus einzelnen begriffsanalogen Formenschematen gebildet wird.»¹²⁵

«In seiner Nakktheit *schon* die tektonische Funktion vollkommen erledigt»: Aus dem Zusammenhang gerissen oder flüchtig mit der «Ornamenthülle» kontrastiert, scheint sich hier der Kern tatsächlich schon aus der Hülle zu befreien. Noch einmal, dies ist nicht Böttichers Meinung. Aber dass die begriffliche Trennung von «Kern-» und «Kunstform» dereinst zu einem Gegensatz führen würde, zumal diese Begriffe weiter umschrieben und notgedrungen durch andere ‘Bildvorstellungen’ ergänzt werden (die «Kernform» als schon konkreter erscheinender «Körperkern» oder «Schema», die «Kunstform» ‘bloss’ als «Ornamenthülle»), ist doch absehbar. Allzusehr hat Bötticher die Lebensfähigkeit der Kernform unterstrichen, als dass man nicht – durch die äussere Entwicklung ermutigt – zu solchen Ansichten gelangen könnte: «Der Kern jedes Strukturtheiles, aller dekorativen Attribution entblösst (!), ist in seiner nakkten Körperlichkeit vollkommen schon fähig alle baulichen Funktionen zu erfüllen.»¹²⁶ Und wieder ist es in Tat und Wahrheit so, dass Bötticher dies im Gegensatz zu den «dekorativen Symbolen» betont, deren statisches Fungieren in der Hellenischen Architektur nirgendwo nachzuweisen sei.

So darf man jetzt festhalten, dass Bötticher in seiner *Tektonik* nicht nur ein streng logisch konstruiertes Gedankengebäude zur inneren Kohärenz von Materie und Form in der Architektur im Sinne von Notwendigkeit und Wahrheit aufgebaut hat, er hat auch neue Begriffe so verwendet, dass sie sich nur allzu schnell – als Stichworte aufgefangen – ihrem ursprünglichen Kontext entziehen konnten: «Kernform», «Körperform», «Kunstform», «Ornamenthülle». Dazu kommt, dass Bötticher natürlich auch das Bild der Bekleidung gebraucht und mal von «mit einer ... Hülle bekleidet», mal von der «dekorativen Bekleidung» spricht.¹²⁷ Es ist, wie jetzt bereits mehrmals suggeriert, eine Frage der Zeit, bis die ursprüngliche Charakterlehre, die auf den wesentlichen Zusammenhang von Form und Inhalt zielte und in diesem Sinne in Böttichers *Charakteristik* eingegangen war, zugunsten einer Polarisierung von Kern und Hülle zurücktreten würde. Ein Blick ins Grimmsche Wörterbuch macht deutlich, dass jenes Begriffspaar gemäss sprachlicher Konvention schon damals als 'Gegensatz' begriffen werden konnte. Begünstigt wurde dabei natürlich der (wahre) Kern. Damit ist auch der mögliche Zwiespalt der Bötticherschen Terminologie aufgezeigt. Dies – die Auflösung seiner Begriffe – hatte er sicherlich nicht gemeint, als er im Vorwort der *Tektonik* eine Weiterführung seiner Theorie «durch beständige Bewegung und Läuterung des Gedankens» ansprach.¹²⁸

Sempers «Bekleidungslehre» stand ein ähnliches Schicksal bevor. Ursprünglich als Kern einer Theorie zum Wesen künstlerischer Schöpfung gedacht und deswegen bald als zu deterministisch und «mechanisch» verschrien, blieb am Ende kaum mehr als ein arg verkürztes Vorurteil. Bötticher und Semper ist aber noch anderes als dieses gemeinsame Schicksal eigen, obwohl sie häufiger gegeneinander ausgepielt als zusammengesehen wurden. Für Carl Bernhard Stark verkörpern die beiden zwei «entgegengesetzte Beobachtungsweisen», welche «wie Materie und Geist, wie Form und Idee sich gegenüberstehen»: «die eine rein ausgehend von den in der menschlichen Natur gegebenen Bedürfnissen, Trieben, Leiden und von der körperlichen Natur des Materials und der dadurch bedingten Bearbeitung sowie dem auf anderes Material übertragenen Scheine (Semper), die andere ausgehend von dem Begriff der Funktion als der im Stoff sich ausprägenden Kunstidee (Bötticher); die eine sieht nur Entwicklung aus dem rein Materiellen in das Formelle, Geistige und in das freie Spiel, die andere nur eine fertige inhaltserfüllte Form, eine Erscheinung der Idee und eine den Inhalt verlierende Degeneration.»¹²⁹ Bei Tietze konnte später die Andersartigkeit der Ansichten von Bötticher und Semper zur Überwindung der einen durch die andere geraten: «Kein Beispiel macht das vielleicht deutlicher als die diametral entgegengesetzte ästhetische Erklärung des griechischen Baustils, die Bötticher und Semper gegeben haben; das Wesen dieses Stils, der für beide gleichermassen das Ideal war, ist nach Bötticher das Tektonische, nach Semper die Überwindung des Tektonischen.»¹³⁰ Der nächstfolgende Satz macht klar, dass man inzwischen die Theorie von der jewei-

ligen Baupraxis her beleuchtete oder in ihr – um Tietzes vorsichtiger Formulierung zu folgen – zumindest eine «Resonanz» vermutete: «Den Grund dieser Meinungsverschiedenheit hat man mit Recht im Verhältnis ihrer ästhetischen Grundanschauungen erblickt; und diese wurzeln im tektonischen Baustil der Zeit Böttichers und der formalen Baukunst Sempers.» So ähnelt denn am Ende die Parabel zu den beiden führenden Theoretikern Bötticher und Semper dem, was Gurlitt 'kunstgeschichtlich' zum Verständnis der Entwicklung der Architektur des 19. Jahrhunderts anführte, nämlich den «Triumph der Kunstart Sempers über die Schinkelsche».¹³¹ Von solchem Zuschnitt ist schliesslich auch Lux' Einschätzung der Bedeutung Otto Wagners, «des Grössten nach Schinkel und Semper», der «selbst zum Meilenstein der Entwicklung geworden» ist.¹³²

Bevor diese 'Entwicklung' in allzu tendenziöser Weise hervorgestrichen werden soll, muss aber auch auf die Ähnlichkeit der Semperschen «Bekleidungs-theorie» mit Böttichers *Tektonik* hingewiesen werden. Dass Semper Böttichers *Tektonik* und insbesondere die theoretischen Teile von Vorwort und Einleitung – 1852 – eingesehen hat, ist dank der präzisen Buchführung der British Library auf den Tag genau festgestellt worden.¹³³ Es ist klar und unbestritten, dass Semper bei allem möglichen Erschrecken über die von Bötticher vorweggenommenen Vorstellungen unbeirrt seine eigene Theorie entwickelte. Allein schon der Umstand, dass Semper in der Grundlegung des *Stil* vom «*technischen* Ursprung der wichtigsten Grundformen, Typen und Symbole der Baukunst» ausging und so das Werk – gemäss der Natur der Materialien – in «Textile Kunst», «Keramik», «Tektonik» (für «Zimmerei») und «Stereotomie» (für «Steinkonstruktion») gliederte, ist Hinweis genug auf die Andersartigkeit der Sichtweise und – insbesondere – der Beweisführung. Andererseits ist stets bemerkt worden, dass Semper diesen verschiedenen Teilen in seinem nicht vollendeten Werk in sehr unterschiedlichem Masse gerecht geworden ist. So sind im ersten, den ganzen ersten Band einnehmenden Teil zur «Textilen Kunst» nicht nur zufällig die anvisierten grundsätzlichen Probleme – gleichsam trotz der Grenzziehung gemäss der unterschiedlichen materiellen Bestimmung der Kunst – abgehandelt worden. Hier ist schon in der von den übrigen Überschriften abweichenden Betitelung das «*Prinzip* der Bekleidung in der Baukunst» in einer Weise hervorgehoben, die aufmerken lässt, als ob hier in der Art und Weise des Schinkelschen «*Princip* Kunst» grundsätzlich argumentiert würde. Der Eindruck täuscht nicht. In diesem Kern der – schon früh und je länger je mehr – herausgelösten «Bekleidungs-theorie» zeigt sich unübersehbar der Zusammenhang mit den vorausgegangenen Lehren zu Form und Inhalt, zu Innen und Aussen. Und dies, obwohl Semper schon in den «Prolegomena» seines Hauptwerks deutlich macht, das es ihm um Distanz zum traditionellen «Kunstphilosophen» gehe. Prinzipien – angefangen bei denjenigen Vitruvs – werden deutlich abgrenzend durch «Autoritäten» ersetzt und zudem neu und teilweise völlig

andersartig begründet. Dass es ihm und seinen theoretischen Bemühungen um einen erneuerten, echten Zusammenhang mit der Praxis der Architektur geht, hat er – sich einmal mehr von vorausgegangener Theorie abhebend – ebenfalls in den «Prolegomena» besonders herausgestrichen: «Es ist dem Kunstphilosophen nur noch um die Lösung seines Problem es zu thun, das mit dem des Künstlers nichts gemein hat ... Ihm ist der Kunstgenuss Verstandesübung, philosophisches Ergötzen, bestehend in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Zergliedern desselben und dem Herauspräparieren des Begriffskerns aus ihm.»¹³⁴ All das kann natürlich kritisch auf Bötticher bezogen werden. Dass dieser «auf rein begrifflichem Wege das Wesen der hellenischen Architektur zu erfassen versucht» habe, während Semper eben «von den in der menschlichen Natur gegebenen Bedürfnissen und den in der Beschaffenheit des Materials liegenden Bedingungen der Bearbeitung desselben» ausgegangen sei, hatte beispielsweise auch Conrad Burstan in seiner *Geschichte der classischen Philologie* bemerkt.¹³⁵

Semper überschrieb also den entsprechenden Abschnitt seiner «Textilen Kunst» mit der umfassenden These: «Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.»¹³⁶ Einen ersten Abschnitt betitelte er mit «Allgemeines», einen zweiten mit zwei verkürzten Thesen: «Das ursprüngliche auf den Begriff Raum fassende formelle Princip in der Baukunst unabhängig von der Konstruktion. Das Maskiren der Realität in den Künsten.» Dies lässt eine deutlich andere Akzentsetzung als bei Bötticher und seinem gerade umgekehrt betonten inneren Zusammenhang von Kern und Form erwarten. Was aber ist in Sempers *Stil* das mit Bötticher Gemeinsame? Am ehesten das, was ungeachtet des offensichtlichen Gegensatzes zur Einteilung nach Materialien als «Allgemeines» apostrophiert und im Titel thesenhaft als «Prinzip der Bekleidung» hervorgehoben ist und anschliessend auch mit einigen entsprechend deutlich formulierten Definitionen erklärt wird. An der schon im Titel ausgesprochenen These hatte den Archäologen damals am ehesten das – gegen das Primat der Griechen gerichtete – «zu allen Zeiten und bei allen Völkern» gestört, was Semper übrigens kurz danach als «Ablösung und Lostrennung der klassischen Antike von dem grossartigen allgemeinen Bilde» respektive mit dem Ausspruch, «aber man ist hellenischer gesinnt als selbst die Hellenen», kritisiert hatte.¹³⁷ Semper hatte dies übrigens polemisch zugespitzt als «Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie» gebrandmarkt.¹³⁸ Aber dieses archäologische Gerangel um den Primat der Griechen hinderte Semper keineswegs daran, auch seinerseits just bei den Griechen den allgemeinen und höchsten Kunstbegriff – im Sinne einer «herrlichen Blüthe» und eines «letzten Bestimmungsziels» der Kunst – anzusiedeln. Denn, «der schaffende Genius der Griechen hatte eine edlere Aufgabe, ein höheres Ziel, als die Erfindung neuer Typen und Motive der Kunst, die sie von Alters her überkamen und ihnen heilig blieben; ihre Mission bestand in

anderem, darin nämlich, diese, fertig wie sie dem Stofflichen nach bereits fixiert waren, ihren nächsten gleichsam tellurischen Ausdruck und Gedanken in höherem Sinne aufzufassen, in einer Symbolik der Form, in welcher Gegensätze und Prinzipie, die im Barbarenthum einander ausschliessen und bekämpfen, in freiestem Zusammenwirken und zu schönster reichster Harmonie sich verbinden.»¹³⁹ So war also den Hellenen auch bei Semper «ein höheres Ziel» zugehacht. In dieser Bewertung trifft er sich mit Bötticher. Und Bötticher durchaus entsprechend ist – trotz deutlicher Abweichung in der Begründung – das «in höherem Sinne» ganz allgemein mit einer «Symbolik der Form» zusammengebracht. Auch Semper steht somit trotz des «Zusammensturzes einer verjährten Gelehrtentheorie», «idealistische Ästhetik» hin oder her, in der Tradition von Schinkel und Bötticher: zumindest dort, wo er sich um das «Prinzip» und um das «Allgemeine» im Kapitel zum «Prinzip der Bekleidung» kümmert.

Sucht man von diesem geteilten Interesse am Grundsätzlichen ausgehend nach einer 'gemeinsamen' Quelle für Bötticher wie für Semper, so wäre diese am ehesten bei deren gemeinsamem Mentor respektive Lehrer, bei Karl Otfried Müller, auszumachen. Ihm, dem klassischen Philologen, hat man attestiert, dass er nicht eng, «sondern im grossen Stil» seine Wissenschaft betrieb, dass er Philologie mit «Kunstarchäologie» verband und so die Antike «als ein lebendiges, volles Ganzes» angehen und betrachten konnte. Ihm, «dem Forscher», widmete Bötticher – neben Schinkel als «dem Vorbildner» – seine *Tektonik*. Und von ihm hatte der junge Semper 1823–1825 in Göttingen – sich der Mathematik und alten Philologie statt der Juristerei zuwendend – sicherlich viele Anregungen aufnehmen können. In dem gemäss eigenen Angaben direkt aus den Göttinger Vorlesungen hervorgegangenen, Generationen als Grundlage dienenden *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830) hat Karl Otfried Müller zu Beginn jene Definitionen von Kunst gegeben, die beiden, Bötticher wie Semper, als Anhaltspunkte dienen konnten. Sie sind – noch einmal – von den Kriterien der Notwendigkeit und der Wahrheit geprägt, gehen von der Darstellungsfunktion der Kunst aus und beurteilen den Zusammenhang des Innern mit dem Äussern: «1. Die Kunst ist eine *Darstellung* (mimesis) d.h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches äusserlich wird. – Sie will nichts als darstellen, und unterscheidet sich dadurch, dass sie sich darin genügt, von allen praktischen auf einen besonderen Zweck gerichteten Thätigkeiten.» «2. Die nähere Bestimmung wird besonders durch die Art des *Zusammenhangs zwischen dem Innern und Aeussern*, Darstellenden und Dargestellten, in der Kunst gegeben. Dieser Zusammenhang muss durchaus ein *in der Natur des Menschen mit Nothwendigkeit gegebener*, nicht durch willkürliche Satzung angenommener sein ...» «3. Zugleich ist dieser Zusammenhang in der Kunst ein so *unmittelbarer* und *inniger*, dass das Innre in dem Aeusseren ganz aufgeht, und sich selbst erst im Geiste durch die Darstellung vollständig entwickelt. – Daher die

Kunstthätigkeit gleich von Anfang in der Seele auf das äussere Darstellen gerichtet ist, und die Kunst überall als ein Machen, Schaffen (Kunst, techne) angesehen wird.»¹⁴⁰

Die «nähere Bestimmung» zwischen dem Innern und Äussern ist ja auch das erklärte Thema der *Tektonik* Böttichers. Sie führt ihn zu den Begriffen von Kern- und Kunstform. Und auch Semper wird die von Müller beschworene «Innigkeit» dieses Zusammenhangs als «so innig in Eins verbunden» wiedergeben und – seine Theorie jetzt benützend – «durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips» erklären.¹⁴¹ Bötticher wie Semper führen Müllers Gedanken aufgrund unterschiedlicher, teils konträrer Gesichtspunkte weiter. Und schon deshalb ist es keineswegs verwunderlich, dass gerade hier, im Zusammenhang mit der allgemeinen theoretischen Fragestellung, Semper am ehesten die Begriffe Böttichers mitdenkt, vielleicht sogar adaptiert, aber ebenso schnell wieder durch andersgerichtete Argumente einschränkt und kritisiert. Wohlgemerkt, Bötticher wird hier in keiner Weise zitiert. Aber insgeheim ist der Bezug doch fassbar, nicht nur, weil ‘schon’ Bötticher die Bekleidungsmetapher kennt oder weil er – zwar anders – «die totale Form eines Bauwerkes» als «der Natur des betreffenden Materials entsprechend» definiert hat.¹⁴² Auch umgekehrt zeugen Sempers Aussagen zu einer «Symbolik der Form» «in höherem Sinne» und sein Eingehen auf die Differenz von «struktiv-symbolisch» und «struktiv-technisch» – wobei ja ersteres begünstigt wird –, dass er sich in irgendeiner Weise auch mit Böttichers spezifischen Ansichten auseinandergesetzt hat. Und dies zeigt sich um so deutlicher, als er sich klar erkennbar von Bötticher absetzt: mit Blick auf die «praktische Tendenz, wonach uns die Form nicht als Fertiges nach der Schule ästhetischer Idealität gleichsam vorgeritten wird, sondern das Verständniss der Kunstform und der hohen Idee welche in ihr lebt uns aufgeht».¹⁴³

Es ist auffällig genug, dass Semper selbst in seinen Ausführungen zum «Allgemeinen» und zum «Prinzip» nur sehr selten von den konkreten Beobachtungen abweicht. Da stehen zwar die bereits angesprochenen ‘prinzipiellen’ Sätze: «Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung, welches die gesamte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur im hohen Grade vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.»¹⁴⁴ Und: «... beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist.»¹⁴⁵ Aber, Semper ist natürlich – auch hier – mehr als von den reinen Theorien von den praktischen Beobachtungen, insbesondere auch von der Polychromiedebatte ausgegangen. Aus solchen konkreten Einsichten will er folgern. Die Erkenntnis Quatremère de Quincy, wonach

die antike Architektur und Plastik von einem Überzug bekleidet, respektive nicht mehr nackt erscheint, wird von Semper als Entdeckung gewertet. Bei ihm erfolgt die Verallgemeinerung zugunsten eines Prinzips der Bekleidung aus der konkret gewordenen Gewissheit heraus, dass – auch – die griechische Architektur in diesem belegbaren und überprüfaren Sinne bekleidet sei. Semper geht den Weg der Verallgemeinerung konkreter archäologischer Resultate: im Gegensatz zum innerkunstphilosophischen Diskurs Böttichers, aber auch im Unterschied zu Quatremère, der eine entsprechende Schlussfolgerung vermissen lässt. Quatremère sei, weil er auf dieser Ebene den Zusammenhang – des Phidiasschen Zeusbildes mit dem «uralten» Inkrustationsprinzip – nicht gesehen habe, die Frage «nicht allgemein und prinzipiell genug» angegangen.¹⁴⁶ Das besorgt nun Semper, auch dort und gerade dort, wo er spezifischer auf die Architektur zu sprechen kommt: «Alles Vorhergehende bezog sich nur auf *vorarchitektonische* Zustände deren praktisches Interesse für die Geschichte der Kunst zweifelhaft sein mag, es fragt sich nun was aus unserem Bekleidungsprinzip wurde, nachdem das Mysterium der Transfiguration des an sich ganz materiellen struktiv technischen Vorwurfs, den die Behausung bot, in die monumentale Form vollendet war und die eigentliche Baukunst daraus hervorging.»¹⁴⁷

Was also – vorgängig 'praktischer Interessen' – am ehesten an Bötticher gemahnt hatte, wird jetzt als «Mysterium der Transfiguration» eher zurückgeschoben, um im konkret Historischen die Beweisfindung um so besser fortsetzen zu können. Wenige Seiten später gelangt so Semper – nicht überraschend, in der Sache letztlich aber polemisch – vom Prinzipiellen zum Ephemeren. Festfeiern, der «Festapparat», das «bekleidete Schaugerüst» gerät ins Blickfeld.¹⁴⁸ Der Eindruck entsteht, dass Semper seine Vorstellungen jetzt nicht mehr wie Bötticher gleichsam vom Innern zum Äussern im Zusammenhang und grundsätzlich entwickelt, sondern dass er vermehrt die *äusserliche* Ausschmückung und Bekleidung zum eigentlichen Gegenstand seiner Untersuchung macht. So schliesst Semper das Kapitel der Bekleidungslehre mit der Feststellung: «Es war mir bei der Aufführung dieser Beispiele vorzüglich darum zu thun, auf das Prinzip der *äusserlichen Ausschmückung* und *Bekleidung* des structiven Gerüsts hinzuweisen, das bei improvisirten Festbauten nothwendig wird und die Natur der Sache stets und überall mit sich führt, um daran die Folgerung zu knüpfen dass dasselbe Prinzip der Verhüllung der structiven Theile, verbunden mit der monumentalen Behandlung der Zeltdecken und Teppiche welche zwischen den structiven Theilen des motivgebenden Gerüsts aufgespannt waren, auch ebenso natürlich erscheinen muss, wo es sich an frühen Denkmälern der Baukunst kund gibt.»¹⁴⁹

Semper spricht hier zwar noch ausdrücklich vom Prinzip der äusserlichen Ausschmückung. Doch dieses scheint hinter der konkreten historischen Erklärung zu verschwinden, was später eine Interpretation unter «mechanistischen» Vorzei-

chen beschleunigte. Nicht genug: Im *Stil* folgte jetzt jene Fussnote, die vielleicht am häufigsten gelesen, auch am ehesten mit Sempers «Bekleidungslehre» zusammengebracht wurde und ihm je länger je mehr geharnischte Kritik eintrug. Da erinnerte zwar Semper nochmals an den inneren Zusammenhang von Hülle und Kern: «Das Maskiren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist oder die Maske nichts taugt.»¹⁵⁰ Tatsache ist aber, dass er andererseits mit seinen Äusserungen die Maskier-Lust geradezu provozierte: «Ich meine das Bekleiden und Maskiren sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beiden sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst.»¹⁵¹ Das konnte man später auch zugunsten des Makartbuketts lesen. Und die Tatsache, dass Semper hier gleichsam in demselben Atemzug «Karnevalskerzendunst» und Phidias' Parthenonskulpturen erwähnen konnte, musste manchem der gestandenen – allzu «hellenischen» – Hellenen natürlich wie ein Stachel im Fleisch sitzen.

«Maskenlaune und Kerzendunst, Karnevalsstimmung»: solcherlei Epiteta hingen nunmehr der von so hehren Ideen – im Sinne Müllers oder Böttichers – ausgehenden Bekleidungslehre Sempers an. Das war das zweitgrösste Übel. Das noch grössere war das «mechanische» Denken, das man ihm, der alles auf seine materiellen, historisch-konkreten Gründe – und eben nicht bloss 'idealistisch' auf abstrakte Ideen – zurückführen wollte, in die Schuhe schob. Und auch da nützte es wohl nichts, dass er selbst immer mal wieder vor allzu einfachen Schlussfolgerungen warnte. Dass er anstelle der «Ausschliessung der Willkür» – als höchstes Ziel der Kunst – die Geschichte selbst in ihren unbegrenzten und ausufernden Unwägbarkeiten zum Gegenstand wählte, um in ihr und nicht in den Ideen Gesetzmässigkeiten neu aufzuspüren, das wurde ihm 'darwinistisch' und 'mechanistisch' zur Last gelegt.

⁹³ Wagner, *Moderne Architektur*, op.cit., S.9 (Vorwort zur zweiten Auflage): «Durch den Vorstoss der 'Modernen' hat die Tradition den wahren Werth erhalten und ihren Ueberwerth verloren, die Archäologie ist zu einer Hilfswissenschaft der Kunst herabgesunken und wird es hoffentlich immer bleiben.»

⁹⁴ A.Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809, S.ix. – Zur Bedeutung Hirts für Bötticher, die hier nicht weiter verfolgt wird, vgl.: H.W.Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.334/335.

⁹⁵ E.Jacobsthal, *Rückblicke auf die baukünstlerischen Prinzipien Schinkels und Böttichers*, Berlin 1890, S.5.

⁹⁶ Id., S.6.

⁹⁷ Cf. *Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen*, in: (A. von Wolzogen) *Aus Schinkel's Nachlass*, III, Berlin 1863, S.345.

⁹⁸ Id., S.357: «Moralische Wirkung der schönen Kunst.» Schinkel spricht natürlich auch zeitgemäss vom «sittlichen Fortschritt» (id., S.345).

⁹⁹ Cf. Jacobsthal, op.cit., S.5.

¹⁰⁰ Cf. «Aphorismen aus Schinkel's nachgelassenen Papieren», in: (A. von Wolzogen) *Aus Schinkel's Nachlass*, II, Berlin 1862, S.208.

¹⁰¹ J.Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, I. Paris 1808, S.8. – Wieweit hier Schinkel Rondellets berühmtem Werk folgt, kann man offenlassen, zumal sich die Übereinstimmung im wesentlichen nur

auf die – in abweichender Reihenfolge gegebenen – Kategorien selbst und nur sehr beschränkt auf die weitere Ausführung bezieht. Immerhin ist die Gemeinsamkeit auch bezüglich der allgemeinen Betonung der Konstruktion gegen die Dekoration resp. gegen die Oberflächlichkeit vieler damaliger Architekten interessant genug (cf. Rondelet, op.cit., S.6/7: «La plupart des architectes modernes étant plus décorateurs que constructeurs, connaissant à peine les procédés des arts qu'il faut mettre en œuvre pour exécuter leurs projets ...») – Der erste Band des zitierten Werkes Rondelets erscheint erstmals 1802. Gerd Poeschken (*K.F.Schinkel. Das architektonische Lehrbuch*, Berlin 1979, S.21) rückt die zitierten Texte Schinkels als 'Anhang' zum italienischen Lehrbuchplan in die Nähe des Jahres 1804, weil er in ihnen mehr ein Zeugnis «von Umschau und Suche ... nach Begründung einer eigenen Position, als ... eine eigene Doktrin» erkennt. Eine genauere Datierung lässt Poeschken bewusst offen.

¹⁰² Vg. zu diesen Gedankengängen der *Tektonik* aber auch Böttichers Darstellungen in seiner «Rede am Schinkelfeste zu Berlin am 13. März 1848» (cf. [C.F.L. Förster] *Allgemeine Bauzeitung*, 1848/XIII, S.143ff.), wo er das Schinkelsche Ziel als «die Wissenschaft der Kunst mit der Werkthätigkeit zu vereinen» angibt. Zuvor (S.147) die Formulierung: «Was zum andern also zum werktätigen Manne in Schinkel hinzutrat, was ihn zum andern als Vorbild für uns hinstellt, ist die Liebe zur Wissenschaft der Kunst, wie er sie so innig gepflegt. Wohl erkannte sein scharfsehender Geist dass heute nicht blos auf dem Bauplatze die Kunst erlernt werde, dass nicht dort die Kunst reifen könne, sondern wie zur Werkthätigkeit die Wissenschaft hinzutreten müsse; das Handwerkliche blos als solches könne nur erst der Boden sein der den Bau der Kunst trage; denn sonst würde ja der tüchtigste Praktiker stets der erste Künstler sein, Schinkel aber wäre ein geringer Mann geblieben.»

¹⁰³ K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1844, S.xiv. – Vgl. unten.

¹⁰⁴ Cf. «Aphorismen aus Schinkel's nachgelassenen Papieren», op.cit., S.207.

¹⁰⁵ H. Grimm, *Rede auf Schinkel gehalten vor der Festversammlung des Architektenvereins zu Berlin (13. März 1867)*, Berlin (und Gütersloh) 1867, S.7.

¹⁰⁶ F. Kugler, *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842, S.22ff. (Kuglers Beispiel zur 'Nachahmung': «Wenn man im Volksgarten zu Wien einen Thesestempel, in London ein Erechtheum (als St.Pancratus-Kirche) erbaut, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Copie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben.» Id., S.23.)

¹⁰⁷ Generell ist hier zu verweisen auf: C. Bötticher, *C.F.Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtnis. Eine Mahnung an seine Nachfolge in der Zeit in drei Reden und drei Toasten an den Tagen der Geburtstagsfeier des Verewigten gesprochen*, Berlin 1857.

¹⁰⁸ Um auch diesen Unterschied noch zu benennen: A. Hirt (*Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*,

op.cit., S. xii/xiii) hat deutlich zwischen der «allgemeinen Theorie» der Architektur und der «Lehre der Gebäude» unterschieden.

¹⁰⁹ H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, S.517.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Id., S.518.

¹¹² J.H. Wolff, *Beiträge zur Aesthetik der Baukunst oder die Grundgesetze der plastischen Form, nachgewiesen an den Haupttheilen der Griechischen Architectur*, Leipzig/Darmstadt 1834, S.153: «Die Hauptabsicht dieser Abhandlung war, wie wir in der Einleitung erklärt haben, einestheils darzutun, dass der Vorzug der classischen Werke der Griechen in der Ausschliessung aller Willkühr liegt, dass daher Allem, was zur Beförderung der Schönheit geschah, entweder eine constructionelle Veranlassung wirklich zum Grunde lag, oder ihm doch der Schein einer solchen, so natürlich und ungezwungen als möglich, gegeben wurde; anderntheils aber zu zeigen, dass das, was uns in den edlen und reinen Formen der Musterwerke so angenehm anspricht, grösstentheils auf einfachen, von den Meistern, sei es bewusst oder unbewusst, befolgten Gesetzen beruhte.»

¹¹³ Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S.xiv.ff.

¹¹⁴ Wagner, *Baukunst*, op.cit., S.60. – Dem entspricht dann die Forderung: «Der Architekt hat immer aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln» (id., S.61).

¹¹⁵ Allerdings muss man hier, um allzu voreilige Schlussfolgerungen zu vermeiden, gleich beifügen, dass sich diese Äusserungen Wagners in einem Kapitel «Construction» finden, das neben andern zu «Komposition» u.a.m. einhergeht, und so natürlich nicht jene innere Kohärenz eines «Princip Kunst» aufweist, die Böttichers erklärtes Ziel darstellt! Siehe dazu im Folgenden.

¹¹⁶ Semper, *Stil*, I, op.cit., S.220. – Vgl. unten.

¹¹⁷ Wagner, *Baukunst*, op.cit., S.60.

¹¹⁸ Man mag nochmals die Verwandtschaft, aber auch die Andersartigkeit der Lodolischen Theorie in Erinnerung rufen. Lodoli hatte «analogia» (hier mit der 'Junktur' verglichen) als «proporzionata regular convenienza», bezogen auf die Teile und das Ganze – im Sinne also der *Charakteristik* –, gesondert definiert, während Bötticher diese «ragionevoli norme» dort integriert und verankert, wo sie der Einheit des Kunstwerkes zufolge auch in Erscheinung treten müssen, in der äusseren Form.

¹¹⁹ Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S.4.

¹²⁰ Zu den gegenteiligen Beobachtungen, vgl. unten.

¹²¹ Id., S.3.

¹²² Id., S.5.

¹²³ Id., S.6.

¹²⁴ Id., S.4.

¹²⁵ Id., S.8.

¹²⁶ Id., S.9.

¹²⁷ Id., S.8.

¹²⁸ Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S.x.

¹²⁹ C.B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880, S.15.

¹³⁰ H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, S. 110. – Tietze verweist in diesem Zusammenhang auf die Interpretationen Prinzorns und Streiters zu Semper resp. Bötticher. Ihm selbst ging es aber gerade darum, eine allzu deterministische Beziehung von Theorie und Praxis als «Täuschung» abzulehnen, um statt dessen vorsichtiger von einer «Resonanz dieses Schaffens im Intellekt» auszugehen.

¹³¹ Demonstriert am Wettbewerb für das Hamburger Rathaus: cf. C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst seit 1800*, Berlin 1924, S. 431/432.

¹³² Lux, *Wagner*, op.cit., S. 160 und S. 10.

¹³³ W. Herrmann, «Semper und Bötticher», in: W. Herrmann, *Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*. Katalog und Kommentare (gta 15), Basel 1981, S. 26ff.: S. 27. (mit weiterer Literatur).

¹³⁴ Semper, *Stil*, I, op.cit., S. xviii/xix. – Für die Unterscheidung Künstler/Ästhetiker beruft sich Semper auf Zeising.

¹³⁵ C. Burstan, *Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München/Leipzig 1883, S. 1108.

¹³⁶ Semper, *Stil*, I, op.cit., S. 217.

¹³⁷ Id., S. 218/219.

¹³⁸ Id., S. 218: «Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist der Zusammensturz einer verjährtten Gelehrten-theorie, welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüthe, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uralten Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor Alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weiterverbreitet sind und tief haften.» – Hier kann nur in aller

Kürze angemerkt werden, dass diese Polemik gegen den griechischen Primat natürlich schon im 18. Jahrhundert teilweise mit identischen Argumenten beispielsweise bei Bailly (*Lettres sur l'origine des sciences, et sur celle des peuples de l'Asie adressées à M. de Voltaire ...*, London/Paris 1777) geführt wird.

¹³⁹ Id., S. 220.

¹⁴⁰ K. O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830, S. 1/2.

¹⁴¹ Semper, *Stil*, I, op.cit., S. 225.

¹⁴² Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S. 4.

¹⁴³ Id., S. 221. – Diese Formulierung bezog sich de facto auf Quatremères *Jupiter Olympien*. Vgl. unten.

¹⁴⁴ Id., S. 220.

¹⁴⁵ Id., S. 225.

¹⁴⁶ Quatremère (*Le Jupiter Olympien ou l'Art de la Sculpture Antique considéré sous un nouveau point de vue ...*, Paris 1815, S. x) begnügt sich in der Tat mit der Hervorhebung der technischen Aspekte und fand darin schon genug Staunenswertes, was er Winckelmann und Caylus entgegenhalten musste. 'Mehr' konnte er nur andeuten: «Je m'aperçus que cet objet était étranger à leurs usages et à leurs connaissances théoriques ou pratiques; qu'aucun d'eux n'ayant eu l'occasion d'appliquer son esprit à la recherche de ces procédés, personne n'avait même soupçonné l'extraordinaire différence de travail qui dût exister entre l'opération qui fait sortir une statue d'un bloc de pierre ou d'un moule, et celle qui tend à créer par une composition artificielle la masse même et les formes de la statue.»

¹⁴⁷ Semper, *Stil*, I, op.cit., S. 229.

¹⁴⁸ Id., S. 229ff.

¹⁴⁹ Id., S. 231.

¹⁵⁰ Id., S. 232.

¹⁵¹ Id., S. 231.