

Der Abfall «von Böttichers übergeistreicher Arbeit» und die postulierte Überwindung der «Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen der Kunst»

«Ein Rausch der Begeisterung, aufrichtiger ehrlicher Bewunderung zog durch die Bauwelt und auch durch die Ästhetik. Endlich hatte man sie gefunden, die lang gesuchte Wahrheit; das Wesen der Schönheit war in der bisher der philosophischen Zergliederung gegenüber sprödesten Kunst klargelegt!»

C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1907, 3. Aufl., S. 77/78 (zu Bötticher).

«Ausserhalb von Berlin hatten sich früh Spuren des Abfalles von Böttichers übergeistreicher Arbeit gezeigt; unter den Baumeistern, denen die Tüftelei der Tektonik zuwider war, wurden die Abtrünnigen immer zahlreicher: man lernte mit einer höflichen Verbeugung gegen den Geist des Buches die eigene Unbekanntschaft mit dem Inhalt zu entschuldigen; endlich, seit den achtziger Jahren sahen selbst die Berliner Archäologen ein, dass die Lehre Böttichers sich nicht halten lasse.»

C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1907, 3. Aufl., S. 78.

«Im Gegenteil zu der Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes muss eine teleologische treten, indem im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten zweckbewussten Kunstwillens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.»

Alois Riegl, zitiert von Peter Behrens, in: «Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik», in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.-9. Oktober 1913*, Stuttgart 1914, S. 251ff.: S. 253.

«So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik. Die 'Technik' wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort, im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwerthig mit 'Kunst' und schliesslich hörte man es sogar öfter als das Wort Kunst. Von 'Kunst' sprach der Naive, der Laie; fachmännischer klang es von 'Technik' zu sprechen.»

Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. vii.

«Die zwingenden technischen Gründe zur Annahme des ursprünglichen Steinbaus sollten jedoch deutlicher gemacht werden, als bisher geschehen ist.»

H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, S. 522.

«Zugegeben, dass das Bekleidungsprincip bei den Anfängen der Architektur in der Vergangenheit herrschend war, wie Semper nachzuweisen suchte, so ist damit nicht der Beweis geliefert, dass es ein unkünstlerischer Gedanke wäre, die Construction zum Ausgangspunkt der baulichen Gestaltung zu machen. Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts zu construiren giebt. Wir schlagen daher den anderen Weg ein und suchen aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen. Wenn unsere Ergebnisse bisweilen mit denjenigen der anderen Theorie zusammentreffen, so können wir uns nur damit zufrieden geben, dass die Anhänger derselben auch an unseren Betrachtungen einiges Anerkennenswerthe finden; und wenn Semper nicht selten das Constructionsprincip zum Ausgang seiner Erörterungen macht, so werden wir von selbst mit ihm übereinstimmen.»

R. Redtenbacher, *Die Architectonik der modernen Baukunst*, Berlin 1883, S.1.

Mehr als alles andere ist Bötticher und Semper am Ende die Ablehnung und das entgegengebrachte Unverständnis gemeinsam. Für den Kunsthistoriker waren die Schriften der beiden Autoren später nicht kunsthistoriographisch genug, für die Philosophen und Theoretiker blieben *Tektonik* und *Stil* in ihrem Zuschnitt auf die Fragen der Architektur zu spezifisch und riefen nach Eingliederung und Unterordnung in globalere ästhetische Theorien, und wieder andere überwiesen Böttichers konkretere Anliegen der «Fachwissenschaft».¹⁵² Was sich aus der Mitte architekturtheoretischer Tradition und Anliegen herausgebildet hatte, wurde am Ende im Zeichen erfolgter Neuordnung von Wissenschaften und Kompetenzen den «literarischen Mischformen aus Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Archäologie» zugewiesen, was soviel wie wissenschaftliches Niemandsland bedeutete.¹⁵³ Trotzdem sprach jedermann von «Tektonik» und «Bekleidungslehre», und derselbe Wätzoldt, der die Zuweisung zu den «literarischen Mischformen» vornahm, meinte dies nicht abwertend, sondern zählte die beiden Bücher zusammen mit Hildebrands *Problem der Form* vielmehr zu den drei anregendsten «Künstlerbüchern» des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁴

Diese oberflächliche Zuweisung der Hauptwerke Böttichers und Sempers entspricht dem verblässenden Stern grosser theoretischer Gedankengebäude in der Architektur insgesamt. Aber auch die beiden Theorien selbst erlitten durch unzulässige Verkürzungen sehr schnell einen Aderlass, der glattem Unverständnis bald einmal gleichzusetzen war. Bötticher wurde so bei Gurlitt als 'elitärer', anmassender und untoleranter Theoretiker dargestellt, der in seiner Lehre schlicht alles, was ihm nicht passte, für «unfertig, verderbt oder für schlechte Zeit» erklärte.¹⁵⁵ «Die Schulfuchserie des Idealismus der Zeit», so Gurlitt, «wurde durch ihn auf den Höhepunkt gebracht: es gab für ihn überhaupt in der ganzen Welt nur ein paar Bauten, die 'gut' seien.»¹⁵⁶ Gurlitt wunderte sich darüber, dass Böttichers Ruhm so lange andauern konnte: «Ein Rausch der Begeisterung, aufrichtiger ehrlicher Bewunderung zog durch die Bauwelt und auch durch die Ästhetik. Endlich hatte

man sie gefunden, die lang gesuchte Wahrheit; das Wesen der Schönheit war in der bisher der philosophischen Zergliederung gegenüber sprödesten Kunst klargelegt!»¹⁵⁷ Allein, nichts weniger als die Erkenntnis der Archäologen, «dass alle Voraussetzungen seiner feinsinnigen Lehre falsch seien», hätten Böttichers Lehre gestürzt. Für Gurlitt blieb deshalb für Böttichers Theorie nur noch die Bezeichnung «Besserwisserei»: «Es erweist sich ferner, dass der von der archäologischen Besserwisserei nachgerade zum Trottel heruntergeurteilte Vitruv mehr von der Sache verstand als der Berliner Geheimrat, wenn dieser auch gegen die Nichtswisser wettete, die gegen ihn aufzutreten sich erlaubten.»¹⁵⁸ Und auch die nachfolgende Schilderung vom Sturze Böttichers ist mehr als nur eine konkrete Darstellung, eine Parabel vom Aufstieg und Fall eines grossen Geistes des 19. Jahrhunderts – und überdies ein Sittenbild vom Wissenschaftsbetrieb jener Zeit: «Ausserhalb von Berlin hatten sich früh Spuren des Abfalles von Böttichers übergeistreicher Arbeit gezeigt; unter den Baumeistern, denen die Tüftelei der Tektonik zuwider war, wurden die Abtrünnigen immer zahlreicher: man lernte mit einer höflichen Verbeugung gegen den Geist des Buches die eigene Unbekanntschaft mit dem Inhalt zu entschuldigen; endlich, seit den achtziger Jahren sahen selbst die Berliner Archäologen ein, dass die Lehre Böttichers sich nicht halten lasse. Seit sie ihren Rückzug vor Schliemann mit der stürmischen Aufnahme des Widerborstigen in ihren Kreis verschleierten, stand Bötticher an seinem Lebensabend allein. Seine Lehre ist begraben, beigesetzt zur Seite jener seiner Vorgänger.»¹⁵⁹

In Anbetracht dieser Situation – der 1880er Jahre – ist es auch weiter nicht verwunderlich, dass jener Autor, der gerade damals ein Standardwerk unter dem Titel *Tektonik* veröffentlichte, weitestgehend ohne Bötticher, den er gerade noch als Lehrer «für die Antike» benutzt hatte, auskommen konnte oder dies zumindest glauben liess.¹⁶⁰ Rudolf Redtenbacher widmete 1881 seine *Tektonik* als erstes «von vier gleichzeitig in Angriff genommenen und planmässig durchgeführten Werken»¹⁶¹ Rudolf Hermann Lotze, dem Verfasser des *Mikrokosmos* und der *Geschichte der Aesthetik*. Der Untertitel «Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand, welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören» lässt zwar hinlänglich erkennen, dass Redtenbacher Böttichersche und insbesondere Sempersche Fragen weiterverfolgt und sie natürlich zeitgeistgerecht um «Kunst-Industrie» – statt der alten Bötticherschen «Geräte» – und um eine konsequentere Ausrichtung auf die «Industriefächer» ergänzt hat. Allein, mit seinen einschlägigen Vorgängern, die seiner Meinung nach «durchaus der dogmatischen Richtung» angehörten, beschäftigt sich Redtenbacher kaum, er rekurriert statt dessen auf die grosse Philosophie.¹⁶² Als letztlich auch gegen Bötticher gerichtet, lässt sich so umgekehrt lesen, was Redtenbacher in seiner Dankesadresse an seinen Mentor Gustav Theodor Fechner formuliert: «Durch diese psychologische Thatsache» – gemeint sind Fechners

Äusserungen zu Konvexität und Konkavität und die entsprechenden «associativen Vorstellungen» – «ist für die Architektur eine Begründung der Profilgliederungen herbeigebracht, die von jedem besonderen Baustyl absieht und ein Allgemeingültiges an stelle jedes Dogmas setzt, mit welchem wir uns seither begnügen mussten.»¹⁶³ Die Fechnersche Ästhetik leistet also, was an verallgemeinerter Einsicht jenseits der Stile auch früher schon aus dem inneren Zusammenhang von Form und Inhalt, von Hülle und Kern entwickelt worden ist, nun aber als Dogma blossgestellt wird. So befreit, kann sich Redtenbacher um so stärker auf die «Definition des Bauens» von Hermann Lotze stützen, die er in dessen «Princip der Schwere» erkennt.¹⁶⁴

Lotze selbst hatte sich in seiner *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, wie schon angemerkt, ausführlich mit Bötticher auseinandergesetzt, und am Ende deutliche Kritik angebracht. Ihm galt grundsätzlich noch immer die Autorität Schinkels und der ihm nachfolgenden Grössen der Architektur des 19. Jahrhunderts, sosehr er sich im einzelnen von deren Thesen auch distanzieren mochte: «Schinkel, Hübsch, Wolff, Semper, ganz ausdrücklich auch Bötticher finden die Formen der griechischen Architektur nur aus ursprünglichem Steinbau erklärbar.»¹⁶⁵ Dies, die eher technische Fragestellung – nicht die «tektonische», und nicht das «mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne» Sempers –, machte sich langsam breit und löste sich aus dem grösseren Zusammenhang.¹⁶⁶ Die kunsttheoretisch-philosophischen Gründe hielt schon Lotze nicht mehr der Rede wert. Was ehemals als logisch-notwendige Schlussfolgerung unter dem Aspekt der Wahrheit ausgebreitet wurde, wird jetzt mit dem Attribut «bloss declamatorisch» bedacht. Dagegen stellt Lotze seine eigene Forderung – immer noch im Zusammenhang mit der Theorie vom Steinbau: «Die zwingenden technischen Gründe zur Annahme des ursprünglichen Steinbaus sollten jedoch deutlicher gemacht werden, als bisher geschehen ist.»¹⁶⁷

Nach solchen Vorgaben, den «zwingenden technischen Gründen» – und nicht nach Böttichers Theorie –, richtete sich Redtenbachers Tektonik. Was daraus zum Vorteil einer praktischen Wissenschaft – allerdings unter weitreichendem Verlust einer geistigen Tradition – heranwächst, erhellt aus Redtenbachers Umschreibung der «Aufgaben der Tektonik»: «Die Aufgaben der Tektonik lassen sich im Ganzen und Grossen von einem Gesichtspunkt aus in zwei grosse Gebiete scheiden: 1. in diejenigen, welche in erster Linie durch das Princip der Schwere beherrscht werden, und 2. in diejenigen, bei welchen dieses Princip in den Hintergrund tritt. Die ersteren Aufgaben zählen wir unter das Bereich des Bauwesens, die zweiten unter das Bereich des Gewerbes, und da wir hier nur dasjenige Gewerbe im Auge haben, welches seinen Gebilden und Gefügen eine über das materielle Bedürfniss hinausgehende Form verleiht, so sagen wir specieller des Kunstgewerbes.»¹⁶⁸

Über den theoretischen Wert und Anspruch solch schulmeisterlicher Ausführungen muss man nicht lange streiten. Dass sich Redtenbacher so willfährig auf Lotzes «Princip der Schwere» einlässt, hat wohl mehr mit der – anderweitig grundsätzlich abgelehnten – Autorität des Philosophen als mit dem Verlangen nach einer durchdachten Theorie zu tun. Lotze selbst hatte dieses «Princip» übrigens keineswegs so hochgespielt, sondern es eher aus Verlegenheit – nach einer kurzen Diskussion der architekturästhetischen Vorstellungen Hegels und Kants – hinzugesetzt.¹⁶⁹ Zu Hegel meinte Lotze, er hätte «guten Grund» gehabt, «ihre [der Baukunst] Grenzen weit auszudehnen» – wohl um einer genaueren Festlegung auszuweichen –, während er zu Kant bemerkte: «Nach anderer Richtung führt auch Kants Definition ins Weite.» Denn gemäss dessen Kriterium der «Angemessenheit des Productes zu einem gewissen Gebrauche» müsste man feststellen: «Aber dann wäre auch das Blatt Papier, auf welchem Kant diese Definition niederschrieb, ein Erzeugniss der Baukunst gewesen.»¹⁷⁰ Allein am «Sprachgebrauch» – was so viel heisst wie: an der philosophischen, nicht hinreichend architektonischen Sprache – wären beide, Kant wie Hegel, gescheitert. So bemerkt also schon Lotze in seiner Zeit, wie sehr sich die grosse Philosophie mit ihren allzu weit abliegenden ästhetischen Definitionsversuchen von den eigentlichen Anliegen der Architektur wegbewegt hat. Andererseits übersieht er, dass sich die Architekturtheorie selbst seit dem späten 18. Jahrhundert erklärermassen zu einer «Kunstphilosophie» emanzipiert und entwickelt hatte. Die in jener Tradition stehenden Lehren lehnt er – insbesondere im Falle Böttichers – ab. Und so bleibt Lotze eigentlich nur die Verlegenheitslösung, die sich dann so liest: «So dürften wir vorläufig also Baukunst überall da finden, wo eine Vielheit discret bleibender schwerer Massenelemente zu einem Ganzen verbunden ist, das durch die Wechselwirkung seiner Theile sich auf einer unterstützenden Ebene im Gleichgewicht hält.»¹⁷¹

Was für Lotze zunächst nur «vorläufig» ist, erscheint bei Redtenbacher – herausgelöst – als «Princip Schwere», als Rettungsanker oder Ersatz verlorener umfassender Systeme. Nach diesem Muster des Apostrophierens einzelner Begriffe und Definitionen hat sich danach sehr vieles – anstelle der früheren diskursiven Architekturtheorie – Raum verschafft. Dies gilt für Redtenbachers *Tektonik* und *Architektonik* ebenso wie für die kommenden Standardwerke, bei denen die Systematik des Denkens allzuoft durch die Systematik der Darstellung ersetzt ist. Die Reduktion komplizierter Theorien auf handliche Kurzformeln mag erfrischend gewirkt haben, es ist aber auch offensichtlich, dass sie um so schneller der inhaltsleeren Routine blosser Lehrbücher und deren Mief 'grauer Theorien' anheimfielen. «Kultur und Material bedingen die Form» oder «Der Mensch bedarf der Nahrung, Kleidung und der Behausung»: Wer würde diese Aussagen bestreiten wollen. Und wer hätte etwas gegen die entsprechende 'Schlussfolgerung' einzuwenden: «Unter der Berücksichtigung dieses Gedankengangs (der

durch Kultur und Material bedingten Form) ist der Versuch unternommen, die Einzelformen der Baukunst sachlich zu erklären.»¹⁷² Dies setzte Constantin Uhde seinem vierbändigen Werk, *Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur. Ihre Entstehung und geschichtliche Entwicklung bei den verschiedenen Völkern* (1902), in einem äusserst knappen Vorwort voran. Der Rest blieb vorwiegend deskriptiv oder bediente sich ähnlich lapidarer Thesen: «Konstruktion und Kunstform gehen eben Hand in Hand.»¹⁷³ «Eben»? Was einmal die grössten geistigen Anstrengungen zwecks Erhellung dieses schwierigen Verhältnisses auslöste, ist jetzt zur Trivialität und Allerweltsweisheit verkommen. Das Fehlen des durchdringenden Geistes, einer kohärenten Theorie, einstmals das erklärte Ziel, ist unverkennbar. Und gerade dort, wo man sich später anschickt, dieses Vakuum – auf neuer Grundlage – wieder zu füllen, werden Böttichers und Sempers Theorien weggelegt.

Rudolf Adamy, der zur selben Zeit wie Redtenbacher im Titel schon die Andersartigkeit seines Zugangs zu den ästhetischen Problemen mit der Kurzformel *Die Architektur als Kunst* demonstriert, bekennt sich noch radikaler zu einer neugefassten Ästhetik philosophischen Zuschnitts ausserhalb der – von Bötticher und Semper bemühten – konkreten Geschichte.¹⁷⁴ Wenn Adamy vom Grundsatz, «der Geist ist zunächst Allgemeingeist», und von philosophischen Beteuerungen wie «die Form ist also in der Kunst Ausdruck eines Geistigen» ausgeht, oder wenn er auf die Architektur als «Bild des Makrokosmos» und das «Erhabene als Wirkung der Architektur» zurückkommt, dann muss im Vergleich zu dem bei ihm so weit gefassten Allgemeinen beinahe zwangsläufig Böttichers Theorie zur engen «Nachahmungstheorie» reduziert erscheinen.¹⁷⁵ Und so werden denn auch hier Bötticher und Semper in Bausch und Bogen abgelehnt, um den neuen Vorstellungen Platz zu machen: «Die schwerfällige und komplizierte, schon der Naivetät der ältesten Völker durchaus widersprechende, utilitaristische Nachahmungstheorie Bötticher's fällt damit von selbst in sich zusammen, und es erscheint als eitle Mühe, den Wulst des dorischen Kapitäl's nach Analogie belasteter Blätter erklären oder gar direkt aus diesen herleiten zu wollen. Dem Begriff der Nachahmung zur Liebe dieses zu thun, ist blosser Prinzipienreiterei, mit der sich in der Kunst nicht viel anfangen lässt. Ebenso verliert das Semper'sche Prinzip der Inkrustierung, der Flächenbekleidung, seine oft übertrieben gepriesene Bedeutung. Denn für das ästhetische Gefühl war es zunächst gleichgültig, ob die Wandflächen bekleidet waren, oder nicht und in welchem Materiale der Bau hergestellt wurde. Jene allgemeinen Formen entspringen vielmehr einem inneren Gefühl und nur der richtige Instinkt der Phantasie rief sie in's Dasein.»¹⁷⁶ Eine «historisch und psychologisch gerechtfertigte Nothwendigkeit» als Erklärung von Kunst wünscht sich Adamy.¹⁷⁷ Er unterschätzt, was diesbezüglich bei Bötticher und Semper schon angelegt war, und sucht – verständlicherweise – nach dem Unterschied. Diese Differenz wird im Psychologischen ausgemacht. Dazu zitiert er das – 1877 erstmals verlegte – ein-

schlagige Werk Maertens' *Der Optische-Maassstab*, das von Helmholtz ausgehend eine «Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten» entwickelt.¹⁷⁸ Damit gewinnt er neu eine naturwissenschaftlich erhärtete Basis und kommt so auf Umwegen auf den alten perceptionistischen Standpunkt zurück. Absehbar ist jetzt insgesamt, was an Theoriebildung von Schmarsow zu Riegl und zu Worringer in Ablösung historischer durch ästhetische und 'geistige' Fragestellungen geleistet werden wird. Der kurze Vergleich von Redtenbacher, Adamy und Uhde lässt aber auch deutlich erkennen, in welcher unterschiedlichen Richtungen die neuen Theorien zwischen Ästhetik und Konstruktion auseinanderzuklaffen drohen. Bötticher und Semper beanspruchten diesbezüglich Zusammenhang und Einheit. Es lässt sich jetzt schon erahnen, dass die im Zeichen von «Kunstwollen» und der Parole der «Durchgeistigung» neubeschworene Einheit mehr Bekenntnis und Programm sein würde und somit keinen vollwertigen Ersatz für eine umfassend fundierte Architekturtheorie leisten konnte. Jemand der dies durchblickte, war zweifelsohne Adolf Loos.

«Die Architektur als Kunst ist eine psychologisch geforderte Bethätigungsweise des Menschen.»¹⁷⁹ Natürlich 'ersetzt' eine solche Sichtweise manch konkretere, erklärende, historisch ausschweifende und legitimierende Theorie zum Formwerdungsprozess. Bötticher und Semper sind 'überwunden'. Und trotzdem wirkt manches nach. Man muss sich also – noch einmal – auf die Spurensuche begeben, um die Reste der Theorien eines Bötticher oder Semper aufzufinden und zu erkennen.

Selbst in Lotzes vorläufiger, auf Schwere und Gleichgewicht ausgerichteten Definition bleiben solche Restbestände spürbar. Sie geben sich dort in Wendungen wie «zu einem Ganzen verbunden» und «Wechselwirkung seiner Theile» – erstmals im Zentrum der Auffassung der Bötticherschen *Tektonik* – zu erkennen. Dasselbe gilt noch in vermehrter Masse für Redtenbacher. In der zitierten Umschreibung der «Aufgaben der Tektonik» wird immerhin noch eine «über das materielle Bedürfniss hinausgehende Form» mitgeführt, um das Kunstgewerbe zu definieren. In derselben Einleitung, in der er Lotze und Fechner seine Reverenz erweist, zitiert er – aus Lotze – jenes Bild, das die theoretische Grundfrage Böttichers im Verhältnis von Kern- und Kunstform einmal mehr variiert und in zeitgemässere (naturwissenschaftlichere) Begriffe kleidet. Da geht es um den «Eindruck, dass die eigentliche raumumfassende Mauermaße als allgemeine Substanz wirkt, aus der die einzelnen constructiven Kräfte an einzelnen bestimmten Stellen herauskrystallisieren, ganz wie die Glieder eines lebendigen Organismus sich aus einer indifferenten Keimflüssigkeit formen, die zwischen den gestalteten Theilen noch als formloses aber formschaffendes Substrat sichtbar bleibt». Das Bild des Organismus war selbst Bötticher nicht fremd, auch wenn jetzt mit dem «noch» und dem vagen zwischen «formlos» und «formschaffend» situierten «Substrat» die ehemals in

den klassisch philosophischen Kategorien gedachten Elemente deutlich in dynamische Spannung gesetzt werden. Bezogen auf «Hülle» und «Kern» scheint es beinahe absehbar, dass sich mit der Zeit das dynamische 'Sich-aus-der-Hülle-befreien' – naturwissenschaftlicher Vorstellung näher – gegenüber dem bloss abstrakt, klassisch philosophisch aufgefassten Begriffspaar durchsetzen wird. Losgelöst von allzu starker Einbindung in umfassende Gedankengebäude erscheinen Vorstellungen wie «Einfachheit» und «Reinheit» der Form schon bei Redtenbacher in der Tat mit grösserer Häufigkeit.¹⁸⁰ Und bei Adamy wird die «Reinheit der Formen» ästhetisch gedacht den «idealen Elementen der architektonischen Schönheit» – wie ehemals die «simplicité» – wieder zugesellt.¹⁸¹

In seiner *Tektonik* hat Redtenbacher in einem ersten Abschnitt «ästhetische Principien» behandelt, worunter auch Kapitel zu «Zweckmässigkeit und Schönheit», zu «das Charakteristische und der Styl» und zu «Symbolik» fielen. Da votiert Redtenbacher für den Satz «in der Einfachheit liegt die Schönheit» und argumentiert – ingenieurmässig – mit der Locomotive und der Maschine, wo die «absolute Reinheit der äusseren Erscheinung» angezeigt sei.¹⁸² Der Akzent liegt hier auf praxisnaher, möglichst unkomplizierter Beantwortung üblicher Standardfragen. Charakteristik verbindet er mit Naturwahrheit, aber noch mehr mit der Forderung nach «Vermeidung zu weit getriebenen Details, damit die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Hauptsache nicht abgelenkt und die Klarheit der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen nicht unterdrückt werde».¹⁸³ Da klingen also 'moderne', psychologisierende Vorstellungen an: gleichsam aus der Vernachlässigung komplexerer Ansprüche, der nur noch cursorisch zitierten allgemeinen Prinzipien. «Eine äussere Einheit im Styl wird aber nur dann möglich sein, wenn allgemein gültige Zwecke zugleich mit allgemein gültigen Hilfsmitteln der Zweckerfüllung zusammentreffen.»¹⁸⁴ Bezogen auf den schwierigeren Fall beispielsweise der Sakralarchitektur formuliert dann Redtenbacher nur noch für den Eventualfall: «Eine Einheit höherer Art würde in der Tektonik stattfinden, wenn nach allgemein anerkannten ästhetischen Principien die innere und äussere Einheit im Styl erstrebt würde ...» Würde! Denn auf den Versuch, eine Kirche, eine Moschee, eine Synagoge und einen indischen Tempel auf dieselben ästhetischen Prinzipien auszurichten, lässt er es nicht ankommen. Komplexere Fälle, denen die einfachen Richtlinien nicht genügen können, lässt er schlicht weg. Er hätte nichts anderes vor, als «die Grundlinien einer praktischen Stylistik zu geben, daher wir uns im Augenblick nicht weiter auf Auseinandersetzungen über den Begriff des Styles einlassen wollen».

Redtenbacher hält sich also zurück und zitiert statt dessen ausführlichst aus Fechners *Vorschule der Ästhetik*. So bleiben die ästhetischen Prinzipien Vorspann – möglichst auf wenige Sätze komprimiert, wie sie auch in der *Architektonik* als «Recapitulation» wieder auftauchen, wo der Anklang an vorausgegangene Theo-

rien – so auch an Bötticher – wenigstens satzweise spürbar bleibt: «8. Unter höheren Gesichtspunkten muss die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen mit seiner Idee übereinstimmen, welche das Ganze erwecken soll; wir bezeichnen diese Forderung als diejenige der inneren Wahrheit, die erfüllt werden soll.»¹⁸⁵ Im übrigen verläuft jetzt die Darlegung der «Tektonik» wie der «Architektonik» streng nach 'objektiven' Kriterien: von den geometrischen Grundlagen der Flächenteilung in Flecht-, Gitter-, Zellensysteme u.a.m., über Formen, wie sie gemäss Kohäsionsfaktoren und Aggregatzuständen der Materialien zustandekommen, bis hin zu den Aufgaben der Architektur, des Ingenieurfaches, des Maschinenbaues oder der Kunstindustrie. Ausnahme in diesem naturwissenschaftlich ausgerichteten Handbuch machen da die Erläuterungen zu den «symbolischen Formen», deren form-psychologische Grundlegung mit Bötticher – und dessen Vorstellung der «symbolischen» Funktion der «dekorativen Bekleidung»¹⁸⁶ – beinahe nichts mehr, dafür um so mehr mit Fechners Vorstellungen zu tun haben.¹⁸⁷ Gemäss einer ähnlichen Kombination bauphysikalischer und psychologischer Aspekte wird die «Architektonik» im Sinne «raumabschliessender» und zugehöriger Teile wie Wänden, Decken, Decken tragenden Stützen, Fussböden u.a.m. dargelegt. Die künstlerischen Gesichtspunkte werden so – erneut – auf die konstruktiven Grundlagen zurückgeführt. Redtenbacher geht im Grunde genommen von Prämissen aus, wie sie auch Bötticher mit seiner Darstellung des Aufgehens der Kernform in der Kunstform benützt hat, um jetzt – über einen solchen inneren Zusammenhang – polemisch gegen Sempers 'oberflächliche' Bekleidungstheorie anzugehen: «Zugegeben, dass das Bekleidungsprincip bei den Anfängen der Architektur in der Vergangenheit herrschend war, wie Semper nachzuweisen suchte, so ist damit nicht der Beweis geliefert, dass es ein unkünstlerischer Gedanke wäre, die Construction zum Ausgangspunkt der baulichen Gestaltung zu machen. Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts zu construiren giebt. Wir schlagen daher den anderen Weg ein und suchen aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen. Wenn unsere Ergebnisse bisweilen mit denjenigen der anderen Theorie zusammentreffen, so können wir uns nur damit zufrieden geben, dass die Anhänger derselben auch an unseren Betrachtungen einiges Anerkennungswerthe finden; und wenn Semper nicht selten das Constructionsprincip zum Ausgang seiner Erörterungen macht, so werden wir von selbst mit ihm übereinstimmen.»¹⁸⁸

Noch pointierter geriet die Semper-Kritik in der vorausgegangenen *Tektonik* in einem «Die Aufgaben der Architektur» betitelten Abschnitt. Dort plädiert Redtenbacher am Ende für eine globale Abwendung nicht nur von einer auf Geschichte aufgebauten Theorie, sondern auch von der Geschichte selbst: «Die Construction, den Stoff und den Zweck nicht zum obersten Princip in der Tektonik zu erheben, sondern das Princip der Bekleidung, wie das Semper gethan hat, heisst

den Naturproducten die Berechtigung absprechen, für schön gehalten zu werden, und eine Rose oder eine Melone würden erst dann schön werden, wenn wir sie mit Oelfarbe angestrichen hätten; es hiesse zugleich aber auch Rückschritte machen und in Barbarei verfallen, wenn wir uns nicht bestrebten, über die Vergangenheit hinauszukommen und uns von dem bloß historisch Berechtigten und Bedeutenden zu befreien. Was die Vergangenheit an allgemein Werthvollem geschaffen hat, behalten wir in der Tektonik bei, so lange wir es noch brauchen können, und das Uebrige werfen wir in die historische Plunderkammer.»¹⁸⁹

«Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts mehr zu construiren giebt.» Die Genügsamkeit, «aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen», wo dies gerade als wünschbar oder angezeigt gilt. Das Wegwerfen dessen, was darüber hinaus als überflüssig taxiert wird, in die «historische Plunderkammer». Das sind neue Töne. Hier wird utilitaristisch argumentiert. Wie nahe bei Bötticher und Semper liegen im Vergleich die Formulierungen, die Otto Wagner gerade zum Problem der Konstruktion findet: «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. Dieser Grundsatz hält allen Analysen stand und erklärt uns jede Kunstform.» Als ob er sich direkt gegen Redtenbacher gewandt hätte. Es geht also nicht darum, die Architektur durch die Konstruktion zu ersetzen oder ihr gerade soweit Lebensberechtigung zuzuerkennen, als sie Konstruktion ist. Noch weniger geht es darum, sich der Konstruktion als einer irgendwie verfügbaren Inspirationsquelle für architektonische Formen zu bedienen, wie das Redtenbachers polemische Äusserung gegen Semper suggerieren könnte. Es geht – bei Wagner – weiterhin (wie weiland bei Bötticher und Semper) um den inneren, logischen, erklärbaren Zusammenhang von Konstruktion und Bauform und deren Ausweis als Kunstform. Diese Frage wird vom Verursacher, dem Architekten, her gedacht und nicht aus der ästhetischen Sicht dessen, der das Resultat optisch wahrnimmt.

Redtenbachers Kritik an Semper erweist sich als 'materialistischer', als man ahnen mochte. Ironie des Schicksals: die 'materialistische' Sichtweise wird Semper zur Last gelegt, als ob er – und nicht der bald vergessene Redtenbacher – deutlichster Ausdruck des zu überwindenden naturwissenschaftlichen Jahrhunderts gewesen wäre. Statt dessen wird man nun mit dem Ruf nach mehr «Vergeistigung» – das war doch das von Semper der griechischen Kunst zuerkannte Attribut – die Überwindung just der Semperschen «mechanistischen» Vorstellung betreiben. Der Geist ist tot, es lebe der Geist. Vergessen und Missverständnis haben den Tiefgang der Theorien Böttichers und Sempers bewirkt. Und dazu gleichsam komplementär feiert alsbald das Bild von der «Hülle und dem Kern», Metapher geworden, seine Auferstehung.

Will man nach den tieferen Ursachen des offensichtlichen Unbehagens gegenüber den Theorien Böttichers und Sempers fragen, so gelangt man schnell zu den Abgründen psychologisierenden Beurteilens geistiger Leistungen. So erscheint Bötticher – bei Gurlitt – als arrogant und anmassend, obwohl er bei der Niederschrift jener Zeilen – Gurlitts eigener Aussage zufolge – ja längst ins Abseits gestellt war.¹⁹⁰ Auch in Friedrich Jodls *Ästhetik der bildenden Künste*, die aus der Niederschrift von Vorlesungen an der Technischen Hochschule Wien zwischen 1903 und 1913 hervorgegangen ist, steht deutlich der Satz von der «*Überspannung* einer an sich gewiss sehr fruchtbaren und richtigen Theorie».¹⁹¹ Offensichtlich war die Bereitschaft für solch umfassende Theorien nicht mehr da, war deren Anspruch unerträglich geworden, was ein entsprechendes Vakuum für Ersatztheorien – auch für den erneuten Ruf nach «Durchgeistigung» – entstehen liess, dem das vage, aber imperativ geforderte «Kunstwollen» die nötige Grundlage und Autorität gab. Jodl, dem der Herausgeber Wilhelm Börner die Verbindung von Positivismus, historischer Orientierung und auch noch Idealismus attestierte, formulierte dies so: «Wir vermögen heute dem geistvollen Verfasser der 'Tektonik der Hellenen' nicht mehr zu folgen. Wir können es nicht, schon weil unser historisches Gewissen sich dagegen sträubt, in dem ganzen reichen Verlauf der Baugeschichte und der Entwicklung ihrer Stilformen nur eine einzige Kunstform als die normale und rechtsgültige anzusehen, von der aus jede spätere Entwicklung der Architektur ins Falsche geführt habe.»¹⁹² Da scheint, wie schon bei Redtenbacher – gleichzeitig und früher – die Verbindung zur Architekturtheorie durchschnitten worden zu sein. «Wir können nicht mehr», «es sträubt sich»! Eine Theorie, die Vereinheitlichung von Phänomenen – einer vielfältigen Wirklichkeit – anstrebt, wird zur Gewissensfrage und ist unweigerlich dem Verderben geweiht. Tabula rasa also auch für eine Architekturtheorie, insbesondere, wenn sie den 'alten' Idealen von Einheit, Notwendigkeit und Wahrheit anhängt.

Das wiegt sicherlich schwerer als die reine Unwissenheit bezüglich der systematischen Ansätze Böttichers und Sempers in Eduard von Hartmanns *Philosophie des Schönen*, in der die Tektonik «oder Kunst der Geräte und Bauten» in rein klassifikatorischer Hinsicht auf die «von ihr benützten Materialien» bezogen wird, wofür dann der Verweis auf Semper – an dieser einzigen Stelle – gerade gut genug ist.¹⁹³ Solche Unwissenheit war dem Bruch mit der architekturtheoretischen Tradition mit Sicherheit förderlich. So überrascht es am Ende nicht, dass ausgerechnet der im Kampf um die Moderne sich scheinbar selbst überlassene Otto Wagner und der ohnehin zum Einzelgänger erkorene Adolf Loos diese – innere – Verbindung zu den Theorien eines Bötticher und Semper um so besser bewahrt haben.

Denn mit der deklarierten Überwindung des naturwissenschaftlichen Jahrhunderts bricht die nunmehr offengelegte Semper-Kritik nicht ab, sondern verstärkt sich. Es ist gerade der deutsche Werkbund, dessen schärfster Kritiker

bekanntlich Adolf Loos war, in dem auch die schärfste Kritik am Übervater Gottfried Semper Gehör und weitere Verbreitung fand. Da mochte zwar die Hauptthese, das Programm des 1907 gegründeten Werkbundes über das «Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handel», wenigstens oberflächlich noch an den Titel der als Antwort auf die Londoner Weltausstellung konzipierten Schrift Sempers *Wissenschaft, Industrie und Kunst* erinnern. Doch die Gegnerschaft Semper gegenüber entzündete sich an jenem andern Begriff, der im Sinne der Werkbundväter der Trias von Kunst, Industrie und Handel vorangesetzt war: «Durchgeistigung der Arbeit.» Der «Geist», eben noch vertrieben, wehte damals längst wieder in deutschen Gefilden. Es störte kaum jemanden – schon gar nicht die Werkbundvertreter –, dass dieser neue Impuls teilweise eher dubiose Provenienz auszuweisen hatte. Als Gewährsmann galt der verspätet nach Weimar gelangte und auch einmal von Gurlitt unterstützte Nietzsche-Schwärmer Julius Langbehn, der «Rembrandtdeutsche». Ihm dankte man die programmatische «Vorwärtsorientierung», die man sich nun neu aufs Banner schrieb.¹⁹⁴ In solcher Umgebung, im Aufwind des Werkbund-Programms, wurde die Anti-Semper-These auf den Punkt gebracht und mit nötiger Emphase in die Welt gestreut. Als ein «Dogma der materialistischen Metaphysik» sei jene Theorie zu begreifen, die Semper begründet habe und derzufolge der Stil als Resultat des «Gebrauchszweckes», «des Stoffes, der Werkzeuge und Prozeduren ... der Herstellung» zu verstehen sei.¹⁹⁵ Dem wurde gleich thesenhaft entgegengesetzt: «Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist freie, durch materielle Bedingungen unbehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewussten Willen des befreiten menschlichen Geistes.» Die psychologisierende Erhellung der Kunst hat also ihre Früchte getragen: «Intuition», «Schöpfung», «Wille», «befreiter Geist» und natürlich «starke Individualitäten» sind die Begriffe, die der Zeitgeist diktiert.¹⁹⁶ Der, der solches formulierte, galt damals geradezu als Verkörperung der Werkbundidee: Peter Behrens. Seine umfassende Tätigkeit für den grossen AEG-Konzern in Berlin vom Produktedesign bis zum Fabrikbau war erster Beleg für den Erfolg des neuen, allumfassenden Zuschnittes künstlerischer Tätigkeit im Dienste von Industrie und Handel. Behrens trug seine Gedanken – unter dem Titel «Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik» – am 8. Oktober 1913 – u.a. im Rahmen des ersten Kongresses für «Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» in Berlin vor, als er kurzfristig für den verhinderten August Schmarsow einsprang. Die Diskussionsprotokolle belegen das grosse ihm entgegengebrachte Interesse. Behrens hatte den Zeitgeist richtig eingeschätzt. Die Frage künstlerische Individualität vs. Industrie und Standard war nicht erst anlässlich des offen ausbrechenden Streits bei der Kölner Werkbundaustellung von 1914 das grosse Thema. Und, ob dies nun ausgesprochen wurde wie im Falle Behrens oder nicht, der Konflikt musste notwendigerweise auf

dem Rücken Sempers ausgetragen werden. Behrens' «Zusammenhang baukünstlerischen Schaffens mit der Technik» entspricht einmal mehr einer Semperschen Fragestellung, auch wenn diese längst ihre Umdeutung – bei Redtenbacher etwa – gefunden hatte. Auch Wilhelm Worringer, der an demselben Kongress zum Thema der «Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik» sprach, hat – ohne Semper zu nennen – Sempersche Thesen aufgenommen und sie 'weg von jeder Ableitung oder rationalen Erklärung' in die dunklen Sphären der «Psyche der primitiven Menschheit» zurückkatapultiert.¹⁹⁷ «Jeder Gedanke an ein bewusstes, reflexionsmässiges Vorgehen des primitiven Menschen» müsse vermieden werden; «das rein Instinktmässige dieser Schöpfungsgeschichte» könne dagegen nicht stark genug betont werden.¹⁹⁸ Da hatte sich Semper also angeschickt, den idealischen und idealistischen Thesen seiner Vorgänger eine auf praktischen Überlegungen, konkreten Beobachtungen und erkennbaren Einzelfakten aufgebaute Theorie entgegenzuhalten, und schon wird ihm post festum das Argumentieren mit Hinweis auf die unergründbare Psyche des primitiven Menschen ausgeredet. «Der Primitive braucht sich des Wesens seiner Schöpfung gar nicht bewusst zu sein.»¹⁹⁹ Worringer hat denn auch – um seine Distanz gegenüber der «vielfach herrschende[n] Schmucktheorie» um so deutlicher zu unterstreichen – beim «formalen Schutzzaubercharakter der frühen geometrischen Ornamentik», bei der «ursprünglichen innern Bedeutung» Zuflucht gesucht, und die «religiöse Wertung» über die «ästhetische», die «sakrale Bannkraft» über die «ästhetische» gestellt.²⁰⁰ Das Ganze diene wie bei Behrens der Freisetzung des Geistes, der ungebundenen Kraft menschlicher Phantasie, der jeder Ansatz von Erklärung schon einschränkende Anbindung bedeuten musste. Doch das wollte man in der Aufbruchstimmung nach 1900 gerade nicht. Die Emphase wurde dabei nüchternem Argumentieren vorangestellt.

Für Behrens war der Gewährsmann kein Geringerer als Alois Riegl. «Im Gegenteil zu der Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes muss eine teleologische treten, indem im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten zweckbewussten Kunstwollens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.»²⁰¹ So zitierte Behrens Alois Riegl thesenhaft in seinem Berliner Vortrag. In der anschliessenden Diskussion wehrte sich zwar der spätere Behrens-Biograph Fritz Hoerber, man könne Semper wohl doch nicht so thesenhaft Riegl gegenüberstellen.²⁰² Allein, die These, so wie sie Behrens mit seiner damals unumstrittenen Autorität vortrug, war griffig. Und dies war wichtiger als jedes komplizierte Argumentieren. «Materialistische Metaphysik» vs. «Kunstwollen», Semper vs. Riegl, so sollte fortan die Formel heissen. Diese vereinfachende Sichtweise hat auf Semper zurückgeschlagen, aber auch auf Riegl. Voreilig hat man bei Riegl, auf den die damalige Semper-Kritik als dem gründlichsten und kompetentesten Forscher einschlägiger Problemkreise in

erster Linie zurückgeht, nur die gegen Semper gerichteten Passagen gelesen.²⁰³ Zweifelsohne waren Riegls *Stilfragen* von 1893 schon im Titel kritisch gegen Sempers Werk *Der Stil* zugespitzt. Und bei dessen Erklärungen zu den Ornamenten des geometrischen Stils, zu den textilen Techniken, zur Flechtereie und Weberei hat Riegl in der Tat mit seinen eigenen Überlegungen auch angesetzt. Riegl hat Sempers Gedankengebäude unzulässig auf die «Theorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller monumentalen Baukunst» verkürzt.²⁰⁴ Andererseits hat Riegl auch eingeräumt, dass Semper im *Stil* seine Herleitungen nicht nur in «stofflich-materiellem», sondern auch in «ideellem Sinne» gedacht habe. Schliesslich schrieb Riegl, «die Ausbildung dieser seiner Theorie in grob materialistischem Sinne» sei erst «durch seine zahllosen Nachfolger erfolgt».²⁰⁵ Allein, dieser differenzierenden Betrachtungsweise folgte Riegl selbst kaum, geschweige denn seine Leser, allen voran Behrens. Durchaus konform mit der allgemeinen Kulturkritik am rückwärtsgewandten, naturwissenschaftlichen 19. Jahrhundert – man muss wiederum an den «Rembrandtdeutschen» erinnern – wurde Semper nun als Vertreter eben dieser Epoche zusätzlich angeklagt. Deshalb fand Sempers Theorie «in den Kreisen der Kunstforschung bereitwilligste Aufnahme»! Im Wortlaut Riegls Begründung des Erfolgs der Semperschen Thesen: «Schon der historisch-naturwissenschaftliche Sinn unseres Zeitalters, der für alle Erscheinungen die Causalzusammenhänge nach rückwärts zu ergründen sucht, musste sich befriedigt fühlen von einer Hypothese, die für ein so eminent geistiges Gebiet wie es dasjenige des Kunstschaffens ist, eine durch ihre Natürlichkeit und verblüffende Einfachheit so bestehende Entstehungsursache anzugeben wusste.»²⁰⁶ So blieb es denn im Urteil Riegls über Semper doch bei der «Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der künstlerischen Urformen».²⁰⁷ Und dafür gab es für Riegl auch eine geistesgeschichtliche Herleitung: «Es ist die durch Lamarck und Goethe angebahnte, durch Darwin zum reifen Ausdruck gelangte Art der Weltanschauung nach stofflich-naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, die auch auf dem Gebiete der Kunstforschung schwerwiegende Folgen nach sich gezogen hat.» Und auch diesbezüglich ist die Unterscheidung zwischen Semper und Semperianern, so sehr Riegl dies forderte, kaum wirksam geworden. Nochmals zur – diesmal kritisierten – Zurückführung der «Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen überhaupt» auf Semper: «Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identifizierung des modernen Darwinismus mit Darwin; die Parallele – Darwinismus und Kunstmaterialismus – scheint mir um so zutreffender, als zwischen diesen beiden Erscheinungen zweifellos ein inniger kausaler Zusammenhang existiert, die in Rede stehende materialistische Strömung in der Auffassung der Kunstanfänge nichts Anderes ist, als so zu sagen die Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens. So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen

Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik. Die 'Technik' wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort; im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwerthig mit 'Kunst' und schliesslich hörte man es sogar öfter als das Wort Kunst. Von 'Kunst' sprach der Naive, der Laie; fachmännischer klang es, von 'Technik' zu sprechen.»²⁰⁸

Doch sosehr hier Riegl um Unterscheidung zwischen Semper – dem Bahnbrecher, der sich so vorsichtig ausdrückte, der «sich die formenbildende Thätigkeit der 'Technik' im Wesentlichen erst in vorgerücktere Zeiten der Kunstentwicklung verlegt denkt», so dass selbst Worringer dies akzeptiert hätte²⁰⁹ – und den Semperianern bemüht ist, sosehr bleibt das Etikett grundsätzlich bestehen. Die ganze Argumentation ist so angelegt, dass man gleichsam nach dem «Kunstwollen» dürstet und dabei übersieht, wie merkwürdig vage und unbestimmt dieser Begriff war und offensichtlich sein wollte – in schroffem Gegensatz zu jeglichem (übertriebenen) Erklärungsbedarf.

Die Anti-Semper-Folie durchzieht Riegls Werk. In der *Spätromischen Kunst-Industrie*, erstmals 1901 in Wien publiziert, konnte er dann ohne Rücksicht auf die vorausgegangenen Differenzierungen zwischen Semper und seinen Adepten grundsätzlicher und programmatischer formulieren. Hier, in der *Kunst-Industrie*, finden sich jene Standardformeln gegen Semper, wie sie auch Behrens 1913 aufgenommen und zitiert hat – und wie sie das Vorurteil noch für lange Zeit geprägt haben: «Es ist dies jene Theorie, die in der Regel mit dem Namen Gottfried Semper in Verbindung gebracht wird, und derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll, als ein mechanisches Product aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Diese Theorie wurde zur Zeit ihres Aufkommens mit Recht als ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den völlig unklaren Vorstellungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit der Romantik angesehen; heute ist sie aber längst reif dazu, endgültig der Geschichte einverleibt zu werden, denn wie so viele andere Theorien aus der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, in denen man ursprünglich den höchsten Triumph exacter Naturforschung vermuthete, hat sich auch die Semper'sche Kunsttheorie schliesslich als ein Dogma der materialistischen Metaphysik herausgestellt.»²¹⁰ Dann folgt Riegls Alternative: «Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich – soviel ich sehe als Erster – in den 'Stilfragen' eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Factoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Semper'sche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr

eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproductes.»²¹¹

Mit dem Begriff des «Kunstwollens» – «ein leitender Factor» – führte Riegl einen Gegensatz ein, der gemäss der zuvor zitierten Formulierungen so stark gar nicht sein wollte. Es ging erklärermassen nicht darum, die Faktoren Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik zu negieren. Allein das Ausmass des Einflusses dieser Bedingungen stand zur Disposition. Und man muss nicht lange bei Semper nachlesen, um zu erkennen, dass er selbst natürlich weit davon entfernt war, dieses Zusammenwirken ein für allemal als «mechanistisch» determiniert zu begreifen. Andererseits ist unübersehbar, auf welch weites Feld unbestimmbarer Gründe sich Riegl begibt, wenn er die Frage nach dem «eigentlichen», übergeordneten Kunstzweck – jenseits des blossen «Gebrauchszweckes», «Schmückungs-» oder «Vorstellungszweckes» – stellt. Dass der «Kunstschaffenstrieb» gleichsam mit dem «Harmoniebedürfnis» einherging, erinnert allzu offensichtlich an überkommene (idealistische) ästhetische Vorstellungen.²¹² Und auch das Zurückweisen der vorhumanistischen Kunst in den Bereich des Religiösen bleibt hinter den expliziteren Erklärungsversuchen Semperschen Zuschnitts in merkwürdiger Pauschalisierung zurück. So war das «Kunstwollen» mehr ein Versprechen an die Zukunft als eine Erklärung der Geschichte. Die vom Zeitgeist geforderte Vorwärtsorientierung war erfüllt, und Riegl konnte die Sempersche Theorie der Geschichte anvertrauen oder sie – gemäss Redtenbachers Formulierung – dem dortigen 'Plunder' zugesellen.

¹⁵² C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1907, 3. Aufl., S. 77.

¹⁵³ W. Wätzdolt, *Deutsche Kunsthistoriker*, II (1924), Berlin 1986, 3. Aufl., S. 131. – Zum besseren Verständnis Wätzdolts Erklärung: «Ihre Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Stillehre und Ästhetik, nicht auf dem der Kunsthistoriographie. Für diese haben sie nur einen indirekten Wert. Die mannigfachen eingesprengten kunstgeschichtlichen Beobachtungen und Annahmen haben zu einer gewissen Überschätzung auch der Theorien Sempers und Böttichers als Arbeitshypothesen geführt. Für uns kommt es aber nicht auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Fakten an, sondern auf den literarischen Typus, der am klarsten von den drei (vgl. unten) genannten Büchern Sempers Werk repräsentiert.»

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Id.*, S. 76.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Id.*, S. 77/78.

¹⁵⁸ *Id.*, S. 78.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ R. Redtenbacher, *Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand welche den Gebieten der Architekturstudien, der Ingenieurwissenschaften und der Kunst-Industrie angehören*, Wien 1881. (Vgl. auch unten und Anm. 162).

¹⁶¹ So der Hinweis im Vorwort der *Architektonik* von 1883 (S. v): siehe unten.

¹⁶² Seine eigene Unvoreingenommenheit erläutert Redtenbacher in der Einleitung (cf. *Tektonik*, S. 9): «Diese drei grössten modernen Theoretiker – gemeint sind: Hübsch, Bötticher, Semper – auf dem Gebiete der Baukunst gehören durchaus der dogmatischen Richtung an, indem jeder das von ihm für wahr Gehaltene mit allen Kräften seines Geistes vertheidigte gegen Andersgläubige, indem ferner jeder von seinem Standpunkt aus die anderen Baurichtungen, unter denen er seine eigene ausgewählt hatte, beleuchtete. Ich hatte zum Voraus gar keine Voreingenommenheit für diese oder jene Baurichtung, sie interessirten mich gleichmässig, und ich kam zu der Ueberzeugung, dass man sie alle gündlich studiren müsse, um zu ihnen Stellung nehmen zu können. Ich wählte mir daher die besten Lehrer dieser wichtigsten Baurichtungen aus, Bötticher für die Antike, Nicolai für die Renaissance, Schmidt für das Mittelalter. Die naturwissenschaftlich-mathematische Grundlage und eine gewisse Schulung in der Art des Untersuchens und Kritisirens, welche ich dem Studium der Kant'schen Philosophie verdanke, liessen mich nicht allzusehr erkennen, worin die Fehler des dogmatischen Standpunktes auch in Bezug auf die Beurtheilung der Baukunst lagen. Den in der Widmung genannten beiden geistvollen Philosophen

bin ich im Wesentlichen gefolgt, soweit es sich hier um Feststellung ästhetischer Grundprinzipien handelt, denen man eine allgemeine Gültigkeit zusprechen darf.»

¹⁶³ Id., S.vii.

¹⁶⁴ Id., S.v.

¹⁶⁵ Lotze, *Geschichte der Aesthetik*, op.cit., S.523.

¹⁶⁶ Ibidem. – An diesem Punkte des Überganges vom ‘philosophischen’ zum ‘technikgeschichtlichen’ Standpunkt – mithin der positiven Darstellung technischer Errungenschaften – setzt die Historiographie der modernen Architektur meist an. Auch für die jüngste Darstellung *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen* (München/Stuttgart 1993) von Kenneth Frampton ist dies von Belang.

¹⁶⁷ Lotze, *Geschichte der Aesthetik*, op.cit., S.522.

¹⁶⁸ Redtenbacher, *Tektonik*, op.cit., S.229. – Diese Unterscheidung klingt schon im einleitenden Widmungstext an Lotze (S.v.) an: «In dieser Definition (gemäss Lotzes ‘Princip der Schwere’) liegt zugleich enthalten, dass die menschlichen Gebilde und Gefüge, welche dem Gebiete des Kunsthandwerkes angehören, sich von den Bauwerken in der Form unterscheiden müssen, weil sie eben nicht dem Princip der Schwere unterworfen sind.»

¹⁶⁹ Lotze, *Geschichte der Aesthetik*, op.cit., S.504ff.: S.504/505: (zu Kant und Hegel) «... aber diese beiden Definitionen treffen doch zu wenig das, was der Baukunst wesentlich ist in den Werken, die ihr unbestreitbar angehören.»

¹⁷⁰ Id., S.505.

¹⁷¹ Wie unbeholfen im Grunde genommen dieser Definitionsversuch ist, wird dann klar, wenn man sich der rund 400 Jahre älteren Definition Albertis erinnert, bei der dann – im Sinne dessen, was Bötticher und Semper weiterhin beschäftigt – das Zusammenfügen von Massen mit dem lenkenden Geist verknüpft wird. Das verkürzte «mens agitat molem», als Motto gerade von Ingenieurleistungen, war zumindest in Architekturenkreisen stets bekannt.

¹⁷² C. Uhde, *Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur*, I, Berlin 1902, Vorwort.

¹⁷³ Id., S.69. – Natürlich gilt hier wie für Redtenbacher, dass sich andere höchst bemerkenswerte Interessen um so mehr durchsetzen, wenn etwa Uhde – an derselben Stelle – in der «Abweichung» vom Aufbau lotrechter Mauern die Voraussetzung «plastisch ästhetischer Formausgestaltung» erkennt. Das ‘Kunstwollen’ – auf psychologischer Grundlage aufgebaut – ist längst angekündigt.

¹⁷⁴ Cf. R. Adamy, *Die Architektur als Kunst. Aesthetische Forschungen*, Hannover 1881.

¹⁷⁵ Id., S.33, S.28.

¹⁷⁶ Id., S.144/145.

¹⁷⁷ Id., S.144.

¹⁷⁸ Cf. H. Maertens, *Der Optische-Maassstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten. Auf Grund der Lehre der physiologischen Optik für die Ateliers und Kunstschulen der Architekten, Bildhauer etc.*, (Bonn 1977): hier zitiert nach der «zweiten, gänzlich umgearbeiteten Auflage, Berlin

1884. – Adamy bezieht sich ausdrücklich auf Maertens’ Werk: cf. *Architektur als Kunst*, op.cit., S.97ff.: «Aesthetische Optik».

¹⁷⁹ Adamy, *Architektur als Kunst*, op.cit., S.37.

¹⁸⁰ Vgl. insgesamt das Kapitel «das Charakteristische und der Styl», in: Redtenbacher, *Tektonik*, op.cit., S.42ff.

¹⁸¹ Adamy, *Architektur als Kunst*, op.cit., S.73ff. und S.79.

¹⁸² Redtenbacher, *Tektonik*, op.cit., S.37ff.

¹⁸³ Id., S.43.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Redtenbacher, *Architektonik*, op.cit., S.viii.

¹⁸⁶ Vgl. nochmals Bötticher, *Tektonik*, op.cit., S.8 («2.»).

¹⁸⁷ Redtenbacher, *Tektonik*, op.cit., S.192ff.: «Beziehungsformen», «Begrenzungsformen», «Uebergangsformen», «Schmuckformen».

¹⁸⁸ Redtenbacher, *Architektonik*, op.cit., S.1.

¹⁸⁹ Id., S.234/235.

¹⁹⁰ Vgl. oben.

¹⁹¹ F. Jodl, *Ästhetik der bildenden Künste* (herausgegeben von Wilhelm Börner), Stuttgart/Berlin 1917, S.374.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen*, Leipzig o.J.(1887); (Ausgewählte Werke, zweite wohlfeile Ausgabe, Bd. IV. Aesthetik, Zweiter systematischer Theil), S.599.

¹⁹⁴ Cf. (J.Langbehn) *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890. – Manches von dem, was in diesem «krausen» Buch angesprochen wird, ist in unserem Zusammenhang bedenkenswert, beispielsweise auch – bezogen auf die Bötticher zugeordnete «Überspannung» – der Satz «Ueberkultur ist thatsächlich noch roher, als Unkultur», woraus nach Langbehn die erzieherische Aufgabe zur Rettung der deutschen Kultur erhellt.

¹⁹⁵ Peter Behrens, «Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik», in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.–9.Oktober 1913, Bericht*, Stuttgart 1914, S.251ff.: S.253.

¹⁹⁶ Vgl. – nebst vielen anderen möglichen Bezügen – (Langbehn) *Rembrandt als Erzieher*, op.cit., S.3: «Individualismus ist die Wurzel aller Kunst; und da die Deutschen unzweifelhaft das eigenartigste und eigenwilligste aller Völker sind: so sind sie auch – falls es ihnen gelingt, die Welt klar wiederzuspiegeln – das künstlerisch bedeutendste aller Völker.»

¹⁹⁷ W. Worringer, «Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik», in: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.–9.Oktober 1913*, op.cit., S.222ff.

¹⁹⁸ Id., S.225.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Id., S.225ff.

²⁰¹ Behrens, «Über den Zusammenhang ...», op.cit., S.253.

²⁰² Id., S.260: «Die hier zum Ausdruck gelangte Alternative Semper oder Riegl erscheint mir begrifflich ein-

seitig gefasst, um mit der erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte und des architektonischen Kunstschaffens übereinstimmen zu können.»

²⁰³ Cf. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

²⁰⁴ Id., S. 6.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Id., S. 7.

²⁰⁷ Id., S. 11.

²⁰⁸ Id., S: vi/vii.

²⁰⁹ Vgl. oben. – Riegl, *Stilfragen*, op.cit., S. 12.

²¹⁰ Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, S. 5.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Cf. (Karl M. Swoboda/Otto Pächt) *Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz/Köln 1966, S. 217ff. (Kollegheft 1899).