

TU

TECHNISCHE UNIVERSITÄT WIEN

DISSERTATION

**DAS VERHÄLTNISS DER TECHNIK ZUR NATUR IN DER STILLEHRE
GOTTFRIED SEMPERS**

Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Technischen Wissenschaften unter der Leitung von

O. Univ. DI Dr. Phil. Kari JORMAKKA

E 251

Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie

Eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Dipl. Ing. K. Ayça ALANGOYA

9925218

Çam apt. 4/9 Niğbolu sok. Ambarlıdere 1. Ulus
80600 Istanbul/ Türkei

Wien, im Mai 2003

Danksagung

Mein Interesse an Gottfried Semper wurde erst in dem Seminar "Die Bekleidungslehre Gottfried Sempers" erweckt, welches *Herr Prof. Boris Podrecca* vor vielen Jahren an der Universität Stuttgart angeboten hatte. In diesem Seminar trafen Herr Podreccas subtiles Kunstverständnis und seine beeindruckende rhetorische Fähigkeit mit der kunstphilosophischen Gedankenwelt Sempers auf so wirkungsvoller Weise zusammen, daß es genügte, mich für eine langatmige Arbeit über Sempers Stillehre zu motivieren. Den Schlüssel zur Gedankenwelt Sempers und überhaupt zur Welt der Kunstphilosophie bin ich an meinem Studium zu Herrn Prof. Boris Podrecca schuldig und bin Ihm sehr dankbar.

Meinen leidenschaftlichen aber gestreuten Gefühle und Gedanken über Gottfried Sempers Stillehre hörte mein Doktorvater *Herr Prof. Kari Jormakka* an der TU Wien mit unermüdlicher Geduld zu und versuchte nicht nur das Wesentliche daraus zu destillieren und dieses in eine wissenschaftliche Form unterzubringen, sondern er dachte und fühlte mit. Während er so einerseits die Arbeit inhaltlich bereicherte, räumte er andererseits von mir als unüberbrückbar empfundene Hindernisse auf. Von Ihm lernte ich, daß der Mensch mit Mut, Geduld, Sorgfalt und wahrer Interesse an keinem Hindernis mehr zu fürchten braucht, sondern das Hindernde zum Positiven wenden kann. Vom Herzen bedanke ich mich bei Ihm für seine Unterstützung und für seine Freundschaft, wodurch erst diese Arbeit entstehen konnte.

Die Arbeit in der Endphase las *Frau Dr. Bianca Kaiser* an der Kultur Universität in Istanbul um die sprachlichen Fehler zu korrigieren. Obwohl sie sich beruflich weder mit Architektur noch mit Architekturtheorie beschäftigt, brachte sie so viel Energie, Interesse und Hilfe bei, so daß ich ihr nicht nur wegen ihren Verbesserungen dankbar bin, sondern auch für Ihr hilfbereites und freundliches Naturell.

In meinem privaten Lebenskreis möchte ich mich bei drei Menschen herzlich bedanken. Meiner Mutter *Ülkü Alangoya* Ihres Anwesens, Ihrer herzlichen Unterstützung und Ihrer Geduld wegen;
meiner Schwester *Zeynep Alangoya* wegen Ihrer den anderen Personen Freude und Mut bringenden Lebensenergie und selten zu treffenden gefühlvollen Intellekts;
und
meinem Freund *Hasan Dolan*, der in den schwierigen Zeiten mir Freude gegeben und in guten Zeiten die Freude mit mir geteilt hat.

**Das Verhältnis der Technik zur Natur in der Stillehre
Gottfried Sempers**

K. Ayca Alangoya

Für meine Mutter und für meine Schwester

INHALTSVERZEICHNIS

Übersicht 1. Einleitung.....	1
1. Einleitung.....	3
Die Verlebendigung der Technik.....	4
Natur und Technik.....	7
Unendlichkeit der Technik.....	8
Der Mensch: Schicksalslenker der Technik.....	8
Die Rezeptionsgeschichte Sempers Stillehre.....	10
Stand der wissenschaftlichen Forschung.....	11
a. Stillehre in Bezug auf die Biologie und auf die Begriffe der 'Natur' und 'Organik' oder das begriffliche Chaos in der Semper-Forschung.....	12
b. Die Fronten für und gegen Semper im architektur-spezifischem Gebiet oder die Deformierung des Ganzen durch die Teilaspekte.....	14
c. Die Zusammenfassung.....	17
Die These der vorliegenden Arbeit: Die Technik als die zweite Natur.....	18
Die Stillehre als die Lehre von poetischen Erzeugnissen oder vom Poetischem Erzeugen.....	20
Übersicht 2. Kunst-Technik- <i>techne</i> -Natur.....	23
2. Kunst-Technik-<i>techne</i>-Natur.....	29
TEIL I.- DER GRIECHISCHE TEMPEL.....	30
1. "Zu den Sachen selbst!" / M. Heidegger.....	30
Die Wahrheit, die im Werk geschieht.....	30
Das Werk, das nichts abbildet.....	31
Der griechische Tempel.....	31
a. Das autonome Werk: Das Lebende.....	31
b. Das sichtbarmachende Werk.....	31
Die Verlebendigung.....	31
Die Sichtbarkeit des Besonderen im Tempelwerk.....	32
Die Sichtbarkeit des Allgemeinen im Tempelwerk.....	32
c. Das Leben im Werk.....	34
2. Das Lebendige Handwerk/ Die Stillehre G. Sempers.....	35
Der griechische Tempel lebt.....	35
a. Die Autonomie des Lebendigen.....	37
Die Unabhängigkeit von Kultur und Zeit.....	37
Die Entstofflichung und die Entzwecklichung.....	38
b. Die Verlebendigung.....	40
Der Makrokosmos im Mikrokosmos.....	40

Der Tempel erzählt.....	43
c. Das philosophisch-biologische Leben im Innern des Tempels.....	44
Das Leben als rührender Kampfprozess.....	44
Der Körper und die Organe.....	45
3. Sempers Hymne auf das organische Leben.....	46
TEIL II.- DER KRUG UND DIE KERAMISCHEN GEFÄßE.....	48
1. Der Krug / M.Heidegger.....	48
Das Werk und das Zeug.....	48
Das Ding, die Wahrheit und die <i>techne</i>	49
Die <i>techne</i> und die Natur.....	50
Der Krug.....	51
2. Die keramischen Gefäße / G. Semper.....	54
a. Die Autonomie des Gefäße.....	55
Das sich Selbst-Zweck seiende Individium.....	55
Das Reich der keramischen Individuen.....	57
Die Unabhängigkeit des Gefäßes vom Hersteller.....	58
Die Ortslosigkeit und die Zeitlosigkeit.....	59
b. Das Lebendige.....	60
Die biologische Klassifikation.....	61
Die Evolution.....	62
Die offene Zukunft.....	65
Das Ideal.....	66
c. Ein Werk der <i>techne</i> und der Natur.....	67
Übersicht 3. Die Objektivierung der <i>techne</i>	69
3. Die Objektivierung der <i>techne</i>	71
Die Subjektivität und die Objektivität in der Kunst.....	72
1. Riegl versus Semper.....	74
Der schöpferische Mensch.....	78
2. Riegl und Semper füreinander.....	79
a. Kosmos und die Materie.....	80
b. Das Bewußtsein.....	82
c. Der Zufall und die Schöpfung.....	85
Riegls Kunstwollen und Sempers Stillehre.....	88
3. Die Objektivierung in der Kunst und im Handwerk.....	90
Die Notwendigkeit des Subjekts.....	93
Übersicht 4. Die Relation der Kulturen.....	95
4. Die Relation der Kulturen.....	97
Anders oder Besser.....	100
Universalität.....	103

Die universale Welt der <i>techne</i>	105
Allgemeinverständlichkeit.....	112
a. Die Geometrie.....	112
b. Die universalen Begriffe.....	113
Die politische Komponente des Universalen: Die Demokratie.....	115
Der universelle Betrachter.....	119
a. M. Heidegger.....	119
b. Der Mensch in der Stillehre Sempers.....	121
Übersicht 5. Die Technik als Poesie.....	123
5. Die Technik als Poesie	125
1. Die Unendlichkeit.....	125
Die Materialität.....	125
Die Überwindung der Materie und die unendliche Fruchtbarkeit der <i>techne</i>	126
Varibilität.....	133
a. Varibilität der elementaren Prozesse.....	133
b. Varibilität beim Übergang der Prozesse zu Seinsweisen Oder zu neuen Ideen.....	134
c. Varibilität der Verhaltensweisen.....	135
2. Die Vergeistigung.....	136
Jenseits der Geometrie.....	137
Die Stoffwechseltheorie.....	140
a. Die Untrennbarkeit des Praktischen vom Ideellen.....	142
b. Die poetische Dimension.....	145
3. Das <i>techne</i> -ische Übertreffen des Natürlichen.....	146
Die poetische Überhebung des Widerspruchs.....	148
Gottfried Sempers Stillehre.....	149
Fußnoten.....	151
Literaturverzeichnis.....	174

Übersicht

1. Einleitung

Einführungsabschnitt

Über Sempers rhetorische Übertragung der Elemente aus den Gebieten der Technik und der Kunst, auf das Gebiet der Organik.

Die Verlebendigung der Technik

Die Rohstoffe, Prozesse und Produkte werden in der vorliegenden Arbeit unter dem Begriff der Technik zusammengefasst. Wenn auch Semper nicht immer organische Metapher benutzt, stellt er dennoch die Technik in der Stillehre lebendig vor. Diese Behauptung wird anhand von Beispielen aus der Stillehre konkretisiert.

Natur und Technik

Anhand von Beispielen wird Sempers Gleichstellung von Kunst und Technik dargestellt. Darüber hinaus wird zwischen der Technik und der Natur eine Brücke geschlagen, in dem Semper die Technik verlebendigt.

Unendlichkeit der Technik

Die Beziehung der Technik zur Natur, die Theorie des Stoffwechsels und Sempers Akzeptanz der offenen Zukunft führen zum Begriff der Unendlichkeit der Technik, wobei jedoch die Idee der Unendlichkeit keine Willkür erlaubt.

Der Mensch: Schicksalslenker der Technik

Es wird interpretiert, dass Semper sich in der Stillehre die Erhöhung des Bewusstseins von Menschen zur Aufgabe macht. Nach der vorliegenden Interpretation Sempers Stoffwechseltheorie stellt der Mensch mit technischem Wissen und höherer Bewusstseinsstufe für die Entwicklung der Technik eine unumgänglich notwendige Voraussetzung.

Die Rezeptionsgeschichte Sempers Stillehre

Es wird über den Ruf der Stillehre als eine blosser "mechanische Theorie" ohne Betonung der schöpferischen Potenz des geistigen Menschen und über ihre Rehabilitation in der sechziger und achtziger Jahren berichtet.

Stand der wissenschaftlichen Forschung

Aus dem weiten Forschungsrahmen verschiedener Disziplinen wie z.B. Biologie, Architektur, Kunst, Philosophie, Geschichte usw. untersucht, entsteht bei der Interpretation Sempers Stillehre teilweise eine inhaltliche Verschiebung ihrer Begriffe, was ihrem Verständnis als ein in sich stehendes Gedankengebäude zumeist nicht positiv wirkt. Andererseits lediglich innerhalb des architekturenspezifischen Rahmens diskutiert, trennen sich bestimmte Themen als Teilaspekte vom Ganzen und werden oft nicht mehr dem einheitlichen Gedankengebäude gemäss ausgelegt.

Die These der vorliegenden Arbeit

Nach dem Studium der Stillehre Sempers im Sinne von Hans Georg Gadamer's Hermeneutik wird in der vorliegenden Arbeit die These aufgestellt, dass Semper die Technik als eine zweite Natur auffasst. Es werden in chronologischer Reihenfolge, zu dieser These führende Gedankenschritte aufgezählt.

Die Lehre von poetischen Erzeugnissen

Während die These, dass Semper die Technik als eine zweite Natur auffasst, einerseits Licht auf eine bis jetzt unbekante Dimension der Stillehre, in der das lebendige Element derselben sichtbar wird, aufwirft, bezweckt die vorliegende Arbeit andererseits die Lichtung einer zweiten Dimension der Stillehre.

In dieser Dimension begreift der Leser, dass jedes Erzeugnis, ob technisch, natürlich, materiell oder ideell einen poetischen Gehalt aufweist. Der poetische Gehalt der Erzeugnisse ist aus einer Form in eine andere Form übertragbar. Folglich ermöglicht dieses Begreifen dem Leser eine Ahnung von einer Verbindung oder Vereinigung der Erzeugnisse jeglicher Art im kosmischen Massstab.

1. Einleitung

In seinem Hauptwerk "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder die Praktische Ästhetik" beschreibt Gottfried Semper den Kautschuk als "der Affe unter den Nutzmaterialien".¹ Was er meint, ist zwar einfach, dass das stilistische Gebiet des Kautschuks das weiteste unter allen Materialien ist. Wichtig ist aber trotzdem die Metapher, die er für diese Gleichsetzung gebraucht. Semper bezieht ein Material auf ein organisches Wesen und beginnt so, einer leblosen und trägen Materie eigene Fähigkeiten und Tendenzen zu verleihen. Der Kautschuk hat, nach Semper, eine dem Affen ähnlichen Eigentümlichkeit zu imitieren: "...merkwürdige Gefügigkeit, mit welcher er sich zu allen Zwecken hergibt und herleiht..."

Der Rohstoff ist hier ein Wesen, das sich zwar passiv "hergibt und herleiht", aber zugleich ist er, weil er solche Eigenschaften aufzuweisen hat, ähnlich wie ein organisches Lebewesen verstanden. Nicht nur für die Beschreibungen der Eigenschaften von den Rohstoffen, wie z.B. oben am Beispiel des Kautschuks, nimmt Semper die organische Natur zu Hilfe. Für die Beschreibung des ganzen Gebietes der Technik, die Semper in seiner Stillehre unter den Rohstoffen, technischen Prozessen und den Produkten zusammenfasst, entlehnt er Begriffe aus der organischen Natur.

So bedingen z.B. nach Semper selbst die Maschinen ein Bewusstsein. Sie dürfen nicht als Drahtzieher einer leblosen Mechanik definiert werden. Eher sind sie ein Organ des Menschen und sind so, im allegorischen Sinne, imstande etwas zu lernen: "weil auch dasjenige, was am unmittelbarsten aus der Hand des Menschen hervorgeht, einen Reiz der Ursprünglichkeit und künstlerischer Freiheit hat, der verschwindet, sowie die Maschine ihre Kunststücke zeigt und sich herausnimmt, etwas zu leisten, was Menschenhände nicht darzustellen vermöchten. Erst dann wird die Maschine wohlthätig auch auf die Künste einwirken, wenn sie gelernt haben wird, sich dem Stoffe und dessen natürlichen Eigenschaften sich unterzuordnen."²

Um das Produzieren selber oder das technische Machen, wo die Produkte sich aus dem Rohstoff entfalten, zu beschreiben, gebraucht Semper wiederum die biologische Terminologie. Anstelle des Verbes "Machen" oder "Produzieren" im Sinne des technischen Hervorbringens gebraucht Semper oft das Verb "Zeugen", was gemäss vorliegender Auslegung Sempers Stillehre im Sinne des auf die Welt Bringens und auf die Welt Gebrachtes interpretiert wird. Das technische Zeugen hat das Ziel, aus dem Rohstoff Produkte hervorzubringen. In der Stillehre fasst Semper das technische Produzieren nicht mehr als eine bloss mechanische Tätigkeit auf. Er versteht die technischen Produkte als gezeugte Resultate entsprechender Prozesse und nennt sie "Zeugen". So nennt Semper z.B. Samt, Atlas Brokat und weitere Produkte aus dem Rohstoff Seide als "Seidenzeuge".³ Der Leser der Stillehre, fängt auch allmählich an, die verschiedenen Produkte aus einem Rohstoff, im Sinne der Mitglieder eines Familienbaumes, mit dem Familiennamen des Rohstoffes zu verstehen.

Die Verlebendigung der Technik

In der Stillehre Sempers bilden die Rohstoffe, die Bearbeitungsweisen und die Produkte ein organisches Ganzes, das in der vorliegenden Arbeit unter dem Begriff der "Technik" zusammengefasst wird. Erst unter der Idee als Bestandteile eines organischen Ganzen, verstehen wir, warum Semper, obwohl er eine getrennte Behandlung von Rohstoffen, Prozessen und Produkten in entsprechenden Kapiteln der Stillehre unternimmt, dennoch dieselben nicht in absoluter Trennung behandeln kann. Ähnlich der Untrennbarkeit des Organismus von seinem Umfeld oder von seinen Organen, stehen die Bestandteile der Technik, so wie sie in der Stillehre Sempers behandelt werden, in einem untrennbaren organischen Zusammenhang.

Anhand dieser unzertrennlichen Beziehung ihrer Bestandteile kann die Technik in der Stillehre als ein Lebendiges verstanden werden. So leiten sich z.B. manche Produkte der Technik nur aus früheren Produkten her, nicht anders als junge Lebewesen, die von ihren Eltern abstammen. So entwickelt sich anhand textiler Rohstoffen und durch den Prozess des Flechtens das Geflecht als Produkt. Erst durch das Flechten und das Geflecht gelingt der Prozess des Nähens und die Naht. Erst das Nähen und die Naht führen wiederum zum Spitzen und zur

Spitze. Betrachten wir Rohstoffe, Prozesse und Produkte als die drei organischen Bestandteile der Technik, können wir umgekehrt die Idee der lebendigen Technik als Resultat oder Synthese analysieren, in dem wir uns Sempers Behandlungsweise dieser Bestandteile der Technik zum Thema machen.

Die Rohstoffe und die Produkte behandelt Semper unter dem Aspekt der Individualisierung. Semper begreift, wenn auch nicht immer, wie am Beispiel des Kautschuks in konkreten Worten ausgedrückt, Rohstoffe und Produkte als Individualitäten. Semper unterscheidet Rohstoffe voneinander in ihren Wesenszügen. Er deutet auf die Grenzen der Möglichkeiten, innerhalb derer es zu bestimmen ist, was mit einem Rohstoff angefangen werden kann. Innerhalb dieser Grenzen, die durch das Wissen über die Kulturen der Weltgeschichte im Raum der Zeit, ausgedehnt werden können; definiert Semper die Individualität des jeweiligen Rohstoffes. So behandelt Semper die jeweiligen Rohstoffen wie z.B. Flachs, Baumwolle, Wolle oder Seide, als verschiedene Individualitäten.

Wie Rohstoffe haben auch Produkte individuelle Eigenschaften. Auch wenn sie aus dem selben Rohstoff hervorgehen, differieren sie untereinander, weil sie sich auf der Aktivierung verschiedener Potenzialitäten des Rohstoffes gründen. Semper betont die Individualität der Produkte, in dem er selbst alte historische Namen von Produkten, z.B. die von Lederprodukten (Corduan, Saffian, Chagrin, Juchten...) erwähnt, aber zugleich den jeweiligen Rohstoff betont, der als Ursprung zu den vielfältigen Produkten fungiert. Demgemäss gebraucht er öfter den Begriff des "Zeugen" für die Produkte.

In dem Semper das Produkt zwar selbstständig als ein Individuum mit besonderen Eigenschaften untersucht, ordnet er dasselbe in der Stillehre immer unter dem Kapitel des behandelten Rohstoffes ein. So bekommt der Leser trotz der betonten Individualität der Produkten einen Eindruck, dass der ursprüngliche Rohstoff Leben in die verschiedensten Produkte einhaucht. Der Leser versteht allmählich den Einfluss des Rohstoffes. Trotz der vielfältigen pluralistischen Individualität der Produkte aus einem einzigen Rohstoff, genießt der Leser ihre Zusammengehörigkeit, wenn auch sie manchmal für entgegengesetzte Begrifflichkeiten stehen.

So z.B. stehen die Mousseline als Inbegriff der Feinheit, während die Pillows für Dicke, Derbheit stehen, obwohl beide sich der Baumwolle entstammen.⁴ Trotz ihrer gemeinsamen Herkunft aus einem Rohstoff, unterscheiden sich die Produkte voneinander; ähnlich zu biologisch-organischen Wesen, die trotz ihrer Herkunft gleicher Eltern, sich in Gestalt und Charakter voneinander unterscheiden. In diesem Zusammenhang versteht der Leser der Stillehre die Bedeutung des technischen Prozesses. In der Stillehre führen die technischen Prozesse zu entsprechenden dynamischen Produkten mit differierenden Begriffen.

Semper stellt zwischen technischen Prozessen und Produkten eine sprachliche Beziehung her, die aus deren tiefen inhaltlichen Beziehung zueinander resultiert. Die Behandlung jeweiliger Prozesse in der textilen Kunst ist nach ihren Endprodukten übertitelt: Spinnen-Das Gespinnst / Zwirnen-Das Gezwirn / Weben-Die Gewebe / Flechten-Das Geflecht / Filzen-Der Filz / Sticken-Der Stich / Spitzen-Die Spitze.⁵ Während dieses Phänomen einerseits auf die schon erwähnte Untrennbarkeit des Produktes vom jeweiligen Prozess hinweist, kann andererseits der Prozess als der Übergang von handwerklicher Tätigkeit zu einer Seinweise interpretiert werden. Demzufolge beschreibt Semper den Knoten nicht mehr nur im Sinne des Resultats von der Tätigkeit "Binden", sondern betont seine Betonung als ein Ausdruck für die frühesten kosmogonischen Ideen.⁶

Es kann interpretiert werden, dass die Dynamik, die dem Prozess innewohnt, sich in der Energie des Produktes versammelt, so dass das Produkt eine Individualität und Inhalt bekommt. So gelingt es Semper, aus dem Produkt gewordenem Prozess, neue Begriffe zu entwickeln. Die Spitze, ein Prozess des Gründens und Füllens; als "gebrochene Arbeit" im Sinne der durchlöcherten und deshalb "gebrochenen Fläche", bringt Begriffe der Leichtigkeit, Durchsichtigkeit und gebrochene Flächigkeit, des Grundes und der Füllung hervor.⁷ Der Leser der Stillehre erlangt am Beispiel eines Produktes, das seinen Namen, von den entsprechenden technischen Prozessen ausgeborgt bekommt, die Fähigkeit der Reproduktion desselben.

Natur und Technik

Die drei Momente einer schönen Form definiert Semper als Symmetrie, Richtung und Proportion. Wenn auch diese dreifache Kategorisierung der Schönheitsmomente anfangs ziemlich traditionell klingt, erschliesst Semper diese aus einem anderen Blickpunkt als dem der klassischen Theoretiker oder Theoretiker der Renaissance. In der Stillehre sind diese keine ästhetisch-theoretisch gebildete Regeln mehr, sondern haben ihren Ursprung in den Naturgestalten. Die Naturgestalten sind die Resultate der Naturkräfte. Demnach sind die drei Momente der schönen Form die gestalterische Wirkung dreier Naturkräfte: Die Schwerkraft, die Wachstumskraft und die Willenskraft. Semper versucht in seiner Stillehre zu beweisen, dass die schöne Gestalt der organischen Wesen auf diesen Naturkräften beruht.⁸

Weiter fördert Semper die Berücksichtigung derselben Kräfte auch bei der Bildung der technischer Produkte. Hier macht Semper eine doppelte Aussage: Erstens ist die Schönheit deshalb auch eine, der Technik immanenter Begriff, da Technik und Kunst in der Stillehre nicht als zwei getrennte Erfahrungsfelder verstanden werden. Eben deshalb kann Semper von den "technischen Künsten" sprechen und nach "dem Nachweis ihrer Einflüsse auf die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen" fragen.⁹ Zweitens setzt Semper Technik und Kunst in Beziehung zur Natur. Das innere Gesetz der Natur waltet, nach Semper auch durch die Welt der Kunstformen.¹⁰

Unter der Einwirkung der drei Naturkräfte, Schwerkraft, Wachstumskraft und Willenskraft, versteht Semper das organische Leben als eine Bezugsnahme der Mikroorganismen auf ihr Umfeld, auf das Makrokosmos. So überträgt Semper sein Verständnis vom Leben weiter auf die Produkte der Technik und betrachtet das technische Produkt, das an seiner Gestalt alle die drei Naturkräfte harmonisch widerspiegelt, nicht anders als ein Lebewesen der organischen Natur. Die drei Naturkräfte geben sich nach Semper, an der Gestalt des griechischen Tempels und der keramischen Gefäße genauso kund wie an der Gestalt der biologischen Mikrokosmen. Das heisst aber, dass auch sie Mikrokosmen sind, auf den Makrokosmos Bezug nehmen und leben. Die Schwerkraft, die Wachstumskraft und die Willenskraft in inniger

Zusammenarbeit beschreiben Semper's Verständnis vom Leben und Lebendigen.¹¹

Unendlichkeit der Technik

Für Semper ist die Natur fähig, Gestalten in unendlichen Variationen hervorzubringen. Die unendlichen Gestalten der Natur basieren aber nach Semper auf Gesetzmässigkeit. So sagt Semper, dass "die Natur bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist...Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen."¹² Wie die Natur, ist nach Semper auch die Technik unendlich in ihrem Produktionspotential. Und genauso wie die Natur, hat auch die technische Welt bestimmte Grundformen als gesetzgebende Anhaltspunkte, " die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben".¹³ Die Idee der unendlichen Mannigfaltigkeit der technischen Formenwelt findet durch Semper's Vorstellung von einer offenen Zukunft zu neuen technischen Erkenntnissen weitere Unterstützung.

Die neuen Erkenntnisse können bezüglich der Entdeckung schon bekannte oder noch nicht bekannte Rohstoffen sein, die neuen Entdeckungen in den technischen Prozessen oder aber durch Hinzukommen neuer Bedürfnisse der Menschen erfolgen. Die Idee von einer unendlichen Technik wird noch weiter ausgedehnt, wenn Semper die Besonderheiten der vier Welten jeweiliger technischer Künste untereinander kreuzt (Stoffwechseltheorie).

Der Mensch: Schicksalslenker der Technik

Wenn ein Mensch unter glücklichen Umständen der Kraft gewahr wird, welche er, wie alle seine Mitmenschen, in sich trägt, und die zur Erlangung von Bewußtsein führen kann, kann er aus dieser Kraft Nutzen ziehen. Er kann durch diese Kraft den Begriff des Schicksals gewähren. In diesem Bewusstseinszustand, kann sogar ein Mensch sein Leben, dem Gefährten Schicksal lauschend, lenken. Die Eigentümlichkeiten des Lebens können zwar nicht durch fest geschmiedete Pläne im Zaum gehalten werden, aber sie bleiben

in einer höheren Bewusstseinsstufe nicht ganz unverstanden. Und man könnte anfangen auch den Zufall zu schätzen und gebrauchen. Diese Gedanken könnten auch auf den Bereich der Technik übertragen werden. Das Wissen über die Eigenschaften der Rohstoffe mag der Mensch manchmal durch einen Zufall erlangen. Davon berichtet Semper z.B. beim kurzgeschorenen Samt. Er beschreibt wie man durch zufälliges Beschneiden einiger Teile des plüschartigen Seidenzeuges zufällig den Samt erfand.¹⁴

Obigen Überlegungen zufolge setzt die Empfänglichkeit für den Zufall, neben dem Instinkt; auch einen Zustand des höheren Bewusstseins im Menschen voraus. Wo man beginnt, "dem Material keine Gewalt" anzutun, ergänzen sich das Wissen und das Bewusstsein. Semper wusste von der Verantwortung des Menschen für eine günstige oder ungünstige Entwicklung der Technik und bezweckte durch seine Stillehre mit zahlreichen Beispielen die Erhöhung des Bewusstseins der Künstler und Handwerker.¹⁵ Ausser den chemischen und mikroskopischen Eigenschaften sollte man das kennen, "was sich meistens diesen wissenschaftlichen Elementen entzieht und auf undefinierbaren Eigenschaften des Erscheinens beruht". Diese "richtig zu erkennen und in ihren wahren Bedeutungen zu schätzen und zu beurteilen" erfordert nach Semper "eine ebenso künstlerische wie wissenschaftliche Auffassung".¹⁶ Die Welt der Technik braucht nicht nur einen Industriellen, der mit dem Merkantil des Faches vollständig vertraut ist. Er soll dabei zugleich "...Humanist, Gelehrter, Philosoph und Künstler im wahrsten Sinne..." sein.¹⁷

In einer weiteren Dimension der Stillehre, nämlich in der Ausarbeitung seiner Stoffwechseltheorie, stellt sich Semper den Menschen als ein Wesen vor, das jetzt sein Bewusstsein erlangt hat. Zwar konkretisiert er diese Vorstellung nicht wörtlich, aber der künstlerische Mensch, der die Stoffe wechselt, weist eine höhere Bewusstseinsstufe auf. Demgemäss ist der ideelle Mensch Sempers jetzt nicht nur ein verantwortlicher Schicksallenker der Technik, der nur gemäss der Natur von Materialien handelt, sondern er wechselt deren Eigenschaften souverän im Dienst der Poesie, da er jetzt Kenntnis und Bewusstsein erlangt hat und so ein Schicksalgestalter der Technik geworden ist.

Die Rezeptionsgeschichte Sempers Stillehre

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Sempers Stillehre im architekturtheoretischen Diskurs als "mechanistische Theorie", "materialistische Metaphysik" oder "rein materialistische Theorie" definiert. Alois Riegls Auslegung der Semperischen Stillehre, nach der in derselben die schöpferische Potenz des geistigen Menschen völlig ignoriert worden ist, verfehlte den wesentlichen Kern in Sempers Gedankengebäude, und so wurde die wesentliche Bedeutung der Stillehre über Jahre hinweg vermisst. Wenn auch Sempers Stillehre in der Theorie der Architektur öfters zitiert wurde, und noch heute aufmerksam studiert wird, und Semper selbst als ein bedeutsamer Architekt des 19. Jahrhunderts akzeptiert und verehrt wird, ist seinem Namen als Theoretiker der Ruf des Materialisten verhaftet geblieben.

Doch wurde Semper in den sechziger Jahren rehabilitiert. In seiner Einleitung zum Neudruck von "Der Stil" schreibt Adrian von Buttlar, dass Sempers Theorie neue Aktualität gewinne, "gerade da, wo aus der Kritik am Funktionalismus heute wieder nach einer architektonischen Semantik (ECO u.a.), der Symbolqualität von Architektur als Ausdruck kollektiven Identitätsbedürfnisse (LORENZER) gefragt oder die Anverwandlung architekturhistorischer Motive zur Repräsentanz des Genius loci (NORBERT SCHULZ) postuliert wird. Aber auch für die Kunstwissenschaft stellt Semper einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar, der schon in der methodischen Verwandtschaft mit der Strukturforschung begründet ist. Auf ihm basiert letztlich der Ansatz einer 'Ikonologie des Materials' (BANDMANN), die kunsthistorische Technologie nicht als positivistisches Fachwissen um Materialien und Techniken, sondern als integralen Faktor der Konstitution von Sinn am Kunstwerk zu fassen sucht."¹⁸

Das Interesse an Semper erneuerte sich in den 80er Jahren aus bestimmten Gründen. Sempers Theorie von den vier Elementen der Architektur zog das Interesse mancher Theoretiker, wie z.B. bei Christian Norberg-Schulz und Thomas Thiis-Evensen, auf sich, da sie selber nach den ursprünglichen Strukturen der Architektur forschten. Noch wichtiger, wenn auch teilweise

ironisch, ist es, dass Semper bei den postmodernen Entwerfer und Theoretikern, die ja auf der entgegengesetzten Front zum Funktionalismus standen, zitiert wurde.

Sempers Vorstellung, dass die Wände ihren Ursprung den Textilien verdanken, welche die Last tragende Struktur bekleiden und maskieren, wurde als eine Rechtfertigung zu dieser neuen Design-Auffassung benutzt. Anstatt der Betonung von Sempers allgemeinen Forderung, dem Material zu lauschen oder die erzählende Kraft der Struktur zu geniessen, wurden Sempers Ideen getrennt und er wurde als ein Vertreter bestimmter postmoderner Ideen repräsentiert. So haben die postmodernen Entwerfer und Theoretiker, wie z.B. Anthony Vidler, sich öfter auf Sempers Idee, dass das Wesen der Architektur ein Maskieren sei, bezogen. Andererseits ist Kenneth Frampton während seiner Forschung nach einer neuen Tektonik, wiederum auf Semper zurückgekommen.

Stand der wissenschaftlichen Forschung

Das theoretische Werk eines praktisch tätigen Architekten wie Gottfried Semper, bildet zur Diskussion über das Thema der Theorie-Praxis Beziehung einen interessanten Stoff, wie eine Diskussion über Gottfried Semper beweist.¹⁹ Auf die Bemerkung Paul Hofers, dass man berücksichtigen sollte, ob das Schriftentum die Quelle oder das Werk die Quelle sei, ergeben sich verschiedene Standpunkte, die sich untereinander berühren, ergänzen oder negieren.²⁰

Während Wolfgang Herrmann²¹ die Gefahr einer Trennung von Sempers theoretischen Konzepte und seinen Bauten hervorhebt, betont R. Zeitler²² die Möglichkeit einer offeneren Leseform des theoretischen Werks Sempers, in der die Beziehung der Theorie zur Praxis als werturteilende Konstante nicht mehr beachtet werden muss. Die Theorie kann an sich, ohne Bezug zur direkten Praxis, auf einer viel freieren Ebene verstanden und, wenn gewollt, dann auf freierer Weise zur Praxis bezogen werden. Diese Sichtweise ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, in der die Stillehre als das theoretische Werk eines Denkers anstatt eines praktisch tätigen Architekten

akzeptiert wird. Aus dem Werk heraus kann zu vielen Themen verschiedener Disziplinen, wie z.B. Religion, Biologie, Kunst, Philosophie ein Bezug hergestellt werden, da es ein in sich einheitlich stehendes Werk als Resultat des autonomen Gedankengebäudes eines individuellen Denkers ist.

Georg Germanns Frage, ob die Auseinandersetzung mit Sempers Schriften nicht präziser wäre, wenn man die literarische Gattung, innerhalb derer Semper das eine oder andere Werk geschrieben hat, gemäss seinen Schreibintentionen hin kategorisiert, ist für die wissenschaftliche Forschung zugleich ein Vorschlag und eine Warnung. Zwischen der zeitgenössischen Probleme behandelnden Schriften Sempers und seiner theoretisch und kunstphilosophisch intensiv durchdachten Stillehre soll ein Gattungsunterschied gemacht werden.²³

Unter dem, in sich ein ganzes und einheitliches theoretisches Werk Sempers wird in der vorliegenden Arbeit vor allem die Stillehre verstanden. Das Verständnis von Sempers Stillehre als ein einheitliches Gedankengebäude wird in der Semper-Forschung einerseits durch die Disziplin bedingte inhaltliche Begriffsverschiebung gefährdet. Andererseits erfolgt in der selben durch die Trennung bestimmter Themen als Teilaspekte, die je nach Forscher anders eingeschätzt werden, eine Verzettelung Sempers einheitlichen Gedankengebäudes.

a. Stillehre in Bezug auf die Biologie und auf die Begriffe der 'Natur' und 'Organik' oder das begriffliche Chaos in der Semper-Forschung

Viele forschende Theoretiker erwähnen Sempers Bezug zu Cuvier und Darwin. Durch Michel Foucault vorbereitet überrascht es nicht, wenn ein kunstphilosophisches Gedankengebäude mit Begriffen wie Evolution, Organik, Darwinistische Hierarchie erklärt und rezitiert wird. Denn diese Begriffe gehören genauso dem Denken wie zur Biologie. Was überrascht ist jedoch die Freiheit, die die Forscher bei der Definition bestimmter Begriffe wie z.B. die Natur annehmen. Während Werner Oechslin den Widerspruch aufzeigt, wie Sempers Haltung ihm "darwinistisch und mechanisch zur Last gelegt wurde"²⁴, und Wolfgang Herrmann Sempers Verständnis der Stilentwicklung als einen biologisch-evolutionären Vorgang, der als ein Prozess die Lebensdauer des

Einzelnen weit überschreitet, auslegt²⁵, versteht Joseph Rykwert Sempers "Der Stil" als "an un-evolutionary, even anti-evolutionary theory"²⁶. Joseph Rykwert ordnet Sempers Stillehre neben Cuviers Sichtweise in die Biologie ein und bewertet sie im Vergleich zu Darwin als alt modisch.²⁷

In diesem Chaos der inhaltlichen Belegung der Begriffe werden manchmal die Aussagen Sempers nicht berücksichtigt, die eigentlich dieses Chaos lösen könnten. So übersieht Joseph Rykwert den Inhalt der Aussage Sempers, den er selber unter seinem Text zitiert, wodurch eigentlich Sempers Bruch mit der Biologie offensichtlich wird.²⁸ Sempers Worte selber sollten eigentlich die Fixierung seiner Stillehre an die reine Biologie beenden, was jedoch in der Semper-Forschung nicht geschah.

Caroline van Eck z.B. erwähnt, dass Semper doch den Unterschied zwischen Kunst und biologischer Natur betont und dass das Herz seiner Theorie auf "meanings", die nicht zur Funktion, Material oder zur Technik reduziert werden sollen, basiert. Sie versucht einerseits Sempers Stillehre zu rehabilitieren; andererseits aber kategorisiert sie Sempers Gedankengut unter der Rubrik "Scientific organicism: The laws of natural and architectural growth".²⁹ Hiermit begreift sie die Natur nur aus der Perspektive des biologisch-organischen Wachstums und legt andererseits die Begriffe der Funktion, Material und Technik nicht gemäss der Semperischen Stillehre aus. Die Divergenz bei der Auslegung bestimmter Begriffe je nach Forscher stellt für ein ganzheitliches Verständnis der theoretischen Werke ein grosses Problem dar.

Das begriffliche Chaos in der Semper-Forschung ist auch bei Hanno-Walter Kruft offensichtlich, wenn er schreibt, dass Semper die biologische Analogie zu einem enger gefassten Organismus-Begriff führt, der allerdings jetzt über Statik und Konstruktion in einem ideellen Sinn hinausgeht. Die biologische Analogie, von der Kruft spricht, basiert aber auf die sich, wie oben nur oberflächlich dargestellt, meistens widersprechenden Auslegungen der Theoretiker der Semper-Forschung, aus dem sich wiederum der eng gefasste Organismusbegriff ergibt. Wenn Semper, so nach Kruft, selbst der Urheber des

eng gefassten Organismusbegriffes wäre, wäre es wahrscheinlich nicht möglich, aus diesem Verständnis zum idellen Sinn zu gelangen.³⁰

Eva Börsch-Supan macht auf Sempers Modifikation theoretischer Begriffe aufmerksam. Der Organismusbegriff betont nicht mehr wie bei Schinkel die strukturelle Komponente des Tragens und Lastens. E. Stockmeyer spricht von Sempers individualistischer Organik, die jeweils das Kunstwerk als Ganzes umfasst.³¹ In Bezug auf die Auslegung der Begriffe 'Natur' und 'Organik' ist für uns Sempers Beeinflussung von Schellings Natur- und Kunstphilosophie von besonderem Interesse.³² In der idealistisch-romantischen Vorstellung der Natur und ihrer organischen Formen findet auch Sempers Verständnis der Naturgesetze und der Naturformen eine mögliche Örtlichkeit. Ähnlich wie bei Klaus Eggert weisen die Begriffe wie das Organische, Wachstum, Naturform, das Naturgesetz um dem idealistisch-romantischen aufgefassten Begriff des Lebens gruppiert, eine metaphysische Komponente auf.

Sempers Verständnis der Natur umfasst die Ordnung des Makro- und Mikrokosmos. Die metaphysisch-ideelle Dimension der Stillehre ist zugleich die umfassende Weltanschauung Sempers, in die auch neben Kunst und Technik, Themen wie Kosmos, Einheit, Gott und Bewusstsein hineingehören.³³ Semper modifiziert die Begriffe, da er sie inhaltlich umfassender versteht. Deshalb umfasst der Begriff 'Leben' mehr als das biologische Leben. Ähnlicherweise fungiert der Begriff Technik in der Stillehre Sempers nicht mehr als ein Gegenbegriff zu Natur sondern weist einen die Natur und Kunst umfassenden Inhalt auf, dessen Aufzeigen die vorliegende Arbeit zum Thema macht, um so das einheitliche Gedankensystem Sempers zu erschließen.

b. Die Fronten für und gegen Semper im architekturenspezifischen Gebiet oder die Deformierung des Ganzen durch die Teilaspekte

Wenn bestimmte Gedanken Sempers als Teilaspekte des Ganzen nur im architekturenspezifischen Kontext behandelt werden, wobei ihre Entstehung aus dem kunst-philosophischen Kontext nicht berücksichtigt wird, bilden sich in der wissenschaftlichen Forschung der Stillehre Widersprüche. Heinz Quitzsch weist auf, dass in der Literatur mehrfach auf einen Bruch in Sempers Anschauungen,

auf widersprechende Elemente in seinen Gedanken verwiesen worden sei. So weist z.B. Schuhmacher darauf hin, dass Semper eigentlich zum "Apostel der neuesten Bewegung" gemacht werden könnte, "wenn nicht die letzte Wendung dieser Gedankengänge bei Semper zur Vorstellung einer Bekleidung des architektonischen Körpers mit einem künstlichen Gewebe von Formen geführt hätte".³⁴

Bestimmte Autoren, wie Alois Riegl lassen die Bekleidungstheorie und die Stoffwechseltheorie in Sempers Stillehre fast völlig außer Acht, während andere so wie Wolfgang Herrmann und Joseph Rykwert Sempers Stilauffassung eng mit diesen Theorien verbunden und als die Quintessenz seiner Theorie sehen.³⁵ Diese Vorstellungen führen die Forschung zur Diskussion über Bekleidung versus Konstruktion. Werner Oechslin macht diese Gegensätzlichkeit, die eigentlich in der Stillehre Sempers nicht in dieser Form der Dualität besteht, zur Problematik in seinem Buch mit dem Titel "Stilhülse und Kern". Er stellt dar, wie die Semper-Kritik Redtenbachers, obwohl er gegen Sempers 'oberflächliche' Bekleidungstheorie angeht, sie selber oberflächlich auslegt, um damit die Konstruktion, den Stoff und den Zweck zum obersten Prinzip in der Tektonik zu erheben.³⁶

Während bei Redtenbacher Semper als Illusionist entwertet wird, wird Semper 'die materialistische' Sichtweise durch Alois Riegl, den deutschen Werkbund und Peter Behrens zur Last gelegt.³⁷ Wenn auch Werner Oechslin versucht, Sempers Bekleidungstheorie zu rehabilitieren, konzentriert er sich auf die einmal vom Gesamtkonzept weggeschnittene Bekleidungstheorie, die eingebettet in das Gesamtkonzept der Stillehre viel tiefere Bedeutungen aufweist.

Einen anderen Rehabilitationsversuch Sempers Bekleidungstheorie unternehmen Hans Kollhoff und Adolf Loos. Die Dualität 'Bekleidung versus Konstruktion' wird einerseits in der Bemerkung Kollhoffs vermieden, dass das Wesen der Architektur für Semper in der Erscheinungsform beruhe und für diese die Bekleidung ein Synonym bilde.³⁸ Andererseits ist es Adolf Loos, der gemäss Sempers Verständnis der Bekleidungstheorie, mit Betonung auf die formgebende Kraft der Bekleidung, in die Diskussion einführt. Die scharfe

Trennung zwischen Bekleidung und zu bekleidendem Körper wird aufgelöst, in dem Loos sagt, dass der Mensch mit einer Haut, der Baum mit einer Rinde bekleidet sei.“³⁹ Es macht die ganze Sache noch merkwürdiger, wenn Semper, viel früher als Loos, dieses Mal von Klenze als ‘Symbolästhetiker’ betitelt wird und die Bekleidungslehre als die “Sublimierungstheorie, nämlich die These von der Verschmelzung der struktiven und der dekorativen Komponenten “ kritisiert wird.⁴⁰

Es wird hier der Versuch unternommen zu zeigen, wie in der Forschung oft die Begriffe eines bestimmten Denkers ohne präzises Studium des ganzheitlichen Werkes, aus den Teilaspekten herausfiltriert und dann denen aus verschiedenen Ecken entgegengesetzte Inhalte mit entsprechenden Begriffen zugeordnet wird, obwohl im eigentlichen Werk diese Gegensätzlichkeit nicht existiert oder sich nicht als Hauptproblem darstellt. So schreibt Wolfgang Herrmann, dass es sich belegen lässt, dass Semper bei aller Kritik das Kern-Kunstformproblem nicht für den wesentlichen Punkt hält.⁴¹

Alois Riegls Begriff ‘Kunstwollen’ steht als entgegengesetzter Begriff zur ‘materialistischen’ Kunstauffassung Sempers, obwohl sie beide im Grunde doch nicht ganz gegensätzlich denken. Das Gegenteil zum ‘Kunstwollen’ jedoch bildet nur die eng und oberflächlich ausgelegte und vom Ganzen getrennte Betrachtung der Begriffe wie Technik, Stoff und Zweck. Gleich danach folgt die Divergenz zwischen Kunstwerk und Handwerk, die Semper gänzlich vermeiden wollte und deshalb von Alois Riegl und Georg Simmel⁴² als materialistisch und funktionalistisch abgewertet worden ist. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass nicht nur die Technik, so wie sie Semper versteht, gleichzeitig Kunst ist, sondern die Kunst gleichzeitig Technik umfasst, und in jedem man gleichzeitig die Natur erfindet, und in der Natur umgekehrt die Kunst und die Technik.

c. Die Zusammenfassung

Werner Oechslin bringt die Probleme der Semper-Forschung sehr präzise zur Sprache. Er bemerkt, dass für den Kunsthistoriker die Schriften Sempers nicht kunsthistoriographisch genug, für die Philosophen und Theoretiker Sempers 'Stil' in ihrem Zuschnitt auf die Fragen der Architektur zu spezifisch blieb und nach Eingliederung und Unterordnung in globalere ästhetische Theorien rief, was der Einheit von Sempers Stillehre geschadet hat. Die Stillehre Sempers wurde, so Oechslin, "am Ende im Zeichen erfolgter Neuordnung von Wissenschaften und Kompetenzen den literarischen Mischformen aus Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Archäologie zugewiesen, was so viel wie wissenschaftliches "Niemandland" bedeutete."⁴³

Während dabei, wie oben besprochen, die freie und differenzierte Auslegung der Begriffe eine Inhaltsverschiebung bewirkt, werden auf der anderen Seite bestimmte Teilaspekte zu sehr architekturenspezifisch vom Gesamtsystem herausgerissen und in sich als ganze Gedankensystemen behandelt. Dadurch werden Fronten für oder gegen Sempers Gedankengut gebildet. Meistens berufen sich dabei die Theoretiker auf die Sekundärliteratur oder aber auf die Schriften Sempers, die auf ein in seiner Zeit aktuelles Problem reagieren, als dass sie eine Theorie in sich zu sein behaupten.

Die Bildung der Fronten mag für die Wissenschaft im Allgemeinen fruchtbar und wünschenswert sein, jedoch können sie wie es bei Sempers Stillehre der Fall gewesen ist, eine Verzettelung des in sich stehenden und ganzen Gedankensystemes eines Denkers bewirken. Adrian von Buttlar fasst diese Tatsache sehr klar zusammen: "Gottfried Sempers 'Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten' gehört zu jenen Werken der kunsthistorischen Literatur, deren Titel weithin vertraut klingen, deren Begrifflichkeit aus dem systematischen Zusammenhang herausgelöst fortexistiert, die aber gleichwohl selten im Original gelesen und kritisch angeeignet werden."⁴⁴

Die These der vorliegenden Arbeit:

Technik als die zweite Natur

In der vorliegenden Arbeit wird Sempers Stillehre nicht nach den oben erwähnten Teilaspekten untersucht. Im Sinne von Hans-Georg Gadamer's Hermeneutik wird die Stillehre als ein in sich stehendes, ganzes Gedankengebäude untersucht.⁴⁵ Aufgrund eines präzisen Studium der Stillehre erhalten die Begriffe ihren Inhalt aus der Stillehre heraus. Unter dem Leitbegriff "Technik" fügen sich die oben erwähnten Teilaspekte ohne Zwang in die Stillehre Gottfried Sempers als ein in sich einheitliches Denksystem ein. So kann die Stillehre Sempers als ein ganzes Gedankengebäude, mit Werner Oechslin gesprochen, von dem "Niemandland" in die Örtlichkeit des ganzheitlichen Denkens gesetzt und fachübergreifend von Forschern benutzt werden.

In der vorliegenden Arbeit wird Semper als ein früherer Repräsentant der Philosophie der Technik vorgestellt, die erst später, unter anderem von Martin Heidegger, als neues Feld des philosophischen Denkens sichtbar gemacht worden ist. Gleichzeitig macht sich die Arbeit zur Aufgabe, das lebendige Element und die poetische Dimension der Stillehre sichtbar zu machen. Entgegen Riegls Argument, dass die Stillehre eine "mechanistische Theorie", "materialistische Metaphysik" oder "rein materialistische Theorie" sei, wird in der vorliegenden Arbeit die These aufgestellt, dass Semper die Technik als zweite Natur auffasst, wobei er selbst die Natur umfassender als die Organik vorstellt und die Technik nicht als ein zweckrationales Feld versteht, sondern als ein mit der Kunst gleichgesetztes, lebendiges Phänomen begreift.

Die anfänglichen Fragestellungen, die zum intensiven Studium der Stillehre Sempers Anlass gaben, kreisten um die betonte Stellung des Handwerks, im Sinne des Werks der Hand, in der Stillehre. Während des Studiums der Stillehre entblösste sich die metaphysische Dimension derselben. Der Begriff des Organischen, den Semper im Bereich der Technik oft benutzt, zog dabei die Aufmerksamkeit auf sich. Allmählich wurde die metaphysische Dimension der Stillehre und die wichtige Stellung des Handwerks unter dem Blickwinkel einer lebendigen Technik, begreifbar und artikulierbar.

Laut Semper ist es nur der griechischen Kunst gelungen, die Verkörperung der vollkommenen Verbindung zwischen Kunst und Natur sichtbar zu machen. Die Betonung "der organisch griechischen Kunst" in der Stillehre sensibilisiert den Leser für die Idee der Verbindung zwischen Kunst, Technik und der Natur und führt dann weiter in die Tiefe. Denn die allgemeine und tiefe Verwandtschaft zwischen technischer Kunst und Natur, überzeugt viel mehr, wenn sie sich vor allem anhand von Kunsthandwerken, im Sinne der Werke des Menschentums, entfaltet. Aus einer tieferen Auslegung des Organischen, so wie es in der Stillehre verstanden wird, ergibt sich wieder, dass Semper textilen Rohstoffen, den organischen Lebewesen eigentümliche Charaktereigenschaften zuschreibt. Wieder wird in der Stillehre das technische Machen als Verlebendigungsakt verstanden.

Die Erzeugnisse keramischer Kunst sind, nach Semper, nicht andere als in sich selbst stehende Lebewesen. Erst dieses Denken, welches die Welt der Kunsthandwerke als zweite Natur betrachtet, ermöglicht die totale Selbstständigkeit menschlicher Werke aller Kulturen und macht das Organische an ihnen aus. In diesem Sinne sind die Gedanken Sempers bezüglich der griechischen organischen Kunst zwar von grosser Wichtigkeit, will man aber an das Gedankengut Sempers möglichst nahe herankommen, erschließt sich dieses doch nicht nur aus seinen Gedanken über griechische Kunst. Eine historistische Methode, die ihr Augenmerk auf die inhaltliche Wandelbarkeit der Begriffe wie zB. auf das "Organische" richtet, mag möglicherweise zur Vereinfachung der grossen und ganzheitlicher Denksysteme führen.

Aus diesem Grund wurde in der vorliegenden Arbeit, in der es hauptsächlich um das Denken Gottfried Sempers in seiner Stillehre geht, versucht, eine möglichst präzise Annäherung an Sempers Denksystem zu erreichen. Dies erfordert eine sehr detaillierte Untersuchung primärer Literaturquellen. Nicht nur das Oberflächliche, obwohl es von der Dynamik der Tiefe stark bewegt wird, wurde allein tonangebend behandelt; es wird versucht in die, die Oberfläche stark bewegende Tiefe zu gelangen und die Oberfläche aus dieser heraus zu interpretieren. Dabei wurden zur besseren Verständigung und Sichtbarmachung von Sempers Denken, auch Gedankengebäude anderer Denker zu Hilfe genommen. Als Folge der Beschäftigung mit der Stillehre

Gottfried Sempers und hauptsächlich mit seinem theoretischen Werk "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", wurde so die schon oben formulierte These aufgestellt, nach der Semper die Technik als zweite Natur begreift.

Semper fasst unter dem Begriff "Technik", Rohstoffe, technische Prozesse und Endprodukte zusammen. In der Stillehre schreibt Semper dem umfassend verstandenen Begriff der "Technik" Ideen zu, die im deutschen Idealismus um das Thema der Natur entwickelt wurden, wie z.B. die Unendlichkeits- und Zusammenhangsidee, der Entwicklungsgedanke, die Individualität der organischen Lebewesen. Diese neue Interpretation der Stillehre Sempers, in der die Technik wie eine zweite Natur fungiert, könnte einerseits gegen die Angriffe auf die Stillehre eine Art Rüstung bieten, so dass sie nicht mehr als Verkörperung des prosaisch-materialistischen Denkens aufgefasst wird.

Die Aktualisierung der Stillehre auf Grundlage der kunstvollen Technik mag andererseits zu einer fruchtvolleren Definition der Technik beitragen und so die Konnotationen der Technik als das bloße Mechanische und Instrumentale, entkräften, wenn nicht gänzlich abbauen. So wird sich nicht nur der Technik bedient, sondern auch der Kunst des 21. Jahrhunderts, so dass sie weder als etwas ganz und gar Untechnisches, noch als etwas die gänzlich aus der Technik Hergeleitetes begriffen werden muss.

Die Stillehre als die Lehre von poetischen Erzeugnissen oder poetischem Erzeugen

Kenneth Frampton schreibt in seinem Buch über Tektonik, dass es ihm hier selbstverständlich nicht um das einfache Aufzeigen von Struktur und Technik, sondern vielmehr um ihr poetisches Ausdrucksvermögen geht.⁴⁶ Wolfgang Herrmann wiederum macht auf den umfassenden Inhalt des Begriffes Tektonik bei Semper aufmerksam, den Semper als kosmische Kunst definiert.⁴⁷ Wenn wir gewahr werden, wie tief Semper die Kunst denkt, sehen wir, wie einheitlich und unisoliert alle Begriffe im Denken Sempers in Zusammenhang stehen und deshalb ihre gegenseitige Berücksichtigung unumgänglich machen, will man seiner Stillehre als Ganzes gerecht werden.

Werden die Begriffe "Struktur", "Tektonik", und "Konstruktion" mit dem der "Technik" ersetzt, in dem derselbe in Bezug zur organischen Natur gesetzt wird, dann beschreibt man nur die eine Dimension des Denkens von Semper als Theoretiker. In einer tieferen Beschäftigung mit der Stillehre fängt der Leser an, einer zweiten Dimension derselben gewahr zu werden. Er beginnt, die einander gleichgesetzten "Technik" und "organischer Natur" als vergeistigte Wesensbereiche eines Grösseren zu begreifen. Sie sind nicht mehr voneinander getrennte Erfahrungsbereiche, sondern Teile eines Grösseren, zu dem letztendlich alles, einschließlich der Leser der Stillehre, gehören.⁴⁸ Ob Erzeugnis von Technik, Kunst oder organischer Natur; ob ein Begriff oder ein Stoff; jedes Erzeugnis befindet sich im Rahmen dieses Grösseren und gehört diesem Grösseren. Ob Semper textile Rohstoffe behandelt, über keramische Gefässe spricht oder einen griechischen Tempel beschreibt; alle sind sie Erzeugnisse, die im Rahmen dieses Grösseren zueinander eine Verwandheit aufweisen. Diese Idee des Grösseren und der Erzeugnisse in ihm manifestiert sich in Sempers Gedanken als Makrokosmos und Mikrokosmos.

Die Bezüglichkeit des Mikrokosmos zum Makrokosmos ist für Semper ein Beweis von Leben.⁴⁹ Aufgrund eines solchen Verständnisses von Leben macht die vorstellende Kraft des Lesers aus allen Seinsweisen ein Erzeugtes, das wie Lebewesen eine Autonomität aufweist. Allmählich entwickelt der Leser über jedes Produkt der Technik, das Semper in der Stillehre behandelt, ein allgemeines Verständnis vom Erzeugnis jeglicher Art. Der Leser erfährt dieses Phänomen des universalen Erzeugnisses sowohl anhand der Beispielen aus der Technik als auch anhand der Naturprodukten. Erst die Art und Weise Sempers Behandlung technischer und natürlicher Erzeugnisse in der Stillehre, lässt die Idee einer universalen Erzeugungskraft entstehen.⁵⁰

So betrachtet, bezweckt die Stillehre nicht hauptsächlich das Aufzeigen der Poesie der Konstruktion. Denn sie ist eine Lehre, in der das Konstruierte als das Erzeugte, konstruieren als Erzeugen und Gebären, der Konstruierende nicht nur Künstler, sondern erst als ein Schicksalslenker, und dann als ein Schicksalsgestalter der Erzeugung fungiert. Die Poesie ist nicht etwas

nachträgliches. Sie ist nicht als Ausdrucksvermögen begriffen, sondern Poesie existiert im Erzeugen und Erzeugten. Die Konstruktion, die Technik, selbst die Natur finden ihre Erklärung erst durch das Gewährwerden einer universalen Erzeugungskraft, durch welche die Erzeugnisse aller Art verwandt werden. Dieses tiefe Verständnis vom Erzeugnis ist zugleich die Poesie des Lebens selbst.

Ob über das Universale, das Organische, den Materialismus, die Symbolik oder die Semiotik; aufgrund der Idee des universalen Erzeugnisses und Erzeugens, kann man sich der Stillehre aus verschiedensten Perspektiven nähern und die Idee des an sich poetischen Lebens finden. Umgekehrt ermöglicht die Stillehre ihren Lesern aus sich heraus, das Schlagen verschiedenster Brücken zur verschiedensten Gedankenwelten.

Wenn aber das Bauen, gleich wie die Landschaft, die Aufgabe hat, die Oberfläche der Erde so zu gestalten, dass es im Sinne Heideggers, die Erde eine Erde sein lässt⁵¹, so hat die Technik in der Stillehre Sempers eine Wesenskraft, die das technische Produkt ein Erzeugnis sein lässt.

Übersicht

2. Kunst-Technik-*techne*-Natur

Einführungsabschnitt

Sempers Verständnis von Technik als natur-ähnlicher Prozeß kann unter Berücksichtigung von Heideggers späteren Theorien beleuchtet werden. In den Gedankengebäuden beider Denker stehen die Erfahrungsfelder der Kunst und der Technik sehr nah beieinander. Andererseits gewähren beide Denker dem Werk der Kunst oder dem technischen Produkt eine Autonomie, die dasselbe auf die Ebene eines Lebewesens stellt. Anhand des griechischen Tempels und keramischer Gefäße wird die These der vorliegenden Arbeit in Form der Verlebendigung des technischen Produktes unterstützt.

TEIL I- DER GRIECHISCHE TEMPEL

1."Zu den Sachen selbst!"

M.Heidegger: Die Wahrheit, die im Werk geschieht-Das Werk, das nichts abbildet

In Heideggers Gedanken weist das Kunstwerk wie ein lebendiges Individuum eine eigene innere Welt auf. Es geschieht im Kunstwerk etwas, zu dem es selber beiträgt. Es bildet nichts ab; ist sich selbst Zweck und somit unabhängig und frei.

Der griechische Tempel

a.Das autonome Werk: Das Lebende

Der griechische Tempel, so Heidegger, bildet nichts ab und ist sich Selbstzweck. Heidegger denkt ihn, nicht mal als örtlich und materiell begrenzt. Der Tempel, wie ihn Heidegger erfährt, ist autonom. Er besitzt eine Idealität, die Lebewesen eigen ist.

b. Das sichtbarmachende Werk: Die Verlebendigung

Der griechische Tempel macht auf der Ebene des Besonderen und Allgemeinen viele Themen sichtbar. Diese Fähigkeit Bezüge herzustellen, die Heidegger dem griechischen Tempel unterweist, wird in der vorliegenden Arbeit als eine Verlebendigung desselben interpretiert.

c. Das Leben im Werk

Nach Heideggers Interpretation vom Geschehen der Wahrheit im Werk gewinnt dasselbe in sich, in der Vorstellung des Lesers, eine eigene Dynamik, die in der vorliegenden Arbeit als das Leben im Werk interpretiert wird. Diese Dynamik ist nicht nur als ideelle aber auch als materielle Dynamik zu verstehen. Die körperliche Gestalt des Tempels birgt in sich Kräfte. So ist unter dem Leben im Werk eine ideelles wie auch körperbedingtes Leben zu verstehen. Der Tempel weist Extremitäten auf und ist ein organisierter Körper mit eigener Stofflichkeit.

2. Das lebendige Handwerk: Die Stillehre Sempers

Der griechische Tempel, als Werk des Menschen, kann eine Einführung in die Begrifflichkeit Sempers Stillehre veranschaulichen und zugleich eine Evidenz von der lebendigen Auffassung des Handwerks in ihr darstellen.

Der lebendige griechische Tempel

Den griechischen Tempel fasst Semper als einen Organismus der Natur auf.

a. Die Autonomie des Lebendigen

Die Autonomie des griechischen Tempels in der Stillehre wird in der vorliegenden Arbeit aus der organischen Natur her interpretiert. Dabei weist Sempers Rhetorik andere Begriffe auf als die von Heidegger. Wegen seiner Natürlichkeit ist der Tempel unabhängig von der griechischen Nation.

Die Unabhängigkeit von Kultur und Zeit

Wegen seiner Natürlichkeit ähnlich einem Lebewesen steht der griechische Tempel über der Zeitlichkeit und den Kulturen und ist allgemein verständlich.

Die Entstofflichung und die Entzwecklichung

Ähnlich wie bei einem Lebewesen fragt man, so Semper, bei dem griechischen Tempel nicht nach Zweck und Stoff. Anders ist es bei der "Karibischen Hütte". Bezüglich des griechischen Tempels gebraucht Semper den Begriff des Organischen.

b. Die Verlebendigung

Der Mikrokosmos im Makrokosmos

Das ein Mikrokosmos lebt heisst für Semper, dass er Bezug auf den Makrokosmos nimmt. Das Lebendige an dem Mikrokosmos ist nach Semper an dessen Gestalt lesbar. Semper behandelt den griechischen Tempel wie einen lebendigen Mikroorganismus. Durch seine Abhandlung über die Gestalt des griechischen Tempels macht er aus demselben einen lebendigen Mikrokosmos.

Der Tempel erzählt

Ähnlich einem Lebewesen erzählt der Tempel Geschichten, jedoch in einer Sprache, die nach Semper, für immer und jeden verständlich ist und bleiben wird.

c. Das Leben im Innern

Das Leben als rührender Kampfprozess

Das organische Leben definiert Semper als ein Zusammenspiel der drei Naturkräfte, die dem biologischen Lebewesen zueigen sind. Er untersucht die Gestalt des griechischen Tempels unter denselben Aspekten, die er den Lebewesen zuschreibt.

Der Körper und die Organe

Das Leben erstreckt sich bis zum kleinsten Element des Tempels.

3. Sempers Hymne auf das organische Leben

Sempers Stillehre kann als eine Hymne auf die Natur betrachtet werden, zu der jetzt nicht nur die Dinge der Natur sondern auch die Werke des Menschen gehören.

TEIL II- DER KRUG UND DIE KERAMISCHEN GEFÄSSE

1. Der Krug / M.Heidegger

Das Werk und das Zeug

Die Gedanken Heideggers über die Gewöhnlichkeit des Zeuges und das ungewöhnliche Werk. Im Werk geschieht die Wahrheit.

Das Ding, die Wahrheit und die techne

Heidegger erweitert das Geschehen der Wahrheit auf die Dinge. Im Ding geschieht so auch die Wahrheit.

Die techne und die Natur

Heideggers Reflektionen über die moderne Technik bringen die Technik und die Kunst einander näher, woraus der griechische Begriff techne aktualisiert wird.

Der Krug

Den Krug als Ding behandelt Heidegger nicht anders als ein Werk der Kunst. Die Wahrheit, die im Werk geschieht, entsteht im Ding durch eine weltumfassende Bezüglichkeit, die Heidegger *Geviert* nennt.

2. Die keramischen Gefässe /G.Semper

Wie Heidegger den Krug als ein Ding zu einem Werk entwickelt, in welchem ähnlich zum zweiten jetzt auch die Wahrheit geschieht, entwickelt Semper das Gefäss, wie auch den griechischen Tempel, zu einem organischen Lebewesen.

a. Die Autonomie des Gefässes

Das sich selbst Zweck seiende Individuum

Semper überbrückt die alltägliche Zwecklichkeit des Gefässes, in dem er dasselbe als ein lebendiges Seiendes, mit einer Selbstzwecklichkeit denkt.

Die Unabhängigkeit vom Hersteller /

Die Ortslosigkeit und die Zeitlosigkeit

In der Stillehre behandelt Semper die Gefäße nicht in Bezug auf die Nutzung, auf den Nutzer und den Hersteller; so dass dieselben auch unter diesen Aspekten, eine Autonomie und Selbstständigkeit erlangen, und im Verständnis der Leser der Stillehre, beginnen als Individuen zu fungieren. Sie sind durch ihre Verbindlichkeit zur immerwährenden Natur, wie Semper dieselbe begreift, über die Örtlichkeit und Zeitlichkeit stehende Individuen.

b. Das Lebendige

Extremitäten setzen das Gefäß in Bezug auf den Makrokosmos. Das Gefäß wird zu einem lebendigen Mikrokosmos.

Die biologische Klassifikation

Die keramischen Gefäße und ihre Klassifikation erfolgt in der Stillehre teilweise mit Begriffen aus der Biologie. Wie in der Biologie ordnet Semper die keramische Gefäße nach Familien, Gattungen und Untergattungen.

Die Evolution

Die Werke der *techne*, hier die keramische Gefäße, können in vierfacher Weise evolvieren. Mit Sempers Theorie des Stoffwechsels übertrifft die *techne* die Natur.

Die offene Zukunft

Evolution versteht Semper im Sinne einer Veränderung anstatt einer stetigen Verbesserung im Raum der Zeit. Die Zukunft wie für die Menschen und die organischen Lebewesen, bleibt auch für Werke der *techne* offen.

Das Ideal

Wenn auch Semper unter Evolution und der offenen Zukunft kein Endziel definiert, hat er trotzdem eine Vorstellung vom Ideal für *techne*. Es ist die immer nähere Stellung der *techne* und des *techne*-ischen Produkts zur Natur und zum Naturding.

c. Ein Werk der *techne* und der Natur

In diesem Abschnitt wird eine Zusammenfassung des Teil II- Der Krug und die keramischen Gefäße unternommen.

2. Kunst-Technik-*techne*-Natur

Chronologisch voneinander entfernt, weisen dennoch die Gedanken Gottfried Sempers und Martin Heideggers in den Themen der Kunst und Technik essenzielle Ähnlichkeiten auf. Wenn Heidegger heute als ein Vertreter der Philosophie der Technik angesehen wird, kann Semper nach der vorliegenden Arbeit als ein Vorgänger Heideggers akzeptiert werden. Sempers Verständnis von Technik als ein naturähnlicher Prozess kann folglich unter Berücksichtigung von Heideggers späteren Theorien verschärft werden, weshalb ein Vergleich beider Gedankengebäude die These der vorliegenden Arbeit, dass Semper in seiner Stillehre die Technik als eine zweite Natur auffasst, unterstützen wird. In den Gedankengebäuden beider Denker stehen die Erfahrungsfelder der Kunst und der Technik sehr nah beieinander. Altgriechische Begriffe wie die *techne*, die Heidegger aktualisiert, unterstützen die Auslegung der Semperischen Stillehre.¹

Beiden Gedankengebäuden ist eine werknahe Betrachtung der Kunst immanent. Beide Denker gewahren dem Geschaffenen eine Autonomie in Form einer Unabhängigkeit vom Urheber und vom Begriff der alltäglichen Zwecklichkeit. Während bei früheren M.Heidegger nur das geschaffene Kunstwerk eine Autonomie erlangt², wird in der Stillehre von Gottfried Semper die Autonomie auf die von menschlicher Hand geschaffenen Werke ausgedehnt. Anhand des autonomen Kunstwerks reflektiert Heidegger über Sein und Wahrheit. Beim autonomen Handwerk, sei es der griechische Tempel oder keramische Vasen, wird für Semper der Begriff des Organischen notwendig. In dieser Arbeit wird die Autonomie mit dem Leben, und das Autonome mit dem Lebendigen in Verbindung gebracht.³

Beide Denker, Heidegger als auch Semper, nehmen zur Darstellung ihrer Ideen den griechischen Tempel zur Hilfe. Dabei entwickeln sie ihre Ideen an und aus dem griechischen Tempel. Heidegger versteht ihn als ein autonomes Werk der Kunst, an dem und aus dem er über die Wahrheit und das Sein reflektieren kann. Semper versteht ihn als Produkt der Kunst und Technik, also als ein *techne*-isches Produkt, dem er Autonomie gewährt. Der griechische Tempel ist gemäss Heidegger ein Werk der Kunst und gemäss Semper ein *techne*-isches

Produkt. Aber die Gewährung der Autonomie macht aus dem selben, nach der oben formulierten Verbindung zwischen dem Autonomen und dem Lebendigen, ein Lebendiges. Deshalb bildet der griechische Tempel eine Quelle, an der die Gültigkeit der These der vorliegenden Arbeit bewiesen werden kann. Sie besagt auch unter anderem, dass Semper das technische Produkt als Bestandteil der Technik verlebendigt.

So werden im 1. Teil die Gedanken Heideggers und Sempers um den griechischen Tempel untersucht. Im weiteren 2. Teil werden diese Begriffe des Lebens und des Lebendigen vom griechischen Tempel als "Werk" der Kunst auf "das Ding" erweitert.⁴ Es werden demzufolge das Gefäß in Gestalt von Krug und weiteren keramischen Produkten untersucht.⁵

TEIL I- DER GRIECHISCHE TEMPEL

1." Zu den Sachen selbst! "

Die Wahrheit, die im Werk geschieht

In "Der Ursprung des Kunstwerkes" reflektiert Heidegger über die Wahrheit am Werk der Kunst, über das Werk, und darüber wie die Wahrheit im Werk geschieht. Nach Heidegger ist die Wahrheit nicht etwas, was " zuvor irgendwo in den Sternen an sich vorhanden," ist, "um sich dann nachträglich sonstwo im Seienden unterzubringen."⁶ Sie ist im Werk und entsteht immer wieder aus dem Werk. Die Wahrheit und das Werk sind unzertrennliche Bestandteile eines Geschehnisses: "Kunst ist das Feststellen der sich einrichtenden Wahrheit in die Gestalt. Das geschieht im Schaffen als dem Hervor-bringen der Unverborgenheit des Seienden. Ins-Werk-Setzen heisst aber zugleich: in Gang- und ins Geschehen-Bringen des Werkseins. Das geschieht als Bewahrung. Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit."⁷

Heideggers Vorstellung vom Werk der Kunst setzt nicht den Urheber voraus. Er stellt sich das Werk als etwas autonomes vor, das eine eigene innere Welt aufweist, in der die Wahrheit geschieht und es selbst aus diesem Geschehnis her

sich als ein Werk behauptet. Durch diese Auffassung verleiht Heidegger dem Werk eine solche Unabhängigkeit, die auch einem lebendigen Individuum zueigen sein sollte.

Das Werk, das nichts abbildet

Da die Wahrheit, nach Heidegger, erst im Werk geschieht, ist sie nicht etwas, was man abbilden kann.⁸ Weder die Wahrheit, noch die Kunst oder das Werk hat mit der Abbildung von etwas vorher Existentem zu tun. Das Werk bildet so nichts ab, es ist sich selbst und somit unabhängig und frei wie auch ein lebendiges Individuum sein sollte.

Der griechische Tempel

a. Das autonome Werk: Das Lebende

Anders als das Zeug, das in der Dienlichkeit verschwindet, ist nach Heidegger, das Werk, sich selbst Zweck.⁹ Deshalb: "Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab."¹⁰ Heidegger fragt: "Mit welchem Wesen welchen Dinges soll denn ein griechischer Tempel übereinstimmen? Wer könnte das Unmögliche behaupten, in dem Bauwerk werde die Idee des Tempels dargestellt?"¹¹ Vielmehr bildet sich im und aus dem Tempel die Wahrheit und überhaupt die Idee des Tempels. "Im Dastehen des Tempels geschieht die Wahrheit."

Nicht nur ideell ist der Tempel unabhängig von den, schon existierenden Begrifflichkeiten, in dem diese in Form der Wahrheit selber im Tempel geschehen, sondern er ist auch unabhängig von ihrer physischen Örtlichkeit. Vielmehr dehnt sich die Wahrheit aus der Gestalt des Tempels in die Umgebung und, die Wahrheit als "Anwesen des Gottes" breitet und grenzt den Bezirk als einen Heiligen aus.¹² Der Tempel überwindet nach Heidegger die Materialität und bekommt eine Idealität. Er gewinnt Eigenschaften, die den Lebewesen zueigen sind.

b. Das sichtbarmachende Werk

Die Verlebendigung

Dass das Tempelwerk nichts abbildet und einfach dasteht, bedeutet nach Heidegger nicht, dass es deshalb isoliert bleibt. Sondern gerade umgekehrt stellt

es "Bahnen und Bezüge" zu seiner Umgebung.¹³ Diese Fähigkeit Bezüge herzustellen, die Heidegger dem griechischen Tempel unterweist, wird hier als eine Verlebendigung desselben interpretiert.

Die Sichtbarkeit des Besonderen im Tempelwerk

Heidegger definiert die Kunst als "das Feststellen der sich einrichtenden Wahrheit in die Gestalt".¹⁴ Zwar ist die Wahrheit universal, doch die Weisen, wie die Wahrheit geschieht, können sich in Werken der Künste, voneinander unterscheiden. So ist die Art, wie der griechische Tempel ruht, die Art wie er dasteht, die Art seines Gesteines, die Art seines Herausragens und seine Unerschütterlichkeit stellen Besonderheiten des griechischen Tempels dar. Folglich west die Wahrheit in der besonderen Gestalt des griechischen Tempels auch besonders.

Anhand des griechischen Tempels kann Heidegger zwar von der Anwesenheit des Gottes im allgemeinen Sinne sprechen. Doch wissen wir, dass jeder Tempel einem besonderen Gott geweiht worden war. Und zwar von einem bestimmten Volk, vom Volk der Griechen, die ihrem bestimmten Gott diesen Tempel, so wie er ist, aufgestellt haben. So trägt das Tempelwerk sowohl den Bezug zum Universalen als auch zum Besonderen in sich. "Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes. Aus ihr und in ihr kommt es erst auf sich selbst zum Vollbringen seiner Bestimmung zurück."¹⁵

Die Sichtbarkeit des Allgemeinen im Tempelwerk

Was im griechischen Tempel ins Werk gesetzt wird, nämlich die Wahrheit vom anwesenden Gottes, ist nicht nur dem griechischen Volk zueigen. Obwohl sie im griechischen Tempel west, ist diese Wahrheit universal und nicht nur griechisch. Und das ist die Kraft der Kunst, durch welche die universale Wahrheit, für alle Anwesenden der Welt in verschiedensten Werken sichtbar gemacht werden kann: "Das Tempelwerk fügt erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall, dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen."¹⁶

In der besonderen Gestalt des griechischen Tempelwerkes wird nach Heidegger eine Welt aufgestellt: "Das Werk stellt als Werk eine Welt auf...Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge."¹⁷ Diese eröffnete Welt beschreibt Heidegger in Bezug zur Natur. So macht er die Welt, welche aus der besonderen Gestalt des griechischen Tempels geöffnet worden ist, zu einem Eigentum der allgemeinen Menschheit.

Der griechische Tempel ermöglicht so ein Eindringen in die Wesenheit des Seienden: "Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst auf sich selbst."¹⁸ Das Dunkle des Felsens und sein, zu nichts gedrängten Tragens wird erst durch das darauf ruhende Tempelwerk herausgeholt. Der Sturm, in seiner Gewalt wird erst am Wegrasen über dem dastehenden Bauwerk sichtbar. Dem Licht des Tages wird man durch den Glanz und das Leuchten des Gesteines am Tempel gewahr. Das Bewusstsein vom unsichtbaren Raum der Luft, vom Himmel, von der Finsternis der Nacht erzeugt sich im Ragen des Bauwerkes. Das Wogen der Meeresflut kommt erst am Unerschütterten und an der Ruhe des Werkes in Erscheinung: "Der Baum und das Gras, der Adler und der Stier, die Schlange und die Grille gehen erst in ihre abgehobene Gestalt ein und kommen so als das zum Vorschein, was sie sind."¹⁹

Die besondere Gestalt des griechischen Tempels gibt auch Kunde über die allgemeine Stofflichkeit der Natur, die über Kulturen und Zeiten gültig bleibt: "Das Tempel-Werk ... lässt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werkes: der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farbe zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor, in dem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biogsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes. Wohin das Werk sich zurückstellt und was es in diesem Sich-zurückstellen hervorkommen lässt, nannten wir die Erde."²⁰

Der griechische Tempel, aus Denken Heideggers interpretiert, erzeugt und erweitert durch seine besondere Gestalt das Bewusstsein des Betrachters.²¹

c. Das Leben im Werk

Das Kunstwerk ist nach Heidegger, als das Nichtsabbildende, das In-sich-Ruhende und das Dastehende, autonom. Doch bedingt das Werk, um Werk zu sein, die Wahrheit im Werk. "Die Wirklichkeit des Werkes bestimmte sich aus dem, was im Werk am Werk ist, aus dem Geschehen der Wahrheit."²² Die Wahrheit bedingt wiederum um in ihm und aus ihm zu geschehen das Werk. Das Werk das zwar ruht, ist dennoch in ihrem körperlichen Aufbau und seiner Stofflichkeit lebendig. Das Prozess des dynamischen Geschehens der Wahrheit, geschieht in der und aus der Gestalt des Werkes.²³

Wenn etwas in sich und aus sich heraus die notwendige Kraft aufbringt, um etwas entstehen zu lassen, ist es etwas Lebendiges. Das Geschehen der Wahrheit im Lebendigen als ein dynamisches Prozess, kann auch als das Leben definiert werden. Diese Gedanken auf den griechischen Tempel übertragend, kann hier gesagt werden, dass das Tempelwerk lebt und im Tempelwerk gelebt wird. Im Werk der Kunst, und hier im Besonderen am griechischen Tempelwerk, sind die Stoffe nicht tot. Sie haben nicht einen blossen Gebrauchszweck. "Überall west im Werk nichts von einem Werkstoff."²⁴

Im Werk bekommen die Stoffe die Möglichkeit, ihrem Wesenskern Ausdruck zu verleihen."Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen. Versuchen wir, dieses auf anderem Wege zu fassen, indem wir den Stein auf die Waage legen, dann bringen wir die Schwere nur in die Berechnung eines Gewichtes. Diese vielleicht sehr genaue Bestimmung des Steines bleibt eine Zahl, aber das Lasten hat sich uns entzogen. Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt. Die Erde lässt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen."²⁵

Im Denken Heideggers agieren die Stoffe im Tempel-Werk, bis zum molekularen Aufbau des Tempel-Werkes eindringend, wie bewusste Lebewesen: Sie verhalten sich, sie bekunden ihr Wesen, sie öffnen sich, sie versagen jegliches Eindringen in sie, sie verschliessen sich: Das Werk haucht den Stoffen Leben ein.

2. Das lebendige Handwerk / Die Stillehre G.Sempers

Für die Auslegung von Sempers Stillehre, vom Blickpunkt des lebendigen Handwerkes, ist die Berücksichtigung der Begriffe wie das Organische, die Technik, das Handwerk, die Industrie, der Zweck, der Stoff von grosser Wichtigkeit. Adolf Max Vogt, macht darauf aufmerksam, dass das Wort "Industrie" im 19. Jahrhundert ein anderes Bedeutungsfeld als heute hatte. Es lag nahe bei Bezeichnungen wie 'Gewerbefleiss' und 'technisches Geschick', wobei Technik selber viel umfassender verstanden wurde. Vogt legt den Begriff der 'Kunstindustrie' Sempers einfach als Verrichtungen der Menschenhand und sieht im 'Stil' die Entfaltung der menschlichen Hand, dies selbstverständlich nicht im anatomischen Sinne, sondern als eine einzigartige Geschichte der evolutionären Fähigkeiten der technisch geschickten Hand des Menschen.²⁶

In der vorliegenden Arbeit wurde der Begriff des Handwerks als das Werk des Menschen interpretiert. An dem griechischen Tempel als ein Werk des Menschen, kann eine Einführung in die inhaltlich sehr umfassenden Begriffe Sempers erfolgt werden. Dabei wird wiederum die lebendige Auffassung des Handwerks von Semper und sein Verständnis vom Leben offenbart.

Der griechische Tempel lebt

Der griechische Tempel ist zwar ein technisches Produkt; ein Werk der Menschen. Doch fasst Semper denselben als ein Organismus der Natur auf: "Es ist vielfach versucht worden, die griechischen Formen zu erklären und durch Vergleichung ihrer geometrischen Projektionen nach genauen Messungen der besten griechischen Monumente ein Schema für dieselben zu finden. Diese Versuche werden aber nie zum Ziele führen, denn wenn auch in der

Mathematik gewisse Oberflächen als durch Umdrehung von Kurvenlinien entstanden gedacht werden dürfen, so gilt dies indemselben Masse weder für die Natur noch für die Kunst... Die Natur arbeitet nicht nach Schablonen wie eine Drehbank; ihre Formen sind sämtliche dynamische Produkte, und nur durch die Wissenschaft, welche die wechselseitigen Wirkungen der Kräfte behandelt, dürfen wir hoffen, die Schlüssel einiger der einfachsten Naturformen zu finden. Was für die Natur gültig ist, findet auch für Kunstformen Anwendung, wenn sie, wie die Arbeiten der Griechen, durch organisches Leben beseelt sind."²⁷

Sempers Verständnis vom Organischen, nach Eva Börsch-Supan, stimmt nicht mit Schinkels Verständnis überein, der hauptsächlich sein Augenmerk auf die strukturelle Folgerichtigkeit richtet.²⁸ Das Organische Sempers ist das Lebendige und das Leben bedeutet für Semper mehr als nur das biologische Dasein. So ist die Natur für Semper, entgegen Hanno-Walter Krufts Bemerkung über Sempers enger gefassten Organismus-Begriff der biologischen Analogie, viel umfassender als die biologische Summe der Organismen.²⁹ Das Organische ist das Lebendige, welches eine Individualität und Seele besitzt und sich selbst Zweck ist.³⁰ Es ist ein Mikrokosmos, der autonom ist und doch eine Beziehung zum Makrokosmos hat und ein Teil davon ist.

Diese Autonomie einerseits, diese Teilhaftigkeit am Ganzen desselben und seine Bezüglichkeit auf das Ganze, heißen Leben, das Lebende, die Lebendigkeit für Semper. Nach Klaus Eggert besitzt das Kunstwerk für Semper ein absolutes Sein. Die Synthese zwischen Empirie und Transzendenz macht, so Eggert, das Wesentliche von Sempers Theorie aus, wo das Organische in ihr nicht mehr nur durch die Biologie ausgelegt werden kann. Wie bei Schelling, so auch bei Semper erstreckt sich das Organische als Idee bis zur Kunst, weil sie das eine vom anderen nicht trennend verstehen.³¹

a. Die Autonomie des Lebendigen

In Heideggers Denken bildet das Tempelwerk nichts ab. Als ein In-sich-Ruhender und einfach Dastehender geschieht in ihm die Wahrheit aus ihm allein. Aus diesen Gedanken Heideggers, wächst im Leser eine Vorstellung des autonomen griechischen Tempels. Im philosophisch-emotionalen Denken Heideggers gewinnt dieses autonome Tempelwerk eine Art von Erhabenheit. Auch Semper berührt in seiner Abhandlung über den griechischen Tempel inhaltlich den Begriff Wahrheit, ohne denselben wörtlich zu betonen. In seiner äusseren Rhetorik in den Grenzen der Wissenschaftlichkeit bleibend, kreist Semper um die Wahrheit mit Begriffen aus der Natur, welche er mit einer Positivität und Begeisterung für das Leben sehr umfassend versteht.

Die Unabhängigkeit von Kultur und Zeit

Semper betont öfter, dass es der Verdienst der griechischen Nation gewesen ist, den griechischen Tempel, so wie er ist, zu realisieren. Aber die unsterblichen Prinzipien verleihen dem Tempel eine solche Natürlichkeit, dass Semper ihn als einen lebendigen Organismus der Natur betrachtet und ihm folglich eine Unabhängigkeit vom Urheber gewährt. Der Tempel ist zwar von den Griechen in einem bestimmten Zeitraum geschaffen worden, doch betrachtet Semper denselben in seiner Stillehre über Zeit und Kulturen hinweg, für alle und jede Zeiten verständlich und deshalb unsterblich.

"Die griechische Architektur...wird auch in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jederzeit und überall durch sich selbst selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist."³² Während diese Worte Sempers einerseits auf sein Verständnis der Natur als allgemeine und absolute Wahrheit hinweisen, zeigen sie dem Leser, dass er den griechischen Tempel nicht als toten Stoff begreift, sondern ihn über der Zeitlichkeit und Kultur stehend, unsterblich und allgemeinverständlich begreift. Joseph Rykwert macht auf diese Eigenschaft Sempers aufmerksam, den er als die Konzentration auf den Betrachter und das Objekt erklärt, in dem die Gedanken des Künstlers ihre Relativität verlieren.³³

Die Entstofflichung und die Entzwecklichung

Für Semper sind die Produkte der *techne* im vollkommenen Zustand nichts anders als die Organismen in der Natur. Wenn Semper den griechischen Tempel behandelt, begreift er ihn ohne nach seinem Zweck, seiner geometrischen Form und seinem Material zu fragen. Ähnlich einem Produkt der Natur, ist der griechische Tempel sich Selbst-zweck³⁴. Immanuel Kant schrieb, dass man beim Anblick einer Blume nicht auf den Gedanken kommt, nach deren stofflichen Aufbau und Zwecklichkeit zu fragen.³⁵ Auf die Beziehung Sempers Gedanken zu Kants Denkweise macht K. Eggert aufmerksam.

Für Semper ist der griechische Tempel als ein "vollkommenes Werk des Menschen" nicht etwas anderes als das Naturwerk. Der griechische Tempel ist ein organisches Ganzes, an dem der Zweck, die Form, der Stoff unzertrennlich ineinandergreifen und der Leser deshalb keine Zeile in der Stillehre finden kann, in der Semper anhand des griechischen Tempels über die bloße Stofflichkeit und alltägliche Zwecklichkeit reflektiert. Das Gegenbeispiel zum organischen Kunstwerk bildet die Karibische Hütte: "Diese Karaibenhütte ist ein Beispiel eines Hausbaues, der in seiner Gesamtheit wie in seinen Teilen dem Zwecke, zu dem er errichtet wurde, und selbst den Gesetzen der Statik und Proportionen, durchaus entspricht. Aber jedes Glied ist nur zufällig tätig, es wurde nicht eigens für die Funktion, die es verrichtet gebildet. Die Säulen sind nichts anderes als Baumstämme. Die Wandteilungen sind Matten, welche zwischen den Bäumen aufgehängt sind. Das ganze hat nichts mit der Architektur als Kunst gemein, und kann unsere Aufmerksamkeit nur als ein höchst elementares Schema der Dachkonstruktion in Verbindung mit Matten als dem Elementarschema für vertikale Teilungen beschäftigen. Es könnte scheinen, dass der nächste Schritt zur Architektur als Kunst in einem Modellieren und Zuschneiden natürlicher und formloser Materialien zu regelmässigen Formen bestanden habe, wie sie von den statischen und anderen materiellen Bedingungen vorgeschrieben sind, die jeder Teil des Ganzen zu berücksichtigen hat, so wie in einem Zusammenfügen dieser Teile zu einer Struktur."³⁶

Die griechischen Tempel und Monumente, so Semper, sind aber nicht gebaut, sie sind gewachsen.³⁷ Wenn Semper das "Gebaute" mit dem "Gewachsenen" gleichsetzt, bekommen auch die Elemente des griechischen Tempels eine Idealität, die den Lebewesen zueigen sind, anstatt der Funktionalität der Karibischen Hütte: "Das gleiche erreichte die gesamte hellenische Tektonik, deren Prinzip ganz identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur ist, nämlich den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Sie lässt den leblosen zu einem kunstvoll gegliederten idealen Organismus zusammentreten, verleiht jedem Gliede ein ideales Sein für sich, und lässt es zugleich sich als ein Organ des Ganzen, als fungierend aussprechen."³⁸

Die griechische Säule als ein Bestandteil des griechischen Tempels z.B. ist so nicht mehr ein blosser Baumstamm wie an der Karibischen Hütte. Sie ist ein integrierter Teil des Ganzen, wie ein Organ in einem organische Ganzen, im Organismus des Tempels. Das Tragen der Last ist keine ihr auferlegte Aufgabe, zu der die Säule am griechischen Tempel, verurteilt ist. Das Tragen bedeutet eine Leitung der Kräfte ohne jegliche negative Konnotationen des Tragens. Die griechische Säule will sich von selber strecken, da sie eine Lebenskraft hat. Das Tragen ist ihre wesentliche organische Tätigkeit, ihr Seinsgrund. Sie ist nicht anders ein Lebewesen mit freiem Willen. Die Säule leitet die Last so natürlich zum Boden, dass man auch den Vorgang umgekehrt beschreiben kann, dass die Säule wie eine Pflanze aus dem Boden wachsend, sich erstreckt. "Die Formen (des griechischen Tempels) sind an sich solche, wie sie das organische Leben an seinem Kampfe gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt. Anders vermögen wir nicht den Reiz einer griechische Säule zu erklären."³⁹ Das griechische Werk, ähnlich einem Naturwerk, kann nach Semper nicht als eine blosse Konstruktion bestimmter Materialien zu einem bestimmten Zweck betrachtet werden.

"Es handelte sich nur, die mechanischen Bedürfnissformen der asiatischen Bekleidungskonstruktion in dynamische, ja in organische Formen zu verwandeln, sie zu beseelen und alles was keinen morphologischen Zweck hat, wohl sogar der rein formalen Idee fremd und ihr entgegen ist, auszustossen, oder auf neutralen Boden zu verweisen. In dieser Sichtung des Gegebenen, und in der Vergeistigung desselben, nicht in der Erfindung neuer Typen, die der

Masse unverständlich geblieben wären, oder erkältende Wirkung gemacht hätten, bestand die neue Schöpfung. Vermeidung alles u n n ö t h i g e n Hinweises auf die Schwere und die Trägheit der Massen, daher Verbannung des Bogens aus der Reihe der Kunstformen, Benützung dieser Masseneigenschaften nur dazu, um die Thätigkeit und das Leben der organischen Glieder prägnant hervorzuheben, kurz Emanzipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfnis, ist die Tendenz des neuen Stils. Bei dieser Tendenz musste das hellenische Bauprinzip vornehmlich die F a r b e, als die subtilste körperloseste Bekleidung, für sich vindiciren und pflegen. Sie ist das vollkommendste Mittel, die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, in dem sie den Stoff bekleidet, unstofflich; auch entspricht sie in sonstigen Beziehungen den freieren Tendenzen der hellenischen Kunst."⁴⁰

Wie die Elemente des griechischen Tempels sich organisch zum Ganzen entwickeln, so steht die Dekoration in auch organischer Verbundenheit zu demselben: "...; beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss der Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist. Auch hierin bildet sie den Gegensatz zu der barbarischen Baukunst, in welcher dieselben Elemente, nämlich Struktur und Dekoration, nach dem Stufengange der höheren Entwicklung mehr oder weniger u n o r - g a n i s c h, gleichsam mechanisch und in eigentlichster materiellster Kundgebung zusammentreten."⁴¹ Wie Klaus Eggert beschreibt, lehnt Semper es ab, die Kunst auf das Messbare zu reduzieren, oder überhaupt auf äusserliche Verfügbarkeit.⁴² Durch die Bindung an die umfassend verstandene Natur vermeidet Semper einerseits ein steril verstandenes Rationalismus und andererseits die subjektive Willkür und verbindet Realität und Idealität in *techne*.

b. Die Verlebendigung

Der Mikrokosmos im Makrokosmos

Durch seinen Bezug auf den Makrokosmos, ist jedes Seiende ein lebendiger Mikrokosmos. Je nach der Weise dieses Bezuges wird das Seiende nach Semper mehr oder weniger sichtbar für die Aussenwelt: "Eine Erscheinung kann nur

dadurch sich als solche manifestieren, dass sie sich abschliesst, dass sie sich als Individuum vom Allgemeinen lostrennt. Aber dieses Lostrennen vom Allgemeinen ist nur auf den ersten Stufen der Gestaltung ein absolutes, die entwickelteren Formen der Pflanzen und des animalischen Reiches dagegen sind dadurch ausgezeichnet, dass sich die Beziehung des Allgemeinen, worauf sie wurzeln und fassen, und zum Besonderen, das sich in ihnen als objektiver oder subjektiver Gegensatz gegenüberstellt, in ihnen gleichsam abspiegelt, dass ihre Gestaltung durch diese Beziehungen bedungen ist."

An der Gestalt eines Seienden liest Semper den Grad der Individualität desselben.⁴³ Die Gestalt eines Lebendigen ist das Resultat der drei Naturkräfte, Schwerkraft, Wachstumskraft und Willenskraft. Diese Kräfte erzeugen drei entsprechende Gestaltungsmomente für ein lebendiges Wesen. So führt nach Semper die Schwerkraft zur Symmetrie, die Wachstumskraft zur Proportionalität und die Willenskraft zur Richtung an der jeweiligen Gestalt des Lebenden. Semper überträgt diese Gestaltungsmomente, die aus der Gestalt eines lebendigen Mikrokosmos resultieren, auch auf die Werke der Menschen. Somit kann gesagt werden, dass Semper die Werke der Menschen auch als Mikrokosmen, die einen Bezug auf den Makrokosmos haben, begreift. Sie sind für ihn ähnlich den biologischen Organismen lebendig. An ihren Gestalten liest Semper ihre Zusammengehörigkeit zum Kosmos. Wolfgang Herrmann betont die Erweiterung von Sempers Gesetzlichkeitssuche von der Natur auf den Kosmos bei den Werken der Tektonik, welche Semper ebenfalls umfassender als Werk des Menschen auffasst.⁴⁴

Nach Semper nimmt ähnlich einem lebenden Mikrokosmos auch der griechische Tempel Bezug auf den Makrokosmos. Diesen Bezug liest Semper aus der Gestalt des Tempels. Die Erde als Repräsentant des Schwerpunktes macht sich in der symmetrischen Form des Tempels sichtbar. Die Stützen sind Repräsentanten der Wachstumskraft. Im Dachgiebel wird die Richtung, als Repräsentant der Willenskraft manifestiert, und so lebt der Tempel als ein Mikrokosmos im Bezug zum Makrokosmos. Die Gliederungsweise des ganzen Baukörpers vom griechischen Tempel und seiner architektonischen Elemente beschreibt Semper mit Begriffen, die bei der Beschreibung von Körpern der biologischen Lebewesen benützt werden.

"Wie der krönende Kranz das Haupt des Tempels schmückt, so umgibt der gegliederte Metopenfries ihn an der Stelle, wo die Dominante der Proportion abschliesst und mit dem stützenden Säulenbau in Verbindung tritt, gleichsam das aus Gemmen eurhythmisch zusammengesetzte breite Monile, die Halszierde des baulichen Organismus. Ihm entsprechend trennt ein breites Diazoma den Unterbau vom Mittelbau, vermittelt den Übergang des Stützenden zur tragenden Basis, dem Gürtel des Menschen vergleichbar und mit gürtelähnlicher ornamentaler Charakteristik."⁴⁵

In dem Semper das griechische Giebeldach mit dem Worte "Haupt" beschreibt, setzt er den griechischen Tempel einem biologischen Lebewesen gleich. Als eine Konstruktion ist das gegiebelte Dach ein technisches Symbol⁴⁶ und ein Element des griechischen Tempels. Zwar kommt das Giebeldach als eine elementare Konstruktion auch in verschiedenen Kulturen vor. Am griechischen Tempel bekommt es aber, nach Semper, eine Naturnotwendigkeit der Selbstverständlichkeit: "Die Griechen betrachteten diese elementaren Konstruktionen gleichsam als Gegenstände der Natur, und verwerteten sie in derselben symbolischen Weise wie animalische und vegetabilische Formen."⁴⁷

Zwar ist der Gestalt eines jeden Giebeldaches die sich nach oben hin zuspitzende Form immanent, die ja ein Symbol des Oberen und Unteren und des Nach-Oben-Hinweisenden ist. Aber nach Semper ist das krönende Dach des griechischen Tempels als das Krönende sehr sprechend ausgebildet. Die Proportionen der Seitenlängen, der Grad der Spitze und die dabei benützte Symbolik machen, nach Semper, aus dem Giebeldach ein krönendes Haupt und ein empfangendes Gesicht. Durch ihre Verwandtschaft zum Menschlichen bekommen das griechische Giebeldach und der griechische Tempel eine allgemeine Verständlichkeit.

"Der Giebel ist auch am griechischen Tempel das Symbol der Gottheit, aber hier erscheint er in seiner vollsten Entwicklung, nicht mehr wie in Ägypten durch Vorbauten versteckt noch wie in Assyrien als ein kleiner Krönungsschmuck auf der Spitze des ungeheueren Terrassenbaues; der griechische Giebel beherrscht seine Umgebung und bildet das wichtigste Element der architektonischen

Ordnung."⁴⁸ In dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit wie beim Menschen in Erscheinung. Das krönende Giebelfeld ist zugleich das Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des ihm opfernd nahenden Festzuges.⁴⁹

Der Tempel erzählt

"Man (die Griechen) konnte sich nicht enthalten, den Marmor- und Granitblöcken, bei ihrer Bereitung und Modellierung zu Cylindern und prismatischen Stücken für die Verwendung bei den Tempeln und anderen architektonischen Werken, eine Art plastischen Lebens zu verleihen. Man liess sie ihre Geschichte, die Gründe ihres Daseins, die Richtung und Gewalt ihrer Tätigkeit, die Rolle, welche sie im Ganzen Werke zu spielen hatten, und ihre gegenseitigen Beziehungen erzählen."⁵⁰

Wie ein Lebewesen erzählt der griechische Tempel Geschichten. Die Sprache, die er dabei gebraucht, ist eine Symbolsprache, die nach Semper für jedermann zugänglich ist und bleiben wird. Umsomehr "als die meisten der verwendeten Symbole von Analogien der Natur entlehnt oder abgeleitet waren und deshalb für jedermann selbstverständlich sind, der einiges Gefühl für Naturformen und deren dynamische Bedeutung hat."⁵¹

Hier geht es nicht wie bei Schinkel, so Eva Börsch-Supan⁵² um die konstruktive Logik, die der Betrachter im architektonischen Werk als organische Bewältigung des Tragens und Lastens bewundert, sondern Semper bewundert wie die Notwendigkeit der materiellen Realität, zu der beispielsweise Bedürfnis, Rücksicht auf historische Entwicklung und auf Stoff gehören, zur Potenz erhobene symbolische Notwendigkeit werden.⁵³ Es zeigt auch, wie Mitchell Schwarzer aufweist, wie für Semper das Werk eine sprituelle und materielle Einheit bildet, die den Lebenden zueigen ist.⁵⁴

c. Das philosophisch-biologische Leben im Innern des Tempels

Das Leben als rührender Kampfprozess

Die Wissenschaft kann, so Semper, auf manche Fragen, wie z.B. was das Leben sei, nur beschränkt Antwort geben: "..., doch ein Gesetz hat sich bis jetzt den Untersuchungen unserer Forscher entzogen, und zwar dasjenige der Kraft des animalischen und vegetabilischen Lebens. Wir wissen nur, dass es unabhängig von der Schwere und oft ihr entgegengesetzt als selbständige Kraft wirkt. Durch diese Kraft erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen..."⁵⁵

Im Vergleich zum dynamischen Geschehen der Wahrheit im Tempelwerk, das als Heideggers philosophische Definition vom Leben interpretiert werden kann, behandelt Semper in seiner Stillehre, das Leben als philosophisch-biologischen Prozess. Das Leben ist, nach Semper, ein rührender Kampf der Kräfte. Beim Anblick des Lebenden, der sich gegen etwas durchkämpft, bewundert und ehrt Semper die Lebenskraft und Willenskraft derselben: "Man kann nicht umhin, bei der Entwicklung der vegetabilischen und animalischen Organismen eine bestimmte Kraft als tätig anzunehmen, die einestheils von den allgemeinen Naturkräften (der Massenattraktion, der Massenrepulsion, andernteils von der Willenskraft der lebendigen Organismen, in gewissem Sinne unabhängig wirkt; obschon sie mit beiden in Konflikt kommt, und erst in der glücklichen Ausgleichung dieser Konflikte die Existenz der organischen Gestalten beruht.

In diesem Kampf der organischen Lebenskraft, mit der Materie einerseits, mit der Willenskraft andernteils, entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen; er zeigt sich in den schönen elastischen Kurven der Palme, die ihre majestätische Blätterkrone kraftvoll emporrichtet, aber dabei den Bedingungen des allgemeinen Gravitationsgesetzes als Ganzes und in ihren Teilen (den Blättern der Krone) sich schmiegt...Die am allgemeinsten thätige unter ihnen ist die M a s s e n w i r k u n g, die sich am augenscheinlichsten theils als S c h w e r e, theils als v i s i n e r t i a e kund gibt. Ihr stets normal entgegen wirken die beiden anderen Kräfte, die o r g a n i s c h e L e b e n s k r a f t und die W i l l e n s k r a f t."⁵⁶

Nach Semper gilt die kämpfende Komponente des Lebens, die sich in den Lebewesen aus sich selber erzeugt auch für die Werke der Hände: "Durch diese Kraft erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen, und wir müssen hinzufügen, dass die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfender lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der künstlerischer Vollendung stehen."⁵⁷ An Werken der Griechen, findet Semper seinen Anspruch realistisch.

"Wenn wir die Geschichte der Architektur durchgehen und die verschiedenen Stilarten vergleichen, so fällt uns auf, dass sie fast alle auf sehr gefundenen Grundsätze der Statik und Konstruktion begründet sind; nur eine Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht wie die der Ägypter nur äusserlich durch die Anbringung vegetabilischen und organischen Beiwerks verziert; ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben am Kampfe gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt."⁵⁸

Der Körper und die Organe

Der Kreislauf innerer Kräfte ist, nach Semper an Elementen des griechischen Tempels sichtbar, was wiederum denselben als Körper-Ganzen einem biologischen Lebewesen ähnlich macht. Die Elemente des Tempels fügen sich zu einem organischen Ganzen, als wären sie Organe. Als Organe des Organismus bewahren sie dennoch eine Autonomie, so dass z.B. die Säule als ein Mikrokosmos, ein in sich eigenständiges Leben führt, das, nach Semper, sich in der äusseren Gestalt der Säule kund gibt.

Nach Semper durchdringt das Leben jedes kleine Detail des griechischen Tempels. Nicht nur in der Säule oder im Dach findet das lebendige Spiel der Kräfte statt, die den Tempel ähnlich einem Lebewesen als Körperganzes definieren. Die Lebenskräfte, strecken sich bis zu kleinen aufrechtstehenden Blättern des Kapitels, die dem Beschauer durch ihren Krümmungsgrad von der Last, die sie zu leiten haben, erzählen. Der griechische Tempel, bekommt durch die Verschmelzung der Wachstumskraft und der Willenskraft, die eine

Proportionalität und Richtung resultieren, eine Körperhaftigkeit wie biologische Lebewesen.

3. Sempers Hymne auf das organische Leben

Im Vergleich zu Heideggers philosophischem Denken, ist die Vorstellung des Lebens bei Semper philosophisch-biologisch. Der Leser benötigt zum Verständnis des Lebens bei Semper die Idee vom Mikrokosmos, das im Makrokosmos lebt und die Miteinbeziehung der Begriffe von Selbstbewusstsein und Willen. Die Vollkommenheit der Werke der Menschen hängt nach Semper von ihrer Nähe zur Natur, also zum Leben und Lebendigen ab. Der griechische Tempel ist für Semper ein Beispiel zur idealisierten Stofflichkeit und Zwecklichkeit des Handwerkes. Während Werner Oechslin zeigt, dass sogar Alois Riegl es einräumt, dass Semper im Stil seine Herleitungen nicht nur in "stofflich-materiellem", sondern auch in "ideellem Sinne" gedacht habe⁵⁹, kommentiert bedauerlicherweise Hans Sedlmayr Sempers Theorie als "krasser Materialismus!"⁶⁰

Semper verehrt das biologische Leben auf der Erde. Folglich beschreibt er das biologische Leben nicht in trockener Wissenschaftlichkeit als blosses Resultat bestimmter Kräfte, die in jedem Organismus existieren müssen. Das Prozess des Lebens und die lebendigen Naturdinge berühren ihn. Der Natur und dem Leben in ihr widmet Semper seine Theorie des Formell-Schönen. Seine ganze Stillehre kann als eine Hymne auf die Natur betrachtet werden, zu der jetzt nicht nur die Naturdinge, sondern auch die Werke der Menschen hingehören. Deshalb behandelt Semper in seiner Stillehre, die eine Theorie des Formell-Schönen darstellt, sowohl die Naturdinge als auch die Werke der Menschen. Das Formell-Schöne ist nach Semper nicht nur eine äusserliche Beschreibung.

"Nichtsdestoweniger gibt es noch einen vierten Mittelpunkt der Beziehungen, der aber nicht mit den früher Genannten homogen ist. Dieses einheitliche Element höherer Ordnung ist der Kardinalpunkt der Erscheinung, er liegt in ihr selbst, er ist die Idee, der Inbegriff derselben. Diejenige Eigenschaft des Schönen, die aus dem Sichordnen aller Teile um diesen idealen Mittelpunkt der Beziehungen herum zu einer Einheit höheren Grades hervorgeht, ist die

Inhaltsangemessenheit, welche sich bis zum Charakter und zum Ausdruck steigern kann. Sie lässt das Formell-Schöne zugleich als gut und zweckentsprechend erscheinen."⁶¹

In den unteren Zitaten beschreibt Semper die Dimensionen der organischen Schönheit am Beispiel des griechischen Tempels. "Das krönende Giebelfeld ist zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des ihm opfernd nahenden Festzuges."⁶² "Nicht mehr halten ihn kluge Priester in verborgenem Käfig gefangen, nicht mehr dient er despotischem Übermute hoch in den Wolken als Sinn- und Drohbild eigener Macht- er dient niemandem, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm vergötterten griechischen Menschentums!"⁶³

TEIL II- DER KRUG UND DIE KERAMISCHEN GEFÄSSE

1. Der Krug / M.Heidegger

Das Werk und das Zeug

Um eine Definition von *techné*, wie ihn die Griechen gebraucht haben, bemüht sich Heidegger, wodurch "sich das Hervorbringen als Schaffen vom Hervorbringen in der Weise der Anfertigung" unterscheidet.⁶⁴ In seinen weiteren Überlegungen kommt Heidegger zu der Schlussfolgerung, dass das Resultat vom Hervorbringen als Schaffen, das Werk und das Resultat vom Hervorbringen in der Weise der Anfertigung das Zeug ist. Was Zeug ist und was Werk ist, kann hiermit als eine weiter formulierte Frage derselben Thematik verstanden werden. Anhand von Bauernschuhen reflektiert Heidegger über das Wesen des Zeuges. "Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit."⁶⁵

Die Anfertigung des Zeuges ist "nie unmittelbar die Erwirkung des Geschehens der Wahrheit. Fertig sein des Zeuges ist Geformtsein eines Stoffes, und zwar als Bereitstellung für den Gebrauch. Fertig sein des Zeuges heisst, dass dieses über sich selbst hinweg dahin entlassen ist, in der Dienlichkeit aufzugehen."⁶⁶ Aber auch das Zeughafte des Zeuges trägt zum Werksein des Werkes bei. Das Gemälde von Van Gogh, das ein Werk ist, nimmt sich ein Paar Bauernschuhe als Objekt. In der und aus der ausgenutzten Stofflichkeit der Bauernschuhe, die Van Gogh abgebildet hat, liest Heidegger die Mühsal der Arbeitsschritte, die Zähigkeit des langsamen Ganges, den rauhen Wind über dem Acker, die Feuchte und Sätte des Bodens, den Abend, die Erde, das reifende Korn, das klanglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, die Geburt, das Zittern in der Umdrohung des Todes, heraus. Erst im Werk wird das Zeughafte des Zeuges ungewöhnlich. Während das Zeug als ein Gebrauchsding, Inbegriff des Gewöhnlichen ist⁶⁷, ist das Werk alles andere als das Gewöhnliche.

"Je handlicher ein Zeug zur Hand ist, um so unauffälliger bleibt es, dass z.B. ein solcher ein Hammer ist, um so ausschliesslicher hält sich das Zeug in seinem

Zeugsein. Überhaupt können wir an jedem Vorhandenen bemerken, dass es als solches *ist*; aber dies wird auch nur vermerkt, um alsbald nach der Art des Gewöhnlichen vergessen zu bleiben. Was aber ist gewöhnlicher als dieses, dass Seiendes ist. Im Werk dagegen ist dieses, dass es als solches *ist*, das Ungewöhnliche... Je einsamer das Werk, festgestellt in der Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, um so einfacher tritt der Stoss, dass solches Werk *ist*, ins Offene, um so wesentlicher ist das Ungeheuere aufgestossen und das bislang geheuer scheinende umgestossen. Aber dieses vielfältige Stossen hat nichts Gewaltsames; denn je reiner das Werk selbst in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Seienden entrückt ist, um so einfacher rückt es uns in diese Offenheit ein und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus. Dieser Verrückung zu folgen, heisst: die gewohnten Bezüge zur Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken an sich halten, um in der im Werk *geschehenden Wahrheit* zu verweilen."⁶⁸

Und so unterscheiden sich das Zeug und das Werk, in ihrem Wesen, voneinander. Während für die gewöhnliche Dienlichkeit des Zeuges ein Hervorbringen als eine Anfertigung bedingt wird, ist das Geschehnis der Wahrheit am Werk, der Essenz vom Hervorbringen als Schaffen.

Das Ding, die Wahrheit und die *techne*

Die späteren Schriften Heideggers zeugen von seiner Bestrebung, das Geschehnis der Wahrheit von den "Werk"en auf die "Ding"e zu erweitern. Somit dringt Wahrheit auch in das Feld der Technik. Das Werk und das Zeug nähert sich im späteren Denken Heideggers, im Begriff "Ding". Ähnlich nähern sich die Kunst der Wahrheit, und die moderne Technik ihrer Zwecklichkeit, im Begriff *techne* zueinander.⁶⁹ Werke der Kunst oder Werke der Technik; in Bezug auf Hervorbringen der Wahrheit und *techne*, unterscheiden sie sich immer weniger. Der Krug ist ein Ding und ein Produkt der *techne*.

Aus der Perspektive des "Ursprungs des Kunstwerkes" betrachtet, ist zwar der Krug ein Zeug, dessen Wesenheit Heidegger damals, in der Gewöhnlichkeit und in der Dienlichkeit, definierte. Aber in der später verfassten Abhandlung "Das Ding" entfremdet Heidegger den Krug so weit von seiner Dienlichkeit,

dass der Krug selbst im Heideggerischen Sinne als ein Werk der Kunst fungiert, wenn auch er technisches Produkt ist. Der Krug in "Das Ding" ist nicht anders als das Gemälde Van Goghs oder der griechische Tempel in "Der Ursprung des Kunstwerkes".⁷⁰

Die *techne* und die Natur

Nach Heidegger ist die Technik das Geschick, welches zur Entbergung der Wahrheit schickt und ist ein Erfahrungsfeld wie die Kunst. In "Die Frage nach der Technik" weist Heidegger auf die drohende Gefahr der modernen Technik hin, die den Menschen herausfordernd zum Bestellen schickt, wo er sich und alles unwissend zum Bestand reduziert.

"...Ein Landstrich wird dagegen in die Förderung von Kohle und Erzen herausgefordert. Das Erdreich entbirgt sich jetzt als Kohlenrevier, der Boden als Erzlagerstätte. Anders erscheint das Feld, das der Bauer vormals bestellte, wobei bestellen noch hiess: hegen und pflegen. Das bäuerliche Tun fordert den Ackerboden nicht heraus. Im Säen des Kornes gibt es die Saat den Wachstumskräften anheim und hütet ihr Gedeihen. Inzwischen ist es auch die Feldbestellung in den Sog eines andersgearteten Bestellens geraten, das die Natur *stellt*. Es stellt sie im Sinne der Herausforderung. Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie. Die Luft wird auf die Abgabe von Stickstoff hin gestellt, der Boden auf Erze z.B. auf Uran, dieses auf Atomenergie, die zur Zerstörung oder friedlichen Nutzung entbunden werden kann...Das Wasserkraftwerk ist nicht in den Rheinstrom gebaut wie die alte Holzbrücke, die seit Jahrhunderten Ufer mit Ufer verbindet. Vielmehr ist der Strom in das Kraftwerk verbaut. Er ist, was er jetzt als Strom ist, nämlich Wasserdrucklieferant, aus dem Wesen des Kraftwerks...Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, hat den Charakter des Stellens im Sinne der Herausforderung..."⁷¹

In der modernen Technik wird nach Heidegger, der Gegenstand immer mehr gegenstandslos und die Wahrheit bleibt verschlossen. Die moderne Technik wächst wiederum aus dem neuzeitlichen Naturverständnis: "Vorbild ist der Handwerker und das ihn leitende Wissen. Die Natur bietet sich hier zunächst als verfügbares Material; was übrig bleibt und nicht mehr zu gebrauchen ist, als

Abfall. Aber muss ein solches Naturverständnis nicht auch mit den Menschen als verfügbares, brauchbares oder auch unbrauchbares und deshalb überflüssiges, vielleicht wegzuwerfendes Material rechnen?"⁷² Doch wächst, nach Heidegger, auch das Rettende mit der Gefahr. Heidegger zeigt zwar keine konkrete Vorgehensweise beim Kampf mit dem Herausfordernen der modernen Technik, aber er weist den Leser nicht nur auf die Gefahr hin, sondern auch auf die Natur und auf den griechischen Begriff *techne*.

Die Werke der Kunst können bei der Wiederherstellung der verloren gegangenen Empfindung für die Natur behilflich sein. So wird in Hölderlins Gedicht "Der Rhein", der Flussstrom wieder als ein Strom der Landschaft sichtbar. Der wirkliche Rhein, der jetzt als das bestellbare Objekt in das Wasserkraftwerk verbaut worden ist, ist nach Heidegger nicht mehr sichtbar. Durch das Wasserkraftwerk, ganz anders als die verdeutlichende Kraft der Holzbrücke, geht das Bild und das Wesen des Rheins verloren. Durch das herausfordern Bestellen der modernen Technik wird die Natur nicht mehr gehegt und gepflegt und so verschwindet allmählich das Bild der Natur, die, nach Heidegger jetzt nur noch als "Energieförderer" angesehen wird.

Die griechische *techne* vereinigt dagegen die Technik und Wahrheit zusammen. Nach Heidegger ist das Wesen der *techne* ein Her-vor-bringen, das entbergt. So wie Hölderlins Gedicht als ein Werk der Kunst, kann auch ein Werk der *techne*, die Natur sichtbar machen. Denn ein Werk der *techne* ist zugleich auch als ein Werk der Kunst zu verstehen. In der Vorstellung einer Holzbrücke mit einer bestimmten Gestalt, die die Natur sichtbar macht, rücken die Technik, die Kunst und die Natur zueinander.

Der Krug

Die Wahrheit geschieht auch im Ding. Diese neue Überlegung entwickelt Heidegger am Denken vom "Geviert". Unter dem Begriff "Geviert" versteht Heidegger eine vierfache Bezüglichkeit zu Himmel, Erde, Göttlichem und Sterblichem, welche im Ding und durch das Ding entsteht, ähnlich zur, im Werk und durch das Werk geschehenden "Wahrheit". Durch diese Wahrheit im Ding, die Heidegger jetzt am Beispiel des Kruges unter dem Begriff Geviert behandelt, verwischen sich die harten Grenzen zwischen Werk, Zeug und Ding.

Schon in "Der Ursprung des Kunstwerkes" befinden sich die Ansätze zu diesem zusammenfassenden Denken, wenn Heidegger fragt: "Das Fertigsein des Zeuges und das Gescheffensein des Werkes kommen miteinander darin überein, dass sie ein Hervorgebrachtsein ausmachen. Aber das Geschaffensein des Werkes hat gegenüber jeder anderen Hervorbringung darin sein Besonderes, dass es in das Geschaffene mit hineingeschaffen ist. Aber gilt solches nicht von jedem Hervorgebrachten und irgendwie Entstandenen? Jedem Hervorgebrachten ist, wenn je etwas, doch das Hervorgebrachtsein mitgegeben."⁷³

So bekommt das Ding zugleich eine Örtlichkeit zwischen der Technik und der Kunst. Der Krug als Ding bildet genauso wie der griechische Tempel nichts ab; er steht in sich. Anders als das Zeug, wie es von Heidegger in "Der Ursprung des Kunstwerkes" definiert wird, verschwindet der Krug nicht in seiner Dienlichkeit und in der Gewöhnlichkeit des Alltags.

"Ein Ding ist der Krug. Was ist der Krug? Wir sagen: ein Gefäß; solches, was anderes in sich fasst. Das Fassende am Krug sind Boden und Wand. Dieses Fassende ist selbst wieder fassbar am Henkel. Als Gefäß ist der Krug etwas, das in sich steht. Das Insichstehen kennzeichnet den Krug als etwas Selbstständiges. Als der Selbststand eines Selbstständigen unterscheidet sich der Krug von einem Gegenstand...Wand und Boden, woraus der Krug besteht und wodurch er steht, sind nicht das eigentliche Fassende. Wenn dies aber in der Leere des Kruges beruht, dann verfertigt der Töpfer, der auf der Drehscheibe Wand und Boden bildet, nicht eigentlich den Krug. Nein-er gestaltet die Leere. Für sie, in sie und aus ihr bildet er den Ton ins Gebild. Der Töpfer fasst zuerst und stets das Unfassliche der Leere und stellt sie als das Fassende in die Gestalt des Gefäßes her. Die Leere des Kruges bestimmt jeden Griff des Herstellens. Das Dinghafte des Gefäßes beruht keineswegs im Stoff, daraus es besteht, sondern in der Leere, die fasst..."⁷⁴

Genauso wie der griechische Tempel, fügt der Krug erst und sammelt zugleich "die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen,...dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen."⁷⁵

Wie das Tempel-Werk dastehend eine Welt eröffnet und diese zugleich zurück auf die Erde stellt, agiert der Krug: "Das Wesen der fassenden Leere ist in das Schenken versammelt. Schenken aber ist reicher als das blosse Schenken. Das Schenken, worin das der Krug Krug ist, versammelt sich in das zwiefache Fassen und zwar in das Ausgiessen." Das Wesen des Kruges, das sich im Schenken versammelt, ermöglicht erst das Wesen des Geviertes. Dieses west, im und durch den Krug, wie die Wahrheit im und durch das Werk der Kunst, west.

"Im Geschenk des Gusses, der ein Trunk ist, weilen nach ihrer Weise die Sterblichen. Im Geschenk des Gusses, der ein Trank ist, weilen nach ihrer Weise der Göttlichen, die das Geschenk des Schenkens als das Geschenk der Spende zurückempfangen. Im Geschenk des Gusses weilen je verschieden die Sterblichen und die Göttlichen. Im Geschenk des Gusses weilen zumal Erde und Himmel, die die Göttlichen und die Sterblichen. Diese Vier gehören, von sich her einig zusammen. Sie sind, allem Anwesenden zuvorkommend, in ein einziges Geviert eingefaltet. Im Geschenk des Gusses weilt die Einfalt der Vier."⁷⁶

Der moderne Krug, als blosser Gegenstand, wird jedoch in seiner Dingheit vernichtet und seines Dingens beraubt. Die Naturwissenschaft macht aus der Leere des Kruges als das Fassende des Gefässes, nur noch einen mit Luft gefüllten Hohlraum und vernichtet, nach Heidegger, dessen Dingheit. Alle Weisen des Fragens, die ein Fragender über die Wirklichkeit des wirklichen Kruges naturgemäss vermeidet, benutzt der moderne Wissenschaftler, gelingt aber so nur zu einer scheinbaren Wirklichkeit: "Wir liessen die Leere des Kruges nicht seine Leere sein. Wir achteten nicht dessen, was am Gefäss das Fassende ist. Wir bedachten nicht, wie das Fassen selber west. Darum musste uns auch das entgehen, was der Krug fasst. Der Wein wurde für das wissenschaftliche Vorstellen zur blossen Flüssigkeit, diese zu einem allgemeinen, überall möglichen Aggregatzustand der Stoffe. Wir unterliessen es, dem nachzudenken, was der Krug fasst und wie er fasst."

Nach Heidegger liegt das Wesen des Kruges im Schenken. Anders als beim griechischen Tempel, interessiert ihn die Gestalt des Kruges kaum. Die Leere,

die fasst und das Schenken macht das Krughafte aus. Der Krug ist im Schenken. Im Schenken, stellt er Bezüge zur Erde, zum Himmel, zum Göttlichen, und zum Sterblichen her. Im schenkenden Krug geschieht die Wahrheit, wie auch im Werk der Kunst, wie der griechische Tempel oder das Gemälde von Van Gogh.

2. Die keramischen Gefässe / G. Semper

Während bei Heidegger über den Gedanke vom Geschehen der Wahrheit und vom Begriff "Geviert", eine Beziehung zwischen dem griechischen Tempel als Werk und dem Krug als Ding aufgebaut wird, rücken bei Semper über den Begriff des organischen Lebens und des organisch Lebendigen, wonach nach Semper an jedem Werk des Menschen angestrebt werden soll, der griechische Tempel und die Gefässe der keramischen Kunst nah zueinander.

Als Repräsentanten für die Trennung der Kunstwerke von denen des Kunstgewerbes gibt, Joseph Rykwert die Namen Alois Riegls, Georg Simmels. Tatsächlich stehen ihre Auffassungen ganz entgegengesetzt zu Sempers Auffassung von Handwerk, welches er im umfassenden Sinne als Werk des Menschen versteht und dem er die künstlerische Dimension nicht abspricht.⁷⁷ Semper, wie auch Wolfgang Herrmann betont, setzte sich für die Zusammenarbeit aller Kunstzweige ein.⁷⁸

Das keramische Gefäss ist kein Zeug im früheren Sinne Heideggers, das als Zeug in seiner Dienlichkeit und der Gewöhnlichkeit im Alltag verloren geht und verloren gehen soll. Sempers Denken verleiht dem Gefäss eine Idealität, das es auf die Stelle eines organischen Lebens hebt. So wie, nach Semper, die Lebendigen in sich die Definition des Schönen als Resultat des Lebens bewahren, welches er, in der harmonischen Gestalt durch die Lebenskräfte und in der "Idee" des Seins eines jeden Lebewesens ergründet, erheben die Produkte der keramischen Kunst auch Anspruch auf Schönheit.

a. Die Autonomie des Gefässes

Das sich Selbst-Zweck seiende Individuum

Anders als Heidegger behandelt Semper ausführlich die Gestalt der keramischen Gefässe. Er zählt die Elemente des Gefässes auf, in dem er diese in "fundamentale und accessorische Motive" unterteilt. Semper kategorisiert die Gefässe in vier fundamentale Grundformen: "Also das eigentliche Fass (Reservoir), das Schöpfgefäss, das Füllgefäss (Trichter) und das Gussgefäss, diess sind die vier elementaren Grundformen der Keramik."⁷⁹

Diese Kategorisierung erfolgt ursprünglich je nach vier Zwecken: Fassen, Schöpfen, Füllen, Giessen. Demnach weist die Grundform jene Gestalt auf, die den Zweckerfordernissen am besten entspricht. Doch bleibt das Fassen im allgemeinen Sinne, als eine, jedem Gefäss inhärente Verhaltensweise oder "fundamentales Motiv". Dabei unternimmt Semper eine wissenschaftliche Erklärung der physikalischen Gesetze des Fassens. Da er aber, den fassenden Teil eines jeden Gefässes als Bauch betitelt und so von verschiedenen Bauchformen im Hinblick auf den Schwerpunkt spricht, erscheint seine Untersuchungen dem Leser beinahe als eine anatomische Untersuchung eines lebenden Gefässewesens.

Was versteht Semper aber unter dem Begriff "Zweck"? Semper denkt zwar nicht an den Heideggerischen Wesenszweck des eigentlichen Kruges in Form von Schenken oder Fassen, aber er beschreibt das Gefäss auch nicht vom Blickpunkt alltäglicher Zwecklichkeit. Das Gefäss ist mehr als ein Gebrauchsgegenstand, der zuerst den funktionellen Anforderungen der sie benutzenden Menschen genügen soll. Die Vorstellung vom Zweck als Erfüllung des Bedürfnisses des Nutzers verschwindet. Unter dem Kapitel der Gefässe findet man in der Stillehre kein Wort über den Nutzer. Semper betrachtet das Gefäss nicht mehr als ein dienendes Objekt, sondern vom Nutzer unabhängiges, in sich und für sich stehendes Individuum. Zwar existiert das Gefäss aus einem bestimmten Grund nämlich die Flüssigkeit zu bewahren, die Behandlung Sempers jedoch betont diesen Zweck nicht mehr im Hinblick auf den Nutzer, sondern im Hinblick auf das Gefäss selbst im Sinne dessen Seingrundes.

Fassen, Schöpfen, Füllen, und Giessen sind keine Zwecklichkeiten im alltäglichen Sinne. Semper versteht diese als Verhaltensweisen oder, noch treffender ausgedrückt, als Seinsweisen. Jedes Gefäß behandelt Semper wie ein Lebewesen in der Natur unabhängig vom sozialen Rahmen der Gesellschaft und findet für die vier Grundformen der Gefäße Vorbilder in der Natur: "Die Natur bietet gewisse Formen, welche die baarsten Ausdrücke der Töpferkunst sind. Die Kürbisse und die Eier sind Fässer oder Reservoirs in strengster und ungemischtester Form. Das Ei wurde daher auch tiefsinniges Symbol des Absoluten, Allumfassenden, der "Welt der Wille"⁸⁰ Zwar findet man, nach Semper unter den von Menschenhand geschaffenen Gefäßen kein einziges als ein reines, ungemischtes, sondern sie sind "sämtlich der Art, dass sie mehrere Motive, meistens sogar alle vier oben genannten, in sich vereinigen..."⁸¹

Eben auch deshalb ähneln sie vielmehr den vielfältigen Lebewesen der Natur. Durch die drei accessorischen Bestandteile, Fussgestell, Handhabe und Deckel, die ihre Aufgabe im Sinne der Organe eines Lebewesens erfüllen, werden diese vier Seinsweisen zu gegliederten Organismen erhoben, "an denen sich die Mannigfaltigkeit durch das Kunstschöne zu zwecklicher und gleichzeitig formeller Einheit gestalten mag."⁸²

Der alltägliche Zweck wird, auf der Grundlage der Naturgesetzlichkeit objektiviert und zum Seinsgrund des Gefäßes, das jetzt ein in sich stehendes und sich selbst Zweck gewordenes Individuum ist, veredelt. Wenn Sedlmayr, wie viele andere Forscher in der Semper-Forschung im abwertenden Sinne vom Zweck als einer Determinante des Stils spricht, wird er dem Begriff des Zweckes in der Semperischen Stillehre nicht gerecht.⁸³ Auch Heinz Quitzschs Bemerkung, dass Semper stark den im Schinkelschen Sinne 'trivialen', sich aus den materiellen Bedingungen ergebenden Zweck betone, soll als eine verfehlt Auslegung von Sempers "Zweck"-Begriff gelten. In die Dualität des "trivialen" und "poetischen" sowie "materiellen" und "symbolischen" Zweckverständnisses verwickelt, findet Quitzsch, wie auch andere Forscher keinen Raum für die Überlegung des Zustandes vom "sich selbst Zweck zu sein".⁸⁴ Kurt Milde fasst diese Problematik in folgenden Worten sehr klar zusammen: "Wenn wir vom Zweck reden, müssen wir uns darüber im Klaren sein, dass im 19. Jahrhundert fast immer in diesem Begriff sehr viel mehr liegt,

als heute unter dem Einfluss funktionalistischer Auffassungen üblich. Das ganze Aufgabengeflecht von geistigen und materiellen Ansprüchen, dass eine Bauaufgabe umfasst, kann Zweck sein." Michael Podro spricht in diesem Zusammenhang von "non-literal meanings" oder nicht-wörtlichen Bedeutungen. Sie entstehen dann wenn einige Eigenschaften der Struktur oder der Materialien bis zu dem Grad thematisiert werden, dass eine über die Notwendigkeiten der Funktion oder Struktur hinausreichende metaphorische oder symbolische Dimension erreicht wird.⁸⁵

Das Reich der keramischen Individuen

Das Thema vom individuellen Gefäss durchzieht die ganze Abhandlung der Keramik in der Stillehre, wenn auch ohne konkrete Ausformulierung dieser Idee. So finden sich selbst unter der Gruppe der Reservoirs, welche Gefässe mit dem eigentlichen Wesenszweck oder Grundmotiv des "Fassens" sind, individuelle Unterschiede. Die Amphora und der Krater behandelt Semper unter der Kategorie der Reservoirs, doch jede hat ihre besondere Gestalt und dadurch eigene Seinsweise, da die Gestalt für Semper wie auch bei Heidegger vielmehr ist als eine blosse geometrische Form. Selbst die Amphoren unterscheiden sich untereinander.

"Übrigens sind die Amphorae, wenn schon im Ganzen ihrer Gestalt nach typisch einander verwandt, dennoch im Einzelnen sehr verschieden. Man kann zwei Gruppen unterscheiden; nämlich erstens die sogenannten kanopischen Amphoren, die oben unmittelbar unter dem Hals am stärksten sind und an die eigentümliche Form der ägyptischen Kanopusvase gemahnen, zweitens die schlauchförmigen, deren grösster Durchmesser der Spitze, in die sie auslaufen, am nächsten ist, und die sich nach oben verjüngen."⁸⁶

Interessant ist, dass Semper diese zwei Gruppen der Amphorae gestalterisch beschreibt, aber nicht versucht, diese Gestaltsunterschiede hinsichtlich einer möglichen Zwecksverschiedenheit zu erklären. Wir erinnern uns unumgänglich an Heideggers Worte: "Als Gefäss ist der Krug etwas, das in sich steht. Das Insichstehen kennzeichnet den Krug als etwas Selbstständiges"⁸⁷

Die Unabhängigkeit des Gefäßes vom Hersteller

Heidegger spricht über den Hersteller: "Der Töpfer verfertigt den irdenen Krug aus der eigens dafür ausgewählten und zubereiteten Erde...Wand und Boden, woraus der Krug besteht und wodurch er steht, sind nicht das eigentlich Fassende. Wenn dies aber in der Leere des Kruges beruht, dann verfertigt der Töpfer, der auf der Drehscheibe Wand und Boden bildet, nicht eigentlich den Krug. Er gestaltet nur den Ton. Nein-er gestaltet die Leere. Für sie, in sie und aus ihr bildet er den Ton ins Gebild. Der Töpfer fasst zuerst und stets das Unfassliche der Leere und stellt sie als das Fassende in die Gestalt des Gefäßes her. Die Leere des Kruges bestimmt jeden Griff des Herstellens. Das Dinghafte des Gefäßes beruht keineswegs im Stoff, daraus er besteht, sondern in der Leere, die fasst."⁸⁸

In der Abhandlung Sempers über die keramische Gefässekunst treffen wir an keine Stelle, an der er einige Worte dem Hersteller und Handwerker widmet. Höchstens betrachtet Semper die Gefässe als Erzeugnisse verschiedener Kulturen; doch vor allem sind die Gefässe in sich stehende fertige Objekte. So begreift Semper und lässt den Leser die Gefässe als nichts anderes als die Lebewesen begreifen, bei deren Betrachtung man nicht unbedingt über ihren Hervorbringer reflektieren muss. In seinem Denken ortet Semper, ohne dieses Phänomen konkret auszudrücken, die Gefässe als Produkte keramischer Kunst neben den Naturdingen ein. Demgemäss geht Sempers Auffassung der Gefässe nicht unmittelbar aus der Betrachtung der Leere, die sie fassen, aus, wie dies Heidegger macht.

Umgekehrt versucht Semper, von der äusseren Gestalt her ins Wesen der Gefässe einzudringen. Ohne die Notwendigkeit zu empfinden, dass er über den Hersteller sprechen müsse, spricht er im Sinne der modernen Naturwissenschaft über den körperlichen Bau der Gefässe, über die physikalischen Gesetze, die beim Herstellen der Erzeugnisse jeweiliger Kulturen berücksichtigt worden sind. Er spricht über den Schwerpunkt, über die zweckangemessene Form. All dies hindert ihn aber nicht, die Gefässe als selbstständig Seiende zu begreifen.

Die Ortslosigkeit und die Zeitlosigkeit

Semper behandelt zwar manche Produkte der keramischen Kunst, in dem er sie in der Geschichte der Zivilisation, sei es im klassisch griechischen Kultur oder im Falle des Nileimers im Ägyptischen Hochkultur, zeitlich ortet. Trotzdem behalten dieselben durch die Semperische Behandlung etwas, wodurch sie sich dem jeweiligen Ort und Zeitabschnitt entziehen. Sie bekommen eine Zeitlosigkeit und Ortslosigkeit im Sinne der Gadamerischen "Heimatlosigkeit".⁸⁹ Trotz der kulturellen Unterschiede, die diese Gefässe jeweils anders entstehen lassen und trotz funktioneller Verschiedenheit jeweiliger Gefässarten, basieren die Gefässe auf Naturgesetzlichkeit. Dies erzeugt eine Art Verwandtschaft zwischen den selben und verleiht ihnen so eine zeitliche Unendlichkeit.

So sind z.B. der Nileimer und Hydria zwar Resultate verschiedener Umstände; die objektiven Naturgesetzlichkeiten aber gewähren den Gefässen dennoch eine organische Wesensheit. Die Logik dieser Naturgesetzlichkeiten befreien die Gefässe teilweise von der Willkür der besonderen Subjektivitäten und machen den Seinsgrund derselben jedem Menschen zugänglich. Nur durch diese Zugänglichkeit, die über Zeit und Kultur besteht, kann auch Semper auf der Basis der Natur die Verschiedenheit der Gefässe und ihre Geschichte interpretieren.

Diese Idee, wenn nicht wörtlich artikuliert, demonstriert Semper im zweiten Band seiner Stillehre, in dem er ohne ihre Zeitlichkeit und Örtlichkeit zu berühren, die Gefässe allgemein kategorisiert. Sie erinnert den Leser an ähnliche Kategorisierungen in naturwissenschaftlichen Fachbereichen, wie z.B. in der Biologie, wo Lebewesen ohne der Berücksichtigung von Zeitlichkeit und Örtlichkeit ihres Bestandes, aufgeteilt in Gattungen, anatomisch untersucht werden.

b. Das Lebendige

Jedes Lebendige, als Mikrokosmos, setzt sich nach Semper mehr oder weniger in den Bezug auf Makrokosmos. Leben heisst Bezug nehmen. Als Mikrokosmos hat jedes Lebendige aber auch ein aktives Leben in sich, einen Grund zum Sein. Weil das Ei als Keim des Lebens noch keine Bezüglichkeit auf

den Makrokosmos aufnimmt, ist es, so Semper, das "tiefsinnige Symbol" des "Absoluten, Allumfassenden, der Welt als Wille" und die "ungemischte, reine Form".⁹⁰ Das organische Leben entwickelt sich erst im Durchbrechen der indifferenten Eiform, wodurch der Mikrokosmos sich in den Bezug zum Makrokosmos setzt.

Ähnlich dem griechischen Tempel in der Semperischen Stillehre, der in seiner Gestalt einen Kreislauf der Kräfte birgend, organisch wie ideel lebt, birgt auch das keramische Gefäss ein Leben in sich, welches sich an seiner Gestalt manifestiert. Wie beim griechischen Tempel sich die Erde als Representant der Schwerkraft in der symmetrischen Gestalt manifestiert, die Wachstumskraft sich in Gestalt der Stützen und die Willenskraft sich im gerichteten Dachgiebel manifestieren, so manifestieren sie sich alle auch an der Gestalt des keramischen Gefässes.

Durch seine "Extremitäten" nimmt das Gefäss Bezug auf die äussere Welt, also auf den Makrokosmos. Semper bezeichnet dieselben als "3 accessorische Motiven der Gestaltung": das Fussgestell (der Stand), die Handhabe (der Henkel) und der Deckel oder unter Umständen der Pfropf. Das Fussgestell setzt das Gefäss in Bezug zur Erde, zum Erdmittelpunkt. Der Deckel als oberer Abschluss des Gefässes, stellt das Gefäss in Bezug zum Himmel. Der Henkel wiederum verbindet das Gefäss mit dem Menschen. Der Henkel ist der Bezug zur sozialen Welt, eine Brücke zu den Sterblichen, wie Heidegger sagt. Der Henkel ist einzig zum Zwecke der Gebrauchserleichterung geschaffen.

Der Bezug zum Göttlichen, wie im Heideggers Geviert, ist auch Sempers Gefässkunst immanent. Er spricht von der "höheren Bedeutung" der Gefässe und nennt dieselben "Werke höherer Töpferei", die sich "wegen ihrer Bestimmung als Gegenstände der Tottenkults im schützenden Schosse der Erde, während von der eigentlichen Haushaltstöpferware aller Zeiten fast gar nichts übrigblieb", erhalten haben.⁹¹

Die biologische Klassifikation

In der Abhandlung über Keramik als Gefässkunst benutzt Semper öfters biologische Terminologien in Bezug auf die Erzeugnisse der Gefässkunst und deren Klassifikation. Als Beispiele können folgende Worte Sempers zitiert werden: "fossile Töpfe"⁹², "Extremitäten" der Gefässe als "Hals, Fuss, Bauch", Gefässe als "gegliederte Organismen", "vorherrschende Teile", Klassifikationsweisen nach "Gattung, Untergattung, Familie" usw. Sempers Idee von der Gefäss Klassifikation kann als Bedürfnis des Ordners interpretiert werden, welches Semper von der Biologie ableitete.⁹³

Das Ordnungssystem Sempers unterscheidet sich nicht viel von biologischen Tabellen und Systemen des 18. und 19. Jahrhunderts, die selber nach Michel Foucault auf dem Bedürfnis nach Ordnung der Dinge basierten.⁹⁴ Für die Ordnung der Gefässe in einem Gesamtsystem bedient sich Semper vierer Grundmotive: Fassen, Schöpfen, Füllen, Giessen. Sie entsprechen den vier Klassen: Fass-Reservoir / Schöpfgefäss / Füllgefäss / Gussgefäss. Sie verzweigen sich jedoch in Untergattungen ähnlich wie bei der biologischen Klassifizierung der Lebewesen.⁹⁵ So sind unter dem Fass, Amphora, Urnen / die Krater / die Schale / die Wanne / der schlauchförmig geformte Reservoir / der Korb / sonstige Reservoirs einzuordnen.⁹⁶

Sie wiederum unterscheiden sich weiter untereinander. So gibt es echinusförmige Urnen, die sich von anderen Urnen unterscheiden: "Echinusförmige Urnen mit niedrigen Füßen, zwei horizontalen Henkeln und kurzen Hälsen sind Produkte der entwickelten klassischen Kunst und bilden eine sehr ausgereitete Familie."⁹⁷ Eben deshalb haben sie auch verschiedene Namen, wenn sie auch z.B. aus der selben Familie und Untergattung der Urnen entstammen. Diese Namen weisen entweder auf den Ort oder das Volk, das sie geschaffen hat, wie z.B. ägyptische Kanopus, etruskische Urnen, ägyptischer Krater, etruskischer Krater, assyrischer Krater und athenischer Krater; oder aber z.B. auf den Stil der Epochen, wie z.B. Krater im Renaissancestil, oder ganz individuelle Namen wie z.B. diese Krater: Oxbaphon, Celebe usw.

Wenn auch die Gefässe aus den vier Grundmotiven her entstanden sind, sind sie dennoch vielfältig variierbar.⁹⁸ Die möglichen Variationen ergeben sich jedoch in der linearen Zeit und manchmal auch durch zufällige Entdeckungen, so dass sie nicht vorhersehbar sind und somit niemals vorher fixiert werden können. Wie fassen sie? Wie schöpfen sie? Wie füllen sie? Wie giessen sie? Die sind nicht Fragen auf die blosse Gestalt eines ästhetischen Gegenstandes.⁸¹ Stellt man sie im Rahmen der Semperischen Stillehre, werden sie zu Fragen nach der Seinsweise des jeweiligen Individuums.

Die Evolution

Nach Semper vollzieht sich innerhalb der Gattungen und der Familie jeweiliger Untergattungen der *techne*-ischen Werke eine formale Veränderung. So zum Beispiel verändern sich die ersten Formen des Reservoirs: " Wie bei fast allen Gattungen von Gefässen, zeigt sich auch bei diesem ein allmähliches Übergehen von den ältesten sphäroiden, stark gebauchten Formen zu den ovoiden und schlankeren."⁹⁹ Durch diese Veränderungen werden nicht nur die Gestalten ein wenig geändert, sondern es entstehen ganz neue Wesen mit anderem Zweckinhalt. Semper spricht jedoch dabei nicht von einer Zweckverschiebung, da er diese Veränderung morphologisch betrachtet. So entsteht z.B. aus der Amphora, die einst unten spitz zugelaufen war, und zum Stehen ein Gestell brauchte, mit der Zeit etwas anderes: "Bereits als spätere abgeleitete Formen erscheinen die amphorenähnlichen Gefässe mit flachem Boden und Basis, die ohne fremde Stütze stehen konnten."

Genauso sind die berühmten Prachtgefässe oder Vasen aus dem Reservoir entstanden. Oder der einstmals getrennt gewesene Dreifuss wird durch die Zeit ein integrierter Teil eines Gefässes mit einer anderen Stofflichkeit. "In noch späterer Entwicklung wird der Dreifuss ein integrierter Theil des Gefässes, wobei jedoch die ursprüngliche Trennung der Theile formell und ornamental mit Entschiedenheit ausgesprochen bleibt."¹⁰⁰ Folglich entsteht aus dem eins getrennten Dreifuss, später durch dessen Übertragung in den Steinstil, die mittlere Stütze. So werden, nicht anders als im biologischen Leben, neue technische Erzeugnisse; wie die Vase und die Stütze *geboren*. Dabei gehen

manche Erzeugnisse, wenn auch vielleicht nicht für immer, so dann für bestimmte Zeit wie z.B. der einmalig getrennt behandelt Dreifuss verloren.

Somit berührt Semper die Idee der Evolution im Gebiet der Keramik, sowie die natürliche Selektion bestimmter Gefässwesen im Sinne von Darwin. Nach Heinz Quitzsch überträgt Semper, naturwissenschaftliche Gedanken auf den Bereich der Kunst.¹⁰¹ Wie Mitchell Schwarzer bemerkt, versteht Semper unter dem Stil unter anderem auch ein evolutionäres Prinzip.¹⁰² Dagegen ist Joseph Rykwerts Behauptung, dass 'der Stil' ein ausschliesslich 'un-evolutionary, even anti-evolutionary theory' sei, steht auf keinem sicheren Boden mit seinem Argument von 'fixity of four ways of operating'.¹⁰³ Einerseits deshalb, weil dieses Argument nicht besagt, dass der Gedanke der Evolution innerhalb dieser vier Felder der technischen Künste getrennt erfolgt werden kann, wie unten erklärt wird; andererseits aber deshalb, weil Semper die vier technischen Künste weder isoliert noch fixiert betrachtet, sondern unter der Theorie des Stoffwechsels zueinander in Bezug stellt.

Michael Podro weist darauf hin, dass Semper zwar die vier Kunsttätigkeiten mit einer entsprechenden Stofflichkeit und Funktionalität einleitend erklärt, aber diese nie als rigide Verbindungen versteht.¹⁰⁴ Die einseitige Kritik an Sempers evolutionistischem System, wie Götz Pochat bemerkt, mag vor allem an einer oberflächlichen Beschäftigung mit seiner Stillehre liegen.¹⁰⁵ Auf dem Gebiet der Keramik behandelt Semper vier Weisen der Evolution, im Sinne der Veränderung:

a.

Die Form bleibt und der Zweck ändert sich. (Symbol): "...der Sarkophag war, ehe er Sarg wurde, gleichfalls Brunnenreservoir, Weinkelter oder Badewanne, dem entsprechen noch als Sarkophag mit, von Wasserbehältern oder Keltergefässen entnommenen Symbolen, wie Löwenköpfen, gewellten Kannelüren, Wasserpflanzen, Weinlaub und dergl. verziert. Dieser Bezug zwischen dem Totenkult und dem Quellen- und Wasserkult tritt sogar in der attischen Sitte des Bestattens zwischen Dachziegeln und Stücken von Dachrinnen aus gebrannter Erde wieder hervor."¹⁰⁶

b.

Die Form und der Zweck verändern sich
Die Vase entsteht

c.

Das Material ändert sich (die Form und/oder der Zweck ändern sich):

Das Dreifuss wird zum Symbol, die (mittlere) Stütze entsteht: "Die schweren Krater auf Gestellen erhalten noch eine besondere mittlere Säule als Stütze, besonders die in Stein (Marmor) nachgebildeten Prachtkrater, an denen der bereits im Vorhergehenden mehrfach besprochene Übergang aus dem Metallstile in den Steinstil höchst charakteristisch hervortritt. Zuletzt bleibt die mittlere Säule allein noch übrig, jedoch oft mit Beibehaltung leichter Andeutungen der ursprünglichen Dreifussform des Gestells."¹⁰⁷ Die Veränderung des Materials kann sich an einem organischen Lebewesen nicht vollziehen. Und dieser Moment der Veränderung ist es, das die künstliche Welt von der Organischen trennt. Mit Sempers Theorie des Stoffwechsels übertrifft die technische Welt sogar die natürliche Welt an Reichtum der Erzeugnisse.¹⁰⁸

d.

Die Kulturveränderung: Semper, ähnlich wie Cuvier, konstruiert aus dem einzigen Gefäß den kulturellen Zustand eines bestimmten Volkes. Er vergleicht das ägyptische Situla mit der griechischen Hydria. Doch auch im Sinne einer zeitlichen Evolution vergleicht er die Erzeugnisse der Hellenen mit Produkten aus älteren griechischen Zeiten und mit den aus der römischen Zeit. Dabei sieht er keine positive Entwicklung im linearen Raum der Zeit, sondern teilweise auch einen Verfall an Geschmack. So werden zwar bestimmte Formen selektiert, die als Wirkungen der jeweiligen Umstände interpretiert werden können, die aber nach Semper nicht als positive Resultate und Notwendigkeiten angesehen werden. Trotzdem ist das Griechentum für Semper kein Höhepunkt alles Möglichen, so dass er, anders als Heidegger, auch Möglichkeiten des Übertreffens des Griechentums nicht ausschliesst.

Die Zukunft bleibt für ihn offen.

Die offene Zukunft

Wenn nach Darwin¹⁰⁹ in der Natur die Evolution der Organismen durch den Kampf um die Existenz begründet wird, ist dies eine Aufrüstung zum Kampf mit einer unbekanntem Zukunft, also von der Seite des Kämpfers; ein Kampf mit dem Zufall, weil er weder die Art und Weise des Kommenden noch dessen Zeitpunkt wissen kann. Das Lebewesen, wenn es weiter leben will, soll sich auf das Kommende, mit möglichst gesteigerter Anpassungsfähigkeit begegnen. Im Zustande der Domestikation herrscht so der Mensch als Zukunftsgestalter, denn er weiss, was er von Tieren und Pflanzen will. Er ist imstande die Zukunft zu planen und zu gestalten. In der Zivilisation, die nach einem bestimmten Zweck etwas züchtet, ist die Zukunft demnach die Bestimmung des menschlichen Zweckes. In der Natur ist die Zukunft nur dem Überlebenden möglich und bleibt für heute unbekannt. Wenn Semper auch von der Umwandlung der Urformen bei Gefässen spricht, spricht er von deren Evolution.

Was aber ist die Ursache dieser Evolution der Gefässen? Ist es der gewöhnliche Zweck des Menschen als Züchter, wo wir dann von einer rationalisierten Teleologie sprechen dürfen? Oder ist es etwas anderes, was unbekannt ist, und deshalb ein dem Zufall offener Weg bildet und nicht nur eine fortschreitende, positivistische Teleologie ist? Denn selbst der Mensch kann nicht Alles über seine eigene Zukunft wissen. Warum und nach welchen Gesetzen verwandeln sich die Urformen der Gefässe? Sind Gefässe, oder umfassender Werke der *techne*, autonome Lebewesen oder nur Mittel zum gewöhnlichen Zweck des Menschen?

In der Stillehre Sempers fehlen die Begriffe "des gewöhnlichen Zweckes" und des herrschenden und mächtigen Menschen als Künstler oder Handwerker. Semper versucht in seiner Stillehre, das Unbekannte und den Zufall mit der Ratio zu verbinden. Somit versucht er gleichzeitig, die zweckmässige Werke der *techne* mit den autonomen Naturobjekten zu verbinden, deren rationalisierte Geschichtlichkeit im Sinne von Darwin, die Offenheit ihrer Zukunft nicht ausschliesst. So wie die Lebewesen, stehen nach Semper auch die Werke der *techne* offen in Bezug auf unbekanntem, äusserliche Variablen.¹¹⁰ Diese

Offenheit des Kunstwerkes für "Einflüssen" gewährt derselben eine Selbstständigkeit, die einem Lebewesen eigen ist.

Während nach Günter Altner Darwin durch seine Theorie zum Agnosten wurde¹¹¹, wurde Semper durch die versteckte Subjektivität des Künstlers oder Handwerkers, und durch seinen werknahen Einblick, zum Materialisten. Doch da wir den grossen kosmischen Plan nicht kennen, und Darwin darüber nichts aussagt, genügt die Erklärung der künstlerischen Intuitionen nicht, auf die Frage zu antworten, warum ein Werk zum Hinsehen fasziniert, sinnt und uns ansteckt, und uns zu sich heran nötigt.

Das Ideal

Aus Darwins Begriff der Evolution könnte man eine Idee der Verbesserung ableiten. Die bessere Anpassung der Organismen macht dieselben in Bezug auf Lebensfähigkeit besser. Da jedoch die Zukunft den Menschen unbekannt bleibt, kann und will Darwin nicht von einem philosophischen und spekulativen Endziel sprechen, oder überhaupt vom Begriff des Besten. Die Produkte der *techné* in der Stillehre Sempers evoluierten auch im Raum der Zeit. Doch anstatt sich zu verbessern, verändern sie sich je nach unterschiedlichen Umständen. Die Idee der Veränderung anstatt der Verbesserung ist auch der obigen mathematischen Formel Sempers immanent. Die Landschaften, Kulturen, Gewohnheiten, Wissensebenen, und Erzeugnisse der Technik unterscheiden sich örtlich. Sie verändern sich auch im Raum der Zeit. Aber die Idee der Verbesserung ist nicht immer aus der Idee der Veränderung zu schliessen. So ist, nach Semper, die Geschichte die beste Zeugin der Verfallszustände, die je nach den Hochkulturen regelmässig zurückkehren.

Im Bereich der *techné*, verdankt z.B. nach Semper das Relief sein Dasein dem früheren Plattstich. Der Plattstich verdankt sein Dasein wiederum der Naht. Diese Entwicklung bedeutet zwar eine Verbesserung und einen Fortschritt, da sie den künstlerischen Wortschatz bereichert, aber warum soll der ehemalige Dreifuss jetzt schlecht sein, weil er nicht mehr existiert? Die Umstände ändern sich und der Dreifuss verschwindet. Ausserdem sagt Semper nichts darüber aus, ob er in der Zukunft nicht wieder zum Vorschein kommen kann. Somit ist das Spätere nicht immer der Bessere. Aber was ist für Semper das Bessere,

wenn es nicht das Spätere ist? Wonach soll etwas besser sein? Ist es wie bei Hegel, eine Verbesserung im Sinne der fortschreitenden Entwicklung der Materie zur Idee?

Wenn auch in der Stillehre, die Veränderungen der *techne*-ischen Erzeugnisse, nicht immer als Verbesserungen im Zeitraum gesehen werden, gibt es für Semper in der Welt der *techne* dennoch eine Definition des Besseren, die nicht im Sinne Hegels notwendigerweise zum Verschwinden der Kunst führt. Dieses Ideal, zu dem hin Semper über die Produkte der *techne* reflektiert, wird von ihm nur teilweise in konkreten Worten formuliert.¹¹² Doch bleibt die Vorstellung dieses Ideals zwischen den Zeilen der Stillehre, so dass dasselbe nur aus dem Wesen der ganzen Stillehre herauszudestillieren ist. Die ganze Stillehre ist mehr oder weniger der Versuch, Produkte der *techne* zu natürlichen Organismen hin zu entwickeln.

Für Semper bedeutet eine Annäherung zum Ideal auf dem Gebiet der *techne*, eine Evolution der *techne*-ischen Produkte hin zu den Naturorganismen. Je mehr die *techne*-ischen Produkte den organischen Lebewesen ähneln, desto näher sind sie am Ideal, das sich Semper vorstellt. Dabei versteht Semper unter den organischen Lebewesen nicht allein physische Wesen, die nur nach biologischem Überleben streben. Sie haben nicht nur einen biologischen Bezug zum Kosmos, sondern Semper sieht in den Organismen einen idealen Bezug zum Kosmos. Mittels ihrer körperlichen Bauweise, ihrer Verhaltens- und Seinsweisen sprechen die Organismen oder die Produkte der *techne* eine kosmische Sprache, durch welche der Betrachter die geheime Ordnung des Kosmos genießt.¹¹³ Die Gedanke der Entstofflichung bedeutet für Semper nicht ein Negieren der Materialität, sondern das Ideal wird mittels der Materie erlangt.¹¹⁴

c. Ein Werk der *techne* und der Natur

Sempers Begriff der vier fundamentalen Motive können als vier Verhaltensweisen der Gefässe verstanden werden. Dieser Feststellung zufolge kann gesagt werden, dass Semper über die Gefässe so reflektiert, als wären sie aktive Organismen. Wie bei dem griechischen Tempel, so auch in der Abhandlung der keramischen Gefässe, greifen Zweck, Form, Material

ineinander, und das Produkt der *techne* steht ähnlich einem autonomen Lebewesen in sich. Das Werk des Menschen versteht Semper unter gleicher Berücksichtigung von Kunst, Technik und Natur. Schliesst der griechische Begriff *techne*, in der Interpretation Heideggers in sich nicht unmittelbar die Natur ein, so erfolgt in der Stillehre eine Synthese der beiden. Wenn am Werk der *techne* Zweck, Form und Material unzertrennlich ineinandergreifen und mit Worten Götz Pochats zur 'Sichtbarmachung eines Geistigen' beitragen, kann das *techne*-ische Erzeugnis als ein Kunstwerk und ein Naturding verstanden werden.¹¹⁵

Ein steriles Nachfragen nach ihren Bestandteile wie Zweck, Form und Material im engen Sinne, erschliesst keinen Weg zum wahren Verständnis' der Naturdinge. Wahres Verständnis derselben beruht auf dem Verständnis von der dynamischen Bezüglichkeit ihrer Bestandteile, wozu auch die ideale Dimension gehört. Ähnlich der Bezüglichkeit des Kruges, die Heidegger unter dem Begriff "Geviert" zu Wort bringt, weist auch das keramische Gefäss in der Stillehre eine Bezüglichkeit zu einem Grossen ausser sich. Das Gefäss steht wie die Lebewesen unter dem Einfluss der drei Naturkräfte, die ihm seine Gestalt geschenkt haben. Als solches ist es ein Mikrokosmos, das Bezug auf den Makrokosmos nimmt. Da das Leben der Individuen für Semper nicht nur ein blosses biologisches Existieren, sondern die Fähigkeit desselben als Mikrokosmos auf das Makrokosmos bedeutet, kann das keramische Gefäss als etwas Lebendiges betrachtet werden.

In der Behandlung der keramischen Gefässe gelingt Semper einerseits eine kunstphilosophische Definition des Werkes, andererseits eine morphologische Untersuchung der Gefässe. Während für Heidegger Technik und Kunst nicht das Selbe sind¹¹⁶, stellt Sempers Abhandlung der Keramik und die ganze Stillehre die Bemühung dar, Kunst und Technik im griechischen Sinn der *techne*, wenn auch unter dem Wort "Technik", wieder zusammen zu bringen und sie mit der Natur in Verbindung zu setzen. Michael Podro berührt die tiefe inhaltliche Dimension des Begriffes Technik bei Semper, wenn er sagt, dass die Technik in Sempers Konzeption nicht nur Metaphoren ergibt, sondern als untrennbarer Faktor des Werkes symbolischen Wert und literarischen Wert aufweist.¹¹⁷

Übersicht

3. Die Objektivierung der *techne*

Einleitungsabschnitt

Die Frage nach dem Ursprung, im Sinne eines Anfanges verstanden, kann helfen, Gedanken zu ordnen und neue Vorschläge zu machen. Im Bereich der Kunst kann man, wie Heidegger, nach dem Ursprung fragen, ohne dabei an den Schöpfer zu denken.

Die Subjektivität und die Objektivität in der Kunst

In dem das Werk vom subjektiven Künstler getrennt behandelt wird, wird es objektiviert. So objektiviert auch Semper das Werk des Menschen, also das Handwerk, in dem er sie von der Zwecklichkeit, vom Nutzer und vom Handwerker oder Künstler trennt und wie organische Individuen begreift. Folglich unterscheidet sich das *techne*-isches Hervorbringen nicht von dem der Natur. Dabei ist der Künstler oder der Handwerker so unumgänglich, dass Semper nicht über den selben in seiner Stillehre zu sprechen braucht.

1. Riegl versus Semper

Alois Riegl kritisiert Sempers Stillehre als eine Lehre, in der nur noch nach dem Stoff, der Technik und dem Gebrauchszweck gefragt wird. Anhand eines zitierten Textes von Riegl wird versucht, Argumente gegen diese Auslegung der Semperischen Stillehre darzulegen.

Der schöpferische Mensch

In Sempers Stillehre vermisst Alois Riegl nicht nur das "Kunstwollen" sondern auch den unabhängigen und schöpferischen Künstler. Doch fehlt der Stillehre Sempers nur scheinbar den schöpferischen *Techne-iker*.

2. Riegl und Semper füreinander

In diesem Teil werden Beispiele gegeben, die verdeutlichen sollen, dass Sempers Stillehre weder der Rieglsche Begriff des Kunstwollens noch des Kunstwollenden fehlt. Dass der Künstler in der Stillehre keine Erwähnung findet und das Produkt sich der Technik und dem Stoff verdankt, zeigt nicht, dass Semper die schöpferische Tat negiert.

a. Der Kosmos und die Materie

Anhand des Beispiels vom Tattoo als Schmuck wird gezeigt, dass Semper den Schmuck genauso wie der griechische Tempel und das keramische Gefäß individualisiert, dabei aber den schöpferischen Mensch und materielle Gegebenheiten als Basis voraussetzt.

b. Das Bewusstsein

Riegl sieht ein, dass Semper dem Menschen kunstsöpferische Gedanken zubilligt.

c. Der Zufall und die Schöpfung

Den Zufall zur positiven Entwicklung der *techne* hin zu lenken, bedingt nach Semper, technisches Wissen, künstlerisches Bewusstsein und Wachsamkeit.

Riegls Kunstwollen und Sempers Stillehre

Riegl und Semper sind gedanklich nicht so weit voneinander entfernt, wie aus den Worten Riegls zu entnehmen ist. Beide wollen der Kunst Freiheit und Natürlichkeit gewähren. In Sempers Stillehre wird Kunst in Bezug zur *techne* gesetzt, wodurch sie auch für den Leser des 21. Jahrhunderts aktuell bleibt.

3. Die Objektivität in der Kunst und im Handwerk

Der Objektivierung der *techne* wird der Leser am Fehlen des subjektiven Schöpfers gewahr. Wenn auch Semper nicht vom schöpferischen *Techne-iker* spricht, ist der schöpferische Mensch seinem Denken immanent. Semper stellt ihn viel mehr als Lenker oder Veranlasser statt Herrscher vor.

Die Notwendigkeit des Subjekts

Die Mannigfaltigkeit der Kunst verlangt die Subjektivität des Künstlers oder der Kultur. Wenn auch Semper bezüglich der Notwendigkeit schweigt, negiert er dessen Notwendigkeit keinesfalls. Er ist bestrebt, in der Subjektivität eine Objektivität zu entdecken und so die *techne*-ische Welt aufgrund einer Gesetzmäßigkeit, die der natürlichen Welt eigen ist, zu behandeln.

3. Die Objektivierung der *techné*

Die Frage nach dem Ursprung im Sinne eines Anfanges hat sich im menschlichen Denkvorgang, nicht nur in Bereichen der Kunst, als Notwendigkeit erwiesen. Sie erweist sich, sei es in der Philosophie, der Biologie oder in anderen Wissenschaftsfeldern, als etwas Ordnendes, als eine frische und notwendige Kraft zur weiteren Entwicklung neuer Gedanken. Auch in der abendländischen Architekturtheorie folgten der Frage nach dem Ursprung der Architektur erfrischende Vorschläge zur Weiterentwicklung derselben. So stellen z.B. Laugier's "Urhütte" oder Sempers "Karibische Hütte" Beispiele dar, wie man sich den Ursprung der Architektur denken könnte. Die Autoren dieser Gedanken förderten aber dadurch Entstehung neuer Richtlinien für die Weiterentwicklung der Architektur.

Auch in Bezug auf Menschen wird die Frage nach dem Ursprung, im Sinne eines Anfanges hinterfragt. Da sich die objektive Wahrheit nicht offensichtlich zeigt, und vieles für uns Menschen im Dunkeln bleibt, entstehen auch in diesem Reflektionsfeld alternative Denkweisen über den Ursprung, die zu einer Bereicherung beitragen. Jedoch muss der Mensch in manchen Wissenschaftsfächer einen nicht allzu grossen Sprung bis zum allersten Anfang machen. So ist zumindest für die heutige abendländische Medizin nicht relevant, nach dem Schöpfer der Menschheit zu fragen. Doch erweist sich die Kunst als ein günstiges Feld, in dem die Frage nach dem Ursprung in Bezug auf den Tätigkeitsgrund des Schöpfers hergestellt werden kann. Es ist aber auch möglich, ohne ausschliesslich vom Schöpfer ausgehend, nach dem Ursprung der Kunst oder des Kunstwerkes zu fragen.

Für Heidegger nehmen zwar am Ursprung des Kunstwerkes auch der Künstler und seine Tätigkeit teil, aber dennoch ist der Ursprung gerade allein aus dem Werk heraus denkbar.¹ Das Wesen der Kunst liegt im Ereignis der Wahrheit, die erst im Werk und durch das Werk geschieht. Der Ursprung des Kunstwerkes ist in dieser Wahrheit. Das dynamische Ereignis der Wahrheit findet wiederum im Werk statt, und so untersucht Heidegger dieselbe an Ort und Stelle ihres Geschehens, also imWerk. Dieses Denken erübrigt deshalb die Frage nach dem Schöpfer, wenn man zum Grund des Ursprungs vom

Kunstwerk her gelangen will. Die Wahrheit im Werk ist nach Heidegger dessen Ursprung; sie ist objektiver Natur, die nicht durch das Subjekt des Künstlers erschlossen werden kann.

Heidegger gebraucht zwar zur Beleuchtung des Wesens eines Kunstwerk als Beispiel ein Gemälde von Van Gogh, aber er verliert kein Wort über das Subjekt des Malers. Er ordnet zwar Van Goghs Gemälde als wahres Werk der Kunst ein, aber er schildert vor allem das Ereignis der Wahrheit nur an dem Werk, welches ein in sich stehendes und unabhängig vom Maler existierendes Seiendes ist.² Dieses nicht Erwähnen des Künstlers in Bezug auf sein Werk ist keineswegs ein Negieren desselben, sondern die Feststellung, dass diese Erwähnung, solange es das Subjektive in sich trägt, nicht der Weg zum objektiven Verständnis des Wesens des Kunstwerkes, und also des Wesens der Kunst sein kann.³

Der Künstler ist ein Erzeuger, ein Schöpfer, aber sein Werk steht nach der Zeugung selber in sich und ist durch Zeiten und Generationen hindurch fähig, wie am Beispiel des griechischen Tempels und von Van Goghs Gemälde, den Bewahrer auf die objektive Wahrheit aufmerksam zu machen.⁴ Das wahre Kunstwerk braucht aber den Bewahrer um zu "sein". "Das Seiende, das hervorkommt aus der Unverborgenheit, stellt sich für den dar, der es gewahrt."⁵ Das Ereignis der Wahrheit im Kunstwerk setzt nach Heidegger zwar die Notwendigkeit von Stoff, Künstler und Bewahrer als Bestandteile dieses Ereignisses voraus; aber an der gezielten Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks fungieren sie nicht als wesentliche Ursprungsquellen.

Die Subjektivität und die Objektivität in der Kunst

Wenn auch Semper, als Künstler, nicht das emotional-philosophische Denkvermögen Heideggers teilt, welches dem letzteren die präzise Beschreibung des Geschehens der Wahrheit ermöglichte, ist dem Denken beider der werknaher Blick in die Kunst immanent. Sie beide betrachten das Werk, oder das Erzeugnis, als etwas In-Sich-Stehendes. Semper und Heidegger sagen beinahe nichts Konkretes über den Künstler. Dennoch negieren sie die Stellung des Künstlers nicht, sondern versuchen, so Gadamer, das Innenleben

des Künstlers als mögliche Quelle eines launischen Subjektivismus in Zaum zu halten.⁶ Der Begriff des "Ding"es ermöglicht Heidegger über das Geschehen der Wahrheit auch im Bereich der Kunst oder der Technik zu sprechen, ohne dabei weder den Künstler oder den Techniker in den Vordergrund zu stellen.⁷

Auch das Denken Sempers über das Werk der *techne* nötigt weder, dass man den Handwerker in den Vordergrund stellt oder denselben negiert. Nicht ganz anders, als dass man über einen Menschen reflektieren kann, ohne erst über seinen Schöpfer, z.B. seine Eltern, nachdenken zu müssen. Ein Werk der menschlichen Hand im Sinne eines Gebrauchsgegenstandes, deren Untersuchung die Stillehre Sempers ausmacht, hat gewöhnlich einen Zweck, hat also einen Nutzer und einen Schöpfer. Semper erwähnt in der Stillehre weder den Nutzer noch den besonderen Handwerker oder den Künstler. Das Handwerk dazu behandelt er ausserhalb seiner subjektiven Zwecklichkeit, so dass dasselbe eine Autonomie ähnlich dem organischen Individuum bekommt.

In der Natur west eine Kraft zur Wahrheit, die Heidegger als ein Her-vor-bringen begreift und beschreibt. Dieselbe Kraft west auch im Künstlerischen und Technischen, d.h. im *techne*-ischen Hervorbringen. Sie west also auch im Produkt der *techne* wie im Naturding. Sowohl dem *techne*-ischen als auch dem natürlichen Hervorbringen liegen die vier Ursachen Aristoteles zu Grunde: Material, Form, Zweck oder Ziel, sowie der Schöpfer als durchziehende Kraft.⁸ Doch legt Heidegger die vierte Ursache im *techne*-ischen Hervorbringen anders als dem natürlichen Hervorbringen aus, in dem er sagt: "Alles liegt daran, dass wir das Her-vor-bringen in seiner ganzen Weite und zugleich im Sinne der Griechen denken: Ein Her-vor-bringen,..., ist nicht nur das handwerkliche Verfertigen, nicht nur das künstlerisch-dichtende zum-Scheinen- und ins-Bild-Bringen. Auch die ..., das von-sich-her Aufgehen, ist ein Hervorbringen,...Sogar ist es ein Her-vor-bringen im höchsten Sinne. Denn das ...Anwesende hat den Aufbruch des Her-vor-bringens, z.b. das Aufbrechen der Blüte ins Erblühen, in ihr selbst. Dagegen hat das handwerklich und künstlerisch Her-vor-gebrachte, z.b. die Silberschale, den Aufbruch des Her-vor-bringens nicht in ihm selbst, sondern in einem anderen, im Handwerker und Künstler."⁹

Dagegen vermeidet Semper in seinen Äusserungen möglichst, die Betonung der Unterschiede zwischen den Weisen des Her-vor-bringens in *techne* (Technik und Kunst) und Natur. Nach Semper sollen die Prinzipien der Natur diejenigen der *techne* sein. Natur und *techne* sind nicht zwei unterschiedlichen Quellen des Hervorbringens. Das Her-vor-bringen in der *techne* durchzieht sich, nach Sempers Denken, eher als ein Walten. Ähnlich dem waltenden Hervorbringen in der Natur, die Schelling als "aus sich selbst seiende und werdende" versteht, weist nach Semper die Technik eine ähnliche innerliche dynamische Organisation auf.¹⁰⁻¹¹

Die Stillehre zeugt davon, dass ohne Vorstellung eines Veranlasser das technische Hervorbringen jeglicher Art dargestellt werden kann. Die Vorstellung von der sich selbst waltenden Kraft der *techne*, die zum Hervorbringen führt, lehnt die Notwendigkeit eines Täters nicht ab; doch muss dabei derselbe nicht in den Vordergrund gestellt werden. Das Hervorbringen kann wie in den Worten Platons als ein Akt in sich und aus sich verstanden werden; "Jede Veranlassung für das, was immer aus dem Nicht-anwesenden über- und vorgeht in das Wesen..., ist Her-vor-bringen."

Dass aber eigentlich nur durch die Erfüllung des erforderlichen Instinks, des Gefühls und des Bewusstseins, die im Wesen des Handwerkers und des Künstlers vorhanden sind, das *techne*-ische Hervorbringen möglich ist, ist für Semper, wie seine Stillehre bezeugt, nicht zu bezweifeln. Eben deshalb, da der Handwerker und der Künstler solch eine essenzielle Notwendigkeit aufweisen und unumgängliche Faktoren für das *techne*-ische Hervorbringen sind, betont Semper dieselben nicht, doch sind sie der Stillehre Sempers so immanent, dass selbst Alois Riegl diese Tatsache akzeptiert.

1. Riegl versus Semper

Der "extremen Partei der Kunstmaterialisten" tritt Alois Riegl (1858/1905) mit seinem Begriff "Kunstwollen" entgegen. Im Namen der Kunst und des schöpferischen Kunstdranges, den er als die bewusste, freie und selbstständige Tätigkeit des Menschen und seine geistige Lebensäußerung definiert, wehrt er sich gegen die gesamte Theorie der materialistischen Weltanschauung, in der er die Kunst nur aus den stofflich-materiellen Prämissen abgeleitet sah. Wenn

auch Riegl zwischen Semper und Sempenianer, die für ihn Inbegriff reiner Materialisten sind, unterscheidet¹², rüstet er dennoch gegen Semper auf. Sempers Auffassung von der Technik versteht Riegl als eine im Wesen rational-technisch und rational- instrumentalistischen Gedanke.

"Die Auffassung dieser ersten Periode der modernen Entwicklungsanschauung auf kunstgeschichtlichem Gebiet ging dahin, dass jedes Kunstwerk durch die drei materiellen Faktoren des Rohstoffs, der Technik (des Werkzeugs) und des praktischen Gebrauchszwecks streng determiniert wäre. Diese drei Faktoren bedingten ausschliesslich den Stil, d.h. den äusseren Charakter eines jeden Kunstwerkes im Verhältnis zur Natur. Die Naturwerke wären nur ganz allgemein Vorbilder für das menschliche Kunstschaffen; der Mensch müsse im Kunstwerk vor allem der Beschaffenheit des Rohstoffs und des Werkzeugs und den Bedingungen des Gebrauchszwecks Rechnung tragen; die Natur käme daneben in zweiter Linie in Betracht. Nur soweit das Kunstwerk in befriedigender Weise Rechnung trägt, könne es als "stilgerecht", d.i. als schön gelten. Das ästhetische Wohlgefallen am Kunstwerk wäre sonach nichts anderes als die Befriedigung über die gelungene Materialbewältigung und über die erreichte Gebrauchszweckmässigkeit. Es versteht sich, dass eine solche Auffassung sich noch am ehesten an jenen Kunstwerken wahrscheinlich machen liess, an denen die genannten drei materiellen Faktoren in besonders augenfälliger Weise zutage traten: also im sogenannten Kunstgewerbe."

"Daher hat auch das literarische Hauptwerk, das dieser Auffassung in der entschiedensten Weise Bahn gebrochen hat -*Gottfried Sempers* berühmtes Buch über den "Stil"- überwiegend nur die sogenannten technischen Künste und unter diesen wiederum am eingehendsten die Textilkunst behandelt. Der Grundgedanke *Sempers* lässt sich am bündigsten dahin definieren, dass jedes Rohmaterial und jede Technik sich die in ihnen am bequemsten und leichtesten ausführbaren Formen selbst erfunden haben. Der Entwicklungsgedanke kam aber dabei in der Anschauung zur Geltung, dass es ursprünglich in den Anfangsstadien der bildenden Kunst der Menschheit überhaupt bloss technische Künste gegeben hätte und dass die durch die einzelnen Rohstoffe, Techniken, und Zweckgebiete hervorgebrachten und zunächst nur diesen ihren Erzeugern eigentümlichen Kunstformen erst allmählich im Wege äusserer

Nachahmung, d.i. gleichsam materieller Vermengung, Legierung (aber ja nicht etwa aus selbst kritischer Wahl des schaffenden Menschen), wechselweise aufeinander übertragen worden wären, so dass es schliesslich zu der, wie man meinte, für die Mitte des 19. Jahrhunderts so charakteristischen Stillosigkeit und Stilmengerei gekommen wäre."¹³

In diesem lang zitierten Text komprimiert Alois Riegl seine Gedanken bezüglich der Stillehre von Semper. Riegls Feststellung, dass Semper in seiner Stillehre am eingehendsten die Textilkunst behandelt, ist nicht unberechtigt. Adolf Max Vogt ist dabei nur einer, der auf den strukturellen Aufbau der Stillehre und die hauptgewichtig behandelte textile Kunst in derselben aufweist.¹⁴ Wenn auch Heinz Quitzsch textile Kunst und die ihr von Semper zugedachte gewichtige Rolle mit dem ihr innewohnenden Prinzip des Bekleidens und Schmückens erklärt¹⁵, wird hier vielmehr die textile Kunst als reiche Quelle für die *technischen* Prinzipien verstanden, die eigentlich, wenn gewollt, in alle anderen Felder übertragen werden kann. Dennoch befinden sich die Rohstoffe textiler Kunst im Vergleich zu Stoffen anderer technischer Künste in unmittelbarer Nähe zur Natur, und so fand Semper einen geeigneteren Boden für die Konkretisierung und Ausformulierung seiner Ideen bezüglich des innigen Verhältnisses der Technik und Natur.

Die Mannigfaltigkeit der textilen Rohstoffe mit ihrer jeweiligen Individualität bedeutete zugleich die Fruchtbarkeit der textilen Kunst. Das Begreifen von der immensen Fruchtbarkeit einer technischen Kunst, sollte aber dem Leser helfen, dieselbe auch auf anderen technische Künste zu übertragen. Riegls Behauptung, dass das Kunstwerk nach dem praktischen Gebrauchszweck determiniert wird, kann im Namen der Stillehre nicht als eine berechtigte Auslegung interpretiert werden. So fragt Semper z.B. anhand der textilen Kunst nicht nach dem Gebrauchszweck der Produkte, sondern die Seinsweise der Rohstoffe hinterfragend, führt er den Leser zu einem Verständnis, in dem die Werke der Hand ausserhalb der praktischen Zwecklichkeit als organische und deshalb naturnotwendige Seiende fungieren.¹⁶⁻¹⁷

Die textile Kunst behandelt Semper nicht im Hinblick auf das Endprodukt. Vielmehr ergibt sich das technische Endprodukt als etwas Veranlasstes und

“Her-vor-gebrachtes“ im Sinne Platons zum Erlühen gelangten Blüte, ähnlich einem Natur-ding. Technik ist samt des Waltungsprozesses, mit Heidegger geschprochen, ein “Her-vor-bringen“, wo der Rohstoff als der ursprüngliche Keim zu einem Naturding wird. Und das aus dem ursprünglichen Sein des Keims entwickelte Leben ist die Technik. Die Semperische Denkweise, durch die das technische Produkt gleichsam wie ein Natur-ding fungiert, setzt technische Vollkommenheit voraus. So wird die Schönheit desselben genossen wie bei einer Blume, an der man auch wegen ihrer Vollkommenheit nicht nach Zweck und Material fragt.¹⁸ So nennt Semper die Farbe als Medium, durch das die Materialität und somit die Realität beseitigt werden kann.¹⁹

Wenn Riegl Sempers Stillehre in die Kunstgewerbe ortet, kritisiert er dabei die Stillehre wegen der starken Bezüglichkeit zur alltäglichen Wirklichkeit. Eine, auf den Begriffen von Technik, Material, und Zweck basierte Wirklichkeit steht, so Riegl, dem "Kunstwollen" gegenüber.²⁰ Eine solche Wirklichkeit, versteht Riegl demnach als trockene Wirklichkeit, die nichts mit der phantastischen Welt der Kunst zu tun haben kann.²¹ Um Riegls Auffassung von der materialistischen Weltanschauung in eine andere Richtung zu lenken, bietet diese Stelle seiner Kritik über Sempers Stillehre die Möglichkeit zu folgenden Fragen: Warum müssen die Begriffe “Technik-Material-Zweck“ mit einer trockenen Wirklichkeit identifiziert werden? Was heisst überhaupt “trockene Wirklichkeit“? Gibt es sie wirklich?

Heidegger philosophiert über den Ursprung des Kunstwerkes aus diesen Begriffen heraus. Erst durch das Material und die Gestalt, so Heidegger, findet ein Streit zwischen Welt und Erde statt, wodurch die Wahrheit sich an das Werk richtet.²² Auch dieses Wesen der Wahrheit kann ja als ein Zweck des Kunstwerkes definiert werden; allerdings aber als Selbst-Zweck des Werkes und nicht als ein praktischer Gebrauchszweck oder eine Art Gebrauchszweck im weiteren Sinne. Andererseits versteht Heidegger unter Technik nicht eine Art handwerklicher Ausübung, sondern eher im Sinne der griechischen *techne*. Kunst und Technik bilden nach diesem griechischen Begriff der *techne* nicht gegensätzliche Prinzipien, da weder die Technik als Materialbewältigung, noch die Kunst als eine Tätigkeit, die nach theoretisch definierten ästhetischen Regeln fungiert, gesehen werden kann.

Riegl interpretiert aber Sempers Auseinandersetzung mit dem Handwerk (Kunstgewerbe) als Beweis für sein materialistisches Denken. Diese Wirklichkeitsnähe verödet, nach Riegl, alles Kunsthafte. Abgesehen von verschiedenen Definitionen von Wirklichkeit, können wir folgende Fragen stellen: Liegt Kunst jenseits der Wirklichkeit? Ist Kunst etwas Künstliches? Ist Kunst etwas Scheinendes, etwas Museales? Erlebt man die Kunst nur im Zustand der Trance, im Zustand der Unwirklichkeit, z.B. im Museum? Kunst ist nicht unbedingt getrennt von der Wirklichkeit, sondern steckt gerade in ihr und entsteht aus ihr, so wie die Wahrheit im Werk und durchs Werk west.²³ Anders als Riegl, argumentiert Wilhelm Perpeet, dass Semper als älterer, kunstphilosophisch aber noch unausgewerteter Autor, werknähere Einblicke als die an der Sinnbildthese entlangsuchenden Kunstlehren, hatt.²⁴

Die Gegenüberstellung von Technik und Kunst sowie Materie und Idee, findet auf der anderen Seite keinen Halt durch Riegls Begriff vom "Kunstwollen", den er gegen die rational-funktionalistisch verstandene "Technik" und den langweiligen prosaischen Alltag einzusetzen versucht.²⁵ Werner Oechslin beschreibt die "Anti-Semper Folie", die Riegls Werk durchzieht, welches nach dem "Kunstwollen dürstet", bemerkt aber dabei, dass Riegls "Kunstwollen"-Begriff in schroffem Gegensatz zu jeglichem übertriebenen Erklärungsbedarf dennoch vage und unbestimmt ist.²⁶ Michael Podro bemerkt, dass sowohl Riegls Auslegung als auch die anderer Kritiker wie z.B. Waetzoldts, das Herz von Sempers theoretischem Werk verfehlen, in dem sie dem Glauben verfallen, dass materiellen Faktoren der künstlerischen Phantasie und Kreativität entgegengesetzt stehen und stehen müssen. Während einerseits dieses Dualitätsdenken, auf Sempers Stillehre übertragen, ihr inhaltlich schadet, da sie über derselben steht, weist es andererseits die Problempunkte der deutschen Kunstkritik auf.²⁷

Der schöpferische Mensch

In Sempers Stillehre vermisst Alois Riegl nicht nur das "Kunstwollen", sondern auch den unabhängigen und schöpferischen und kunstwollenden Künstler. Seine Kritik bezüglich der Abwesenheit eines Schöpfers in Lehren der "kunstmaterialistischen Partei", vollzieht er auch in ironischen Bemerkungen

wie "aber ja nicht etwa aus selbst kritischer Wahl des schaffenden Menschen". Obwohl, wie Joseph Rykwert bemerkt, Riegl den Künstler frei von materiellen und technischen Erfordernissen vorstellt, relativiert er selber die Freiheit des "Genies" auf dem Gebiet der Kunst.²⁸ Die genialen Künstler stehen nach Riegl nicht ausserhalb ihrer nationalen Tradition, sondern sind ihr integrierter Bestandteil. Der grosse Künstler, selbst das Genie, ist lediglich der Vollzieher, wenn auch "der vollkommendste Vollzieher, die höchste Erfüllung des Kunstwollens seines Volkes und seiner Zeit" ist.²⁹

Unter dem Motto "Freiheit, das Rechte zu tun", gibt Riegl selbst zu, dass die wirklich schöpferische Persönlichkeit am wenigsten von allen die Freiheit der Wahl hat. Der Schöpfer ist nur frei, um den einen Weg einzuschlagen, welcher deshalb der Richtige sei, weil er ihn zu der Lösung seiner Aufgabe führt. Semper gebraucht in seiner Stillehre das Wort 'Genie' selten. Selbst die Worte "Handwerker" oder "Künstler" sind inhaltlich nicht mit einer besonderen Subjektivität beladen. Der *Techne-ker*³⁰ fungiert in der Stillehre vielmehr als ein Entberger der Wahrheit, die ausserhalb von ihm existiert, ihn aber zur Gestaltgebung benötigt. Im Walten des Her-vor-bringens macht der *Techne-ker* die Wahrheit sichtbar und sich selbst als Subjekt unsichtbar. Der *Techne-ker* ist ein Glied im Walten des Her-vor-bringens, aber nicht dessen Herrscher.

2. Riegl und Semper füreinander

Riegl trennt Semper von Semperianern, denen er "die unselige technisch-materiellen Entstehungstheorie" der Künste zuschreibt.³¹ Die rein psychisch-künstlerischen Beweggründe sind nach Riegl von unumgänglicher Notwendigkeit für die Erklärung von Kunsterscheinungen. Er bemüht sich zu zeigen, dass der Mensch in seiner Kunsttätigkeit "einem immanenten künstlerischen Schaffungstrieb" folgt. Dagegen führen die "Kunstmaterialisten, die Technik, und den toten Zweck ins Feld"³² Trotz all seiner Kritik gegen die Stillehre, sieht Riegl dabei ein, dass die Stillehre Sempers die schöpferische Tat und den schöpferischen Künstler doch nicht gänzlich ignoriert. Der Vergleich von Riegls Position mit der von Semper, in Bezug auf die künstlerische Schöpfung und den schöpfenden Künstler, kann an drei Beispielen untersucht

werden. Dabei wird immer wieder die Frage nach dem Ursprung im Sinne der Anfänglichkeit aktualisiert.

a. Der Kosmos und die Materie

Riegl währt sich vor allem gegen die technisch-materielle Entstehungstheorie der Künste. Nach dieser Theorie entstünden, so Riegl, die flächigen Verzierungen, ursprünglich aus der textilen Kunst, da erst die textile Technik die Entstehung derselben ermöglichen konnte. Somit ortet diese Theorie, so Riegl, den Ursprung dieser Verzierungen nicht unter den freien Willen der Menschen, sondern unter die textile Technik, aus der sie zufallsbedingt zustande kam. Dabei orten diese Theoretiker, so Riegl, den Ursprung dieser textilen Kunst in den praktischen aber destomehr prosaischen Ur-Zweck von Leibesschutz. Riegl argumentiert mit dem Begriff des blossen "Schmückungstriebes" gegen diese Theorie, und bezweckt, den Ursprung der flächigen Verzierung unter den freien Willen des Menschen zu ordnen.

"Weit elementarer nämlich, als das Bedürfnis des Menschen nach Schutz des Leibes mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem blossen Schmückungstrieb dienen, darunter auch linear-geometrische, hat es schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutz ursprünglich gewidmeten textilen Künste gegeben. Damit erscheint ein Grundsatz, der seit 25 Jahren souverän herrschte: die Identifizierung der Textilornamentik oder Flachornamentik schlechtweg. Sobald es in Zweifel gestellt erscheint, dass die ältesten Flächenverzierungen in textilem Material und textiler Technik ausgeführt waren, hört auch die Identität der beiden zu gelten auf."³³

Das Trieb zum Schmücken, behandelt Semper auch in seiner Stillehre. Doch wenn der Mensch schmückt, schmückt er, so Semper, mit einem bestimmten Grund: "Wo der Mensch schmückt, hebt er mit mehr oder weniger bewusstem Thun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlicher hervor."³⁴ Durch das Nachahmen und Hervorheben des Gegebenen und Bestehenden, strebt der Mensch, nach Semper, in dem er schmückt, nach dem Erfassen des Gesetzmässigen, und bleibt in Beziehung zum Kosmos, was auch aus dem griechischen Wort des Schmuckes, zu hören ist: "Die reiche und präzise

Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des Zierates, womit wir uns und die Gegenstände unserer Neigung schmücken, und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung...Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzlichkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen fasslich entgegentritt, er galt ihm als allgemein verständliches, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzlichkeit auch in der bildenden Kunst, das besonders in der vorzugsweise des kosmischen Kunst, der Architektur, überall als wesentliches Element der formellen Ausstattung erscheint."³⁵

Heinz Quitzsch schreibt befremdlicher Weise bezüglich des Schmückens, dass die tätige Seite des Menschen und der Versuch des Menschen, durch die Kunst sich selbst und seine Umwelt zu erkennen, in der Kunsttheorie Sempers nicht behandelt wird, obwohl Semper gerade über Schmuck und Schmücken seine Gedanken weitgehend artikuliert hat, welche genügen, diese Behauptung Quitzschs ungültig zu machen.³⁶

Dagegen betont Mitchell Schwarzer Sempers Auffassung, dass ein jedes Erzeugnis, wenn auch vielleicht ein Resultat einer materiellen Notwendigkeit, dennoch immer eine symbolische Widerspiegelung menschlicher Wünsche sei.³⁷ Den schöpferischen Mensch mit seinem Schöpfungsdrang in seinem Innern, sieht Semper, verbunden mit etwas anderem ausser sich. Mal ist dieses Äussere der Kosmos im umfassenderen Sinn, mal ist es etwas Materielles ausserhalb des Menschen.

Sempers Idee von der Verbindlichkeit der phantasievollen Tätigkeit des Menschen mit etwas äusserlich Materiellem ist am Beispiel des Tatowierungsaktes sehr klar nachzuvollziehen. Das Produkt Tattoo verdankt sein Dasein einerseits dem kommunikativen Bedürfnis der Menschen, das als eine besondere Weise der Naturgesetzlichkeit interpretiert wird. Ob die Menschen damit anderen Furcht einjagen wollen oder eine Botschaft abgeben wollen, sie interpretieren die Naturgesetzlichkeit im Kosmos. Andererseits aber verdankt das Tattoo sein Dasein hauptsächlich der menschlichen Haut mit deren speziellen Eigenschaften. Weil die menschliche Haut deckend, flächig, bemalbar ist und eigene Farbpigmente aufzuweisen hat, konnte das Tattoo seine Existenz erlauben. Zwar mindert Riegl die Bedeutung der textilen Rohstoffe, aber dabei

versteht Semper die Haut gerade als eine naturwüchsige Decke. Die Haut fungiert in der Stillehre einerseits als Rohstoff, andererseits als flächiges Produkt mit dem der Mensch arbeiten kann.

Dabei bedarf es natürlich auch für Semper eines schöpferischen Menschen, der sich seiner Art mit eigentümlichen Tatowierungen repräsentiert. Manche Schöpfungen verdankt die Menschheit aber gerade dieser materiellen Eigenschaften der menschlichen Haut: "Bei manchen Völkern gibt sich sogar eine richtige Kenntnis der Lage und der Funktionen der durch die Haut bedeckten Muskeln in der Weise kund, wie sie diese und ihre Tätigkeiten auf der Oberfläche der Haut gleichsam bildlich wiedergeben, oder vielmehr durch Linamente graphisch darstellen, eine sehr merkwürdige Erscheinung, die den Beweis gibt, dass das Ornament bei diesen Völkern schon in seinem struktur-symbolischen Sinne aufgefasst und sehr richtig verstanden wurde."³⁸ Wenn auch materiell bedingt, da sie auf der Existenz von bildlich wiedergegebenen Muskeln basiert, ist diese von Semper genannte Tätowierung eine Tätigkeit, die sich Selbst-Zweck ist und stellt eine phantasievolle Tätigkeit des schmückenden Menschen dar. Trotz dieses Zuges des Phantasievollen steht sie mit dem Kosmischen in Verbindung. Das Tattoo als ein Schmuck ist sich Selbst-Zweck.

Es bekommt, teilweise emanzipiert von der Subjektivität des Künstlers, eine Individualität, so dass wir ihn nicht nur als dessen Gebrauchszweck definieren müssen. Das Tattoo, obwohl ein Schmuck, welches sein Dasein ursprünglich einem Rohstoff der textilen Kunst verdankt, ist dem keramischen Gefäß und dem griechischen Tempel ähnlich. Denn genauso wie sie, wird ein Schmuck, in der Stillehre als ein Mikrokosmos verstanden, der Bezug auf den Makrokosmos nimmt. Sempers Auffassung von Kunst ist ähnlich der von Schelling, der die Verpflichtung der Kunst nicht in den moralischen Ansprüchen des Menschenlebens sieht, sondern ihre Aufgabe in der Spiegelung des Kosmos und seiner Ordnung ortet.³⁹

b. Das Bewusstsein

Die textile Kunst trägt, so Riegl, nach Meinung der "Kunstmaterialisten" zwar nicht zur Entstehung der runden Formen bei, aber ermöglicht durch die Methoden von Flechten und Weben die Entstehung jener geradlinigen

Musterungen, den geometrischen Stil. So ermöglichen z.B. erst die Fadenkreuzungen die Form der Zickzacklinie. Auch werden die Menschen erst durch die textile Kunst und durch die Möglichkeiten der textilen Technik der Symmetrie und dem Rhythmus als ordnende Schönheitsfaktoren gewahrt. Riegl rüstet sich gegen diese Auffassung. Nach Riegl reduziert eine solche Theorie die Menschen zu Automaten, die die Regeln der Schönheit von der Technik diktiert bekommen.

"Wie, wenn im Kreuzgeflechte des Ruthenzauns und des grob gewebten Gewandes die linearen Motive des geometrischen Stils zuerst dem Menschen vor Augen getreten wären? Eine glückliche Combination von farbigen Halmen hätte dann etwa eine Zickzacklinie zu Wege gebracht. Freilich; wenn man die Frage stellen wollte, woher wohl dieses Wohlgefallen stammen, wodurch es im primitiven Menschen erweckt worden sein mochte, war der menschliche Witz am Ende angelangt. ...Auf unbewusste, nicht spekulative Weise, bloss von der Nothdurft eines rein praktischen Zweckes geleitet, hatte die Menschenhand -so raisonnirte man- die ersten geometrischen Verzierungen zu Wege gebracht. Sie waren einmal da, und der Mensch k o n n t e sie nachahmen, gleichgültig aus welchem Grunde."⁴⁰

Nach dieser Theorie, so Riegl, wurden die einfachsten und wichtigsten Kunstmotive des geometrischen Stils ursprünglich durch die textilen Techniken der Flechtereie und Weberei hervorgebracht. Und dabei basiert die textile Technik einfach nur auf einem prosaischen Bedürfnis, nämlich dem Schutz des Leibes. Obwohl Riegl Semper verteidigt, wenn er sagt; "wie denn auch Semper gewiss der letzte gewesen wäre, der den frei schöpferischen Kunstgedanken gegenüber dem sinnlich-materiellen Nachahmungstrieb nicht gebührend berücksichtigt hatte"⁴¹, lässt Semper an manchen Stellen, so Riegl, über die Entstehung des Musters aus der Flechtereie und Weberei keinen Zweifel übrig. Dennoch vertritt Semper, nach Riegl, nicht ganz die Meinung über den technisch-materiellen Ursprung der geometrischen Ornamentik, wenn er in der Stillehre folgendes sagt: "Von dem Flechten der Zweige ist der Übergang zu dem Flechten des Bastes ... leicht und natürlich. Von da kam man auf die Erfindung des W e b e n s, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder

thierischen Stoffen. Die Verschiedenheit der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das M u s t e r."⁴²

Da Riegl einsieht, dass Semper dem Menschen kunstsöpferischen Gedanken zubilligt, kommentiert er dessen Worte folgenderweise: "Nicht der reine Zufall hat das erste Muster in die Welt gesetzt, sondern der Mensch nahm eine bewusste ("veranlasste") Auswahl verschiedenfarbiger Halme vor, deren Verflechtung in rhythmischer Abwechslung ("abwechselnder Ordnung") sodann zum Muster geführt hat."⁴³ Nicht nur die Muster, die durch die verschiedene Kombinationen der Farben von Halmen und durch die absichtlich abwechselnde Ordnung erzeugt wurden, bedingen ein Glauben Sempers an das menschliche Bewusstsein. Die Feststellung der Flechtbarkeit der bestimmten Rohstoffe, die Tätigkeit des Flechtens und die Übertragung von technischen Erfahrungen auf andere Stoffe, die durchgeführte Modifikationen an einer technischen Bearbeitungsweise, so wie weitere Fragen nach Eigenschaften anderer Stoffe und die Entwicklung entsprechender Techniken, machen den schöpferischen Menschen als bewussten Künstler und Handwerker aus. K.Eggert betont diese Dimension in Sempers Denken bezüglich der alten Monumente mit folgenden Worten:

"...freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte. Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengenies als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Bauwerke in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Überlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit bewegen muss, aber sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwertung aneignet und gleichsam dienstbar macht" und bemerkt dass Semper den freien Willen als unabheangige Variable in die Kunst anführt und den Begriff des Schöpferischen und des Genies mit einer metaphysischen Komponente bereichert.⁴⁴ Wenn Heinz Quitzsch dagegen schreibt, dass die persönlichen Einflüsse in den Schriften Sempers nur wenig beachtet werden, findet nur bei einer oberflächlichen Betrachtung der Stillehre hinsichtlich der äusserlichen Rhetorik einen Stützpunkt.⁴⁵

Als selbstverständlicher, und deshalb notwendiger Faktor, im Sinne eines Veranlassers verstanden, bevorzugt Semper keine konkrete Betonung des 'subjektiven' Künstlers in der Stillehre, berührt aber die Subjektivität des Künstlers in der vielfältigen Betrachtung der *techne* und ihrer vielfältigen Erzeugnisse. Weil Semper an den schöpferischen Menschen fest glaubt, behandelt er in der Stillehre, dessen mannigfaltige Produkte nach unterschiedlichen kulturellen Gesichtspunkten. Jede Kultur berücksichtigt die Eigenschaften der Rohstoffe nach der Art und Weise ihres Bewusstseins und entwickelt entsprechende Techniken, so dass ihre Produkte sich voneinander unterscheiden, wir aber trotzdem das Durchscheinen des Rohstoffes blicken können. Während Ägypter aus Wolle Teppiche wirken und Vorhänge verfertigen, erzeugen Asiaten aus Wolle ihre Wandtapeten, Inder ihre Kaschmirschals und die Hellenen fertigten in ihrer höchsten Kulturperiode aus Wolle den vollen Faltenwurf.

Michael Podro weist auf Sempers Verständnis vom bewussten Künstler hin und erwähnt, dass für Semper das bewusste Machen wie auch das bewusste Nicht-Machen existiert. So kommt es, dass die Menschen in klassischen und späten Perioden in Babylon Seide nicht als stilistischen Stoff akzeptierten und deshalb nicht bewusst verwertet haben.⁴⁶ Andererseits wird die textile Kunst in Sempers Stillehre, wie Alois Riegl behauptet, nicht nach rein zwecklichen Aspekten im Sinne des Leibesschutzes weiter untersucht. Kunstphilosophisch interpretiert, bietet Semper durch die textile Kunst eigentlich nur ein Beispiel an, an dem die schöpferische Tätigkeit des Menschen in ihren Entwicklungsetappen und allgemeinen Zügen dargestellt wird. Durch das Studium der Rohstoffe und der Techniken versteht der Leser der Stillehre die Ontologie der menschlichen Schöpfungskraft.

c. Der Zufall und die Schöpfung

In der Stillehre schliesst Semper die Möglichkeit des Zufalls bezüglich einer Entwicklung der *techne* nicht aus. Dafür ist eine Wachsamkeit erforderlich. Der wachsame Mensch soll erst den Zufall wahrnehmen und dann versuchen, ihn in produktive Bahnen zu lenken. Diese Macht bedeutet keine Einschränkung des Menschen bezüglich seines Schöpfens, jedoch eine grosse Verantwortung. Anders als Riegl, der den Ursprung von Malerei zeitlich nach plastischer

Ausbildung der Figuren ortet und dieselbe, durch den kunstvollenden Menschen anstatt durch die zufällige Technik geschaffen sehen will, geht Semper so weit, dass er indische Steinmonumente aus Strickereien ableitet. Auf die Frage nach der zeitlichen Ordnung der Malerei und der Plastik antwortet Riegl, dass Malerei die Fläche in Anspruch nimmt, eine jüngere und raffiniertere Kunsttätigkeit sei.

Gegen die Macht des Zufalls, aber für den frei schöpfenden und willensstarken Menschen agierend, begründet Riegl diese Raffinesse der Malerei folgenderweise: "Etwa ein Thier in feuchtem Thon schlecht und recht nachzumodellieren, dazu bedurfte es, nachdem einmal der Nachahmungstrieb im Menschen vorhanden war, keiner höheren Bethätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild -das lebende Tier- in der Natur fertig vorlag. Als es sich aber zum ersten Male darum handelte, dasselbe Tier auf eine gegebene Fläche zu zeichnen, zu ritzen, zu malen, bedurfte es einer geradezu schöpferischen That. Denn nicht der vorbildlich vorhandene Körper wurde in diesem Falle nachgebildet, sondern die Silhouette, die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste. Von diesem Augenblicke an gewann die Kunst erst recht - ihre —unendliche— Darstellungsfähigkeit; indem man die Körperlichkeit preisgab und sich mit dem Schein begnügte, that man den wesentlichsten Schritt, die Phantasie von dem Zwange der strengen Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinirung dieser Naturformen hinzuleiten."⁴⁷

Ganz anders äussert sich Semper in der Stillehre. Er leitet das Plastische vom Flächigen ab und denkt dabei an die textile Kunst als die ursprünglichste Kunsttätigkeit und als Kunst des Flächigen. Wie das Relief sich aus hintereinander gemalten Figuren entwickelt, so entwickeln sich die üppige Formen indischer Monumente aus den Formen der Stickerei: "Die Stickerei vertrat die Stelle der Malerei und war älter als sie... die chinesische Buntstickerei, also Plattstich war..., auf dem Grund farbiger Stoffe mit Federn ausgeführt. Das Charakteristische dieser Federstickerei nun ist die flache Erhabenheit des Dessins über der Fläche des Stoffes, eine Art polychromes Basrelief, das sie hervorbringt."⁴⁸ Nach dem man vom Basrelief, durch den

Plattstich gewahrt wurde, so Semper, bildete man diese in der Architektur: "Die Quadermonumente in Indien; diese so reichen Details könnten ihren Ursprung, nicht im Steinstil oder im Holzstil haben. ...dieser Reichtum..." soll, nach Semper, viel früher bestanden haben, "...ehe er in dem festen Steine schwierige Nachahmung fand. Das stoffliche Medium, das diesen figürlichen und schwülstigen Reichtum begünstigte und entstehen half, musste ein ganz Verschiedenes sein, ganz die entgegengesetzte Eigenschaften des Steines haben..."⁴⁹

Nach Semper verdankt wiederum die Stuckarbeit ihre Formen dem Stich der textilen Kunst, dem Nadelwerk. Und so schlägt Semper eine Brücke zwischen Nadelwerk und indischen Monumenten, wobei er diese Entwicklung keineswegs als automatisches Ereignis betrachtet, sondern eher als eine glückliche Übereinkunft des Zufalls mit dem künstlerischen Talent des Menschengeschlechtes, das die textile Kunst so weit entwickeln konnte. Der Zufall bietet den Menschen neue Möglichkeiten, doch sind es die bewussten und die geduldigen Menschen, die den Zufall zu lenken und bewerten wissen. Der Zufall trägt zur Bildung des Neuen bei. Die Entdeckung des kurzgeschorenen Samtes verdankt die Menschheit, nach Semper, auch einem Zufall, vor allem aber dem Künstler, der wusste, diesen Zufall zu bewerten: "Vielleicht kam man auch übergänglich zu der Erfindung des Sammtscherens indem das Mustern der älteren plüschartigen Zeuge, aus deren langhaarigem Fliese man Ornamente ausschnitt, dahin führte, sie gänzlich zu scheren."⁵⁰

Und obwohl es ein Zufall war, hatte die Menschheit den Samt verdient. Denn aufgrund ihrer Vergangenheit, in der die Menschen ihre Kenntnisse über die Eigenschaften der Seide und der Seidentechniken weiter entwickelt haben, konnten sie den Zufall bewerten und den kurzgeschorenen Samt gewinnen. Zuerst hat man plüschähnliche Atlasstoffe erzeugt, die ähnlich wie wollene Stoffe weich und langhaarig waren. Nach Entdeckung der lichtabsorbierenden Eigenschaft von Durchschnittsflächen, als ein Moment des besonderen Seidenstoffstiles, entstand zuerst die Musterung besagter Erzeugnisse und danach erst konnte der kurzgeschorene wirkliche Samt entstehen.⁵¹ Nur schöpferische, wachsame und technisch bewanderte Menschen konnten das Schicksal der Seide bestimmen.

Riegls Kunstwollen und Sempers Stillehre

Anders als Heidegger, der sich dem Wesen der Kunst, über das Kunstwerk nähert, beschäftigt sich Riegl mit der schöpferischen Tätigkeit und Schöpfungspotenz des Künstlers. Im Namen der Kunst als unabhängige Äusserungsweise der Menschen, argumentiert er anhand des Begriffes "Kunstwollen" gegen die "kunstmaterialistische Partei". Er erbringt Gegenbeweise, die die Ungenügsamkeit dieser Theorie in Sachen der Kunst demonstrieren. Anders dagegen nähert sich Semper der Kunsttätigkeit. Für die künstlerische Tätigkeit setzt er den kunstwollenden Menschen als selbstverständlichsten und notwendigsten Faktor voraus. Die Idee vom schöpfenden Menschen, der so unerlässlich für jegliche künstlerische Tätigkeit ist, komprimiert er, dessen Selbstverständlichkeit wegen, in die Untersuchung der Bestandteile der *techne*. Seiner Behandlung von Rohstoffen, der *techne*-ischer Prozesse und Produkte ist die Vorraussetzung des bewussten, wissenden und schöpferischen Menschen immer immanent.

Andererseits realisiert der Leser der Stillehre erst durch das Fehlen von Sempers konkreter Betonung des schöpferischen Menschen, dass *techne* eine Autonomie bekommt; so dass die Rohstoffe oder die *techne*-ische Produkte ein Grad der Individualität erreichen, so als sind sie Repräsentanten des organischen Lebens. Was war die eigentliche Absicht von Semper? Wollte er eine Geschichte über Ursprung und Entwicklung der Künste schreiben? Diese Frage lässt sich aus verschiedenen Perspektiven betrachten und beantworten. Aber man kann sagen, dass die Stillehre, in den zeitgenössischen Rahmen Sempers oder des modernen Leser im 21. Jahrhundert gestellt, eine Mission für die Kunst und Technik, d.h. für die *techne*-ische Welt erfüllt. Über die Kluft der Theorie und der Praxis seiner Zeit beschwert sich Semper so, dass selbst der Leser des 21. Jahrhunderts davon profitieren kann.

"...sind wir aber um so reicher an Specialwerken und die täglich wachsende Anhäufung von Material ist beinahe erdrückend. Während die Veröffentlichungen von Quellenschriften, sowie von Abbildungen von Gegenständen der Kunst und Architektur aller Zeitperioden in England und Frankreich immer häufiger werden, schufen die Deutschen ihre Wissenschaft der Ästhetik und einige der besten Bücher der Kunstgeschichte. Wir vermissen

aber einen entsprechenden Fortschritt in der Kunstausbübung, speciell der Architektur und Kunstindustrie, und scheint hierdurch das vorstehend Gesagte Bestätigung finden, dass wir nicht zu dem Punkt gelangt sind, wo alle diese Kenntnisse dazu beitragen, die Macht künstlerischer Erfindung zu heben, anstatt, wie es bis jetzt der Fall erscheint, sie zu lähmen.⁵²

So hat er keine Absicht zu "einer rein antiquarischer, gelehrten Abhandlung", sondern er wünscht seinem Beruf "durch Hinweisung auf das Praktische getreu zu bleiben."⁵³ Er rüstet sich mit seiner Stillehre gegen die "Schachbrettkanzler für mangelnde Ideen", gegen die Kopierer der historischen Stile durch das Ölpapier, gegen die Materiellen, die davon ausgehen, "es sei die architektonische Formenwelt ausschliesslich aus stofflichen konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und liesse sich nur aus diesen weiterentwickeln". Obwohl nach Semper nicht absolut notwendig ist, "dass der Stoff als solch e r zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete", argumentiert er gegen die Historiker, die bestrebt sind "...gewisse Vorbilder der Kunst längst vergangener Zeiten oder fremder Völker mit möglichst kritischer Stiltreue" nachzubilden. Er kritisiert die "Puristen", "Schematiker" und "Zukünftler", denen die Kunstübung "philosophisches Ergötzen, bestehend in dem Zurücktreten des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Zergliedern desselben und dem Herauspräparieren des Begriffskerns aus ihm" bedeutet.⁵⁴

Semper spricht nicht anders als Riegl, wenn er sagt: "Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit."⁵⁵ Wenn Riegl sich über die kunstmaterialistische Tendenzen in der Kunst beschwert, beschwert sich Semper über die Sicht seiner Zeitgenossen. Wenn Riegl gegen die "materialistische Theorie" den Vorzug des geistvollen Künstlers und dessen schöpferischer Tätigkeit fordert, befürwortet Semper inmitten der pluralistischen Tendenzen seiner Zeit eine Objektivität der Kunst. Dem Aufbau dieser Objektivität widmet er seine Stillehre, in der er die Rohstoffe, Prozesse und Produkte in möglichst wissenschaftlicher Manier untersucht. Wissenschaftlichkeit ist aber nicht die einzige Definition des Objektivismus. Dasselbe wächst in der Stillehre, aus der Wissenschaftlichkeit einerseits und aus der Individualisierung und Idealisierung der *techné* andererseits. In Sempers

Stillehre setzt *Techné* somit einen Künstler mit Wissen, Bewusstsein und Schöpfungsdrang voraus. Semper und Riegl stehen, wie auch Hanno-Walter Kruft bemerkt eigentlich nicht fern voneinander, wenn auch der flüchtige Blick diesen Anschein gibt.⁵⁶

Eine Aktualisierung für die Gegenwart, verdient Sempers Stillehre bezüglich der ihr immanenten Bestrebung, bei der Überbrückung der Kluft zwischen Theorie und Praxis. Für den modernen Leser wiederum gewinnt die Stillehre an Aktualität, da die Technik in ihr nicht auf Handwerkliches und phantasieloses Machen reduziert wird, und die Kunst nicht allein auf der Subjektivität des Künstlers begründet begriffen wird. Die Kunst bekommt eine Gesetzlichkeit und die Technik wird als ein Prozess des Schöpfens betrachtet. Weder die pure Technik gilt als Kunst, noch kann die pure Kunst ohne Technik kann verstanden werden.

3. Die Objektivität in der Kunst und im Handwerk

In der Stillehre wird die Subjektivität des Autors auf verschiedenen Ebenen objektiviert und verallgemeinert. Dieser Zug der vielfachen Objektivierung und Verallgemeinerung des Subjektiven veranlasst eine Autonomie der *technischen* Werke der Menschen. Die Technik im Sinne der *techné* versteht Semper über den unzertrennlichen Bestandteilen derselben. Das *techné*-ische Produkt steht in unmittelbarer Verbindung zu dem Rohstoff und dem *techné*-ischen Prozess, und umgekehrt. Diese Eigenschaft gibt der *techné* eine Unabhängigkeit vom Künstler oder Handwerker. Die zusätzliche Befreiung der Werke der Menschen vom praktischen Gebrauchszweck verleiht ihnen die Ebene eines organischen Individuums. Der Mensch scheint nicht mehr Macht im Sinne eines autoritären Herrschers zu haben, sondern er verlässt durch seine Tätigkeit einen Seinsgrund für die *techné*.⁵⁷ Mit Lao-Tse gesprochen, tut der Mensch ohne zu tun. Er herrscht, ohne zu herrschen.⁵⁸

So wie Darwin als Biologe, die natürliche Zuchtwahl aufgrund der natürlichen Umstände, ohne den Oberbegriff Gottes miteinbeziehend, untersucht⁵⁹, so untersucht Semper die Welt der *techné*, ohne Miteinbeziehung der Subjektivität des allmächtigen Handwerkers oder Künstlers. Nach Klaus Eggert kann man

interpretieren, dass Semper mit seiner Idee des "freien Menschenwerkes als Naturnotwendigkeit" über die Subjektivität hinaus zum Begriff der Göttlichkeit gelangt, wodurch der Bezug zu Schelling, der selber von einem "Naturgeist" spricht, einen weiteren Stützpunkt findet.⁶⁰

Während, nach Darwin, die Evolution in der Natur sich aus dem Kampf der Lebewesen um ihr Dasein als natürliches Resultat definieren lässt, wird sie in der künstlichen Zuchtwahl durch den Mensch bestimmt. Der Mensch hat bestimmte Ziele, nach denen er die Arten der Lebewesen modifiziert. Somit trägt er zu einer künstlichen Evolution bei.⁶¹ Als Landwirt, Pflanze, Züchter, Kunstgärtner usw. setzt er seine Ziele fest und übernimmt in seiner domestizierten Welt die Stellung des Herrschers. Während das Ziel in der Natur als Kampf ums Überleben bleibt, variieren die Ziele in der domestizierten Welt vielfältig, je nach den Bedürfnissen der Menschen.

"Der Mensch passt mit Hilfe dieser Fähigkeit, Abweichungen zu häufen, lebende Wesen ihren Bedürfnissen an - man kann sagen, er macht die Wolle eines Schafes für Teppiche, die eines anderen für Tuch passender etc."⁶² Diese Stellung des Menschen zum Herrscher über die Natur führt nach Heidegger im Raum der Zeit, zum herausfordernden Gestell der Technik, in dem der Gegenstand zum Bestand reduziert wird.⁶³ Wenn auch der Mensch hier, infolge des Durchsetzungsvermögens seiner zur Spitze getriebenen subjektiven Ziele, als Herrscher erscheint; wird dennoch, so Heidegger selber zum Bestand reduziert. Man begreift in der Stillehre Sempers den Menschen vielmehr als Lenker, anstatt als Herrscher über die *techne*-ische Welt. Semper spricht viel weniger vom Handwerker oder Künstler als vielmehr vom Volk und von Rohstoffen und Produkten, welche Semper als autonome Individualitäten, ähnlich der natürlichen Organismen, auffasst.

Nach Götz Pochat liegt bei Semper die Bedeutung der Kunst und des Motives in ihnen selbst⁶⁴, und nicht in der Subjektivität des Künstlers. Der subjektive Mensch ist in Sempers mathematischer Definition des Produktes eine Variable.⁶⁵ Im Kontrast zur Darwins Betonung des mächtigen Menschen, welcher die Wolle seinen Zwecken gemäss modifiziert, schweigt Semper

bezüglich der Bedeutung des Menschen. In seiner Behandlung textiler Rohstoffe betrachtet er diese als Individuen, mit Eigenschaften versehen. Erst durch die Bewahrung derselben befähigte sich der Mensch, ein Tuch oder einen Teppich zu produzieren. Natürlich verstand der kluge und empfindsame Mensch es, diese Eigenschaften der Urstoffe durch angemessene Prozesse zu bewerten, aber in der Stillehre betont Semper immer wieder, dass dazu die Urstoffe die ursprüngliche Gelegenheit gaben. Erst durch die Mitarbeit der Natur und des Bewusstseins des Menschen konnte die künstlerische Phantasie erweckt werden.⁶⁶

Dem Bedürfnis des Menschen gebührt nach Semper eine grosse Rolle: "Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus; wo sie der Laune des Künstlers... gehorcht" ⁶⁷ Den Begriff des Bedürfnisses gebraucht aber Semper nicht im Sinne des Gebrauchszweckes. Was der Mensch bedarf, ist die Erlangung, "des sich selbst Zweck seienden Schaffens und die dem Künstler sowie dem Kunstempfänglichen unentbehrliche Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens." ⁶⁸ Unter Bedürfnis versteht Semper ein allgemeines Bedürfnis des Menschen, das Beste aus dem Vorhandenen zu schöpfen. Um dieses allgemeine Bedürfnis zu konkretisieren, gibt Semper in der Stillehre zahlreiche Beispiele. Dazu gehört z.B. auch das Trieb des Menschen, sich zu schmücken. Im Schmuck ist das Bedürfnis nach der Entschlüsselung des Kosmos immanent. Anstatt, dass der Gebrauchszweck einen Existenzgrund des Gegenstandes bildet, resultiert er umgekehrt erst aus der Beschreibung der Gegenstände. Dadurch gewinnen Gegenstände eine bestimmte Selbstständigkeit.

Die Produkte textiler Kunst, die noch nicht zu einem gestalteten Endprodukt mit bestimmter Funktion bearbeitet worden sind, wie z.B. ein Kleidungsstück, eine Tischdecke usw., sind selbstständige Produkte. Sie stehen, ohne an einen praktischen Gebrauchszweck zu denken, in sich. Sie sind das Resultat einer bestimmten Aktivierungsweise bestimmter Eigenschaften eines Rohstoffes. Der Weg der Aktivierung im Sinne der Verwirklichung übernimmt der *technische* Prozess.⁶⁹

Der Rohstoff, der potenziell ein Produkt ist, und die Verwirklichung desselben durch einen besonderen *techne*-ischen Prozess, erinnert an den Entelechie-Begriff von Aristoteles. Während somit einerseits der Rohstoff und das Produkt eine Schicksalhaftigkeit bekommen, ist andererseits der entsprechende Prozess die Verwirklichung dieses Schicksals. In dem durch einen besonderen *techne*-ischen Prozess bestimmte Momente der Individualität des Rohstoffes aktiviert und bis zum Produkt entwickelt werden, fungiert dasselbe als ein Akt des Gebärens.

Die Produkte der textilen Kunst aus dem gleichen Urstoff sind verschiedene Individuen mit unterschiedlichen "Charakter"en. Dass sie ihre Besonderheit nur der Verschiedenheit der jeweils angewandten Technik verdanken, sonst aber den gleichen Rohstoff zum Ursprung haben, ist manchmal schwierig einzusehen. Sie ähneln dabei Geschwistern von gleichen Eltern, jedoch mit ganz unterschiedlichen Charaktereigenschaften und Aussehen.⁷⁰ Die Potenz der Variierbarkeit einer Technik, und somit die Sichtbarmachung der Individualität des Rohstoffes, ermöglichen die Entfaltung der menschlichen Phantasie, geben dem Menschen aber auch eine Verantwortung, in dem er seine Subjektivität im Zaum haltend, den Gesetzen der Natur, also dem Rohstoff, lauschen soll.⁷¹

Die Notwendigkeit des Subjekts

Semper weist den Menschen schweigend auf seine Verantwortung bezüglich der *techne* hin, in dem er die Bestandteile des Schöpfens emanzipiert untersucht und ihnen ideelle Werte gibt. Rohstoffe und Produkte sind wie lebendige Organismen, *techne*-ische Prozesse sind Tätigkeiten im Sinne der Lebensgebung. Dadurch wird der Leser der Stillehre, gegenüber der *techne* sensibilisiert und entwickelt eine Behutsamkeit gegenüber den Bestandteilen der *techne*. Nicht nur den Verstand braucht der Mensch, um seine Verantwortung durchzuziehen. Da er selber, so Semper, ein Teil der Natur ist, hat er einen nützlichen Instinkt.⁷² Wie das Einfühlen der Eigenschaften des Rohstoffes, so auch die Entwicklung der elementaren Schritte jeweiliger Technik, von einfach bis zur gesteigerten Komplexität, kann aufgrund des Fleisses und der Aufmerksamkeit der Menschen entstehen. Diese Eigenschaften basieren nach Semper auf ein gesundes Instinkt und Respekt zur Traditionellem

und führen die Kulturen zu Phantasie und Objektivität, zur wahren Kunst und Leben hin.

Wenn z.B. das Mikrokosmische sich im Bauch eines Gefäßes sammelt, erfolgt der Bezug des Gefäßes auf den Makrokosmos durch dessen Extremitäten.⁷³ Die möglichen Variationen zu den mannigfaltigen Gestalten der Extremitäten und des Bauches entfalten sich erst durch einen besonderen, subjektiven Handwerker oder durch das Volk einer bestimmten Kultur, wie das ägyptische, griechische, assyrische usw.⁷⁴ Wie das besondere Gefäß als individuelles Produkt der keramischen Kunst, so auch ein Produkt der textilen Kunst; eine Decke oder ein Kleid von bestimmter, besonderer, und dadurch subjektiver Gestalt, bedingt den subjektiven Menschen als dessen Hersteller.⁷⁵

Der Subjektivität verschiedener Kulturen und *techne*-ischer Tätigkeiten der Menschheit, liegen, nach Semper, elementare und objektive Prinzipien zugrunde, die immer wahren, da sie immer notwendig bleiben.

Als "Urtypen" sind sie ursprüngliche Ideen und als "Urtechniken" sind sie ursprüngliche Lösungen auf bestimmte praktische Fragen. So ist z.B. der Knoten der Inbegriff der Verknüpfung, der Vereinigung und das Netzwerk der Inbegriff des Umfassens oder Hüllens. Diese Produkte bekommen vielschichtige Symbolhaftigkeit, da sie als Identitäten für eine universelle Idee stehen. Und deshalb fanden sie, nach Semper, in allen Künsten und Kulturen Verwendung, und werden sie auch später finden, wenn man dieselben Ideen betonen will. Deshalb sind diese Erzeugnisse selbstständig und unabhängig von Zeitlichkeit, Örtlichkeit und Laune des subjektiven Künstlers. Die mannigfaltige Kunstwelt braucht aber zur Entfaltung ihrer elementaren Seinskraft dennoch den subjektiven Künstler.

Übersicht

4. Die Relation der Kulturen

Einleitung

Trotz Sempers Überzeugung von der notwendigen Beachtung der Grundformen und des Ursprungs, ist die Stillehre kein Rezeptbuch. Semper berücksichtigt die Einflüsse auf das Kunstwerk als Variablen und gewährt demselben eine Freiheit.

Anders oder Besser

Anhand von Sempers Untersuchung zweier Gefäße aus verschiedenen Kulturen gewährt der Leser, wie Semper subjektive Erzeugnisse für den alltäglichen Zweck auf die Ebene der Kunst hebt und objektiviert.

Universalität

Anhand der griechischen Kunst spricht Semper in seiner Stillehre von den Merkmalen des Universalen. Doch sucht Semper in der Stillehre eigentlich nach den universalen Merkmalen, die allen *techne*-ischen Erzeugnissen aller Kulturen immanent sind.

Die universale Welt der *techne*

Wenn auch jede Kultur ihre besonderen *techne*-ischen Erzeugnisse hervorbringt, liegt dennoch den Bestandteilen der Technik und somit der *techne*-ischen Technik, eine allgemeingültige Gesetzlichkeit zugrunde. Durch diese Allgemeinheit erlangen alle subjektiven Erzeugnisse der Menschheit mehr oder weniger Objektivität.

Allgemeinverständlichkeit

a. Die Geometrie

b. Die Ideen

Es wird versucht zu zeigen, worauf die erwähnte Allgemeinheit der *techne* basiert und deshalb eine Allgemeinverständlichkeit erlangt.

Die politische Komponente des Universalen:

Demokratie

Anhand der *techne*-ischen Erzeugnissen der Griechen schlägt Semper eine Brücke zu anderen Erfahrungsfeldern wie zur Politik. Einerseits bezeugt diese gedankliche Verbindung Sempers seine Sehnsucht nach Demokratie als universale politische Form. Andererseits sehen wir, wie nah die *techne*, nach Semper, anderen universalen Themen stehen kann und wiederum weist dieser Gedankenzug Sempers auf sein Bedürfnis der Objektivierung des Subjektiven. So können wir wieder sagen, dass das Griechische nur ein Synonym des Objektiven ist, welches der ganzen Menschheit immanent ist, und sowohl für Gestern als auch für Heute und Morgen seine Gültigkeit bewahren wird.

Der universale Betrachter

a. M.Heidegger

b. Der Mensch in der Stillehre Sempers

Wenn nach Heidegger das Werk um Werk zu sein, erst die "Bewährung" braucht, braucht nach Semper das *techne*-ische Produkt oder selbst die *techne*, den Menschen, der einerseits ein Teil der ganzen Menschheit ohne jede kulturelle Determinierung fungiert und andererseits Teil der Natur ist.

4. Die Relation der Kulturen

"Jedes Kunstwerk ist ein Resultat, oder um mich eines mathematischen Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind. $Y = F(x, y, z, u)$... Es sind zwei Klassen von Einflüssen zu unterscheiden, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes bestimmend einwirken."

"Die erste derselben umfasst diejenigen Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben. Diese Klasse von Einflüssen bezeichnen wir mit dem Buchstaben F.

Die zweite Klasse umfasst diejenigen Einflüsse, die wir als von aussen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen. Ihnen entsprechen in der obenangewendeten allgemeinen Formel die Buchstaben x, y, z usw... I. In demjenigen Teil der Lehre vom Stil, welcher die erstgenannte dieser beiden Klassen umfasst, wird von den elementarsten Auffassungen dessen, was die Künstler Motive nannten, sowie von den frühesten Formen gehandelt werden, in welche diese ursprünglichen Ideen verkörpert wurden, nämlich die Typen...II. Der zweite Teil der Stillehre umfasst die verschiedenen Einflüsse, welche auf die Schöpfungen unserer Hände einwirken und welche ich in der oben gegebenen allgemeinen Formel mit den Buchstaben x, y, z, u. bezeichnete. Dieselben modifizieren die Erscheinung der Elementaridee eines Kunstwerkes und muss ich hier deshalb etwas näher auf sie eingehen. Ihre Zahl ist begrenzt, doch können sie in drei bestimmte Gruppen gesondert werden."

"Die erste Gruppe umfasst die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen. Die zweite Gruppe umfasst die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen. Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschliesst, die einem Kunstwerke einen individuellen

Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder von denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben. Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verkörperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil. So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht. Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil... und hier hat dies Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Teil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV., Jesuitenstil usw. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann..."¹

In der zweibändigen Stillehre behandelt Semper die Faktoren der ersten Klasse, die er unter dem Buchstaben F einordnet, und der ersten Gruppe zweiter Klasse intensiver als die übrigen. Während einerseits das Fehlen des dritten Bandes die Annahme, dass Semper derselben im Vergleich zur anderen grössere Bedeutung zumass, nicht erlaubt, was Heinz Quitzsch teilweise als Entschuldigung für die Nicht-Beachtung persönlicher Einflüsse auf das Kunstwerk bringen muss², ist andererseits diese Problematik zum Verständnis von Sempers Gedankengebäude in der Stillehre irrelevant. Semper baut selbst die bestehenden Bände nicht auf eine strenge Kategorisierung der genannten Faktoren, in der diese als voneinander absolut getrennte Einflüsse auf das Kunstwerk wirken, sondern das Kunstwerk ist ein Resultat des organischen Wirkens aller Faktoren.

Das Zusammenwirken aller Faktoren ist nach Semper selbst in den Grundformen bis zum Urmensch nachvollziehbar, der dann in seiner Evolution in verschiedenen Kulturformen vielfältige Erzeugnisse hervorgebracht hat. Sempers Überzeugung von der notwendigen Beachtung der Grundtypen und des Ursprunges, geben den Anschein, dass Semper an eine positive Evolution der Kunstwerke, im Sinne eines linearen Fortschrittes im Raum der Zeit, denkt.³ Würde man dies so annehmen wie es Sempers Kritiker oft taten, müsste es Semper genügen, bei der Bildung der Kunstformen einfach auf die

entsprechenden Grundformen und den Ursprung der Motive zu achten, und die Kunstwelt würde sich im Laufe der Zeit zum Besseren entwickeln. Abgesehen davon, dass diese Annahme des "sich bessern" eines tieferen Studiums bedarf⁴, kann man auf solch eine mögliche Interpretation von Sempers Aussagen in der Stillehre entgegnen, dass Semper keine fixen Rezepte hatte.

Die Stillehre ist kein Lehrbuch, in dem anhand der ausgewählten Beispielen eine lineare Methodik für die weitere Produktion vorgeschlagen wird. Vielmehr geht es um ein Begreifen, das sich in der Stillehre erst anhand der allmählichen Betrachtung geschichtlicher Produkte der Kulturen herauskristallisiert. Es entwickelt sich aus den Produkten heraus und bildet zugleich die Stillehre. So ist die Stillehre selber der Ort dieses Begreifens, anstatt ein Mittel zur Bekanntmachung eines ausgearbeiteten Rezeptes bei Semper zu sein. Anhand der Produkte der Kunstgeschichte reflektiert Semper über Produkte der Kunst und Technik, also der *techne*; ähnlich zu Heideggers Annäherung an die Wahrheit über Van Goghs Gemälde "Bauernschuhe", über den Tempel der Griechen, oder über den Krug.

Die Idee vom "Ursprung" dient im Denken Sempers als unumgängliche Notwendigkeit für ein tieferes Begreifen der Kunstwelt. Er ermöglicht die Basis des Respekts für die Kunstwelt, in dem er ihren Anfang markiert und sich für ihre mögliche Überschaubarkeit einsetzt und den Interessenten ermutigt.⁵ Die Idee des Ursprungs fungiert bei Semper als physische und psychologische Tür zum Verständnis der Kunst, ähnlich wie bei F.Schlegel, wenn er sagt, dass die beste Theorie der Kunst ihre Geschichte sei.⁶ Die Kunstwelt, ähnlich der Natur, entfaltet sich zwar aus bestimmten Grundmotiven, doch aus "einer unbegrenzten Menge von Varietäten" heraus wird sie genossen und wirkt auf die Menschen.

"Sollten wir bei Betrachtung des ungeheuren Reichtums der Natur und ihrer grossen Mannigfaltigkeit bei aller ihrer Einfachheit nicht durch Analogie schliessen dürfen, dass es sich mit den Schöpfungen unserer Hände, mit den Werken der Kunst ungefähr ebenso verhalten möge? Wie die Werke der Natur, sind sie durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft,

die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen oder Typen haben. Aus diesen wenigen Grundformen entsprangen und entspringen noch jetzt durch Entwicklung oder Verschmelzung eine unbegrenzte Menge von Varietäten, je nach speziellen Erfordernissen ihrer Art, den allmählichen Fortschritten in der Erfindung, sowie den verschiedensten Einwirkungen und Umständen, welche bei ihrer Entstehung massgebend waren."⁷

Die Kulturen mit ihrer eigentümlichen Produkten sind die Zeugen dieses Entfaltungspotenzials der Kunst und der Technik, also der *techné*.⁸

Anders oder Besser ?

Die Situla, der Nileimer und die Hydria sind Kunstwerke, aus denen Semper den Ursprung ihres Wesensgrundes ungetrübt ablesen kann und deshalb in seiner Stillehre untersucht. Aus dieser Ursprungsqualität heraus sensibilisiert Sempers Behandlung derselben in der Stillehre dessen Leser auf Gefässe aller Art, oder besser gesagt auf das Gefäss im Allgemeinen. Sempers in mathematischer Sprache gebildete Formel vom Kunstwerk gemäss, sind beide Gefässe Resultate, auf die die Einflussfaktoren x , y , z gewirkt haben. Beide antiken Gefässe teilen das gleiche Grundbedürfnis F , das Semper als "gewisse Gesetze der Natur und des Bedürfnisses", "welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind", formuliert. Anstatt das Bedürfnis derselben ein praktisches, gewöhnliches und "nacktes Bedürfnis" einfach als Gefäss zur Aufnahme von Flüssigkeit zu definieren, versucht Semper, durch die Beschreibungsweise ihrer Zwecklichkeit, einen Weg in ihr Wesen zu erschliessen.

"..., beide haben denselben Zweck, laufendes Wasser aufzufangen.; aber das erste ist *Schöpfgefäss*, um das Wasser aus dem Nile heraufzuziehen, und daher charakteristisch für Ägypten, die Gabe des Nils, das keine dem Felsen entrieselnde Wasserquellen hat. Zwei solcher Eimer wurden von den ägyptischen Wasserträgern an einem Joche getragen,...der schwerste Teil ist zu unterst, oben verengt sich das Gefäss, um das Ausschütten zu verhüten. Es ist geformt wie ein Wassertropfen, auch erinnert es im Ganzen und in der Ornamentation an den ursprünglichen Lederschlauch...Man bemerke jene Hieroglyphenstreifen unterhalb des Wulstes, der den Rand des Gefässes bildet, - diese sind motiviert durch die Erinnerung an die Falten des Lederschlauchs...,

die durch die Einziehung der Mündung entstehen mussten. Wir fühlen lebhaft die volle Zweckangemessenheit dieser Form, welche der entschiedene Gegensatz jener griechischen Hydria ist, deren Bestimmung darin besteht, das Wasser nicht zu schöpfen, sondern es, wie es vom Brunnen fließt, aufzufangen. Daher die Trichterform des Halses und die Kesselform des Rumpfes, dessen Schwerkraftsmittelpunkt hier der Mündung möglichst nahe gelegt ist; denn die etruskischen und griechischen Frauen trugen ihre Hydrien auf ihren Häuptern aufrecht, wenn voll, horizontal, wenn leer...ihre Vervollständigung erhält durch zwei horizontale Henkel, im Niveau des Schwerpunktes, zum Heben des vollen, und eines dritten vertikalen, zum Tragen und Aufhängen des leeren Gefäßes, vielleicht als Handhabe für eine zweite Person, welche der Wasserträgerin beisteht, das volle Gefäß auf den Kopf zu heben"⁹

Die natürlichen Gegebenheiten sind Faktoren, die auf die Produkte objektiv einwirken. Die Landschaft mit besonderer Wasserquelle, bedingt eine Gestaltänderung des Produktes. In Sempers Beschreibung fließen ausser objektiv-landschaftlichen Faktoren auch subjektiv-emotionale Faktoren. Diese Subjektivität beruht auf der Verschiedenheit der Kulturen, die in ihrer eigenen Landschaft, und durch die Gewohnheiten der Bürger, eine eigene Tradition entwickelt haben. Dennoch sind diese Werte objektivierbar. Aus Sempers Beschreibung der jeweiligen Produkte, entwickelt der Leser ein Gefühl für die Verehrung einer Landschaft (wenn auch hier am besonderen Beispiel des Nils) und der ursprünglichen Erzeugnisse der Menschheit im Sinne des Tradierten (wenn auch hier an der Spur des ägyptischen Lederschlauches). Am Beispiel der Form des Wassertropfens, berührt Semper die Universalität der Poesie.

Der Gegenstand, der nüchtern betrachtet ein Objekt des Alltags ist, gibt Semper die Möglichkeit zu einer vielschichtigen Auslegung, aus denen universelle Themen klingen. Doch tragen zu diesem universellen Genuss der Produkte zwei Kulturen mit ihrer Subjektivität bei. Zwar entnimmt der Leser aus oben Gesagtem Sempers subjektive Bevorzugung der griechischen Hydria, doch kann diese Zuneigung im Rahmen des Objektiven verstanden werden. Die stilistische Eigenschaften der Hydria empfindet Semper als objektive Schönheiten. Mehr als die Situla ist die Hydria ein organisches Individuum, das lebt, denn es nimmt Bezug zum Makrokosmos durch die "Extremitäten" ihrer

Gestalt, steht aber dennoch in sich. In ihrer abgeschlossenen Gestalt ist sie ein Individuum.¹⁰

In den Worten Eva Börsch-Supans, dass die Erscheinung eines Organismus für das mittlere 19. Jahrhundert etwas Reiches, Vielfältiges sein muss, finden wir eine weitere Erklärungsquelle für die Vorliebe Sempers für die Hydria, die mit ihrem reichhaltigen elementaren Aufbau den Drang nach reicher und vielfältiger Artikulation eines Künstlers wie Semper stillen könnte.¹¹ Der symmetrische Aufbau der Hydria, die Ausbildung des Fusses, des Bauches und des Halses in der vertikalen Ausdehnung, der mittlere, senkrechte Griff, der "die hintere und Vorderseite des Gefäßes" bezeichnet, entsprechen den drei Bedingungen des Formal-Schönen, die Semper aus der Welt der organischen Individuen entlehnt.¹² Die gestalterisch präzise artikulierten und selbstständigen Teile in Harmonie mit dem Ganzen, Formenreichtum, Variationspotenzialität, Bewahrung der Tradition im Objekt; das sind Eigenschaften, wodurch Semper die *techne*-ische Produkte mit denen der natürlichen in Beziehung setzt.

Ist selbst Sempers Rühmung des "lebhaften und beweglichen Naturells der griechischen Bergbewohner" nicht eine Objektivierung in Form einer Sehnsucht nach einer Harmonie im sozialen Leben? Wenn Semper in dem mittleren, senkrechten Griff der Hydria nicht nur ein Mittel zur Abwechslung und Nützlichkeit, sondern denselben als eine mögliche "Handhabe für eine zweite Person, welche der Wasserträgerin beisteht, das volle Gefäß auf den Kopf zu heben" interpretiert, bezieht er sich nicht indirekt auf eine innige Verbindung der *techne*-ischen Produkte und Menschlichkeit im Allgemeinen? Unter diesem Aspekt der Menschlichkeit ist die Betonung des griechischen Naturells gegenüber dem ägyptischen für den objektiven Leser der Stillehre mehr als nur ein blosser Vergleich zwischen den Kulturen. Genau so argumentiert W. Herrmann, wenn er schreibt, dass für Semper auf dem Gebiet der Kunst, wie auf jedem anderen Gebiet gesellschaftlicher Beziehungen nichts in Isolierung entstand, dass nichts, was je geschaffen wurde, seine Nachwirkung verlor.

Anders als Bötticher verwirft Semper, so Wolfgang Herrmann, die übliche Ansicht von einem Gegensatz zwischen barbarischem und hellenischem Wesen, den es seiner Meinung nach ursprünglich nicht gab. Im Gegensatz zu Bötticher

waren es gerade die "barbarischen" Einflüsse auf die griechische Baukunst, die Semper interessierten.¹³ Auch Heinz Quitzsch unterstützt diesen Zug im Sempers Denken, wenn er schreibt, dass Semper der erbitterteste Gegner einer nachahmenden Haltung sei und als grosser Künstler an der Vorbereitung einer neuen kosmopolitischen Zukunft zu wirken versucht.¹⁴ Der unparteiische Leser der wesentlichen Stillehre konzentriert sich nicht auf die Gegensätzlichkeit von Sempers Aussagen bezüglich der Kulturen, sondern er sammelt daraus Begriffe und erlangt so ein Begreifen der Stillehre Sempers, welche zum Verständnis der universalen Dimension der Kunst beitragen kann.¹⁵ Er akzeptiert die Erzeugnisse der Kulturen als "bedeutungsvolle Formen"¹⁶ als Sätze der weltlichen Kunstsprache. In dieser Leseart entdeckt man die Potentialität der Stillehre. So soll das "schwebende Geistige" nicht mit einer bestimmten Form oder mit etwas Griechischem identifiziert werden. Durch ihre einmalige Formulierung, wenn auch durch etwas Besonderes, wurde es dennoch Eigentum der Kunst und der Kunstsprache.¹⁷

Ähnlich äussert sich F. Schlegel, wenn er sagt, dass die lokalen Besonderheiten und das nationale Wesen für das Gedeihen jeder Kunst als Voraussetzung dienen und bemerkt, dass das Schöne als Ideal ewig sei und deshalb, ohne an ursprünglicher Frische einzubüssen, stets aufs Neue gestaltet werden könne.¹⁸ Semperische Stillehre ermöglicht die Feststellung, dass ein *techne*-isches Produkt, diese und/oder weitere subtile Ideen, so oder so wiedergeben kann und dies eine Bereicherung für die Kunst und die Technik bedeutet und eine nicht ausschöpfbare Potentialität der *techne* ist.

Universalität

Wenn Sempers Botschaft nach der Vielfalt der Kunst dem Wesen der Stillehre immanent bleibt, ist es trotzdem unleugbar, dass Semper, der griechischen Kunst eine besondere Stellung beimass.¹⁹ Die besondere Stellung der griechischen Kunst funktioniert aber für Semper als ein Mittel zu einem Überzweck, d.h. zum notwendigen Weiterleben der Kunst. Die griechische Kunst ist zwar ein Mass für Semper, aber sie steht für etwas Universelles. Dieses Universelle ist nicht nur griechisch, wenn auch die griechische Kunst, nach Semper, die Universalität am reinsten sichtbar macht und zur

Beschreibung derselben ein Werkzeug bildet. Die vielfältigen Kunsterzeugnisse der Kulturen trugen zur griechischen Kunst bei. Sie nahmen an der universalen Sprache und deshalb auch in der Stillehre teil.

Wiederum können die griechische Kunst und ihre Erzeugnisse nach Semper nicht immer das Universelle repräsentieren. So weist Wolfgang Herrmann auf Sempers Bestreben hin, viele Kulturen und Epochen umfassenden historischen Werdepzesses objektiv zu erfassen, und bemerkt, dass Semper einerseits von der "einzigartigen, unsterblichen griechischen Kunst spricht, andererseits aber betont, dass die griechische Kunst noch nicht ihr höchstes Ziel erreicht hat und z.B. in Bezug auf Raumteilung den Ägyptern unterlegen war. Stellt man wiederum den dorischen Tempel neben das römische Wandsäulensystem, erreicht der erste nicht die klare Logik des zweiten.²⁰

Das Streben der Griechen nach idealer Schönheit war, so Semper, "der Entwicklung desjenigen, was unter dem Ausdruck charakteristisch verstanden wird, hinderlich".²¹ In gleicher Manier spricht Semper von der "grossartigen Überlegenheit" der Renaissance, "welche sie über alles Vorherdagewesene, mit Einschluss sogar der höchsten Kunst der Griechen, stellt."²² Das Universale kennt also nach Semper keine streng kategorisierte kulturelle Determination. Als eine Art Gesetzmässigkeit durchscheint es zwar mal mehr mal weniger aber dennoch aus *techne*-ischen Produkten aller Kulturen. Das Universale ist dem Universum zugehörig, und somit überbrückt die universale *techne*, die kulturelle und zeitliche Determinierung.²³

Durch die Beziehung der *techne* zur Natur, die selber über Zeitlichkeit und kultureller Determination steht, wird der *techne* in der Stillehre Universalität verliehen. Begriffe wie "das organische Leben" in Erzeugnissen, "Beseelen der Materie" usw. benutzt Semper meistens in Bezug auf *techne*-ischen Erzeugnisse oder Gestaltungsprinzipien der Griechen.²⁴ Aber in der allgemeinen Abhandlung der technischen Künste in der Stillehre, wo dieselben Begriffe nicht konkret nach obigem Terminus, sondern der Idee nach existieren, verschwindet die ständige Betonung der griechischen Kunst, und es entsteht eine allgemeine Stillehre. Sempers Versuch, *techne* zu naturalisieren, umfasst die ganze Stillehre.

Semper findet Eingang zum Universum über die Bestandteile der *techne*, die in der Stillehre in Bezug auf Natur gesetzt werden und Allgemeingültigkeit erlangen. In seinem Artikel über Semper und Viollet-le-Duc beschreibt Robin Middleton Viollet-le-Duc's Definition von Stil, was auch Sempers Stil Verständnis sehr gelungen zusammenfasst. Stil, sagt Middleton, ist evident in allen Formen der Natur, in Pflanzen und in Tieren,²⁵ so wie auch in Werken der *techne*.

Die universale Welt der *techne*

In seinem Buch *Das Bildnis des Dorian Gray* schreibt Oscar Wilde folgendes:

"...Einmal hiess es... Er liebte es, auf dem kalten Marmorboden niederzuknien und den Priester in seinem steifen, blumengeschmückten Messgewand dabei zu beobachten, wie er langsam und mit weissen Händen den Vorhang des Tabernakels zur Seite schob oder die Edelstein besetzte laternenförmige Monstranz mit jener weisslichen Oblate hochhob,...angetan mit den Gewändern der Passion Christi,... Die dampfenden Weihrauchfässer, die die ernstesten Jungen in Spitze und Scharlachrot gleich grossen goldenen Blumen durch die Luft schwangen, hatten einen geheimen Zauber für ihn... ..Dann wieder widmete er sich ausschliesslich der Musik, und in einem langen, vergitterten Raum mit zinnoberrot-goldener Decke und olivgrün lackierten Wänden pflegte er sonderbare Konzerte zu geben, bei denen wilde Zigeuner kleinen Zithern leidenschaftliche Klänge entlockten oder ernste, in gelbe Tücher gehüllte Tunesier die straff gespannten Saiten riesiger Lauten zupften...schmächtige, turbantragende Inder, die auf scharlachroten Matten kauerten...Dann wandte er seine Aufmerksamkeit den Stickereien und Wandteppichen zu, die in feuchtkalten Räumen der Völker Nordeuropas die Rolle der Fresken übernahmen. Wie erlesen war das Leben doch eins gewesen! Wie herrlich in seinem Pomp und Gepränge! Allein vom Luxus der Toten zu lesen, war wundervoll."²⁶

Die Frage nach der Herkunft der glänzenden Flachs- und Wolleprodukte, rauchenden Flachsstoffe, Licht und Schatten reflektierendem Atlas hat in Sempers Stillehre keinen Vorrang. Diese Erzeugnisse der *techne* sind nicht anders als Lebewesen, die in ihren eigentümlichen Individualitäten begriffen werden, anstatt durch ihren Herkunftsort. Ihre Heimatlosigkeit bekommt

Örtlichkeit im Universum. Als das besondere des Objektiven, und nicht als Eigentum eines Volkes, bekommen sie ihre Selbstständigkeit, durch die sie der ganzen Menschheit zur Verfügung gestellt werden. Ob Elemente der christlichen Liturgie, ob Musik der Zigeuner, ob tunesische Tücher, indische Turbans, oder Stickereien und Wandteppichen der Völker Nordeuropas...Alles ist Eigentum des Dorian Gray, im Namen der ganzen Menschheit.

Jede Kultur hat ihren Beitrag an Produkten, doch sind diese nicht nur deren Eigentum. Die Produkte erhalten Namen, auch manchmal Namen der Örtlichkeiten, wo sie erzeugt worden sind, trotzdem aber stehen sie für sich und für Begrifflichkeiten, die aus ihrer Individualität entfaltet werden. "... die alten Manchesterstoffe, die der englische Arbeiter noch immer ganz besonders liebt, haben in ihrer Derbheit und eigentümlichen bräunlich unbestimmten Färbung einen entschiedenen und ansprechenden Typus..."²⁷

Wie die Manchesterstoffe für Derbheit stehen, stehen die Mousseline, obwohl auch ein Produkt aus Baumwolle durch ihre moosartig gekrempelte Oberfläche für die Feinheit. Ihren Namen mag sie, so Semper, nach der Provinz Mossul in Mesopotamien bekommen haben. Doch gehört dieses Produkt trotz seines Namens nicht nur dem Reich der Assyrer allein. Es gibt auch indische Mousseline, da die Inder genauso verstanden, Baumwolle in dieser Richtung zu nutzen, und sogar so, dass ihre Mousseline, nach der Stillehre Sempers, als Inbegriffe nicht des Indischen, vor allem aber als Inbegriffe der Feinheit gesehen und von der gesamten Menschheit geschätzt werden. Nach Semper wurde der Wortschatz der Sinnlichkeit in der Kunst durch denselben um eine Dimension erweitert.

" Die Eigenschaft, welche die Baumwolle von dem Flachse unterscheidet, dass sie sich wollenartig kräuselt, während letzterer glatt und schlicht bleibt, tritt in den mousselineartigen feinen Baumwollgeweben charakteristisch hervor, die gleichsam eine moosartig gekrempelte Oberfläche haben, von welcher Eigentümlichkeit manche auch den Namen Mousseline (von Mousse) herleiten. Andere glauben, dieser Name rühre von der Provinz Mussoli oder Mossul in Mesopotamien her. Sicher ist, dass diese Landschaft, der Sitz des alten assyrischen Reiches, in den frühesten Zeiten durch die feinen Baumwollenstoffe,

die dort fabriziert wurden, berühmt war. Das feingekräuselte kreppartige Gewebe, welches bei den Alten unter dem Namen der sindones-byssinae so berühmt war. Die Inder verstehen es noch jetzt, mit den einfachsten Mitteln und Instrumenten, die wahrscheinlich seit den ältesten Zeiten unverändert dieselben blieben, so feine Mousseline zu weben, dass man ein Stück von fünfundzwanzig und mehr Ellen in eine gewöhnliche Schnupftabaksdose packen kann."²⁸

Ist das Produkt einmal da, wird dasselbe in der Stillehre Sempers als Individuum sein eigenes Symbol und steht für bestimmte Begriffe. Das wiederum wird erst durch die Aktivierung mindestens einer Eigenschaft seines Rohstoffes möglich: "Die Tugend der Baumwolle liegt gerade in der umgekehrten Eigenschaft, in der Mattheit der Oberfläche, die in den Mousselinen sehr glücklich benutzt wird."²⁹ Ähnlich ist der Loden das starke und dicke Individuum der wollenen Familie, "...der dem Eisen und selbst dem Feuer Widerstand..." leistete und geradezu als Rüstung diente und "...wenn einer, im Ringkampfe in das Feuer der Halle fiel, so schütze ihn der Lodenrock vor Brandwunden...", wie auch der noch derbere Filz und das feinste Scharlachtuch, Individuen sind und Symbole ihrer selbst geworden sind. Sie sind Quellen, aus denen sich mannigfaltigste Begriffe entfalten.³⁰

Die Stillehre Sempers überbrückt Kulturen und Zeit. Deshalb ist sie auch universell. Sie behandelt Produkte des Universums, die Schätze auch späterer Zeiten und verschiedener Kulturen sind. Denn sie sind individuelle Resultate aus individuellen Rohstoffe, die nach menschlichem Bewusstsein und Phantasie erzeugt wurden. In der Stillehre Sempers bewundert der Leser die wollenen Teppiche und Vorhänge der Ägypter und Euprhatthaler; die Fussteppiche, Zeltdecken und Wandtapeten der Asiaten; indische Kaschmirshawls, also die Vielseitigkeit der wollenen Produkte und die Weltkulturen geniessend, eigentlich die Potenz des Rohstoffes; die Fruchtbarkeit der Wolle. Den wollenen Faltenwurf der Griechen rühmt Semper vor allem im Sinne seines Stils, weil dieser die Natur der Wolle offensichtlicher zur Geltung gebracht hat.

"Der volle Faltenwurf der Wolle trat an die Stelle der gekniffenden und welligen Linnenzeuge und Baumwollengewebe...Diese Wahl des zur Selbsterkenntnis gediehenen Hellenen ist für die Stilfrage, so weit sie sich an den rohen Faserstoff knüpft, von höchstem Interesse. Der griechische Wollstoff war einfach, ungewürfelt, ungemustert und nicht haarig befranst, wie das assyrische...; er war ganz und allein darauf berechnet, den schönsten, feinsten und vollsten Faltenwurf zu geben, dessen Entwicklung durch kein Muster und kein breites Fransenwerk gestört werden durfte...Erst nach der Alexanderzeit kam asiatischer Luxus und ein der Wolle ungünstigeres Prinzip der Mode wieder auf..."³¹

Sempers Stillehre wird Recht getragen, wenn der griechische Faltenwurf unter dem Oberbegriff der Wolle, die "ohne Zweifel der schönste Faserstoff, selbst die Seide nicht ausgenommen, ist auch diejenige, dessen Stil der reichste und satteste ist"³², erfasst wird als unter der Rubrik griechischer Kunst. Somit wird der wollene Faltenwurf der Griechen Eigentum der Menschheit und der Kunst; er wird seitens Sempers objektiviert und universalisiert. Gleich nach Abhandlung des wollenen Faltenwurfs der Griechen, rühmt Semper wollene Produkte anderer Kulturen, die es verstanden, andere Qualitäten der Wolle zur Geltung zu bringen. So ist Spanien, "berühmt durch seine schwarze Wolle, die Alpenwolle sei durch seine Weisse ausgezeichnet, die erythräische sei rotbraun...Ähnlich sei die narbonensische und die ägyptische Wolle, woraus so dauerhafte Kleider gemacht würden, dass man sie färbe, wenn sie abgetragen wären und sie dann noch ein Menschenalter hindurch brauchbar seien..."³³

Der Rohstoff in der Stillehre ist vielmehr ein Individuum, das kulturelle Unterschiede nicht kennt. Sie birgt unabhängig von der Gesellschaft ihre Eigenschaften in sich; dastehend wartet sie auf ihre Bewertung. Für den Kunstinteressierten, der die Kunst im Sinne des Umfassens des Universalen begreift, ist es irrelevant, nach der Örtlichkeit zu fragen, wenn auch die wechselnden Örtlichkeiten die Vielfalt der Kunst erahnen lassen und durch diese Vielfarbigkeit der Produkte verschiedener Kulturen "das ungeheueren Reichtum der Natur und ihre grosse Mannigfaltigkeit"³⁴ heraustönt und die Kulturen zur Menschheit zusammengefasst werden: "Es ist unnütz, die Frage aufzuwerfen und entscheiden zu wollen, ob die Fabrikation der Wollenstoffe

älter sei als die der Linnenzüge, oder bei welchem Volke des Südens die Baumwolle zuerst versponnen und verwebt worden sei. Selbst die Erfindung der Seide, die den Chinesen zugeschrieben wird, verliert sich in das Dunkel der vorgeschichtlichen Zeiten. Es ist daher auch in stilgeschichtlicher Beziehung ziemlich gleichgültig, welche Ordnung wir bei der Vergleichung der Faserstoffe in Beziehung auf die ihnen charakteristischen Eigenschaften und daraus hervorgehenden Stilerfordernisse berücksichtigen." ³⁵

Der Rohstoff ist nicht eine blosse Summe der physischen und chemischen Gegebenheiten. Die Eigenschaften bilden die Charakterzüge des Individuums, in Form des Rohstoffes, die vor einer Determination der Menschheit in verschiedenen Kulturen, existent waren. Die Zähigkeit, die Dehnbarkeit, die eigentümliche Frische und Kühle, der matte Schimmer, die Wärmeleitungsfähigkeit, die glatte Oberfläche, die Festigkeit, bilden die Natur des Flachses, und er " wies den Menschen an, ihn gleichsam das weite Reich der textilen Kunst nach beiden Extremen hin begrenzen und abschliessen zu lassen. Für die stärksten Fesseln und Bande, für die festesten Hüllen und Decken..."³⁶

Der Mensch in der Stillehre Sempers gehört nicht nur einer bestimmten kulturellen Gesellschaft, sondern er ist ein besonderer Mitglied der gesamten Menschheit, welches den Flachs versteht und deshalb seine Eigenschaften zum Schönen hin bewertet. Wenn Semper die verschiedenen Kulturen und ihre Weise des Gebrauches eines Rohstoffes erwähnt, dann in einer Weise, so dass vielmehr der Rohstoff betont wird. Um dessen Eigenschaften gruppieren sich die vielfältigen Errungenschaften der Kulturen. Der Leser geniesst einerseits die Fruchtbarkeit des Rohstoffes, andererseits die Verdienste der Kulturen.

"Für die stärksten Fesseln und Bande, für die festesten Hüllen und Decken, die bestimmt sind, gewaltiges mechanisches Wirken von Aussen abzufangen, das Verhüllte dagegen zu schützen, oder es für einen bestimmten Zweck als mechanische Kraft sich dienstbar zu machen (wie diess durch die Schiffssegel und die Windmühlenflügeldecken geschieht), benützte man zu allen Zeiten den flachsähnlichen Faserstoff. Bekannt sind auch die von Herodot und Plinius gerühmten linnenen Panzerhemden des Amasis. ..."

“Plinius behauptet, es habe zu seiner Zeit Linnennetze von so grosser Feinheit gegeben, dass man sie mit Einschluss der laufenden Knoten an ihren Säumen habe durch einen Fingerring ziehen können, und dass davon ein Mann so viel tragen konnte, um damit einen ganzen Wald zu umstellen. Diese Anekdote führt uns auf das andere Extrem der textilen Kunst, auf welchem wir wieder demselben Faserstoffe gleichsam als dem Non plus ultra begegnen, nämlich auf das Erzeugnis der allerfeinsten und doch zugleich haltbarsten und dauerhaftesten Fäden und Zeuge. In diesem Sinne steht unser Stoff selbst der Seide nicht nach, und wurde derselbe schon in den frühesten Zeiten ausgebeutet. Die besonderen Eigenschaften der linnenen Stoffe, bei grösstmöglicher Feinheit und Weiche eine gewisse Federkraft zu behalten, sich waschen, und im feuchten Zustande durch steifende Mittel... in zierliche symmetrische Falten legen zu lassen, wurde frühzeitig erkannt, und, wie denn der Sinn für Strenge des Stils, Symmetrie und überhaupt das Gekünstelte vor der freien mehr naturalistischen Schönheitsidee erwachte und in allen menschlichen Kunstbestrebungen zuerst Befriedigung suchte, so wurde die feingefältete "gewebte Luft" oder "gewebte Nebel", wie diese zartesten Linnenzeuge des hohen Altertums genannt wurden..."³⁷

Der Mensch erkannte durch den Rohstoff. Aber der Mensch hat es verstanden, den Stoff, in Poetik umzusetzen. Semper beschreibt ihn dem Leser hauptsächlich als den, der die Sensibilität hatte, die linnenen Netze "gewebte Nebel" zu nennen. Mit Heidegger gesprochen, der Mensch bewahrte die Wahrheit und lässt sie geschehen. Weder der Rohstoff ist nach Semper die Summe physischer und chemischer Gegebenheiten, noch ist der Prozess blosses handwerkliches Wissen, das der Mensch automatisch durchzieht. Der Prozess wird in der Stillehre nicht vom Rohstoff getrennt betrachtet. Jeder *techne*-ische Prozess von jeder Gesellschaft, der nicht "gegen die Natur der Materie" steht, soll dem Wissensschatz der Menschheit gehören. Selbst aus negativen Beispielen lernt man in der Stillehre Sempers. Auch von "der gesuchten Simplizität" der amerikanischen Gummiwaren, die den Kautschuk aus nur einer Perspektive betrachtend, und somit nicht die volle Potenz des Stoffes im Auge behaltend, erzeugt worden sind, lernt man. Die Fähigkeit Kautschuks, jegliche Formen anzunehmen, haben zwar die Amerikaner, so Semper, vernachlässigt; doch haben sie zu einer neuen Erkenntnis beigetragen.

"...sie (die Amerikaner) liessen sich durch die grosse Bildsamkeit des Stoffes nicht wieder zu gekünstelten und zweckwidrigen Formen und Verzierungen verleiten und zeigten auf der letzten Ausstellung vielleicht sogar ein entgegengesetztes Überschreiten der Stilgerechtigkeit, weil sie selbst für Schmuckkästchen und dergleichen Prachtgegenstände aus diesem Stoffe, die glatten, jeglicher plastischen Zierde baaren Oberfläche vorwalten liessen, die dann mit mässig gehaltenen silbernen und goldenen Beschlägen garniert wurden; also der Stoff erhält erst durch fremde Zutat seinen ornamentalen Schmuck, er selbst macht sich nur geltend durch die ausserordentliche Gleichartigkeit seiner Masse, durch sein mildes Schwarz, durch die tadellose Glätte seiner polierten Oberfläche, endlich durch seine Solidität und Inalterabilität, die sich äusserlich durch Formeneinfachheit kund gibt und gleichsam symbolisiert..."³⁸

Bezüglich der Schmuckkästchen aus Kautschuk, die die Amerikaner erzeugt haben, sagt Semper an einer Stelle, dass sie von einer "Verirrung des Geschmackes" zeugen und demgemäss "Formfehler" aufweisen. Diese Beurteilung fällt Semper bezüglich der glatten Schmuckkästchen. Wegen der sehr glatt gehaltenen Fläche, die nicht der Natur des Kautschus entspricht, ergab sich, dass sich an den Rändern derselben fehlerhafte Aufschläge entstanden. Sie sind deshalb Fehler, da man dieses Ergebnis nicht als Absicht hatte. Macht man es absichtlich, will man also bewusst die Unregelmässigkeiten zeigen, dann müssen sie, nach Semper, nicht als Veirrungen des Geschmackes beurteilt werden.

So haben die Chinesen mit ihren Knackporzellans "aus der Noth eine Tugend" gemacht, in dem sie Unzulänglichkeiten des Materials, bei der Hitze zu knacken, stilistisch bewertet haben. Anstatt diese zu verstecken, machten sie aus dieser scheinbaren Fehlerhaftigkeit stilistische Schönheiten. Auch ohne die kulturellen Unterschiede zu erwähnen, kann man vom Reichtum der *techné* gewahr werden, wenn man sich vorstellt, dass aus einem einzigen Rohstoff - betrachtet man dessen volle Potenzialität-, durch verschiedene Prozesse, tausendfache Produkte erzeugt werden können.

Allgemeinverständlichkeit

a. Die Geometrie

Unabhängig vom Stoff ist der *techne*-ische Prozess eine praktische Tätigkeit, die sehr fruchtbar ist. Verfolgt der Leser der Stillehre die Weiterentwicklung der Technik des Flechtens, entdeckt er eine präzise Entstehungsgeschichte der Fläche. Der Zopf ist ein lineares Produkt des Flechtens. Die Naht ist eine in die Fläche gezogene Flechten. Durch das Spitzenwerk, welches eine in sich stehende Naht ist, gewinnt die Menschheit die durchbrochene Fläche.³⁹ Die Matte endlich ist die durchgehende Fläche."...Das Geflecht trat schon in den zuletzt genannten Produkten als *f l ä c h e n b e r e i t e n d* auf; diesen Zweck erfüllt es noch entschiedener in der eigentlichen Matte..."⁴⁰ Für Semper ist das Sticken "eine Art Mosaik in Fäden", ein Aneinanderreihen von Fäden, ein Heften auf die Fläche.

"Die Grenze oder, wenn man will, der abstrakte Begriff des Plattstiches ist die *L i n i e*; die Grenze des Kreuzstiches ist der *P u n k t*." Der Plattstich, als ein freieres Stickereiprinzip, an dem man ungebunden vom Grund und auf demselben Muster entwickeln kann, ermöglicht die Geburt des Reliefs: Man näht die Muster immer wieder, so dass sich eine Erhöhung und damit ein Relief ergab. Die Geometrisierung macht die Technik zeitlos und heimatlos. Demgemäss behandelt Semper die Techniken primär aus sich heraus, als fruchtbare Tätigkeiten der ganzen Menschheit. Und erst nach der Beschreibung des Prozesses und Produktes behandelt Semper Produkte aus verschiedenen Kulturen.

Primär geht es Semper um das Sticken und um die Fruchtbarkeit des Stickens, welche er jedoch ohne Hilfe der vielfältigen Erzeugnisse der Kulturen nicht demonstrieren will. Denn erst durch diese Vielfalt wird die Stillehre belebt: "Hätten wir nur noch einige von den koischen Gespinnsten, um den echten Schleierstil an ihnen zu studieren!"⁴¹ Den Leser lässt die Stillehre Sempers aber dadurch auch an seine Mitgliedschaft in der gesamten Menschheit erinnern.

b. Die universalen Begriffe

In der Stillehre werden aus der Zusammenarbeit zwischen menschlicher Hand und Rohstoffen Begriffe entfaltet. Durch die mannigfaltigen Prozeduren gewinnt die Menschheit Begriffe wie Feinheit, Derbheit, Purity usw. So wird die Technik mit Hilfe des menschlichen Bewusstseins und der Hand zu einem Prozess des Gebärens. Die Seinsweisen der *techne*-ischer Individuen wie Mousseline, Kattuns, Manchesterstoffe, Samt, Atlas usw. gleichen Lebewesen mit eigenständigen Charakteren. Diese Gestalt genommenen Begriffe bekommen eine Sinnlichkeit, so dass sie gesehen, berührt, benannt, genossen und begriffen werden können. In Sempers Stillehre geben die technischen Tätigkeiten ihren Produkten Namen, so dass dadurch ihre Wesensherkunft betont wird anstatt ihrer örtlichen Herkunft.

Es entstehen aus Verben die Seinsweisen: Flechten individualisiert Semper in der Stillehre im Namen des Geflechtes, wie auch spinnen im Gespinnst, zwirnen im Gezwirn, filzen im Filz, weben im Gewebe, sticken im Stich. Aus den Techniken entstehen Individuen mit einer unrückbaren Gestalt, die auch ohne Berücksichtigung des Rohstoffes mit kosmologischen Ideen oder Begriffen in Bezug stehen. Im Knoten muss man nicht fragen, aus welchem Rohstoff er besteht. Den Knoten, der als das älteste technische Symbol gilt und Ausdruck für die frühesten kosmologischen Ideen, die bei den Völkern aufkeimte⁴² geworden ist, schafft den Makrokosmos erahnenden Menschen als Mikrokosmos. Der Knoten ist mehr als eine Verbindung von zwei Fädenenden. Er entspringt universellen Inhalten und ist Eigentum und Produkt der ganzen Menschheit.

"Bei der gleichsam urweltlichen Geltung und Bedeutung des bindenden und verknüpfenden Momentes, wodurch zwei oder mehrere Flächenelemente zu Einem verbunden werden, als Kunstsymbol, ist es nicht zu verwundern, dass es zugleich mystisch-religiöse Bedeutung erhielt, die sich stets und überall an derartige Ueberlieferungen aus den ältesten Anfängen der Civilisation knüpft und das sicherste Erkennungszeichen für sie ist. Doch unter ihnen ist keine von so tiefgreifender und zugleich allgemein verbreiteter Geheimbedeutung, wie der mystische Knoten, der *nodus Herculeus*, die Schleife, das Labyrinth, die Mache, oder unter welcher verwandter Form und Benennung dieser Zeichen

sonst auftreten mag. Es ist in allen theogonischen und kosmogonischen Systemen das gemeinsam gültige Symbol der Urverkettung der Dinge, der Nothwendigkeit, -die älter ist, als die Welt und die Götter, die Alles füt und über Alles verfügt."⁴³

Nicht nur aus dem Knoten, sondern auch aus anderen Produkten der Technik, ohne Berücksichtigung des Stoffes, entfalten sich Begriffe, die erst durch dieselben Gestalt annehmen konnten und Zugang zu einer allgemeinen Verständlichkeit fanden. So ist die Naht der Inbegriff vom "Einheitlichen und zu Einem Verbundenem": "In der Naht tritt ein wichtiges und erstes Axiom der Kunst-Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrücke auf, das Gesetz nämlich, a u s d e r N o t h e i n e T u g e n d z u m a c h e n, welches uns lehrt, dasjenige, was wegen der Unzulänglichkeit des Stoffes und der Mittel, die uns zu dessen Bewältigung zu Gebote stehen, naturgemäss Stückwerk ist, und sein muss, auch nicht anders erscheinen lassen zu wollen, sondern vielmehr das ursprünglich Geteilte durch das ausdrückliche und absichtsvolle Hervorheben seiner Verknüpfung und Verschlingung zu einem gemeinsamen Zwecke nicht als Eines und Ungetheiltes, wohl aber um so sprechender als Einheitliches und zu Einem Verbundenes zu charakterisieren."⁴⁴

Das Netz, als Vervielfältigung des Knotens, ist jeder Kultur bekannt. Die Potentialität des Netzes als Schmuck, der aber selbst an günstigen Stellen seines Netzgeflechtes mit "Zierathen und Berloks" zu schmücken ist, werden von Kulturen erfasst und variationenreich verwertet und symbolisch beinhaltet: "...Ägypter machten auch Ziernetze aus Glasperlenschnüren, wovon sich mehrere hübsche Exemplare erhielten. Dieser Schmuck war auch bei den Griechinnen, so wie bei den hetruskischen und römischen Damen gewöhnlich. In Indien dient das Netz als reiches Motiv für Kopfbedeckungen und Halsbänder, wobei der Geschmack in der Alternanz der Machen und der Distrubution der Zierrethen und Berloks bewunderungswürdig ist. Das Mittelalter liebte und Spanien erhielt in altem Werthe das zierliche Netzwerk als Schmuck des Haupthaars und leichteste Körperhülle."⁴⁵ Das Netz steht zwischen Verhüllung und Blosslegung für ein leichtes Fassen im Sinne des Schmückens.⁴⁶

Die technische Erzeugnisse in der Stillehre Sempers sind Quellen von Begriffen und Ideen, und galten deshalb über ihre technischen Funktion hinaus als Symbole. Sie erzeugen "Ideenassoziationen" wie die Vereinigung, Verknüpfung, Verhüllung, Bekrönung usw., die gleichsam als Wörter, Verhaltens- oder Seinsweisen, in anderen Künsten benutzt werden. *Techne* wird so zu einer Quelle poetischer und ideeller Symbolik mit universellem Inhalt, die über Zeiten und Kulturen hinaus allgemein verständlich bleiben wird. Diese Auslegung der *techné* in Sempers Denken und in seiner Stillehre ermöglicht so eine Antwort auf die fragenden Bemerkung von C. V. Eck, dass es nicht ganz klar sei, was Semper meint, wenn er von "fundamentalen Ideen" spricht.⁴⁷

Die politische Komponente des Universalen:

Die Demokratie

"... das organische Leben griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit." ⁴⁸ Im Vergleich zu anderen Gesellschaften der Welt wird die immerwährende Besonderheit der griechischen Kultur und Gesellschaft für Semper in ihrer Demokratie bleiben. Selbst dieses Besondere stellt für Semper eine objektive Notwendigkeit für die ganze Menschheit dar. Als Kämpfer der Demokratie ist Sempers Ausgangspunkt nicht die griechische Demokratie oder die griechische Kunst allein, sondern die Demokratie an sich, die sich dann auch in der Kunst niederschlagen wird, wie auch H. Quitzsch betont.³⁷

Hanno-Walter Krufft macht anhand der Polychromie-Thematik auf Sempers Bestreben, Kunst und Politik zusammen zu bringen, aufmerksam⁴⁹, womit sich wiederum Franz Kugler kritisch auseinandersetzt, in dem er ironisch den Begriff der "roten" Farbe als Smbol zu seiner Kritik gebraucht. ⁵⁰ "Da entzündete der Funke des Pormetheus die Gemüter und erweckte das Feuer der Freiheit und des politischen Selbstgefühls. Mit dem Kampf um Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickelten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Griechenland über alle Völker der Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingungen. Auch ihm

waren die beschränkten Formen, in welcher er sich gezwungen sah, zu enge geworden." ⁵¹

Wie scheint das Demokratische in Werken der Kunst durch, und was sind die Begrifflichkeiten des Demokratischen auf dem Gebiet der Kunst?

Ist dieses Demokratische im vollen, wollenen Faltenwurf der "leichten Wollzeuge der Griechen", im Sinne der Fähigkeit des Lauschens der Wolle, das im fallen gelassenen Faltenwurf Gestalt nimmt, im Gegensatz zur römischen Kleidertracht aus Wolle mit einer "...Beimischung des Barbarischen, die sich schon in der zu sehr hervortretenden und schwerfälligen Draperie kund gibt" ?⁵²

Scheint das Demokratische in der griechischen Behandlung der Seide? "Der erste Grieche, der die Seidenraupe erwähnt, ist Aristoteles. Seine Beschreibung der Seidenzucht bezieht sich aber auf eine besondere Industrie, die sich auf der Insel Kos etabliert hatte und wahrscheinlich darin bestand, dass schwere halbseidene orientalische Gewebe wieder aufgetrennt und die seidenen Ketten oder die seidenen Einschlüge mit Hinweglassung der baumwollenen Zuthat wieder neu zu sehr leichten und durchsichtigen Stoffen verwebt wurden..., hat für mich grosse Wahrscheinlichkeit, weil es ganz in dem Wesen der Griechinnen liegen musste, den barbarischen Stoff mit seinen ihm eigentümlichen Vorzügen von einer ganz anderen Seite aufzufassen, als dieses bei den die prunkende Fülle und die Verhüllung liebenden Orientalen geschah. Der bunte, gleissende, schwere und dichte Stoff, dessen steifer und eckiger Faltenwurf gegen das hellenische Prinzip der Bekleidung sich auflehnte, war ihnen unmittelbar nicht geniessbar, sie schufen aus ihm ein neues, benützten die Festigkeit des Seidenfadens, verbunden mit dessen Glanze, um ein feines, metallschimmerndes Strameigewebe daraus zu schaffen. So machten es die Hellenen mit vielen anderen fremden Überkommnissen, - ja man möchte in diesem Beispiele ein unbegriffliches Bild der gesamten Kunst und Gesittung der Hellenen erkennen: - auch sie ist sekundäre Schöpfung; nicht der Stoff, wohl aber die Idee ist neu, die den alten Stoff belebt..." ⁵³ Oder in der Hydria?

Scheint das Demokratieverständnis Sempers in seiner semiotischen Deutung von Haarputzarten jeweiliger Kulturen? "So bezeichnet der in vertikalen

symmetrischen Ringellocken herabhängende assyrische Haarwuchs und Bart die Gravität des orientalischen Herrschers. Nach der Strenge des ägyptischen Staatsprinzips erschien das Haupthaar und der Bart als ein Symbol der Unordnung und Verworrenheit; beides wurde glatt abgeschoren, durch symmetrischen Kopfaufsatz, oder im Civilstande durch äusserst konventionellen Perückenbau mit vertikalen Ringellocken ersetzt. Die Hellenen milderten das assyrische Prinzip und bildeten daraus das ambrische Haupt des olympischen Zeus. Rhea, die Mutter des Zeus und der Hera, erscheint aber noch auf archaischen Reliefs mit gerade herabhängenden Haartreffen, und es war hieratisches Gesetz, das Heräum bei Argos nur mit geflochtenem Haarputz zu betreten. Auch an der Demeter und der Athene sind, besonders im älteren Kunststile, die herabhängenden Haarzöpfe und der symmetrische Faltenwurf der Gewänder bezeichnend. Dagegen treten Apoll und Artemis mit wallendem, vorne in Knoten zusammengebundenem Haupthaar auf, ganz im Einklange mit der Tendenz dieser Gottheiten. Ares, der kampfbereite, hat kurzgelocktes und gestäubtes Haupthaar... Ähnlich trägt sich der rüstige Hermes. So vertraut waren die Griechen mit der vielseitigen Bedeutsamkeit des natürlichen Kopfschmuckes.¹⁵⁴ Das Demokratische ist auch im passiven Akzeptieren der Vielfältigkeit der Seinsweisen.

Ist es in der griechischen Literatur, die "das eitle Ich", vermeidet? "Analog bildete sich aus Volksliedern, Festgesängen und Sagen mit dem entstehen der Freistaaten griechische Literatur zu der höchsten Vollkommenheit aus, indem sie bei möglichst reiner Form und Schönheit einen bestimmten volkstümlichen Zweck vor Augen behielt und noch nicht, wie später, Ausgeburts des eitlen Ichs war."¹⁵⁵

Ist es im Idee gewordenen Stoff? "In dieser Sichtung des Gegebenen, und in der Vergeistigung desselben, nicht in der Erfindung neuer Typen, die der Masse unverständlich geblieben wären, oder erkältende Wirkung gemacht hätten, bestand die neue Schöpfung. Vermeidung alles u n n ö t i g e n Hinweises auf die Schwere und die Trägheit der Massen,... Benützung dieser Masseneigenschaften nur dazu, um die Thätigkeit und das Leben der organischen Glieder prägnant hervorzuheben, kurz Emanzipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfniss, ist die Tendenz des neuen

Stils. Bei dieser Tendenz musste das hellenische Bauprinzip vornehmlich die Farbe, als die subtilste körperloseste Bekleidung, für sich vindiciren und pflegen. Sie ist das vollkommendste Mittel, die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, in dem sie den Stoff bekleidet, unstofflich; auch entspricht sie in sonstigen Beziehungen den freieren Tendenzen der hellenischen Kunst."⁵⁶

Ist es im lebenden und für sich stehenden Tempel, als ein freies Individuum? "Die Griechen betrachteten diese elementaren Konstruktionen gleichsam als Gegenstände der Natur, und verwerteten sie in derselben symbolischen Weise wie animalische und vegetabilische Formen."⁵⁷ "Das gleiche erreichte die gesamte hellenische Tektonik, deren Prinzip ganz identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur ist, nämlich den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Sie lässt den leblosen zu einem kunstvoll gegliederten idealen Organismus zusammentreten, verleiht jedem Glied ein ideales Sein für sich, und lässt es zugleich als ein Organ des Ganzen, als fungierend aussprechen."⁵⁸

Im befreiten Gott? "Der Gott, von den hohen Berggipfeln in den Kreis der menschlichen Wohnungen heruntergetragen, lief Gefahr, unter priesterlichem Vorwerke zu verschwinden, und erst, als unter ionischer Kunst der olympische Jupiter zu einer Grösse und Majestät heranwuchs, dass ihm seine Cella zu eng wurde, erst als Pallas Athene aus ihrem gestickten Tabernakel hochragend mitten auf den Platz trat, war die Gottheit ihrer Fesseln vollständig entledigt."⁵⁹

Und es ist im Wesen des "vernunftbegabten und willensfreien"⁶⁰ Menschen, im Bewahrer der Demokratie, im Wesen von Semper, der das Griechische in einer solchen dynamisch dramatischen Weise für sich und den Leser inszeniert. Semper selber findet im Wesen des Griechischen eine mögliche Örtlichkeit, in die er sein Verständnis von der Befreiung, der Entfesselung und der Demokratie, seine Vorstellung vom idealen Leben, der idealen Kultur, des idealen Menschen über Traditionen als sein Wunschbild der Menschheit und des Lebens auf der Erde hineinprojektiert. Die Leichtigkeit, die Durchsichtigkeit, die Schlichtheit, die Feinheit, die Unverstecktheit und so das Aufatmen der Materie durch volles Verständnis ihrer Natur, die natürliche Anpassung der Technik und so des Produktes an den Stoff als dessen Ursprung und umgekehrt, der in

sich ruhende griechische Tempel, die Freiheit, das Individuum, das Organische, die Entstofflichung, das Ideelle...

Das sind die Begrifflichkeiten, die Semper anhand der Werke der Griechen, zur Aussprache zu bringen fähig wird, wenn auch in der Stillehre viele dieser Begrifflichkeiten auch den Produkten anderer Kulturen immanent sind. Semper ist ein Demokrat, der die kulturellen Unterschiede umarmt und seine Stillehre dadurch auf die Bereicherung der Kunst gründet. Semper konnte sich in seiner Stillehre, für die Übersetzung seines Demokratiebegriffes, "die majestätische Ruhe", der "zaubervollen", Granit- und Porphyrrmonumente Ägyptens⁶¹ nicht bedienen, aber begreift man Sempers Sehnsucht nach Demokratie nicht nur im politischen Kontext, sondern im Massstab des kosmisch Universellen, dann zeugt die Stillehre von einem Umarmen aller Begrifflichkeiten durch *techné* und dadurch der Kulturen. Deshalb braucht man die Monumente Ägyptens genauso wie den griechischen Tempel.

Der universelle Betrachter

a. M.Heidegger

In "Ursprung des Kunstwerkes" von Heidegger, lässt das Kunstwerk sich als ein In-sich-Stehendes, unabhängig vom Künstler, denken. "Das Hervorkommen des Geschaffenseins aus dem Werk meint nicht, am Werk soll merklich werden, dass es von einem grossen Künstler gemacht sei. Das Geschaffene soll nicht als Leistung eines Könners bezeugt und dadurch der Leistende in das öffentliche Ansehen gehoben werden. Nicht das N.N. fecit soll bekanntgegeben, sondern das einfache "factum est" soll im Werk ins Offene gehalten werden: dieses, dass Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht; dieses, dass solches Werk *ist* und nicht vielmehr nicht ist. Der Anstoss, dass das als diese Werk ist und das Nichtaussetzen dieses unscheinbaren Stosses macht die Beständigkeit des Insichruhens am Werk aus. Dort, wo der Künstler und der Vorgang und die Umstände der Entstehung des Werkes unbekannt bleiben, tritt dieser Stoss, dieses "Dass" des Geschaffenseins am reinsten aus dem Werk hervor..."⁶²

Heidegger fragt nicht, ob die Wahrheit, die aus dem Gemälde und durch das Gemälde "Bauernschuhe" west, der Absicht von Van Gogh entspricht. In

Werken der Kunst wird diese Frage, so nach Heidegger, eher eine irrelevante Frage, was wiederum die Unabhängigkeit des wahren Werkes von seinem Schöpfer betont. Es geht im Werk der Kunst um das Gewähren der Wahrheit am Werk. "Die Weise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet. Die Bewahrung geschieht in verschiedenen Stufen des Wissens mit je verschiedener Reichweite, Beständigkeit und Helligkeit..."⁶³ So wie nicht jeder ein wahrer Künstler und jedes Erzeugnis, sei es auch als ein Werk der Kunst konzipiert worden ist, ein Kunstwerk, im Sinne vom Werk "der grossen Kunst" ist⁶⁴, ist jeder Mensch ein Betrachter mit "verschiedenen Stufen des Wissens mit je verschiedener Reichweite, Beständigkeit und Helligkeit".

Nach Heidegger verlangt das Gewähren der Wahrheit, am und durch das Kunstwerk, einen Betrachter, mit verschiedenen Stufen des Wissens, wobei das Wissen, eine Fähigkeit eines Hörenden wird, welcher lauscht und wahrnimmt, was das Kunstwerk sagt, oder was durch und im Kunstwerk geschieht, was selbst mehr sein kann als das, was sein Schöpfer gemeint hat. Diesen Betrachter nennt Heidegger "Bewahrer". So ist der Bewahrer des Werkes ein Hörender des Werkes und selber Schöpfer, der manchmal schöpferischer als der Künstler gewesen sein mag:

"So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden. Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, nicht unmittelbar so findet, dass sie der im Werk geschehenden Wahrheit entsprechen, dann heisst dies keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. Es bleibt immer, wenn anders es ein Werk ist, auf die Bewahrenden bezogen, auch dann und gerade dann, wenn es auf die Bewahrenden erst wartet und deren Einkehr in seine Wahrheit erwirbt und erhartet. Sogar die Vergessenheit, in die das Werk fallen kann, ist nichts; sie ist noch ein Bewahren. Sie zehrt vom Werk. Bewahrung des Werkes heisst: Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden. Die Inständigkeit des Bewahrenden ist ein Wissen. Wissen besteht jedoch nicht im blossen Kennen und Vorstellen von etwas. Wer wahrhaft das Seiende weiss, weiss, was er inmitten des Seienden will. Das hier genannte Wollen, das weder

ein Wissen erst anwendet, noch zuvor beschliesst, ist aus der Grunderfahrung des Denkens in "Sein und Zeit" gedacht. Das Wissen, das ein Wollen, und das Wollen, das ein Wissen bleibt, ist das ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins." ⁶⁵

b. Der Mensch in der Stillehre Sempers

"Die griechische Architektur wird in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jeder Zeit und überall durch sich selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist." ⁶⁶ Auf der Natur begründet sind auch die Potenzialitäten der Rohstoffe, die Prinzipien der *techne*, und aus diesen resultierenden *techne*-ischen Produkte. Auch sie reden in einer Sprache, die der Natur ist, die jeder Zeit und überall durch sich selbst verständlich sind. Sie werden verständlich sein, weil die, die sie verstehen sollen, auch Teil der Natur sind, nämlich die Menschen. Die Begriffe oder Ideen, die erst durch die Produkte aus den Rohstoffen heraus bearbeitet und in die Sinnlichkeit gebracht werden, wurden von Menschen, die zu diesen Ideen, durch ihr Bewusstsein und ihre Hände, Gestalt zu geben wussten, ermöglicht. Sonst würden die Ideen in ihrer tiefen Natur und im umfassenden Kosmos schlummern.

Die wollene Feinheit der Mousseline, die "glanzlose Tiefe" und "glanzlose Farbglut" des seidenen Samtes, der "dunkler als dunkelste" ist ⁶⁷, oder der Goldbrokat aus Seide, diesermal der Inbegriff des Glanzes. Die Ruhe nimmt in ägyptischen Monumente anders als im griechischen Tempel Gestalt. Doch versteht der Mensch beide Weisen der Ruhe, weil diese als natürliche Empfindlichkeit dem Menschen angeboren ist. Bis zum ägyptischen und griechischen Tempel wussten sie vielleicht nichts von diesen tief in ihnen schlummernden Ruheweisen, doch gewähren sie diese anhand der *techne*-ischen Produkte. So bringt die *techne* die Natur zum sprechen und lässt den "Bewährer" in uns entstehen. Die Technik, so wie wir sie aus Sempers Stillehre entnehmen, macht die Natur sichtbar, die auch in uns ist oder von der wir ein Teil sind.

Deshalb verstehen wir, hier mit Julius Posener gesprochen, die technische Erzeugnisse in der Stillehre Sempers als "Gegenstände" aber nicht als

"Apparate" und mit einem Gefühl des "Vertrauens". Als eine "Welt der Gegenstände" sind sie, so Hans Kollhoff, Teil unserer alltäglichen Erfahrungen, Teil des Gewohnten und Gewöhnlichen, durch welche der Mensch seine Umgebung begreift. Es widerstrebt dem Menschen sich reduktiv dem Technisch-Funktionalen, so Hans Kollhoff, auszusetzen.⁶⁸ Die weite Skala der individuellen Rohstoffe, die Eigenschaften dieselben verwertenden und neue *techne*-ische Individuen gebärende Prozesse, die wir aus der Stillehre Sempers herauslesen, bieten auf der Erde eine reiche Metaphorenquelle für den wahrnehmenden Menschen. Durch diese findet der Mensch Zugang zu seinem eigenen natürlichen Wesen. Die *techne* kann je nach Kulturen⁶⁹ verschieden erfahren werden, doch wird sie, nach der Stillehre Semper, aufgrund ihrer Herkunft aus der Natur als das Universale, für die ganze Menschheit allgemein verständlich bleiben.

"Der Genius der Kunst" ist ein der Natur entlehntes Geheimnis und ist allgemeinverständlich. Gadamer'schen Hermeneutik nahe kommend, besagt Semper in der Stillehre, dass der Mensch ihm Verwandtes versteht, auch wenn es zu ihm zeitlich und kulturell fremd ist. Die Stillehre Sempers setzt die universelle Verwandtschaft der Menschen untereinander voraus. Semper geht davon aus, dass die Menschen einer Natur entsprungen, auf welcher auch universelle Kunstwerke fussen.

Übersicht

5. Die Technik als Poesie

1. Die Unendlichkeit

Die Materialität

Wenn auch der Mensch als Drahtzieher und Lenker der *techne* definiert werden kann, ist er dennoch abhängig von der Materialität. Die Materialität ist dabei kein begrenzter Faktor, so wie die *techne* nicht nur ein begrenztes Erfahrungsfeld ist.

Die Überwindung der Materie und die unendliche Fruchtbarkeit der *techne*

Die Beziehung der Bestandteile der *techne* zueinander -die Rohstoffe, die *technische* Prozesse und die Produkte- machen die *techne* fruchtbar für unendliche Erfahrungen. Durch die *techne* werden mannigfaltige Ideen in die Sinnlichkeit übersetzt.

Die Variabilität

- a. der elementaren Prozesse
- b. beim Übergang der Prozesse zu Seinsweisen
- c. der Verhaltensweisen

Die Unendlichkeit der *techne* bedeutet auch die unendliche Nuancierung des Grundelementes, sei dies ein elementares Prozess der *techne*, oder eine aus den Begriffen gewonnene Idee; in der Gestaltung kann der Mensch beide unendlich nuancieren und variieren. Durch diesen Zug der Unendlichkeit wird die *techne* zur Natur in Beziehung gesetzt.

2. Die Vergeistigung

Als Ort, aus dem sich die unsterblichen und allgemeinverständlichen Ideen entfalten und Gestalt annehmen, wird die *techne* in der Stillehre vergeistigt, was ihre Beziehung zur Natur inniger macht. In dieser Dimension berührt Sempers Stillehre die Gedankenwelt Platons.

Jenseits der Geometrie

Die Form als einen Aspekt der *techne*-ischen Welt definiert Semper obigen Überlegungen zufolge als alles andere als eine bloße geometrische Grösse.

Die Stoffwechseltheorie

Die Stoffwechseltheorie erweitert die Unendlichkeitsidee nun einen Schritt. Zugleich weist dieser Schritt auf das poetische Vermögen der *techne* hin.

a. Die Untrennbarkeit des Praktischen vom Ideellen

Stoffwechsel wird aufgrund praktischer Notwendigkeiten benötigt, doch mit der Erfolgung derselben, erwächst in der Stillehre ein Zustand des schätzenden Bewahrens, das den Menschen zu poetischen Empfindlichkeiten führt.

b. Die poetische Dimension

Aus der Theorie des Stoffwechsels ergibt sich die Idee der Übertragung. Die Übertragung vollzieht sich in der Stillehre nicht nur auf formaler und stofflicher Ebene. Die Gestalt und der Stoff sind viel mehr als geometrische Form und bloße Masse. Sie weisen eine Idee auf. Somit ist der Stoffwechsel in der *techne* für Semper das Übertragen einer Idee.

3. Das *techne*-ische Übertreffen des Natürlichen

Die These des Stoffwechsels stützt aber die *techne* mit Fähigkeiten aus, welche der Natur nicht gewachsen ist. Die *techne* übertrifft durch die These des Stoffwechsels die biologische Natur.

Die poetische Überhebung des Widerspruchs

Die Poesie ermöglicht ein souveränes Umgehen mit der Stofflichkeit, ohne die Stofflichkeit zu negieren, da sie nach Semper im Bewusstwerden und Betonen des Ursprunges liegt.

Gottfried Sempers Stillehre

Die Stillehre als ein Werk ermöglicht dem Leser die Gewährung des Lebendigen in der *techne*.

5. Die Technik als Poesie

1. Die Unendlichkeit

Die Materialität

Die Stillehre Sempers beruht auf der grundlegenden Annahme, dass der Mensch der Drahtzieher *techne* ist. Nur der Mensch ist im Stande, die Potenzialitäten der *techne* ins sichtbare Leben zu rufen. Seinem Bewusstsein und Einfühlungsvermögen verdankt die *techne* seine mannigfaltigen Produkte; sei es durch das Einfühlen der Natur des Rohstoffes während dessen Bearbeitung oder aber durch Gewährwerden desselben durch einen Zufall¹, was wiederum ein Bewusstsein bedingt und/oder dasselbe entwickeln lässt.² Dennoch wird in der Stillehre diesem Menschen, der die Verantwortung dieser Erscheinungswelt trägt, die Grenzen des Machbaren vorgezogen. Die Macht des Menschen ist durch die objektiven Gegebenheiten, wie z.B. Rohstoffen begrenzt. Die Einbildungskraft findet erst, so Semper, durch diese begrenzenden Faktoren die Möglichkeit zum sinnlichen Sein.

„; da doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar, und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letztern in der Erscheinungswelt **a l l e i n i g** massgebend ist. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut notwendig, dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor trete...“³ Die Kunst braucht die Materie. Die Stillehre Sempers führt das Ideal des Ästhetischen nicht bis zu ihrer Hegelschen Vollendung, wo die Kunst nicht mehr notwendig ist.⁴ Die begrenzende Faktoren, wie die Materie und Prozesse, sollen, da sie sich gegenseitig bereichern, nicht an Zahl begrenzt vorgestellt und getrennt behandelt werden. Ihr Bezug zueinander erlaubt die Geburt vielfältiger Seinsweisen.

Trotz der Aufteilung der *techne* unter den Bestandteilen als Rohstoffe, Prozesse und Produkte, werden dieselben in der Stillehre voneinander nicht getrennt behandelt.⁵ Die Rohstoffe tragen zwar eine bestimmte Anzahl der Eigenschaften in sich, doch jede Bearbeitungstechnik lässt dieselben verschieden aktivieren und in Gestalt bringen. Sie sind Quellen von Begriffen oder Ideen, die

aber erst anhand mannigfaltiger Produkte eine Sinnlichkeit in einer bestimmten Gestalt erlangen. Gegen ein, die technische Welt begrenzt vorstellendes Denken sagt Semper, dass die *techne*-ischen Prozesse so alt wie die Menschheit selbst seien und genauso lang leben werden. Die "technische Vervollkommnung" (Flechten) eines Produktes (Zopf), erstreckt sich so auf ganze Jahrhunderte und Kulturen. Als nur ein zeitlich bedingter Begleiter der Menschheit werden wir die Potenzialität der *techne*-ischen Welt nicht bis zum Ende erfahren. Selbst menschliche Bedürfnisse werden sich, auch wenn sie letztlich auf Naturgesetzmäßigkeiten beruhen, Äusserlichkeiten nach durch die Zeiten verändern. Es werden neue Stoffe entwickelt, die wiederum neue Prozesse bedingen werden.

Die *techne* ist, so Semper, nicht zur Genüge erfahren worden. Sogar manches *techne*-ische Wissen gerät immer mehr in Vergessenheit: "... Kunstweberei. Wie steht sie zurück in Beziehung auf Geschmack und Erfindung hinter dem, was, bei weit einfacheren und beschränkteren Mitteln, in minder industriellen aber kunstsinnigeren Jahrhunderten aus ihr hervorging und was noch heute der stehende Webstuhl der Hindu und der Kurden schafft...endlich beweisen, dass alle technischen, mechanischen und ökonomischen Mittel, die wir erfanden und vor der Vergangenheit voraus heben, eher zur Barbarei zurückführen als den Fortschritt der wahren Kunstindustrie und zugleich der Civilisation im Allgemeinen bezeichnen, so lange es nicht gelang, diese Mittel im künstlerischen Sinne zu bemeistern!" ⁶ Die Einfühlsamkeit in die Natur des Rohstoffes kann mit der Zeit nachlassen. Einst verstand es der Mensch, Individualität und Charakter des Stoffes für die Welt der Kunst symbolisch zu entfalten. Stoff und Werke ergänzten sich gegenseitig.

"Ein Beispiel dürfte hier am Platz sein. Die Granit und Porphyrrmonumente Aegyptens üben einen überwältigenden Eindruck auf unser Gemüth aus. Woher dieser Zauber? Teilweise vielleicht, weil sie der neutrale Boden sind, auf welchem das harte und starre Material und die bildende Hand des Menschen aufeinander stiessen. Bis hierher und nicht weiter war die stumme Sprache dieser massiven Schöpfungen Jahrhunderte hindurch. Ihre majestätische Ruhe, ihre scharfen, flachen und eckigen Linien, die Ökonomie der Arbeit in der Behandlung des harten Materials, ihre ganze Erscheinung sind Stilschönheiten,

welche uns, die wir den härtesten Stein wie Kreide schneiden können, nicht mehr durch die Notwendigkeit aufgedrungen sind. Wie haben nun wir den Granit zu behandeln? Es ist schwierig, eine befriedigende Antwort zu geben. Vor allen Dingen ist er nur dort anzuwenden, wo seine ausserordentliche Härte und Dauerhaftigkeit einem Bedürfnisse entspricht, und hieraus sollte sich die Behandlungsweise ergeben, leider aber wird heutzutage hierauf zu wenig Aufmerksamkeit verwendet."⁷

Die Überwindung der Materie und die unendliche Fruchtbarkeit der *techne*

Im ersten Band Sempers Stillehre wird die Einleitung zu den vier Klassen der Künste, über vier entsprechende Kategorisierungen der Rohstoffe, durchgeführt: "1.) biegsam, zäh, dem Zerreißen in hohem Grade widerstehend, von grosser absoluter Festigkeit; 2.) weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannigfaltiger Formierung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend; 3.) stabförmig, elastisch, von vornehmlich *r e l a t i v e r*, d.h. der senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widerstehender, Festigkeit, 4.) fest, von *d i c h t e m A g g r e g a t z u s t a n d e*, dem Zerdrücken und Zerknicken widerstehend, also von bedeutender *r ü c k w i r k e n d e r* Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu beliebiger Form bearbeiten und in regelmässigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen, bei welchen die rückwirkende Festigkeit das Prinzip der Konstruktion ist. Nach diesen vier Kategorien der Stoffe, die in Betracht kommen, unterscheiden sich nun auch die vier Hauptbethätigungen des Kunstfleisses, insofern nämlich dieser durch geringere oder grössere Mühen und technische Procedures dahin gelangt, den Rohstoff je nach seiner Qualifikation einem bestimmten Zwecke dienstbar zu machen. Demnach theilen sie sich in folgende Klassen: 1. textile Kunst, 2. keramische Kunst, 3. Tektonik (Zimmerei), 4. Stereotomie (Maurerei etc.)..."⁸

In der höheren Bedeutung sind diese technischen Künste und denen entsprechenden Stoffe, Quellen der Begrifflichkeiten. Durch diese Begrifflichkeiten erfindet und verwertet der Mensch sich und seine Welt. Die

Kategorisierung der *techne* umfasst neben der Stofflichkeit auch "Dinge", "Gegenstände", "Arbeiten"; kurz also den "ganzen Bereich der Kunstindustrie" und nicht nur fertige Endprodukte der *techne*:

"Erste Klasse: Sie umfasst alle Dinge, welche ihre Typen in der Kunst oder Industrie der *Bekleidung* haben. Die Weberei bildet zwar einen wichtigen Zweig dieser sehr ausgedehnten Klasse, letztere umfasst aber ausserdem noch eine grosse Anzahl anderer Vorkehrungen, gewisse Gegenstände mittels dünner Ueberzüge zu decken oder zu schützen. Zweite Klasse: Gegenstände, welche ihre Vorbilder in der keramischen Kunst haben. Wie die Weberei in der ersten, so bildet die Töpferei in dieser zweiten Klasse nur eine Abtheilung, die eine Anzahl anderer Prozesse umschliesst, welche in der keramischen Kunst ihren Ausgangs- oder Berührungspunkt haben. Dritte Klasse: Arbeiten, deren Typen in der *Holzkonstruktion* liegen. Auch hier müssen wir das Wort in seiner weitesten Bedeutung nehmen, welche Konstruktionen mit umfasst, die in Stein, Metall oder irgend einem anderen Material, aber nach dem Prinzip der Holzkonstruktionen ausgeführt sind. Die hohe Bedeutung der Formen, welche ihren Ursprung in Holzkonstruktionen haben, ist in der Geschichte der Architektur wohl bekannt; nicht dasselbe ist der Fall mit jenen Formen, die aus der textilen Kunst stammen. Vierte Klasse: Solche Arbeiten, deren Typen in der *Steinkonstruktion* und in der *Stereotomie* oder der Kunst, Formen aus harten Materialien zu schneiden, zu suchen sind..."¹⁹

Unter dem Begriff "Form" wird in der Stillehre Sempers etwas viel Komplexeres verstanden als nur abstrakte Geometrie. Sie ist Inhalt, Idee, Begriff, Materie und Gestalt zugleich. Dieser mehrdimensionale Vorstellung vom Begriff "Form", in die obige Kategorisierung der Kunstindustrie übertragen, wird der Leser in der Stillehre gewahr, wie umfassend die Kunstindustrie begriffen und ausgedehnt werden kann.

Semper behandelt in seiner Stillehre die technischen Künste und deren entsprechende Stoffe, als Quellen unendlicher Ideen. Hier verhält sich Semper wie die Frühromantiker, die nach Walter Benjamin als erste die Behauptung aufstellten, dass es in der Kunst kein Ideal gäbe und man die Kunst eher als Idee zu fassen habe, welche wiederum der Ausdruck der Unendlichkeit der

Kunst einerseits und ihrer Einheit andererseits ist. Im Gegensatz zu den Idealen treten die Formen der Ideen in unbegrenzter Zahl auf, so dass man sie ständig aufs neue annehmen könnte, ohne sich dabei zu wiederholen, was nach Irma Kozima in den Worten von Friedrich Schlegel am deutlichsten formuliert worden ist. Er schreibt, dass alle Gedichte des Altertums sich aneinander reihen, bis sich aus immer grösseren Massen und Gliedern das Ganze bildet, dass alles ineinander greift und überall ein und derselbe Geist ist, aber "nur anders ausgedrückt."¹⁰

Sempers Stillehre zeugt von derselben Fruchtbarkeit des Ideellen in der *technischen* Welt. Wenn Sempers Stillehre tiefer untersucht wird, bleibt die Bemerkung Hanno-Walter Krufts, dass das idealistische Denken bei Semper zurücktritt, die er voreilig und unvollständig aus Sempers "Operation mit wissenschaftlichen Methoden" gründet, ohne Gültigkeit.¹¹ Durch ein tieferes Studium von Sempers Stillehre entdeckt man, dass der Mensch die Verwirklichung mancher Ideen der textilen Kunst verdankt. Diese Ideen sind zwar der Natur und dem Menschen immanent¹², aber teilweise aus der Natur selber entlehnt.¹³ Sie erhalten erst durch die textile Tätigkeit eine künstlerische Sinnlichkeit und können bis zur Unendlichkeit variiert werden. z.B. ist die Idee des Vorwärtsstürens, welches der Mensch erst durch den Kamm des Hahnes, dann durch flatternden Bänderschmuck formulierte, unendlich varierbar. Die Geschwindigkeit kann anhand der zur Verfügung stehenden Stoffen immer anders nuanciert werden. Das künstlerische Sichbarmachen eines Eilenden mit einem besonderen Charakter oder das Sichtbarmachen des Eilenszweck geben dem Künstler eine mannigfaltige Freiheit, die jedoch fern von blosser Willkür steht.

Manche Begriffe verdankt der Mensch, so Semper, mehr der *techné* als der Natur. So gewinnt der Mensch die Idee des Schwebens erst durch die textile Kunsttätigkeit: "Ein anderes, sehr wichtiges Symbol, welches im griechischen Ornament eine grosse Rolle spielt, leitet seinen Ursprung von der elementaren Herstellungsart der R a u m t e i l u n g e n und P l a f o n d s durch S e g e l t ü c h e r und M a t t e n ab. Nicht nur die Mauern und Raumteilungen, sondern auch die Decken und Unterzüge, welche letztere trugen, wurden durch Ornamente symbolisch geschmückt, welche an die

Werke textiler Kunst erinnerten. Diese Art, die Idee des Schwebenden, Aufgespannte symbolisch zu veranschaulichen, ist so bezeichnend und selbstverständlich, als wenn sie der Natur selbst entlehnt wäre. In der Tat würde es schwer fallen, irgend ein Symbol für diese Idee zu finden, welches dieselbe allgemeine Verwendbarkeit und denselben Wert hätte; jedes anderes Ornament würde an dieser Stelle weniger ausdrucksvoll sein oder gar nichts bedeuten."¹⁴ Aus der textilen Kunst entstehen zahlreiche Ideen, die der Bewährer als Hörender im Sinne Heideggers in die Erscheinungswelt treten liess, lässt und lassen wird.¹⁵ "Der textilen Kunst entnommene Symbole wurden ferner häufig verwendet, um einen *V e r b a n d*, die *A n h e f t u n g* eines Teiles an einen anderen zu bezeichnen..."¹⁶

Auch anderen technischen Künsten entspringen Ideen: "Ein Möbel ist ein Pegma, das in sich Konsistenz hat und zu seinem statischen Zusammenhalten des Stützpunktes der Erde nicht bedarf. Hierin unterscheidet es sich von dem Monumente oder der architektonischen Konstruktion, die *u n v e r r ü c k b a r* ist, weil die Basis oder der Boden, worauf sie steht, gleichsam mit zu ihrem Systeme gehört. Das Möbel dagegen ist *v e r r ü c k b a r*...Der Möbel soll seine Unabhängigkeit von dem Orte, wo es gerade steht, in seiner Form zu erkennen geben...In dieser Beziehung sind die assyrischen Möbel trefflich stilisiert, denn sie stehen auf breitester statischer Basis und ihre Füße laufen meist in Spitzen aus, wodurch sie mit dem Boden in möglichst geringen Kontakt gerathen. Der in dem Möbel liegende Gedanke des Bewegbaren drückt sich an jenen assyrischen..."¹⁷ Und der empfängliche Mensch verstand es in seiner Geschichte, die so alt wie seine *techne*-ischen Erfahrungen ist, beim Lauschen des Letzteren und sich selber und durch seine Gabe zur "Ideenassoziation", vielen Begriffen zur Erscheinung zu verhelfen.

Wenn Sempers Verständnis von Technik in der Stillehre in diesem Sinne ausgelegt wird, kann auch auf die Frage von Caroline van Eck, was die "fundamental ideas", von denen Semper spricht, bedeuten, eine Antwort gegeben werden.¹⁸ Dafür aber soll die Stillehre Sempers nicht nur als eine Theorie der Architektur, sondern als kunst- und technikphilosophisches Werk akzeptiert werden.¹⁹

Die Natur als "Symbollieferant" bietet der Menschheit ihre Rohstoffe an. Rohstoffe als Stoffe der Natur haben spezifische Eigenschaften. Wolle hat andere Eigenschaften als Seide. Beide werden durch ihre differierenden Eigenschaften zu Individuen und übertragen diese Eigenschaften auf Produkte, die selber eine Individualität gewinnen. So haben "wollene Zeuge" einen warmen Charakter, welchen sie den Eigenschaften der Wolle verdanken. "Dabei ist das spezifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faserstoffes..., wodurch die aus ihm gewonnen Zeuge noch ausserdem den Vorzug grosser Leichtigkeit gewinnen."²⁰ Der "reichste und satteste Stil" der Wolle spiegelt sich nicht nur in der physischen Wärme oder in der Optik wieder.

"Eine der köstlichsten Eigenschaften der Wolle ist ferner ihre Empfänglichkeit für färbende Stoffe und die tiefe Sättigung durch Farben, deren sie fähig ist...Vermöge der velutirten und doch zugleich natürlich glänzenden Oberfläche der Wolle, die immer etwas organisch Durchscheinendes behält, was weder dem Flachs noch der Baumwolle noch selbst der Seide eigen ist, erscheint selbst die dunkelste Tinktur, womit sie gefärbt ist, noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz - und nicht minder günstig ist sie für die Aufnahme heller und leuchtender Farben. Diese erscheinen niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und identifiziert mit dem Stoffe, der durch sie gänzlich durchdrungen ist."²¹ Diese Eigenschaften sind keine blossen chemischen und physischen Eigenschaften, sondern als Seinsweisen sprechen sie das menschliche ästhetische Auge an und fügen der Kunstsprache neue Ideen hinzu. Der Leser der Stillehre fängt an, die Wolle, die von sich aus zu etwas fähig ist, zu schätzen. Die Wolle bekommt Individualität und wird in der Stillehre verehrt.

Der Rohstoff ist auch eine Quelle entgegengesetzter Ideen. So wie Flachs, dessen Natur den Menschen anwies, "ihn gleichsam das weite Reich der textilen Kunst nach beiden Extremen hin zu begrenzen und abschliessen zu lassen. Für die stärksten fesseln und Bande, für die feinsten Hüllen und Decken..."²² So entspringt der Seide einerseits das Fabrikat Atlas als "das Erbgelände der Seide" und Inbegriff des Glanzes nur durch einen entsprechenden Prozess: "so dass der Faden der Seide möglichst lange ungebogen und ungeknickt bleibt und

seinen Glanz mit dem Glanze der parallel gelegten benachbarten Fäden zu glattester Oberfläche und zu sehr brillanter Wirkung von Licht und Schatten vereinigt".²³ Andererseits entspringt der Seide auch Samt; ein Fabrikat mit entgegengesetzter Idee zum Atlas, und "doch ist er zugleich mit jenem ein glückliches Resultat wohlverstandener technischer Ausbeutung der Eigentümlichkeiten des in Rede stehenden Faserstoffes, der Seide nämlich..."²⁴

Aufgrund des Samtes und seiner lichtabsorbierenden Eigenschaft -diesmal gewonnen aus unendlich vielen, querdurchschnittenen, nebeneinander aufrechtstehenden Fäden- gewährt die Kunstwelt absolute Glanzlosigkeit. Aus Samt gewinnt die Kunstwelt eine matte Oberfläche, die Weiche, einen fülligen und grossen Faltenwurf. Schaut man auf den samtene Faltenwurf mit vertikalem Blick, durchscheint die Urquelle ihrer Herkunft, nämlich die Seide in einem gleichzeitig "atlasartigen Schillern und glanzloser und tiefsatter Farbenglut des Samtes".²⁵ Samt und Atlas sind Produkte der Seide, und Seide gehört der Natur. Natur, Samt und schillernder Atlas finden sich in der Stillehre Sempers zusammen, wenn Semper Samt, den "erwünschtesten und schönsten Grund für alle Wunder der Nadel" folgendermassen beschreibt:

"Die grüne Farbe scheint dabei die beliebteste Farbe gewesen zu sein und wirklich ist sie diejenige, welche die Natur am häufigsten ihren Sammtgebilden, dem Rasen, den Blättern und Früchten gewissen Pflanzen, freilich neben vielen anderen Farben, wie Braunroth, Quittengelb, Purpur, Pflaumenblau zuteilt; man wird an allen diesen Naturvelouren eine eigentümliche Farbmischung wahrnehmen, die sorgfältig studiert und von dem denkenden Manufakturisten nicht minder als von dem Maler beherzigt werden muss. Vorzüglich wichtig ist die Beobachtung, wie die Natur mit ihren velutirten Oberflächen andere atlasschillernde, nach ganz entgegengesetztem Prinzipie kolorierte in Kontrast setzt. Wie auf dem Samtteppiche des frischen Rasen die Atlasblumen des Frühlings sich abheben, so darf das Grün die Hauptfarbe des meistens zum Grunde einer reichen Stickerei oder eines glänzenderen Seidenstoffes dienenden Samtes bilden."²⁶ Ob im Atlas oder im Samt, Seide als ein Individuum kommt in Endprodukten wie liturgischen, geistlichen und königlichen Gewänder prachtvoll zur Geltung.

Die Eigenschaften des Rohstoffes werden durch *techne*-ische Prozesse auf verschiedene Art und Weise aktiviert. Letztendlich sind Samt und Atlas nur Resultate entsprechender *techne*-ischer Prozesse.²⁷ Auch Leder bearbeitet man anders und gelingt so zu verschiedenen Produkten mit differierenden Seinsweisen, also Individualitäten wie Corduan, Saffian, Chagrin, Juchten: "Ein interessantes Produkt ist der Chagrin, persisch *sagre*, das kräftig und hart ist und auf der Narbenseite wie mit kugelartigen Körnchen übersät erscheint...Pallas theilt uns die Procedur mit, wie die Narben des Chagrins hervorgebracht werden; dieses geschieht, indem man die Häute auf den Fussboden ausbreitet und mit den Samenkörnern ...bestreut, diese dann in das weiche Fell eintritt, sie wieder dann herausklopft, das Leder dann auf der Grübchenseite beschabt und für einige Tage in Wasser legt. Die Punkte, die durch die Samenkörner zusammengepresst wurden, treten hernach quellend hervor, und zwar in der Kugelform des Samenkornes, da das am meisten zusammengepresste Püktchen in der Mitte am meisten quellen muss.

Ein ganz ähnlicher Prozess liesse sich gewiss sehr praktisch an, um Lederrelieftapeten zu fabriciren, die auf diese Weise nicht mit Hohlformen, sondern mit Reliefformen vorher gepresst und dann geschabt und geweicht werden müssten. Das Gewinn dabei wäre eine grössere Weichheit der Umrisse, verbunden mit feinerer Modellirung, und zugleich eine gewisse Natuwüchsigkeit der nicht gar zu mechanisch entstandenen Formen. Auch auf Flächen von anderem Stoffe, z.B. Holz, Elfenbein, Papiermaché und dergleichen lässt sich dieser Prozess anwenden und wird er auch in der That von den Morgenländern benutzt."²⁸

Varibilität

a. Varibilität der elementaren Prozesse

Die *techne*-ische Tätigkeit wird in der Stillehre als "Prozesse" behandelt. In der Stillehre gewährt der Leser die Unendlichkeit der *techne* auch anhand der Variierbarkeit der Prozesse. Die reichen Variationen der elementaren Prozesse deuten zugleich auf die vielfältige Entfaltung der Phantasie hin. Zum Beispiel aus dem Prozess "zwirnen" erhält man das Produkt "Gezwirn". Betrachtet man

die drei unten gegebenen Aspekte beim Zwirnen, ist es als Prozess, und somit auch als Gezwirn, unendlich variierbar:

1. Die vielfältige Auswahlmöglichkeit der zu zwirnenden Fäden in Bezug auf Stofflichkeit: verschiedene Rohstoffe gleicher oder verschiedener Durchmesser der Fäden mit vielfältigen Farbkombinationen.
2. Die unbegrenzbare Variationsmöglichkeiten der elementaren Schritte: "...man kann z.B. lockeres und festes Gezwirn machen, doppelte Drehungen bewerkstelligen, die miteinander und gegeneinander laufen u.s.w."²⁹
3. Die Möglichkeit, nach dem elementaren Zwirnen der Fäden dieselben durch nochmaliges Zwirnen mit andern Gezwirnen zu "einem dickeren Tau" zu verbinden, das wiederum unter Berücksichtigung von 1. und 2. vielfache Variationen zulässt: "So lassen sich Fäden, die aus verschiedenen Stoffen bestehen, deren Durchmesser nicht gleich sind und die in ihren Farben abwechseln, zusammenzwirnen..."³⁰

Und so bietet dieser einfache Prozess der textilen Kunst "...für stilistische Betrachtungen, die das Nützliche im Schönen sehen, den reichsten Stoff, deren Bearbeitung, die das Nützliche im Schönen sehen, den reichsten Stoff, deren Bearbeitung einem kunstphilosophischen Posamentier vorbehalten bleibt."³¹ Die Idee der unendlichen *techne* betont Semper in manchen Passagen der Stillehre mit pädagogischer Absicht zur Motivierung des Lesers. Der Leser soll für die *techne* Fleiss, Sorgfalt, Geduld einsetzen.³² Technik ist demnach nicht nur blosses Machen und Produzieren.

b. Variabilität beim Übergang der Prozesse zu Seinsweisen oder zu neuen Ideen

Stoffen ordnet Semper in der Stillehre in Bezug auf ihre Eigenschaften bestimmte Bearbeitungsweisen zu. Aus dieser Anordnung entspringen wiederum andere Ideen oder Begriffe, die in sich Stofflichkeit und Bearbeitungsweise gleicherweise darstellen. So führt z.B. der Prozess *falten* zur *gefalteten* Form. Das Lexikon künstlerischer Ausdrücke wird um einen neuen Begriff erweitert: *die Faltung*, die unabhängig vom Urstoff auf andere Stoffe als Seinsform übertragen werden kann. Die Antworten auf die folglich

entstehende Fragen wie *in welcher Form gefaltet und in welcher Weise gefaltet*, sind vielfältig und machen den unendlichen Reichtum der Kunst aus.³³

Die Prozesse können auch unabhängig von den Stoffen untersucht werden und dennoch zu Begrifflichkeiten führen. Der Beweis dafür, dass Prozesse als praktische Tätigkeiten unabhängig von den Stoffen untersucht werden können, ist die namentliche Ableitbarkeit von Produkten wie Naht, Gewebe, Gespinnst, usw. aus den Prozesse wie Nähen, Weben, Spinnen, usw. Das Prozess "flechten" führt zum Produkt "Zopf". Das Zopf selber wird der Inbegriff des Bindenden, also des Bandes: "...Dieser Fadenkomplex ist der reichsten ornamentalen Ausbildung fähig und gleichsam von absoluter Eleganz; mit gutem Rechte daher wählte ihn vielleicht schon die Mutter des Menschengeschlechtes als Haarschmuck...Es lässt sich der Zopf auf ebenen so gut wie auf cylindrischen und ringförmigen Oberflächen gebrauchen, wobei immer der Begriff des Bindens durch Ideenassociation vergegenwärtigt wird. Die Modalität und Intensität des Bandes wird gleichfalls in gewissem Grade ausdrückbar durch die Art und Stärke des angewandten ornamentalen Geflechts. Das Maximum der Stärke z.B. ist ausgesprochen durch jenes reiche Riemengeflecht, wie es an den Basen der attischen-ionischen Säulen und sonst vorkommt..."³⁴

Fragt man mit "Wie" nach Modalität und Intensität des Bandes, die das Gestaltnehmen verschiedener Ideen bedeuten wird (wie stark, warum stark, was wird gebunden,...), befindet man sich wieder auf dem unbegrenzten aber nicht willkürlichen Raum der Kunst.

c. Variabilität der Verhaltensweisen

Durch Sempers Behandlung der Prozesse gewährt der Leser der Stillehre die unendliche Nuancierbarkeit derselben, andererseits ergibt sich der Gedanke an die unendlich nuancierbare Verhaltensweise der Produkte. Zum Beispiel ist das Tragen eine Verhaltensweise, die ihren Ursprung in der Stillehre in der Tektonik findet, und gleichzeitig zum Denken der Seinsweise der Säule als die Tragende führt. Indem die Säule sich tragend verhält und Bezug auf ein Äusseres nimmt, agiert die sie. Ihren ausgeformten Teilen (Kapitel und Sockel) entnimmt der Beobachter ihre Bezugsnahme einerseits auf etwas Getragenes,

andererseits zum Boden. Genauso das architektonische Element: die Wand als die Deckende ergibt sich aus der aktiven Verhaltensweise 'decken' und aus der Seinsweise der Decke. Antworten auf weitere Fragenstellungen, wie die Säule trägt, was sie trägt, wieviel sie trägt, was die Wand deckt, wie sie deckt, zeugen wiederum von der Unendlichkeit der Kunstwelt, die für den Leser durch die Interpretation Sempers Relevanz bekommen.

2. Die Vergeistigung

Die Unendlichkeit der *techne* erfolgt in der Stillehre über ihre Gleichstellung zur organischen Natur. Ihre Fruchtbarkeit ähnelt der der Natur, in welcher die Seienden sich in unendlichem Kreislauf befinden. Schellings idealistischer Weltentwurf, in dem er die Einheit der Idee und des Kosmos, des Realen und Idealen proklamiert, bekommt in Sempers Stillehre bezüglich der *techne*-ischen Welt Gültigkeit.³⁵ Obwohl Caroline van Eck Sempers Stillehre eher aus streng naturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet und dieselbe vielmehr als eine spezifisch architektonische Theorie anstatt eines kunst- und technikphilosophisches Traktat versteht, betont sie, dass in der Stillehre Ideen aus der Mitwirkung von Schönheit und Physik resultieren.³⁶

Technische Produkte weisen aber in Sempers Stillehre, die in die *techne*-ische Welt die ideelle Dimension des Lebens überträgt, ähnlich wie die Lebewesen Fähigkeiten auf. Sie agieren, nehmen Bezug, machen damit das Äussere sichtbar. Anders als biologische Lebewesen sind sie aber unsterblich, da sie aus Ideen heraus entstehen. Diese Ideen bekommen folglich Allgemeinheit, transzendieren die Materie und werden zum allgemeingültigen Eigentum der Menschheit und Kunst.³⁷ Die Idee, die in seinem totalen Ursprung schon in der Natur existierte³⁸, findet durch die *techne* eine Möglichkeit zur Gestaltwerdung und wird sichtbar auf der Erde. Die Ideen, die an *techne*-ischen Produkten sichtbar werden, sind wiederum auf andere *techne*-ische Erzeugnisse weiter übertragbar.³⁹ In der Stillehre findet der Leser Einflüsse des Denkens von Plato und Aristoteles. Die Stillehre bildet so eine grammatikalische Sprache, in denen die Seinsweisen als Nomen und Adjektive, und die Verhaltensweisen als Verben zum Gebrauch der *techne*-ischen Ausdrucksfähigkeit des Menschen verfügbar werden. Sie ist eine auf der Erde entwickelte Sprache des denkenden

und fühlenden Menschen, die Anspruch auf die Allgemeinverständlichkeit erhebt. Wenn auch H.R.W. Kühne die Technik im Vergleich zu Semper viel enger versteht, unterstützt er diese Überlegungen, wenn er sagt, dass Semper die technischen Probleme den "Ideen höherer Ordnung" unterwirft.⁴⁰

Anhand des Netzes kann hier das Gesagte nochmals konkretisiert werden. Über das Hauptkriterium des Netzes sagt Semper folgendes: "Die Maschen des Netzes, ..., haben den Vorzug, dass die Zerstörung einer Masche das ganze System nicht affiziert, und leicht auszubessern ist. Hierin liegt zugleich das Kriterium des Netzgeflechtes, das in anderer Hinsicht die mannigfaltigsten Variationen gestattet, in diesem einen Punkte aber sich unter allen Umständen gleich bleibt."⁴¹ Das Netzwerk ist aber auch ein Inbegriff des Umfassens und Hüllens. Doch ist das Netz ein Erzeugnis und sein Verhalten als Seinsweise fungiert als Idee, in dem wir vom 'n e t z e n' sprechen. Das Netz ist als Geflecht nicht nur ein Produkt des Flechtens. Im und aus dem "Netz" gewährt man eine, ihm eigene Idee, die so vom Stoff und vom Prozess unabhängig existieren kann. Eben deshalb ist es nicht mehr unverständlich, wenn gesagt wird, dass etwas 'netzend' gestaltet wird. Man kann diese Analogie auch auf weitere Ideen, die ihren Ursprung in den Bestandteilen der *techne* haben, ausdehnen. Die *techne* ist auch eine Quelle der Metaphoren zum poetischen Gebrauch. Wie M. Podro betont, ist die Technik in der Stillehre Sempers eine Quelle der poetischen Metaphoren.⁴²

Jenseits der Geometrie

In der zweibändigen Stillehre Sempers werden Urstoffe und Urformen unter den vier *techne*-ischer Kunsttätigkeiten gruppiert. Trotz dieser formalen Schmiedung derselben zu unauflöselichen Verbindungen mit entsprechender Tätigkeit, ist diese Gruppierung nur scheinbar eine feste Schmiedung.⁴³ Da die Ideen, die aus diesen Tätigkeiten zur Sinnlichkeit kommen und zum allgemeinen Verständnis zur Verfügung gestellt werden und so eine Unabhängigkeit von Stoff und Prozess erlangen, entstehen auch unter den Künsten, vielfältige Wechselbeziehungen. Die Ideen werden in Form von Seins- und Verhaltensweisen innerhalb der *techne*-ischen Künsten geborgt und ausgeborgt.⁴⁴ Aus diesem Handel wachsen erst reiche Kombinationen für die

Kunst, auch für die Architektur. In der Stillehre versucht Semper der Kunstwelt eine Sprache schenken, der eine grammatikalische Basis zugrunde liegt, aus der erst poetische Kombinationen erblühen sollen:

"Dieser hier gegebenen Eintheilung muss die für das Folgende durchaus notwendige Erklärung beigefügt werden, dass jede Abtheilung derselben in ihrem umfassenden Sinne zu nehmen sei, woraus dann vielfältige Wechselbeziehungen zwischen ihnen hervorgehen, die hervorzuheben und zu verfolgen Aufgabe sein wird. Jeder der genannten Abtheilungen der Technik gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die natürlichste ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist. Zweitens ist jeder Technik ein bestimmter Stoff gleichsam als Urstoff eigen, der zu der Hervorbringung der zu seinem ursprünglichen Bereiche gehörigen Formen die bequemsten Mittel bietet. Nun aber gelangte man später dahin, jene Formen auch aus anderen Stoffen zu bilden und jene Stoffe zu anderen, einer heterogenen Abtheilung der Künste ursprünglich angehörigen, Bildungen zu verwenden...Sehr bedeutsam ist das hieraus hervorgehende Ineinandergreifen, sind die Übergänge zwischen den vier verschiedenen Geschlechtern des Kunstbetriebes..."⁴⁵

Als Folge der Denkweise der Stillehre, in der die Materie mehr als blosser Stoff und die Prozesse mehr als blosses Machen sind, ist der Begriff "Form" mehr als eine geometrische Gestalt und das eigentliche Mittel, an welchem alle Wesenseinheiten der *techne*, Materie, Prozess, Idee, organisch ineinandergreifen. Die Definition des Begriffes "Form" unterstreicht somit die Auffassung der *techne* in der Stillehre Sempers, in der die *techne* nicht nur verlebendigt, sondern auch durch den Begriff der "Idee" vergeistigt, begriffen wird. Im Folgenden wird an Hand einiger Produkten aus den vier *techne*-ischen Kunsttätigkeiten versucht, das mehrdimensionale Verständnis der Form in der Stillehre aufzuzeigen, die wiederum von der mehrdimensionalen Auffassung der *techne* zeugen soll.⁴⁶

Die textile Kunst, liefert die Linie, aus der die Fläche und die Oberfläche entsteht. In der Baukunst wird durch die Fläche drei Elemente derselben gebildet: Die Wand, die Decke und der Fussboden. Mehr als nur einfache

geometrisch definierbare Formen, sind diese Flächen imstande zu agieren. Sie decken, schützen, hüllen, spannen, hängen, werden gehängt...usw. Als diese Seiende benötigen sie eigene Gestaltungen, die in sich wieder unendlich variierbar sind, wobei diese Seinsweisen vielfältig nuanciert werden. Denn es gibt viele Weisen, wie und was man deckt, wie man hüllt, spannt. So wird in der Stillehre unter dem Begriff der "Form" mehr verstanden als nur eine geometrische Definition.

Die Produkte der keramischen Kunst, haben positive Formalitäten und sind ein materialisierter Punkt. Die keramische Gefäße entwickeln sich in Richtung der drei Raumrichtungen gleichzeitig. Sie haben eine Form, die die Begriffe des Mikrokosmos und Makrokosmos widerspiegeln. Durch das birgende Innere haben sie eine mikrokosmische Form. In ihrer äusseren Form nehmen sie Bezug auf den Mikrokosmos. Ihre Form verleiht ihnen Individualität, ähnlich den organischen Wesen der Natur. So ermöglicht der Begriff der Form in der Stillehre, Definitionen des Kosmos, des Lebens und der Individualität zu erstellen.

Die Tektonik (Zimmerei) liefert den Begriff des Gerüstes, des Rahmens. Ihre dienende Wesensbestimmungen verschmelzen mit ihren Formen. Sie stützen etwas, sie rahmen etwas, sie tragen etwas. Wobei man wiederum in der Säule sieht, wie man dieses Dienende verlebendigen kann. Der Formbegriff, in der Stillehre, kann auch in Bezug zum Zweck gedacht werden.

Bezüglich der Stereometrie (Maurerei) sind das Produkt und dessen Form, so wie die dazu gehörigen ursprünglichen Stoffe, der ursprüngliche Inbegriff des Massiven, des Vollen, des Dichten.

Die Form, wie sie in der Stillehre aufgefasst wird, ist untrennbar vom Stoff und Idee: "...Eine solche Lehre darf kein Handbuch der Kunstpraxis sein, denn sie zeigt nicht das H e r v o r b r i n g e n einer beliebigen Kunstform, sondern deren E n t s t e h e n ; ihr ist das Kunstwerk ein Ergebnis a l l e r bei seinem Werden thätigen Momente. Die Technik wird in ihr daher zwar einen sehr wichtigen Gegenstand zu Betrachtungen bilden, jedoch nur insofern das Gesetz des Kunstwerdens mitbedingt. Sie ist auch eben so wenig eine reine Geschichte

der Künste; sie durchwandert das Feld der Geschichte, die Kunstwerke der verschiedenen Länder und Zeiten nicht als Thatsachen auffassend und erklärend, sondern sie gleichsam entwickelnd, in ihnen die nothwendig verschiedenen Werthe einer Funktion, die aus vielen variablen Coefficienten besteht, nachweisend, und dieses hauptsächlich in der Absicht, das innere Gesetz hervortreten zu lassen, das durch die Welt der Kunstformen gleich wie in der Natur waltet...Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen. Die empirische Kunstlehre (Stillehre) ist auch nicht reine Ästhetik, oder abstrakte Schönheitslehre. Letztere betrachtet die Form als solche, ihr ist das Schöne ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung, die unsern künstlerischen Sinn befriedigt und erfreut. Alle ästhetischen Eigenschaften des Formal-Schönen sind daher auch kollektiver Natur; wie Harmonie, Eurhythmie, Proportion, Symmetrie usw. Die Stillehre dagegen fasst das Schöne *e i n h e i t l i c h*, als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe. Sie sucht die Bestandteile der Form die *n i c h t s e l b s t F o r m s i n d*, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form..."⁴⁷ Nach all dem Gesagten ist es sehr schwierig, Heinz Quitzsch Bemerkung für die Sempers-Forschung nutzbar zu machen, wenn er sagt, dass in Sempers Lehre die Entwicklung der Formensprache der bildenden Kunst in eine enge Gesetzmässigkeit eingezwängt bleibt.⁴⁸

Die Stoffwechseltheorie

Der Mensch, der die Idee aus der Materie herauslocken kann, ist das notwendigste und verbindlichste Element für die *techne*-ische Welt in Sempers Stillehre. Die verschiedenen Kulturen bilden in der Stillehre Sempers keine Kategorisierung der Menschen, wodurch Menschheit zerlegt wird, sondern sind Teile des Ganzen, in welchen das Ganze immanent ist; sie sind Elemente der Menschheit. Sie arbeiten je an dem Hervorbringen einer Idee, die selber der Menschheit gehört und erst durch Menschen der Menschheit geschenkt wird. Die Fruchtbarkeit der *techne* endet, wenn sie nur im determinierenden Materialismus bleibt, und den Menschen im Grunde als passiven Drahtzieher, definiert. Den Menschen sieht Semper eigentlich als Lenker des Schicksal der *techne*-ischen Welt, der durch seine Subjektivität nicht den objektiven Boden

verlieren soll: "So wie nämlich die Natur bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist, wie sich eine stetige Wiederholung in ihren Grundformen zeigt, wie aber diese nach den Bildungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verschiedenen Daseinsbedingungen tausendfach modificirt..., wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Gestaltung durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen..."⁴⁹

Das Wissen um die *techne*-ische Natur und die Natur und die Verehrung des Ideellen in denselben, sollen dem Menschen, statt seine Kraft in Nachahmung und Rezepten zu bändigen oder sie in willkürlicher Subjektivität zu verschwenden, helfen, dieselbe zu steigern und effektiv einzusetzen... Denn im Wissen und Verehren, im Schätzen also, treffen sich Verstand und Herz, woraus die schaffende Kraft wächst. Hier im Zusammenreffen der Natur mit der *techne*, im Sinne des Treffens des Organischen mit dem Künstlichen, im Treffen des Objektiven mit dem Subjektiven, in der Versöhnung von Idee und Wirklichkeit, wirkt die Stillehre Sempers als versöhnende Kraft, zwischen den Gedanken von Kant, der idealistischen Ästhetik und Heidegger.⁵⁰

Sempers Theorie vom Stoffwechsel ist der Ort, wo in der Stillehre die Aufmerksamkeit auf den Menschen und auf die Entfaltung seiner bis dahin nur geahnten Kräfte gelenkt wird. So spricht Adrian von Buttlar von der sublimierenden und vergeistigenden Kraft der Stoffwechseltheorie Sempers⁵¹, während Stockmeyer in der Stoffwechseltheorie Sempers das Zentrum seiner Lehre sieht.⁵² Bis zur Ausformulierung der Stoffwechseltheorie fungiert der Mensch als passiver Drahtzieher, der nur die Natur und die *techne*-ische Welt bewundern soll. Mit der These des Stoffwechsels, ist er ein Gestalter des Schicksals, der Initiator. Durch die Mitarbeit seiner natürlichen Gaben Verstand und Gefühl, bewertet er sein Wissen von Rohstoffen und Bearbeitungsweisen auf einer neuen Dimension. Nur durch das Bewusstsein erkennt der Mensch eine zweite Natur in der *techne*. Nur durch Gefühl und Empfindsamkeit fürs

Höhere schätzt der Mensch die Natur, sowie die *techne*. Und aus dem denkenden und fühlenden Mensch entsteht der Dichter.

Da schon der Leser der Semperischen Stillehre weiss, mit welcher umfassenden Inhalt der "Stoff" in der Stillehre beladen und begriffen wird, ahnt er, dass in der These des Stoffwechsels zugleich die Transformation der Seinsweisen, Verhaltensweisen und Begriffe, Ideen stattfinden soll. Die These des Stoffwechsels führt durch die besagte Transformation die Geburt der Ideen in die Unendlichkeit weiter. Es entstehen neue Frageweisen. Anhand des Gefalteten konnte man bisher 'in welcher Form gefaltet?' und 'in welcher Weise gefaltet?' fragen. Die Stoffwechselthese ermöglicht die Fragestellung: "in welchem Stoff gefaltet?" Anhand des Tragenden konnte man bisher fragen; 'Wer trägt?' und 'Wie trägt?' Jetzt fragt man; 'Welche Stofflichkeit trägt?' Unter 'Stoff' im Laut des Stoffwechsels, wird in der Stillehre, die *techne* verstanden. Zur *techne* gehören Stoff, Prozess, Seinsweisen, Begriffe oder Ideen. In allen diesen aufgezählten Phänomenen findet man die gesamte *techne* wieder. In der *techne* findet man die Natur, im Rohstoff und Prozess ist die Natur; in der Natur, der Mensch; im Menschen, die *techne*; in der *techne*, der Mensch.

Aus jedem einzigen dieser aufgezählten Wesenseinheiten entspringt alles und alles ist im Wesen des Einzelnen da. Wenn alle Bestandteile der *techne* ineinandergreifen, so ist die Antwort auf die Frage 'was' auch in 'wie' und 'warum'. In 'warum' ist auch die Antwort auf die Frage 'wie', und in der Antwort auf die Frage 'wie' liegt auch die Antwort zur Frage 'warum'. In der Frage liegt auch die Antwort, und in der Antwort ist die Frage. Im Sein finden sich sowohl die Frage als auch die Antwort. Im Weiteren wird trotzdem versucht, das Praktische vom Poetischen zu trennen, in der Hoffnung, dass durch das Eine auch das Andere begriffen wird.

a. Die Untrennbarkeit des Praktischen vom Ideellen

"Viele Formen sind Uebergangsformen; diese finden ihren Platz zwischen denjenigen Gegenständen, denen sie gemeinschaftlich angehören. Der Korb ist z.B. ein in textiler Kunst ausgeführtes Gefäss; ein anderes Beispiel ist das chinesische Bambusgitter, ein wichtiges Element der Kunstindustrie in China. Es hält die Mitte zwischen Weberei (Matte) und Holzkonstruktion und der Typus

für einige höhere Formen der antiken und mittelalterlichen Architektur sowohl, als auch der Metallotechnik."⁵³ Betrachtet man das Gegebene aus der Sicht der praktischen Notwendigkeit, erfüllt der Korb eine Aufgabe, die weder ein keramisches Gefäß noch ein textiles Geflecht aus Rohstoffen der textilen Kunst erfüllen könnte. Ähnlich ist es mit dem Bambusgitter. Die Seinsweise des Bambusgitters kann weder durch die Matte, mit einem Rohstoff der textilen Kunst, noch durch eine Konstruktionsform der Tektonik ersetzt werden. Denn das Bambusgitter ist keine Matte, wie z.B. eine aus Stroh. Es ist aber auch kein tektonisches Gerüst. Doch ist es beides, aber vor allem ist es ein Bambusgitter.

Aus dem Bambusgitter entstehen Ideen des leichten Teilens des Vorderen und Hinteren, der halben Durchsichtigkeit der Inneren und Äusseren. Diese Ideen haben im Leben zwar eine praktische Zwecklichkeit, bekommen aber auch über diese praktische Zwecklichkeit hinaus einen poetischen Inhalt. Der bewusste und einfühlsame Mensch poetisiert diese Alltagsdinge. Sie werden poetisiert, in dem sie nochmals -denn sie selber sind jetzt schon eine Übergangsform- auf ein Anderes übertragen werden, so dass sie "... für einige höhere Formen der antiken und mittelalterlichen Architektur sowohl, als auch der Metallotechnik", eingesetzt werden. So wird nicht nur die erste Übergangsform als Alltagsding, sondern auch die textile Kunst und die Tektonik als Urtechniken verehrt und poetisiert. Anhand des Bambusgitters gewährt man, wie schwer es, ist den Zweck und die poetische Schätzung voneinander zu trennen.

Der Mensch genießt die eigentümliche Zwecklichkeit des Bambusgitters, genießt die chinesische Erfüllung eines Bedürfnisses und erst so genießt der Mensch die Begrifflichkeit in der Erfüllung des allgemeinen und dem Menschen wesentlichen Zweckes: Der Mensch genießt das bambusgitterliche Begreifen von Aussen und Innen, von Vorn und Hinten, das sich Selbst-Zweck geworden ist. Die Menschheit verdankt die Begriffe, die aus Bambusgitter entstanden sind dem chinesischen Geschick. Hier rühmt die Stillehre den geniessenden und bewussten Mensch, der es versteht, das Substanzielle zu schätzen. Die Erinnerung schafft Schätzung, und das Schätzen schafft die Erinnerung. Beide dieser Vermögen bringen mit sich Respekt vor dem Ehemaligen, sei es auch etwas aus der gewöhnlichen und alltäglichen Zwecklichkeit.

Aus dieser Zwecklichkeit heraus versteht Semper die Geburt des für ihn wichtigsten Element der Architektur; nämlich die Wand. Die textile Decke als Inbegriff der Fläche, bildet den materiellen und ideellen Ursprung der Wand. Die textile Fläche, konnte aber aus verschiedenen Gründen (klimatische Verhältnisse, Gefahr von Aussen,...) nicht mehr als Wand des architektonischen Raumes fungieren. So wechselte der Mensch den Stoff, und bildete Flächen aus anderen Stoffen, die er anderen technischen Künsten entnimmt. Der Stoffwechsel geschieht hier aus dem Grund der Erfüllung eines praktischen Bedürfnisses. Aber der Mensch vergass die Herkunft, der jetzt mehr Schutz bietenden Wand nicht; er pries ihre Herkunft, die textile Fläche. Und ähnlich der textilen Decke, die Inbegriff des Bekleidens und Schützens ist, bekleidet der Mensch seine flächige Wand, welche jetzt den architektonischen Raum deckend und schützend bildet.⁵⁴ So glasiert er die Ziegelsteine in der Musterung z. B eines gewirkten Teppiches, benutzt die Formen der Produkte textiler Kunst wie die Naht und den Saum. Aber der Mensch färbt auch seine Mauer ohne Musterung einfach mit einer Farbe und betont ihre Herkunft flächigem Textil, die er jetzt als Inbegriff der Oberfläche aber als Inbegriff der Entmaterialisierung interpretiert.

Der Weg, der in der textilen und flächigen Decke seinen Ursprung nahm, fand durch die Notwendigkeit des Praktischen eine Wendung im Stoffwechsel. Wiederum aus dem stofflichen Bedürfnis (Schützen der Wandfläche mit einer Schicht gegen die Witterungsaspekten, widerstandsfähiger Stofflichkeit) und aus dem bewussten und zur Erinnerung und Schätzung fähigen Menschen wuchs die These der Bekleidung, die ihre höchste poetische Verwirklichung, als Wechselung des Bekleidungsstoffes, in der Farbe als "die subtilste und körperloseste Bekleidung" erreicht: "Sie ist das vervollkommendste Mittel, die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, in dem sie den Stoff bekleidet, unstofflich..."⁵⁵ W.Herrmann macht auf die innige Mitwirkung von Idealität und materieller Notwendigkeit in der Stoffwechseltheorie Sempers anhand der hölzernen Hütte aufmerksam, die nach Semper den Ursprung des steinernen griechischen Tempels bildet. In ideeller Dimension ist die hölzerne Hütte für Semper genauso heilig wie der griechische Tempel, da sie als mystisch-poetische Laubhütte und als häuslicher Herd "das heilige Symbol der Gesittung" blieb.⁵⁶

b. Die poetische Dimension

"Während der Zeit, in welcher sich die Völker auf dem Standpunkte der künstlerischen Bildung befinden (den unsere Philosophen als überwunden ansehen), ist die eigentliche Volkserziehung *i d e a l i s t i s c h*, jetzt ist sie von Grund aus das Gegentheil, nämlich *realistisch*; die exakten Wissenschaften haben die Leitung derselben übernommen. Besonders für die werktätigen Klassen, und diejenigen, die sich den Künsten widmen, geht der Unterricht planmässig nicht mehr auf die Bildung des *M e n s c h e n* als solchen, sondern auf das unmittelbare Erzielen von *F a c h m e n s c h e n* hinaus, welches *S y s t e m* *s c h o n b e i m f r ü h e n S c h u l u n t e r r i c h t i n K r a f t t r i t t*. Dasselbe ist gleichbedeutend mit der grundsätzlichen Ertötung eben desjenigen Organs, das bei dem Kunstempfinden, und in gleichem Masse bei dem Kunst Hervorbringen, sich bethätigt, *i c h m e i n e d e n S i n n u n d d e n r e i n m e n s c h l i c h - i d e a l e n T r i e b d e s s i c h s e l b s t Z w e c k s e i e n d e n S c h a f f e n s* und die dem Künstler sowie dem Kunstempfänglichen unentbehrliche Gabe unmittelbaren *a n s c h a u e n d e n D e n k e n s*." ⁵⁷

Ob aus der Perspektive des Künstlers, des Kunstempfänglichen, des Philosophen oder des Mitglieds einer beliebigen Gesellschaft der Menschheit; die Übertragung der Ideen von Gestalten und Stoffen auf andere Gestalten und Stoffen im umfassenderen Sinne, als ein unsichtbares Verkehren derselben untereinander, ist ein Schlüsselbegriff zum Phänomen des menschlichen Verstehens und Erkennens. Die Kunst, als Erfahrungsbereich dieses Verkehrs der Ideen, Gestalten, Stoffen, ist aber ein Ort, an dem, nach Hans-Georg Gadamer, der Prozess des Verstehens, nämlich die Hermeneutik als das Phänomen des Verstehens, offensichtlicher behandelt werden kann, da die Kunst dem unsichtbaren Verkehr von Ideen, Stoffen und Gestalten eine sichtbare Form bietet und gleichzeitig das Phänomen des Verstehens sichtbar macht.

Die ganze Stillehre kann als ein Objekt gesehen werden, an dem der Leser sich einerseits autonom von der Stillehre für das Phänomen des Verstehens einsetzen kann, andererseits kann der Leser Sempers Verständnis von Stil, oder Semper als Künstler und Pädagoge, verstehen. Viel weniger als in aktiven

Definitionen, erschliesst die Stillehre zu ihrem Verständnis einen passiven Weg im Leser. Die Idee der Übertragbarkeit im Sinne des Verkehrs von Phänomenen wie Idee, Stoff, Gestalt,...ist zwar allen Zeilen der Stillehre immanent, doch wird sie erst in der These des Stoffwechsels benannt. Erst durch die Stoffwechselthese rühmt und verehrt der bewusste Mensch als Künstler, mit der "unentbehrlichen Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens"⁵⁸ ausgestattet, im Stein die textile Kunst, in dem er in ihm die textile Decke nachbilden will. Erst durch die Stoffwechselthese rühmt und verehrt der bewusste Mensch als Künstler, Kunstempfänglicher und Lehrer der Stillehre, als G. Semper, der durch "unentbehrliche Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens" ausgestattet, die Stickerei in den indischen Monumenten, wobei er in denselben die Nachkommenschaften des gestrickten Reliefs entdeckt.

Ist es nicht auch eine Übertragung, wenn der Künstler in der Büste die Person rühmt, oder der Betrachter aus der Skulptur Begrifflichkeiten entnimmt, die auch das menschliche Naturwesen betreffen. Im weitesten Sinne ist die Übertragung der Natur auf die *Techne* auch ein Stoffwechsel, wenn die Idee, seine Gestalt im Stoff habend, vorgestellt und begriffen wird.

3. Das *techne*-ische Übertreffen des Natürlichen

Die Stillehre betrachtet die *techne* als zweite Natur. Die Produkte, die Rohstoffe sind gleichsam lebendige Individuen. Produzieren im Sinne von Zeugen bekommt einen Inhalt, gleichsam Gebären. Durch diese Gleichsetzung der *techne* zur Natur bekommt dieselbe eine organische, biologische und ideelle Dimension. Die These des Stoffwechsels aber lässt die *techne* mit Fähigkeiten ausstatten, welche der Natur nicht gewachsen sind. Die *techne* übertrifft durch die These des Stoffwechsels die biologische Natur. Die organischen Wesen können ihre Stofflichkeit nicht verlassen. Dem biologischen Leben ist das Stoffliche angehängt. Die Welt der *techne* lässt sich dagegen transformieren und von einer Seinsweise befreien und zur anderen übertragen. Der Inhalt geht nicht verloren, wenn er auch zu Neuen modifiziert wird oder aus einem anderen durchscheint.

Die These des Stoffwechsels unterstreicht den unendlichen Symbolgehalt der Kunst. So geht die Stillehre ab der Formulierung der These des Stoffwechsels mit dem Stofflichen ganz souverän um, was in der organischen Natur nicht denkbar ist. Die Ideen, die bestimmten technischen Künsten entspringen (Leichtigkeit, Durchsichtigkeit/ die Gefaltete, die Falte/ schweben: textile Kunst) werden auf die Stoffe und Formen anderer technischer Künsten übertragen und dadurch mannigfaltig variiert. Prozesse werden auf andere Stoffe übertragen, so dass die Welt der *techne* noch ausgedehnter dargestellt wird. Ein Prozess, welchen man zur Gewinnung des interessanten Lederproduktes Chagrin⁵⁹ durchführt, lässt sich so "auch auf Flächen von anderem Stoffe, z.B. Holz, Elfenbein, Papiermache und dergleichen anwenden und wird auch in der That von den Morgenländern benützt."⁶⁰ Die Welt der Gestalten bereichern sich. Die Ideen, die ohne wörtliche Definitionen erklärt werden können, verlangen nur einen geniessenden Menschen, der die unentbehrliche Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens hat. Der Leser von Sempers Stillehre wird der Geniesser einer stummen und poetischen Welt der Kunst, welche anhand der Werke der Hand kreiert wird.

Diese *techne*-ischen Produkte des Stoffwechsels, und also auch die Werke der Kunst, werden nicht erklärt aber gesehen. Doch strahlt die Poesie der *techne*-ischen Welt Sempers auch literarische Kraft aus. Bei der Benennung derselben weisen selbst die Worte eine poetische Dimension auf, so dass man das Benannte nicht sehen muss.

die gefaltete Holzfläche

das schwebende Dach

die gestickte Wand

*die Teppichwand*⁶¹

der rahmende Stein

der steinerne Rahmen

der gespannte Metallglanz zwischen den...

*blühender Atlas im Gemälde*⁶²

"so wurde die feingefaltete "gewebte Luft" oder der "gewebte Nebel", wie diese zartesten Linnenzeuge des hohen Alterthums genannt wurden..."⁶³ Die Stillehre

beschenkt den Leser mit dem Genuss eines bildendes Sagens, doch mit der Absicht der Ermöglichung dessen Gebrauches zu neuen Sätzen. Und auch hier, in der poetischen Bildlichkeit des Wortes, in dessen Nennkraft, liegt die Kraft der poetischen Stillehre Sempers. In ihr bekommt das Wort Gestalt und die Gestalt redet.

Die poetische Überhebung des Widerspruchs

Die Grenzen der Stofflichkeit werden durch die These des Stoffwechsels nicht mehr beachtet. Die ganze Stillehre jedoch verlangt von der ersten Seite anfangend, die Wissen und Instinkt voraussetzende Berücksichtigung der natürlichen Grenzen der Stofflichkeit und warnt mit Vehemenz vor jeglicher Behandlung, die wider die Natur der ausgewählten Stofflichkeit stehen sollte. Mit der Stoffwechselthese wird aber die Übertragung der formellen, stofflichen oder prozessmässigen Besonderheiten einer technischen Kunsttätigkeit auf eine andere erlaubt. Eine besondere Begrifflichkeit, die aus einer bestimmten Kunsttätigkeit heraus Gestalt angenommen hat, wird durch die Übertragung auf eine beliebige *techne*-ischen Tätigkeit verallgemeinert. Diese Übertragung wird in der Stillehre erlaubt, weil sie auf dem Willen des absichtlichen Menschen gründet.

Der Mensch hat einen Grund. Er ist sich bewusst, warum er den Stoffwechsel erfolgen lässt. Er hat neben allen praktischen Nützlichkeiten auch eine poetische Absicht. Er verfasst eine Poesie für die Welt der Materialität, worunter er vielmehr als nur chemische und physikalische Eigenschaften eines Stoffes versteht. Da er die Geheimnisse der Welt der Materialien kennt, kann er mit ihnen so souverän umgehen, dass er sie poetisiert. Im Transformieren der besonderen Leichtigkeit, oder einer Schwebweise.⁶⁴ in eine völlig andere Stofflichkeit (z.B. der Stein-Streometrie) einer anderen Kunsttätigkeit, fängt die Poesie an. Die Poesie ist im Bewusstwerden und Betonen eines Ursprungs. Erst die Poesie ermöglicht eine Sichtbarmachung z.B. des Steines, durch die Beifügung ihm etwas Fremdes. Diese Analogie allein genügt, den Leser die Unendlichkeit künstlerischer Inhalte und Ausdrucksmöglichkeiten durch die Stoffwechseltheorie erahnen zu lassen.⁶⁵ In dieser Gedankenrichtung wird in

der Stillehre der Ursprung indischer Monumente, durch zweifache Stoffwechsel aus der textilen Kunst hergeleitet:

"Die Quadermonumente in Indien; diese so reiche Details könnten ihren Ursprung nicht im Steinstil oder im Holzstil haben... dieser Reichtum..." soll viel früher bestanden haben, "ehe er in dem festen Steine schwierige Nachahmung fand. Das stoffliche Medium, dass diesen figürlichen und schwülstigen Reichtum begünstigte und entstehen half, musste ein ganz verschiedenes sein, ganz die entgegengesetzten Eigenschaften des Steins haben. Dieses lehrt uns gleichsam schon der gesunde Menschenverstand, und die Beobachtung bestätigt es bis zur Evidenz. Das Medium, das ich voraussetzte, ist seit den undenklichsten Zeiten eines der wichtigsten Agentien der indischen, ja überhaupt der orientalischen Baukunst und Bildnerei, ich meine den Stuck..."⁶⁶ Der Stuck wiederum ist der Stoff, mit dem erst die Relieffarbe in der bildenden Kunst unternommen wurde, welcher sich wiederum der textilen Kunsttätigkeit verdankt, d.h. der Stickerei:

"Die Stickerei vertrat die Stelle der Malerei und war älter als diese ...Die älteste chinesische Buntstickerei war also plattstich, auf dem Grund farbiger Stoffe mit Federn ausgeführt. Das Charakteristische dieser Federstickerei nun ist die flache Erhabenheit des Dessins über der Fläche des Stoffes, eine Art polychromes Basrelief, das sie hervorbringt."⁶⁷

Gottfried Sempers Stillehre

Setzt die Absichlichkeit beim Kunstschaffen ein starres Verständnis vom Verstehen der Kunst und Kunstwerk voraus? In wieweit ist ein Kunstwerk offen für Interpretationen? Das universelle Kunstwerk ist zwar heimatlos, aber stellt es eine absolute Objektivität dar? Kann das Objektive absolut definierbar sein? Diese Fragen sollen in Bezug auf die Stillehre gestellt werden. Deshalb werden wir das "Kunstwerk" zu "Werk" erweitern, und die Stillehre Sempers als ein "Werk" definieren. Der Leser liest das Werk, nicht um die Person Sempers zu verstehen, sondern um die Stillehre selbst zu verstehen. Um die Stillehre zu verstehen, muss der Leser nicht nach den Absichten des Autors fragen. Gerade

hier wird, so Heidegger, das Werk von seinem Schöpfer und seiner Absicht befreit und steht in sich und für sich. Die Stillehre ist deshalb ein Werk, weil wir es als ein In-sich-Stehendes, unabhängig von Gottfried Semper, aus sich heraus verstehen und auslegen können.

Mit Heidegger gesprochen, ist danach die Stillehre ein Werk, in dem die Wahrheit geschieht. So kann man in der Tradition der Gadamerischen Hermeneutik sagen, dass die Stillehre als ein Werk, in dem die Wahrheit geschieht, über Zeiten und Kulturen hinaus und je nach Seinsweise des Bewahrers begriffen und ausgelegt werden kann. Die Stillehre lehrt durch ihre Unabhängigkeit von Zeit- und Kulturräumen, eine objektive Weise des Bewahrens eines *techne*-ischen Werkes, in welchem dasselbe als ein in-sich-stehendes Individuum und als kosmisches Erzeugnis begriffen wird. Wie die Stillehre kein Buch der Rezepte ist, so ist auch das, zum alltäglichen Bedarf Geschaffene, das die Stillehre als Werk der Hand behandelt, mehr als ein blosses Instrument, das einem bestimmten Bedürfnis und Zweck dient. Die Kunst der *techne*, vom bewussten Menschen als Dichter betrieben, ist mehr als das instrumental und logisch Machbare:

"...selbst das Weiss wurde als eine besondere Färbung betrachtet und ward wahrscheinlich niemals bis zum extrem geführt sondern behielt, so wie das Schwarz, stets einen Anflug von Farbe nach einer oder der anderen Seite hin. Das Weiss war ihnen das unerreichbare Extrem aller Farben nach dem Pole der Verdünnung, das Schwarz dasjenige nach dem Pole der Verdichtung und Konzentration. In beiden liefen alle Töne zusammen, *aber man wollte sie nicht erreichen...*" ⁶⁸ Die Stillehre ist die Darstellung, einer stummen, der Mehrheit zwar unsichtbaren aber existenten Welt, der *techne* als Kunst und als zweite Natur. Als Teil des Ganzen nimmt und spiegelt die *techne* in der Stillehre Sempers, in sich das Ganze, die Kosmos wieder, zu denen die Natur und der mit Verstand und Geist begünstigte Mensch auch gehören. Die fixierte Dualität von Gut und Böse, Hässlich und Schön, Richtig und Falsch vermeidend, begreift die Stillehre das Eine erst über die Unendlichkeit der Ideen, die in Form als Seinsweisen und Verhaltensweisen der *techne* entspringen.

Fussnoten

1. Einleitung

- 1 Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, München 1878, Band 1, S. 110.
- ² Ebd., S. 98.
- ³ Ebd., S. 164.
- ⁴ Ebd., S. 126-129.
- ⁵ Ebd., S. 166-196.
- ⁶ Ebd., S. 169.
- ⁷ Ebd., S. 174-177.
- ⁸ Ebd., S. XXIX-XLII.
- ⁹ Ebd., S. 7.
- ¹⁰ Ebd., S. VIII.
- ¹¹ Siehe 2. Kunst-Technik-*techne*-Natur, S. 22.
- ¹² Semper 1878, (s. Anm. 10), S. VIII.
- ¹³ Ebd., S. VIII.
- ¹⁴ Ebd., S.162.
- ¹⁵ Ebd., S. XI-XV.
- ¹⁶ Ebd., S. 136.
- ¹⁷ Ebd., S. 179.
- ¹⁸ Buttlar, Adrian von, "Gottfried Semper als Theoretiker", 1975, zum Neudruck von *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, S. 20.
- ¹⁹ Börsch-Supan, Eva (her.) *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich*, 1998.
- ²⁰ Hofer, Paul in "Diskussion" in Börsch-Supan, Eva (her.) *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich*, 1998.
- ²¹ Ebd.
- ²² Ebd. Hofer, Paul: " Semper hat eine Theorie hinterlassen. Und wir fühlen uns aufgerufen, die Theorie neben seine Bauten zu stellen. Ergibt sich da irgendeine Beziehung? Aber jede sprachlich formulierte Aussage ist auch ein Ausdruck. Und warum sollten gerade wir Kunsthistoriker das vergessen? Vielleicht ergibt sich aus dem Ausdruck die Attitude eines Menschen zu seiner Umgebung, zu sich selbst, zu seinen Aufgaben, vielleicht liegt darin auch etwas, was wir in der Form wieder erkennen können. Auf diese Weise kann ein Studium dieser Texte sehr sinnvoll werden. Auch wenn wir feststellen: hier bewegt er sich auf einem Gebiet, auf dem es keine Bauten gibt."
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Oechslin, Werner, *Stilhülse und Kern*, 1994, S. 67. "Dass Semper 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, und das wurde ihm *darwinistisch* zur Last gelegt".
- ²⁵ Hermann, Wolfgang, "Probleme zeitgenössischer Architektur", in Börsch- Supan, Eva (her.) *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich*, 1998.

- ²⁶ Rykwert Joseph, "Semper and the Conception of Style", in Börsch-Supan, Eva (her.) "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH- Zürich", 1998, S. 76.
- ²⁷ Ebd., S. 75.: " It is the fixity of the species which made Cuvier appear so old-fashioned to the post-Darwinian scientists; it is this same discontinuity which marked Semper's thinking."
- ²⁸ Ebd., S. 77. in Fussnot 53. Zitat Gottfried, Semper aus "Über Baustile in Wissenschaft, Industrie, Kunst", S. 106.: " Uns will diese Anwendung...axioms "Die Natur macht keine Sprünge" und der Darwinischen Artenentstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachschöpfers, des Menschen, doch einigermaßen bedenklich erscheinen..."
- ²⁹ Eck, Caroline van, "Organicism in nineteenth-century architecture- An inquiry into its theoretical and philosophical background", Amsterdam 1994, S. 234.
- ³⁰ Krufft, Hanno-Walter, "Geschichte der Architekturtheori. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart.", 1998, S. 359.
- ³¹ Börsch-Supan, Eva, "Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper", in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998, S. 166 ebenda Börsch -Supan Eva verweist auf E.Stockmeyers "Gottfried Sempers Kunsttheorie-Diss.-Zürich 1939".
- ³² Eva Börsch-Supan und Klaus Eggert betonen die Beeinflussung Sempers von Schelling.
- ³³ Eggert, Klaus, "Der Begriff des Gesamtkunstwerks in Sempers Theorie" in Börsch-Supan, Eva (her.) "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ³⁴ Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper- Praktische Aesthetik und politischer Kampf", Braunschweig/Wiesbaden 1851, S. 96.
- ³⁵ Ebd., S. 86.
- ³⁶ Oechslin, Werner, "Stilhülse und Kern", S. 78-79, 1994, zitiert Redtenbacher: " Die Konstruktion, 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 Ölfarbe angestrichen haetten; ..."
- ³⁷ Ebd., S. 79-81.
- ³⁸ Kollhoff, Hans, "Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische", in Kollhoff, Hans- Polonyi Stefan, Klinkott Manfred- Neumeyer, Franz (her.) "Über Tektonik in der Baukunst", 1998.
- ³⁹ Loos, Adolf, "Das Prinzip der Bekleidung", in "Ins Leere gesprochen", 1997, S. 142: " Das Prinzip der Bekleidung, das zuerst von Semper gesprochen wurde, erstreckt sich auch auf die Natur. Der Mensch ist mit einer Haut bekleidet, der Baum mit einer Rinde bekleidet."
- ⁴⁰ Buttler, Adrian von, "Die Unterhose als formgebendes Prinzip- Klenzes Kritik an Sempers Stil", in Laudel Heidrun und Wenzel Cornelia (her.), "Stilstreit und Einheitskunstwerk/ Internationale Historismus Symposium-Bad Muskau 1997", Dresden 1998, Muskauer Schriften, Band 1., zitiert Klenze; " Die Rinden der Baume, die Haute der Insekten...selbst die Oberhaut der Menschen sind absondernde, abgestossene, dem Umleben hingeebene Hüllen." Und A.v.Buttler; "Ihre angebliche Form gebende Kraft im Sinne der Bekleidungstheorie erscheint Klenze schlichtweg absurd.
- ⁴¹ Herrmann, Wolfgang, "Semper und Bötticher", in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ⁴² Simmel, Georg, in "Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung", Leipzig, 1900.
- ⁴³ Oechslin, Werner, *Stilhülse und Kern*, 1994, S. 71.
- ⁴⁴ Buttler, Adrian von, (s. Anm. 18).
- ⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, "Wahrheit und Methode-Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik", 1990.

⁴⁶ Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur-Studien zur Kultur des Tektonischen*, S. 2.

⁴⁷ Herrmann, Wolfgang, in "Semper und Bötticher" in Börsch-Supan, Eva, *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich*, 1998, zitiert Semper; "Die Tektonik ist eine Kunst, deren Vorbild und Ideal die Natur in ihrer ewig waltenden allgemein gültigen Gesetzlichkeit und Regel ist...sie ist eigentlich eine kosmische Kunst...Die Geschichte der tektonischen Künste bildet deshalb einen sehr wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Menschen-geschlechtes hat." Das Wort Tektonik im weiten Sinne umfasst alle vier technischen Künste-Keramik, textile Kunst, Zimmerei und Stereotomie. Dass Semper unter dem Wort Tektonik etwas noch umfassenderes vorstellt, beweist die Tatsache, dass er das Wort Tektonik erst durch "Bildende Künste", dann durch "dieses Buch" ersetzt. Herrmann schreibt, dass Semper den Satz "Der angedeutete Weg durch das Gebiet der Tektonik" in der Prologemena der Stillehre, mit dem Satz "Dieser Weg durch das Gebiet der Kunst" verändert hat.

⁴⁸ Schelling, F.W.J., *Texte zur Philosophie der Kunst*, reclam 5777, S. 191; " § 36. Das Verhältnis der Abhängigkeit unter Göttern kann nicht anders denn als Verhältnis der Zeugung vorgestellt werden(Theogonie).- Denn Zeugung ist die einzige Art der Abhängigkeit, bei welcher das Abhängigeglewohl in sich absolut bleibt. Nun wird aber zur Idee der Götter erfordert, daß sie als besondere absolut seien. Also etc.Erläuterung. Die Zeugungen der Götter auseinander sind wieder ein Sinnbild der Art, wie die Ideen in einander sind und auseinander hervorgehen. Die absolute Idee oder Gott begreift z.B. alle Ideen in sich, und sofern diese als in ihm begriffene doch zugleich wieder als für sich absolut gedacht werden, sind sie aus ihm gezeugt, daher Jüpiter Vater der Götter und Menschen, und selbst schon geborene Wesen werden durch ihn wieder gezeugt, da mit ihm der Lauf der Welt erst anhebt, und alles in ihm sein muß, um in der Welt zu sein." In diesem Zusammenhang kann Semper mit Schelling verglichen werden.

⁴⁹ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 1), S. XXI-XXXVII) Die drei Naturkräfte, die für Semper Inbegriff des organischen Lebens sind die Schwerkraft, die Wachstumskraft, und die Willenskraft. Die Gestalt jedes lebendigen Wesens manifestiert diese Kräfte. So interpretiert Semper aus der Gestalt eines jeden organischen Lebewesens den Grad der Anteilnahme vom betroffenen Wesens am gemeinsamen Leben, das heißt der Anteilnahme des Mikrokosmos am Makrokosmos.Dies wiederum bildet für Semper, eine Stufe der Individualität.

⁵⁰ Aus diesem Grund ist die Stillehre Sempers auch ein Beispielswerk für die Gadammersche Hermeneutik, als das Phänomen des Verstehens: Das Werk befreit sich vom Autor und spricht zum Leser (und womöglich dem Autor), wird aber auch durch den Leser um eine zweite Dimension erweitert, weil es in sich die Potenzialität zu dieser Dimension trägt.

⁵¹Frampton, Kenneth, *Grundlagen der Architektur*, S. 31.

2. Semper und Heidegger

¹ Nach manchen Theoretikern wie z.B. Paul Friedländer legt Heidegger das altgriechische Denken ziemlich subjektiv aus. Aus diesem Grund wird Heidegger auf dem Gebiet des Griechentums nicht als eine wissenschaftlich unumstrittene Autorität akzeptiert. Jedoch wurde hier Heideggers Auslegung des griechischen techne Begriffs zur Basis genommen, da dieselbe zu einer präziseren Erschliessung Sempers Gedanken bezüglich der Technik ermöglicht.

² Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935.

³ Das Leben und das Lebendige als das Wesen des Seins und des Seienden stehen wiederum in Verbindung mit Begriffen der Wahrheit, des Bewußtseins, der Entwicklung und des Organischen.

⁴ Heidegger definiert den griechischen Tempel in "Der Ursprung des Kunstwerkes" - 1935, als ein Werk der Kunst. Über den Krug als ein Ding reflektiert er in seinem Artikel "Ding",1950.

-
- ⁵ Der Vergleich zwischen Heideggers Gedanken in "Der Ursprung des Kunstwerkes" und Sempers Gedanken in der Stillehre wurde in der vorliegenden Arbeit mit dem Absicht zur Lichtung der letzteren unternommen.
- ⁶ Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes", reclam Nr. 8446, 1992, S. 61.
- ⁷ Ebd., S. 73.
- ⁸ Ebd., S. 30.
- ⁹ Ebd., S. 42.
- ¹⁰ Ebd., S. 37.
- ¹¹ Ebd., S. 31.
- ¹² Ebd., S. 37.
- ¹³ Ebd., S. 37.
- ¹⁴ Ebd., S. 73.
- ¹⁵ Ebd., S. 37.
- ¹⁶ Ebd., S. 37.
- ¹⁷ Ebd., S. 41.
- ¹⁸ Ebd., S. 39.
- ¹⁹ Ebd., S. 38.
- ²⁰ Ebd., S. 42-43.
- ²¹ Siehe bitte hier 4. Die Relation der Kulturen, "Der universelle Betrachter "
- ²² Heidegger, Martin, Der Ursprung des Kunstwerkes, reclam 8446, S. 57.
- ²³ Ebd., S. 45; "Dieses Geschehnis (der Wahrheit) denken wir als die Bestreitung des Streitiges zwischen Welt und Erde. In der gesammelten Beweignis dieses Bestreitens west die Ruhe. Hier gründet sich das Insichruhen des Werkes...Nur das Bewegte kann sich ruhen."
- ²⁴ Ebd., S. 44.
- ²⁵ Ebd., S. 43
- ²⁶ Max Vogt, Adolf, "Gottfried Semper und Joseph Paxton", in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ²⁷ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 279.
- ²⁸ Börsch-Supan, Eva, "Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper", in Börsch-Supan, Eva (her.), in "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ²⁹ Krufft, Hanno-Walter, "Geschichte der Architekturtheorie. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart", 1998, S. 359.
- ³⁰ Börsch-Supan, Eva (s. Anm. 28), zitiert F. Pecht als den Zeitgenossen und Gleichgesinnten von Semper "...die todten Massen glaenzend zu beseelen..."
- ³¹ Eggert, Klaus, "Der Begriff des Gesamtkunstwerkes im Sempers Theorie", in Börsch-Supan, Eva (her.), in "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998; "Schelling nennt die Natur als "eine Organisation" und äussert sich über Architektur wie folgt: "Als freie und schöne Kunst kann Architektur nur erscheinen, insofern sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird. Aber reales Bild des Absoluten und demnach unmittelbarer Ausdruck der Ideen ist überall nur die organische Gestalt in ihrer Vollkommenheit.""
- ³² Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole ", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 294.
- ³³ Rykwert, Joseph, "Semper and The conception of Styl", in Börsch-Supan, Eva (her.), in "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.

- ³⁴ Der Begriff; sich Selbst-Zweck sein; wird sowohl von Semper als auch von Heidegger gebraucht.
- ³⁵ Kant, Immanuel, " *Die Kritik des Urteilskraft*".
- ³⁶ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole ", in Semper, Hans und Manfred (her.), " *Gottfried Semper. Kleine Schriften*" (1853), Mittenwald 1979, S. 294-295.
- ³⁷ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehres", in Semper Hans und Manfred (her.), " *Gottfried Semper. Kleine Schriften*" (1853), Mittenwald 1979, S. 278.
- ³⁸ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.), " *Gottfried Semper. Kleine Schriften*" (1853), Mittenwald 1979, S. 323.
- ³⁹ Ebd... S. 323, "Die Griechen allein konnten mit Erfolg den Versuch wagen, menschliche Formen zu Trägern der Gebälke ihrer Gebäude zu machen, ein Versuch, den wir sonst mit vollem Rechte als eine Geschmacksverirrung betrachten, der uns aber hier nur einen Beweis für die Tatsache gibt, dass die Griechen wohl bewußt waren, die architektonische Teile selbst zu beleben, anstatt sie mit ornamentalem Beiwerk aus der organsichen Natur zu schmücken."
- ⁴⁰ Semper, Gottfried, " *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*" München 1878, Band 1, S. 416.
- ⁴¹ Ebd., S. 211.
- ⁴² Eggert, Klaus (s. Anm. 31).
- ⁴³ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 40), S. XXIX; Semper nennt zwar die regelmäßige Kristallbildungen, "die sich vor dem All vollständig abschliessen" als wahre Mikrokosmen. Sie haben zwar in sich einen genügenden Bestand, "so dass sich die Möglichkeit ihres Seins auch außer der Welt in ihrer Form ausspreche", aber diese Mikrokosmen nennt Semper gleich danach als trotz ihrer formalen Vollkommenheit als "niedere Ordnungen" und S. XXV-XXVI; "Aber selbst unter den vollständig in sich abgeschlossenen, für das Aussensein indifferenten Formen, steckt Leben, wie z.B. in den regelmäßigen Schneeflocken. In ihren Strahlen mit den Verzweigungen deuten sie proportionelle Entwicklung." "sie deuten zugleich schon auf ein streben nach Lostrennung und Isolierung von dem kleinen All, das die Schneeflocke bildet." In diesem Bezug zum Aussenwelt, fängt für Semper das wahre Leben an. S. XXIII "Eine Erscheinung kann nur dadurch sich als solche manifestiren, dass sie sich abschliesst, dass sie sich als Individuum von dem Allgemeinen lostrennt. Aber dieses Lostrennen vom Allgemeinen ist nur auf den ersten Stufen der Gestaltung ein absolutes, die entwickelteren Formen der Pflanzen und des animalischen Reiches dagegen sind dadurch ausgezeichnet, dass sich die Beziehung des Allgemeinen, worauf sie wurzeln und fussen, und zum Besonderen, das sich in ihnen als objektiver oder subjektiver Gegensatz gegenüberstellt, in ihnen gleichsam abspiegelt, dass ihre Gestaltung durch diese Beziehungen bedungen ist."
- ⁴⁴ Herrmann, Wolfgang, "Semper und Bötticher", in Börsch-Supan, Eva (her.), in " *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich*", 1998.
- ⁴⁵ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.), " *Gottfried Semper. Kleine Schriften*" (1853), Mittenwald 1979, S. 325.
- ⁴⁶ Ebd.; Semper zählt 3 Klassen von Symbolen auf, auf die sich die Griechen, bei der Bearbeitung ihrer Materialien, zur Gestaltung der architektonischen Elemente und Werke bedient haben; 1. Aus der Natur entlehnte Symbole 2. Aus den Reminiscenzen aus den ersten Stadien der Gesellschaft und der sozialen Ordnung, alten Konstruktionstypen, industriellen Erzeugnissen entlehnte Symbole, technische Symbole 3. Symbole, die sich auf die besondere Bestimmung des Gebäudes, auf den Gott des Tempels oder dessen Gründer beziehen.
- ⁴⁷ Ebd.
- ⁴⁸ Ebd.
- ⁴⁹ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.), " *Gottfried Semper. Kleine Schriften*" (1853), Mittenwald 1979, S. 330.

-
- ⁵⁰ Ebd., S. 295.
- ⁵¹ Ebd.
- ⁵² Börsch-Supan, Eva, "Der Renaissance begriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper", in Börsch - Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ⁵³ Eggert, Klaus, "Der Begriff des Gesamtkunstwerkes in Sempers Theorie", in Börsch-Supan, Eva (her.), in "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ⁵⁴ Schwarzer, Mitchell, "German Architectural Theory and the Search for Modern Identity", New York 1995, S.175.
- ⁵⁵ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 278.
- ⁵⁶ Semper, Gottfried 1878 (s.Anm. 40), S. XXXIII.
- ⁵⁷ Semper, Gottfried 1853 (s. Anm. 55), S. 278.
- ⁵⁸ Ebd.
- ⁵⁹ Oechslin, Werner, "Stilhülse und Kern", 1994, S. 83.
- ⁶⁰ Sedlmayr, Hans, "Kunst und Wahrheit", München 1978, S. 34.
- ⁶¹ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 329.
- ⁶² Ebd., S. 333.
- ⁶³ Semper, Gottfried, "Urelemente der Architektur und Polychromie", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 420.
- ⁶⁴ Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes", reclam 8446, S. 58.
- ⁶⁵ Ebd., S. 26.
- ⁶⁶ Ebd., S. 65.
- ⁶⁷ Ebd.; "Das einzelne Zeug wird abgenutzt und verbraucht; aber zugleich gerät damit auch das Gebrauchen selbst in die Vernutzung, schleift sich ab und wird gewöhnlich. So kommt das Zeugsein in die Verödung, sinkt zum bloßen Zeug herab. Solche Verödung des Zeugseins ist das Hinschwinden der Verlässlichkeit. Dieser Schwund, dem die Gebrauchsdinge dann jene langweilig aufdringliche Gewöhnlichkeit verdanken, ist aber nur ein Zeugnis mehr für das ursprüngliche Wesen des Zeugseins. Die vernutzte Gewöhnlichkeit des Zeuges des Zeuges drängt sich dann als die einzige und ihm scheinbar ausschließlich eigene Seinsart vor. Nur noch die blanke Dienlichkeit ist jetzt sichtbar. Sie erweckt den Anschein, der Ursprung des Zeuges liege in der bloßen Anfertigung, die einem Stoff eine Form aufprägt. Gleichsam kommt das Zeug in seinem echten Zeugsein weiter her."
- ⁶⁸ Ebd., S. 67.
- ⁶⁹ Heidegger, Martin, "Die Frage nach der Technik"-1953, in "Gesamtausgabe-I. Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7; Vorträge und Aufsätze", Frankfurt am Main 1997, S. 14-35; "...daß wir endlich auch einmal die schlichte Frage ernst nehmen, was denn der Name "Technik" sage. Das Wort stammt aus der griechischen Sprache... Hinsichtlich der Bedeutung dieses Wortes müssen wir zweierlei beachten. Einmal ist *techne* nicht nur Name für das handwerkliche Tun und Können, sondern auch für die hohe Kunst und die schönstn Künste. Die *techne* gehört zum Her-vor-bringen..., sie ist etwas Poetisches. Das andere, was es hinsichtlich des Wortes *techne* zu bedenken gilt, ist noch gewichtiger...Beide Worte sind Namen für das Erkennen im weitesten Sinne. Sie meinen das Sichauskennen in etwas, das Sichverstehen auf etwas. Das Erkennen gibt Aufschluß. Als aufschließendes ist es ein Entbergen...Sie (*techne*) entbirgt solches, was sich nicht als solches her-vor-bringt und noch nicht vorliegt, was deshalb bald so, bald anders aussehen kann. Wer ein Haus oder ein Schiff baut oder eine Opferschale schmiedet, entbirgt das Her-vor-zu-bringende

nach den Hinsichten der vier Weisen der Veranlassung. Dieses Entbergen versammelt im voraus das Aussehen und den Stoff von Schiff und Haus auf das vollendet erschaute fertige Ding und bestimmt von da her die Art der Verfertigung. Das entscheidende der *techne* liegt somit keineswegs im Machen und Hantieren, nicht im Verwenden von Mitteln, sondern in dem genannten Entbergen. Als dieses, nicht aber als Verfertigen, ist die *techne* ein Her-vor-bringen...Einstmals trug nicht nur die Technik den Namen *techne*. Einstmals hieß *techne* auch jenes Entbergen, das die Wahrheit in den Glanz des Scheinenden hervorbringt. Einstmals hieß *techne* auch das Hervorbringen des Wahren in das Schöne...Am Beginn des abendländischen Geschickes stiegen in Griechenland die Künste in die höchste Höhe des ihnen gewährten Entbergens. Sie brachten die Gegenwart der Götter, brachten die Zwiesprache des göttlichen und menschlichen Geschickes zum Leuchten. Und die Kunst hieß nur *techne*. Sie war ein einziges, vielfältiges Entbergen. Sie war fromm..., fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit...".

⁷⁰ "Das Ding" -1950 verfasst Heidegger 15 Jahre nach dem "Der Ursprung des Kunstwerkes"-1935. Drei Jahre später verfasst er "Die Frage nach der Technik"-1953.

⁷¹Heidegger, Martin, 1953, (s.Anm. 69).

⁷² Ebd.

⁷³Heidegger, Martin (s. Anm. 64), S. 65

⁷⁴Heidegger, Martin, "Das Ding"-1950, in "Gesamtausgabe-I. Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7; Vorträge und Aufsätze", Frankfurt am Main 1997.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.; "Das Geschenk des Gusses weilt die Quelle. In der Quelle weilt das Gestein, in ihm der dunkle Schlummer der Erde, die Regen und Tau des Himmels empfängt. Im Wasser der Quelle weilt die Hochzeit vom Himmel und Erde. Sie weilt im Wein, den die Frucht des Rebstockes gibt, in der das Nährende der Erde und die Sonne des Himmels einander zugetraut sind. Im geschenk vom Wasser, im Geschenk von Wein weilen jeweils Himmel und Erde. Das Geschenk des Gusses aber ist das Krughafte des Kruges. Im Wesen des Kruges weilen Erde und Himmel. Das Geschenk des Gusses ist der Trunk für die Sterblichen. Er labt ihren Durst. Er erquickt ihre Muße. Er erheitert ihre Geselligkeit. Aber das Geschenk des Kruges wird bisweilen auch zur Weihe geschenkt. Ist der Guß zur Weihe, dann stillt er nicht einen Durst. Er stillt die Feier des Festes ins Hohe. jetzt wird das Geschenk des Gusses weder in einer Schenke geschenkt, noch ist das Geschenk ein Trunk für die Sterblichen. Der Guß ist der den unsterblichen Göttern gespendete Trank. Das Geschenk des Gusses als Trank ist das eigentliche Geschenk..."

⁷⁷ Rykwert, Joseph, "Semper and die Conception of Style", in Börsch -Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.

⁷⁸ Herrmann, Wolfgang, "Semper und Bötticher" in Börsch -Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.

⁷⁹ Semper, Gottfried, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik" München 1878, Band 2, S. 7.

⁸⁰Ebd., S. 7.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 8.

⁸³ Sedlmayr Hans, "Kunst und Wahrheit", München 1978, S. 34.

⁸⁴Quitzs, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf",

Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 84; "Von poetischen Zwecken, mit denen Schinkel noch in hohem Grade rechnet, ist ...durch Semper nicht mehr viel zu verspüren. Der Unterschied in der Zweckauffassung liegt also in einer Verlagerung des Akzentes auf die materiell-technischen Bedingungen des Zweckes."

- ⁸⁵ Milde, Kurt, "Schlusswort", in Laudel Heidrun und Wenzel Cornalia (her.), "Stilstreit und Einheitskunstwerk/ Internationales Historismus Symposium in Bad Muskau 20. bis 22 Juni 1997", Dresden 1998, Muskauer Schriften Band 1. Podro, Michael, "The critical Historians of Art", 1983, S. 44-47.
- ⁸⁶ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 79), S. 11
- ⁸⁷ Heidegger, Martin 1950 (s. Anm. 74)
- ⁸⁸ Ebd.
- ⁸⁹ Gadamer Hans-Georg, "Geleitwort"-1988, in "Kunst und Technik", Frankfurt am Main 1989;
- "Noch immer ist die 'Kunst' wie ein Stellvertreter der antiken Diesseitsreligion und bildet im Profanbereich der modernen Zivilisation und allen ihren Künstlichkeiten ein Reservat, wie eine Zuflucht, wie ein Vorbehalt. Wofor? Wogegen? Gegen die Technik, gegen das Gestellsein aller Dinge. An diesem kritischen Ausdruck, den wir alle für die Unnatürlichkeit des Dastehens kennen, denke ich unwillkürlich, wenn ich Heideggers Begriffswort vom "Gestell" wirklich aufnehmen und die schwindende Seinserfahrung im technischen Zeitalter als 'Seinsvergessenheit' denken soll. Das Gestellte ist in aller Perfektion seines Dastehens nicht wirklich. Zwar weist uns handwerkliche Kunst so gut wie ingenieure technische Konstruktion bis auf älteste Kulturwelten der Vorzeit zurück, als Lebensspuren des homo faber. Aber 'die Kunst' gewinnt ihren hohen Stand gerade dann, wenn sie kein allgemein anerkanntes Heimatrecht besitzt- bis sie am Ende sich mit voller Heimatlosigkeit und entfremdeter Bildung gekennzeichnet findet..."
- ⁹⁰ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 79), S. 88; Bis der Mensch das natürliche Ei " durch die gemachte Öffnung und die Abplattung des untern Theiles durch einen leichten Druck auf den Tisch" legt und so "das Ei aus seiner absoluten Indifferenz" herausreisst "und es als Gefäß mit dem Menschen und mit dem Makrokosmos in Beziehung setzt.
- ⁹¹ Ebd., S. 2; "Die Erzeugnisse der keramischen Kunst ständen zu allen Zeiten und bei allen Völkern in ausserordentlicher Achtung, sie gewannen religiös-symbolische Bedeutung lange vor den Zeiten monumentaler Baukunst, welche letztere von jener bedeutend beeinflusst worden ist."
- ⁹² Ebd., S. 3; "So kommt es, dass die fossilen Töpfe für die Geschichte der Kunst (sowie der Menschheit im Allgemeinen) das gleiche Interesse haben, welches der Naturforscher an den vorweltlichen Ueberresten der Pflanzen und der animalischen Welt findet. Sie sind die ältesten und beredtesten Dokumente der Geschichte. Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte und es lässt sich im Allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand!"
- ⁹³ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften."(1853), Mittenwald 1979, S. 261; "Wenn wir die große Zahl der Werke über Kunst und speziell über Architektur durchsehen, so finden wir keines, welches dem Künstler in ähnlicher Weise als Führer dienen könnte, wie des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie, oder wie Humboldts Kosmos dem Naturforscher, insofern als diese Bücher eine vollständige Entwicklung der Idee eines vergleichenden Systems der Naturgeschichte enthalten."
- ⁹⁴ Michel Foucault, "Die Ordnung der Dinge"(1966) ; Frankfurt am Main 1997
- ⁹⁵ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 79) S. 19; "unter dem Krater begriffene Untergattung des Reservoirs"
- ⁹⁶ Der Begriff "Sonstige Reservoirs" zeugt vom räumlichen Offenheit, in der, Semper, jede weitere Ausdehnung für möglich hält.
- ⁹⁷ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 79) S. 14
- ⁹⁸ Ebd., S. 8; " Wenn es somit keine reinen ungemischten Gefäßformen gibt, so ist dennoch in den meisten Fällen eines der angeführten Motive das vorherrschende, oder wenn zwei von ihnen in gleicher Stärke hervortreten, so verschwinden dafür in gleichem Verhältnis andere. Zum Beispiel ist jeder Löffel zugleich ein kleines Reservoir, aber die Funktion des Schöpfens und Ausgiessens sind doch bei ihm vorherrschend und formenbestimmend." An der Idee der Mischformen werden die Gestalten der Gefässe in die Unendlichkeit ausgedehnt.

⁸¹ Perpeet, Wilhelm, "Heideggers Kunstlehre" in Pöggeler, Otto (her.), "Heidegger", Köln-Berlin 1969, S. 9-10; "Nur als ästhetischer Gegenstand versetzt das Werk der Kunst in einen "imagineren", von der Erfahrungswelt abgetrennt vorgestellten Bereich irrealer, weil raum-zeitloser Wesenheiten. Das ist sie stereotype Denkfigur jeder ästhetizistischen und mindestens seit Schiller zäh tradierten Kunstlehre. Entwirklichung der geschichtlichen Lebenswirklichkeit ist ihr der Grund des Kunstwerkes."

⁹⁹Ebd., S. 10.

¹⁰⁰Ebd., S. 15.

¹⁰¹ Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf". Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 61; "Der Gedanke der Grundtypen ist in seiner Konzeption nicht originell. Neu ist nur, daß er jetzt auch auf die Bereiche der Kunst übertragen wird. Semper überträgt hier Gedanken der Naturwissenschaft seiner Zeit auf die Kunstgeschichte."

¹⁰² Mitchell Schwarzer, Mitchell, "Architectural Theory- Search for Modern Identity", New York 1995, S. 73.

¹⁰³ Rykwert Joseph, "Semper and the Conception of Style", in Börsch-Supan, Eva (her.) "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH- Zürich", 1998.

¹⁰⁴ Podro, Michael, "The Critical Historians of Art", 1983, S. 54.

¹⁰⁵ Pochat, Götz, "Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie- Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert", Köln 1986, S. 544.

¹⁰⁶ Ebd., S. 13-14.

¹⁰⁷ Ebd., S. 16-17.

¹⁰⁸ Siehe bitte hier 5. Technik als Poesie

¹⁰⁹ Darwin, Charles, "Rückblick auf den Weg zur Evolutionstheorie", in Altner, Günter (her.) "Darwinismus", Darmstadt, 1981, S. 11; "Ich nahm bald wahr, daß Zuchtwahl der Schlüssel zum Erfolg des Menschen beim Hervorbringen nützlicher Rassen von Tieren und Pflanzen ist. Wie aber Zuchtwahl auf Organismen angewendet werden könne, welche im Naturzustande leben, blieb noch einige Zeit für mich ein Geheimnis. Im Oktober 1838, ..., las ich zufällig zur Unterhaltung Malthus, über "Bevölkerung", und da ich hinreichend darauf vorbereitet war, den überall stattfindenden Kampf um die Existenz zu würdigen, namentlich durch lange fortgesetzte Beobachtung über die Lebensweise von Tieren und Pflanzen, kam mir sofort der Gedanke, daß unter solchen Umständen günstige Abänderungen erhalten zu werden neigen und ungünstige zerstört zu werden. Das Resultat hiervon würde die Bildung neuer Arten sein. Hier hatte ich endlich eine Theorie, mit welcher ich arbeiten könnte..."

¹¹⁰ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853, Mittenwald 1979, S. 267-269;

"Jedes Kunstwerk ist ein Resultat. oder um mich eines mathematisches Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind. $Y = F(x, y, z, \dots)$...Es sind z w e i K l a s s e n von Einflüssen zu unterscheiden, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes bestimmend einwirken. Die erste derselben umfasst die j e n i g e n Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben. Diese Klasse von Einflüssen bezeichnen wir mit dem Buchstaben F.

D i e z w e i t e Klasse umfasst diejenigen Einflüsse, die wir als von außen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen. Ihnen entsprechen in der oben angewendeten allgemeinen Formel die Buchstaben x, y, z, \dots .

¹¹¹ Altner, Günter, "Seine Theorie und ihr Zustandekommen" in Altner, Günter (her.) "Darwinismus", Darmstadt 1981, S. 8; "Das Gottesproblem blieb für ihn, der über seiner Entdeckung zum Agnosten

geworden war, ungelöst. Die Frage, "ob ein Schöpfer oder Weltlenker existiere" oder eben nicht, wollte und konnte er mit seiner Theorie nicht beantworten."

¹¹² Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.), "Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853, Mittenwald 1979, S. 278; "...die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfender lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der künstlerischer Vollendung stehen."

¹¹³ Die *techne*-ischen Produkte aller Kulturen und Zeitabschnitten sprechen die kosmische Sprache, wenn auch mal mehr mal weniger deutlich. Deshalb untersucht Semper in seiner Stillehre Produkte vieler Kulturen ohne dabei die griechische Kunst immer in den Mittelpunkt zu setzen.

¹¹⁴ Doch trug diese Sicht bei, dass in der Stillehre, in welcher die Produkte der *techne* sich zu den organischen Wesen hin entwickeln, die Stellung des schöpfenden Subjektes also des Künstlers nicht betont wurde.

¹¹⁵ Pochat, Götz, "Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie- Von der Antike bis zum 19. Jahrhunderts", Köln 1986, S. 545.

¹¹⁶ Heidegger, Martin, "Technik und Kunst", Frankfurt am Main, 1989; "Inwie fern ist die Frage nach dem Wesen der Technik zugleich die Frage nach der Kunst? Nicht insofern Technik und Kunst das Gleiche sein müssten -das sind sie nicht-, wohl aber insofern das Wesen der Technik, hinreichend bedacht, eine Besinnung auf die Kunst nicht nur ermöglicht, sondern verlangt."

¹¹⁷ Podro, Michael, "The Critical Historian of Art", 1983, S. 46-47.

3. Die Objektivierung der *techne*

¹ Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes", reclam Nr. 8446, 1992, S. 57; "Das Werkhafte des Werkes besteht in seinem Geschaffensein durch den Künstler. Es mag verwunderlich erscheinen, daß diese nächstliegende und alles erklärende Bestimmung des Werkes erst jetzt genannt wird. Das geschaffensein des Werkes läßt sich aber offenbar nur aus dem Vorgang des Schaffens begreifen. So müssen wir uns unter dem Zwang der Sache doch dazu verstehen, auf die Tätigkeit des Künstlers einzugehen, um den Ursprung des Kunstwerkes zu treffen. Der Versuch, das Werksein des Werkes rein aus diesem selbst zu bestimmen, erweist sich als undurchführbar."

² Ebd., Einführung von Hans-Georg Gadamer, S. 105; "Die Charakterisierung des Kunstwerkes durch das In-sich-Stehen und das Welt-Eröffnen, mit der Heidegger einsetzt, vermeidet offenbar bewußt jeden Rückgriff auf den Geniebegriff der klassischen Ästhetik. Es ist in dem Bestreben, die ontologische Struktur des Werkes unabhängig von der Subjektivität seines Schöpfers oder Betrachters zu verstehen, daß Heidegger nun neben dem Begriff der Welt, zu der das Werk gehört und die das Werk aufstellt und eröffnet, den Gegenbegriff "Erde" gebraucht.

³ Heidegger behandelt nur das wahre Werk der Kunst des "wahren" Künstlers anstatt ein beliebiges Resultat einer Kunsttätigkeit eines jeden, Dennoch sieht er die Reflektion über den "wahren" Künstler unrelavant zum Verständnis des Werkes.

⁴ Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes", reclam Nr. 8446, 1992, S. 35; "Das Werk soll durch ihn (den Künstler) zu seinem reinen In-sichselbststehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst, und von ihr allein ist die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein in Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes."

⁵ Ebd., S. 110.

⁶ Ebd., Einführung von Hans-Georg Gadamer, S. 101-102; "Auf der anderen Seite bedeutete die Grundlegung der Ästhetik in der Subjektivität der Gemütskräfte den Beginn einer gefährlichen Subjektivierung. Für Kant selbst war freilich noch der geheimnisvolle Einklang bestimmend, der damit zwischen der Schönheit der

Natur und der Subjektivität des Subjekts erkannt wurde. Ebenso wird das schaffende Genie, das allen Regeln überlegen das Wunder des Kunstwerkes zustande bringt, von ihm als ein Günstling der Natur verstanden. Das aber setzt im ganzen die fraglose Geltung der Naturordnung voraus, deren letztes Fundament der theologische Gedanke der Schöpfung ist. Mit dem Schwinden dieses Horizontes mußte eine solche Grundlegung der Ästhetik zu einer radikalen Subjektivierung führen, in Fortbildung der Lehre von der Regellosigkeit des Genies."

⁷ Jamme, Christoph "Der Verlust der Dinge Cezanne-Rilke-Heidegger", in Jamme Christoph (her.), "Martin Heidegger"; "Das Gegebene ist nicht nur "Stoff für unsere kreativen Form- und Sinngebungen", sondern von dem Gegebenen selbst "gehen (...) Aufforderungen aus, die jedem Verhalten den Charakter einer Antwort oder Entwicklung aufprägen": Die Dinge appellieren an uns, in Dauer, d.h. Dichtung überführt zu werden. Es war nicht zuletzt dieser Gedanke einer anfeuernden Dingwelt, einer sinnproduzierenden Objektwelt - in dem Cezanne und Rilke konvergieren-, der Heidegger genötigt hat, Subjektivität neu zu denken. Wir sind, so hat es Merleau-Ponty auszudrücken gesucht, nicht nur wahrnehmend, sondern auch sichtbar - eine (laterale) Verflechtung, die man kaum erst angefangen hat, philosophisch hinreichend zu bedenken." Heideggers spätere Parteinahme für die Dinge (Das Ding-1935) ist eine Verständnisweise derselben, an dem keine subjektiven Faktoren, im Sinne eines subjektiven Künstlers und seiner Tätigkeit notwendig sind.

⁸ Heidegger, Martin, "Die Frage nach der Technik",-1853, in "Gesamtausgabe-I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1919-1976, Vorträge und Aufsätze", Frankfurt am Main 1997, Band 7 Heidegger behandelt die vier aristotelischen Ursachen als vier Weisen des "Verschuldens" anhand dem Beispiel der Silberschale. Die Silberschale verdankt ihr Dasein den 4 Ursachen; dem Silber, der Form einer Schale, einer Zwecklichkeit und dem Silberschmied. Heideggers spätere Behandlung des Dinges (Das Ding-1935) ist eine Verständnisweise desselben, wo keine subjektiven Faktoren, im Sinne eines subjektives Urhebers und seiner Tätigkeit notwendig sind.

⁹ Ebd.

¹⁰ Schmied-Kowarzik, Wolfgang, "Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854)", in Böhme, Gernot (her.) "Klassiker der Naturphilosophie", München 1989.

¹¹ Eggert, Klaus, "Der Begriff des Gesamtkunstwerks in Sempers Theorie" in Börsch-Supan, Eva (her.) "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998; zu Beeinflussung Sempers von Schellings Philosophie.

¹² Riegl, Alois, "Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik", München 1985, S. VII; "Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre eine Produkt aus Stoff und Technik... Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl das Letzte gewesen wäre, der an Stelle des freischöpferischen Kunstwillens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen."

¹³ Riegl, Alois, "Gesammelte Aufsätze; Naturwerk und Kunstwerk I" (1901), München 1995

¹⁴ Max Vogt, Adolf, "Gottfried Semper und Joseph Paxton", in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.

¹⁵ Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf", Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 89.

¹⁶ Heidegger, Martin, "Besinnung: Die Technik", in "Gesamtausgabe-III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen- Vorträge- Gedachtes", Frankfurt am Main, Band 66; "...Dann entgehen wir der Gefahr, nach "einem" Zweck der Technik zu fragen und von da her ihr "Wesen" zu erklären. Die Techné besteht nicht in der Anfertigung von Werkzeug und von Maschinen; sie ist auch nicht die bloße Benützung und Handhabung derselben innerhalb eines Verfahrens, sie ist auch nicht dieses Verfahren selbst und auch nicht nur sich Auskennen in einem solchen."

¹⁷ Siehe bitte hier 2. Kunst-Technik-*techne*-Natur

¹⁸ Kant, Immanuel, "Die Kritik des Urteilskraft".

¹⁹ Siehe bitte hier 2. Kunst-Technik-*techne*-Natur; Der Griechische Tempel lebt

²⁰ Riegl, Alois, "Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik", München 1985, S. 32; "Dabei entzieht sich dieses "Kunstwollen" jeder konkreten Definition. ", dass jenes Etwas im Menschen, das uns am Formschönen Gefallen finden läßt, und das die Anhänger der technisch-materiellen Descendenztheorie der Künste ebensowenig wie wir zu definieren im Stande sind,- dass jenes Etwas die geometrischen Linieinkombinationen frei und selbstständig erschaffen hat, ohne erst ein materielles Zwischenglied einzuschieben, das die Sache im letzten Grunde nicht heller machen kann und höchsten nur zu einem armseligen Scheinerfolg der materialistischen Weltanschauung führen würde."

²¹ Gadamer, Hans-Georg (s. Anm 2), S. 102; "Die Kunst, die nicht mehr auf das umfassende Ganze der Seinsordnung zurückbezogen ist, wird der Wirklichkeit, der rauhen Prosa des Lebens, als die verklärende Macht der Poesie entgegengesetzt, der nur in ihrem ästhetischen Reiche die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit gelingt. Es ist die idealistische Ästhetik, die zuerst bei Schiller zu Wort kommt und in Hegels großartiger Ästhetik ihre Vollendung findet."

²² Ebd., S. 63.

²³ Perpeet, Wilhelm, "Heideggers Kunstlehre" in, Pöggeler, Otto (her.), "Heidegger", Köln-Berlin 1969, S. 231-232; "...Etwa die Nic.Hartmanns, welche mit exemplarischer Intensität das Kunsthafte immer noch festmachen zu müssen glaubte in der ästhetischen Gegenständlichkeit für ein ästhetisches Bewußtsein. "Niemand ist gezwungen, ein Bild- oder Malerk anzusehen." "Man braucht nicht damit zu leben, es gehört in keinen festen Lebenszusammenhang, ist im Teil ganz aus ihm herausgehoben." Insofern es "außerästhetischen Zwecken des alltäglichen, staatlichen und religiösen Lebens unterworfen" ist, teilt es den Seinstyp des gebrauchten Werkzeuges. Kunst aber ist auch in höherem Betracht kein Lebensmittel, wendet nicht äußere noch innere Nöte, ist für die Lebenspraxis etwas völlig Unnötiges. Nur dem quer zur Lebenspraxis stehenden Betrachter entspricht sie, da sie selbst zum Leben quer steht. Nur so vermittelt sie nicht belangloses. Äußerlich gesprochen hat sie ihren Ort innerhalb der Museumswände und des Denkmalschutzes. Für Nic.Hartmann ist sie nur als historisch gewordenes und nun noch vorhandenes Schaustück am werk. Darum spart seine "Ästhetik" alle sogennante Gebrauchs- und Gerätekunst aus. Darum billigt Nic. Hartmann nur "unserer" Zeit mit ihrem großen Aufschwung der Kunstwissenschaft, des kunstgeschichtlichen Bewußtseins, der künstlerischen Allgemeinbildung und der Sublimierung des Qualitätsgefühles den originären Blick für das Kunsthafte an vergangener Kunst zu. Erst die Einklammerung des Lebenszusammenhanges, in dem die Werke ihren ursprünglichen Bezug hatten, bringt das "reine Kunstwerk" wieder hervor. Erst im Wegsehen von allem Lebensbezug sieht man alles im Kunstwerk nur innerhalb und in Bezug auf das Kunstwerk geltend. Und so will es für sich allein genommen und gewertet werden. Hier ist die Souveränität des ästhetischen Bewußtseins mit seiner Unterscheidung von Schein und Wirklichkeit zur Voraussetzung der Werkerfahrung der Kunst gemacht. Erst mit der Erfahrung des Kunstwerkes als eines ästhetischen Gegenstandes übersteigt der Mensch jene Lebenswelt, in die er wachend und alternd, träumend und handelnd, lachend und weinend, wagen und zagend, versprechend und flehend, erinnernd und wartend, verzweifelt und mutig mit blindem Pochen und scheuen Opfern verflochten ist. Nur als ästhetischer Gegenstand versetzt das Werk der Kunst in einen "imagineren", von der Erfahrungswelt abtrennt vorgestellten Bereich irrealer, weil raum-zeitloser Wesenheiten. Das ist sie stereotype Denkfigur jeder ästhetizistischen und mindestens seit Schiller zäh tradierten Kunstlehre. Entwirklichung der geschichtlichen Lebenswirklichkeit ist ist ihr der Grund des Kunstwerkes." (W.Perpeet legt die Kunstauffassung von Hartmann aus und erläutert dieselbe ironisch nach.)

²⁴ Ebd.

- ²⁵ Riegl, Alois, *„Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“*, Berlin 1983, S. VI-VII; „Die Technik wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort; im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwertig 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 sprachen.“
- ²⁶ Oechslin, Werner, *„Stilhülse und Kern“*, 1994, S. 84.
- ²⁷ Podro, Michael, *„The Critical Historians of Art“*, 1983, S. 51-52.
- ²⁸ Rykwert Joseph, „Semper and the Conception of Style“, in Börsch-Supan, Eva (her.) *„Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH- Zürich“*, 1998
- ²⁹ Riegl, Alois (s. Anm.25), S. 359.
- ³⁰ Ich benutze hier einen Begriff Techniker, dass den Künstler und den Techniker, im Sinne der techné zusammenbringen will.
- ³¹ Riegl, Alois, *„Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“*, Berlin 1983, S.XVII.
- ³² Ebd., S. XII.
- ³³ Ebd., S. IX.
- ³⁴ Semper, Gottfried, „Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes“, in Semper, Hans und Manfred (her.), *„Gottfried Semper. Kleine Schriften“* (1853), Mittenwald 1979, S. 305.
- ³⁵ Ebd., S. 304.
- ³⁶ Quitzsch, Heinz, *„Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf“*, Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 90.
- ³⁷ Mitchell Schwarzer, *„Architectural Theory- Search for Modern Identity“*, New York 1995, S. 8. und Semper, Gottfried, *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“*, München 1878, Band 1, S. 8.
- ³⁸ Semper, Gottfried, *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“* München 1878, Band 2, S. 92.
- ³⁹ Pochat, Götz, *„Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie- Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert“*, Köln 1986, S. 479.
- ⁴⁰ Riegl, Alois, *„Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“*, Berlin 1983, S. 5.
- ⁴¹ Ebd., S. 6.
- ⁴² Semper, Gottfried, *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“* München 1878, Band 1, S. 213.
- ⁴³ Riegl, Alois (s. Anm. 40), S. 13.
- ⁴⁴ Eggert, Klaus, „Der Begriff des Gesamtkunstwerks in Sempers Theorie“ in Börsch-Supan, Eva (her.) *„Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH- Zürich“*, 1998.
- ⁴⁵ Quitzsch, Heinz 1951 (s. Anm. 36), S. 90.
- ⁴⁶ Podro, Michael 1983 (s. Anm 27), S. 47.
- ⁴⁷ Riegl, Alois (s. Anm. 40), S. 2.
- ⁴⁸ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm 42), S. 232.
- ⁴⁹ Ebd., S. 243.
- ⁵⁰ Ebd., S. 162.
- ⁵¹ Ebd., S. 161.
- ⁵² Semper, Gottfried, „Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre“, in Semper, Hans und Manfred (her.) *„Gottfried Semper. Kleine Schriften“* (1853), Mittenwald 1979, S. 262-263.
- ⁵³ Semper, Gottfried, „Über vielfarbige Arch. und Skulptur bei den Alten“, in Semper, Hans und Manfred (her.) *„Gottfried Semper. Kleine Schriften“* (1853), Mittenwald 1979, S. 216.
- ⁵⁴ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm 42), S. XV-XIX.

-
- ⁵⁵ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm 53), S. 217.
- ⁵⁶ Krufft, Hanno-Walter, *„Geschichte der Architekturtheorie. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart.“*, 1998, S. 361.
- ⁵⁷ Siehe bitte hier 2...Kunst-technik-*techne*-Natur
- ⁵⁸ Lao-Tse *„Tao-Te-King“*, reclam 6798.
- ⁵⁹ Siehe bitte hier 2...Kunst-technik-*techne*-Natur: Die Evolution
- ⁶⁰ Eggert, Klaus, *„Der Begriff des Gesamtkunstwerks in Sempers Theorie“* in Börsch-Supan, Eva (her.) *„Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich“*, 1998; Sempers Zitat: Ebd. und in (s.Anm 52): *„...wahre Kunst ohne Religiosität und zwar pantheistische, undenkbar.“*
- ⁶¹ Darwin, Charles, *„Über das Variieren der Arten“*, in Altner, Günter (her.) *„Darwinismus“*, Darmstadt 1981.
- ⁶² Ebd. Darwin, Charles, Ein Abschnitt eines Briefes an Professor Asa Gray, 1857.
- ⁶³ Heidegger, Martin 1853 (s. Anm. 8).
- ⁶⁴ Pochat, Götz, *„Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie- Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert“*, Köln 1986, S. 479 .
- ⁶⁵ Siehe bitte hier 4. Die Relation der Kulturen, Einleitung.
- ⁶⁶ Die verborgene Stellung des Künstlers tritt am deutlichsten in der Abhandlung der textilen Kunst deutlich zu Tage.
- ⁶⁷ Semper, Gottfried 1853 (s, Anm 53), S. 217.
- ⁶⁸ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 42), S. X.
- ⁶⁹ Das Prozeß bedingt natürlich einen Menschen als Aktivierer, doch ist dessen Erwähnung nicht unumgänglich für das Verständnis der künstlerischen Schöpfung.
- ⁷⁰ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 42), S. 160; *„ Den Gegensatz zum Atlas bildet der Sammt und doch ist er zugleich mit jenem ein glückliches Resultat wohlverstandener technischer Ausbeutung der Eigentümlichkeiten des in rede stehenden Faserstoffs, der Seide nämlich...“*.
- ⁷¹ Heidegger, Martin 1853 (s, Anm 8); *„Denn der Mensch wird gerade erst, insofern er in den Bereich des Geschickes gehört und so ein Hörender wird, nicht aber ein Höriger.“*
- ⁷² Die ersten praktischen und sprituellen Bedürfnissen der Menschen hatten ihren Ursprung in der Natur. Wenn der Mensch aber seine Vorgehensweise am Hervorbringen von Etwas mehrfach praktiziert, regelt und optimiert, benutzt er auch seinen Verstand und gelangt zu einem Wissen, dem eine Geschichtlichkeit zukommt. Diese Tätigkeit des Hervorbringens ist nach Semper die Technik, die aber nichts gemein hat mit maschineller Produktion seiner Zeit.
- ⁷³ Siehe bitte hier 2. Kunst-technik-*techne*-Natur, Teil 2. Der Krug.
- ⁷⁴ Semper, Gottfried 1878 (s, Anm. 42), S. 160.
- ⁷⁵ Doch manchmal ist das Produkt ein sehr komplexes Gebilde. Es ist dann viel interessanter nach dessen Seinsweise anstatt nach dessen Schöpfer zu fragen. So ergeben sich z.B. anhand des Netzgeflechtes folgende Fragen: Ist das Netzgeflecht eine Technik oder ein technisches Produkt, das durch einen beliebigen Rohstoff erzeugt werden kann? Oder ist es eine Fläche, gebildet aus Punkten in Form von Knoten und Maschen? Ist das Netzwerk ein Symbol und zugleich eine bestimmte Schmuckform, an der der Begriff des Umfassens jeweils anders nuanciert werden kann? Semper kann das Sein des Netzwerkes nicht in seine Bestandteile zerlegen, sondern betrachtet dasselbe in seiner Form, Technik, Stoff und Idee gleichzeitig. Das Netzwerk ist alles zugleich. Es ist gleichzeitig eine Fläche, gleichzeitig eine Vervielfältigung des Knotens, als eine weiter entwickelte Technik. Abhängig von Stofflichkeit ist das Netz der Inbegriff des festen, unzerstörbaren Umfassens; einmal der feinsten Hülle. Siehe dazu Semper, Gottfried, *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“*, München 1878, Band 1, S. 46 und 172).

4. Die Relation der Kulturen

¹ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.), *"Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853"*, Mittenwald 1979, S. 270-272.

² Quitzsch, Heinz, *"Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf"*, Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 31; "Wenn man die erste Klasse von Einflüssen und die erste Gruppe von Einflüssen der zweiten Klasse zusammennimmt, dann erhält man im wesentlichen den Fragenkomplex der beiden ersten Bände des "Stil". Diese Stelle zeigt aber, daß für Semper diese Kategorien nicht genügen, um den Stil zu erklären. Für ihn gibt es noch die beiden weiteren Gruppen der zweiten Klasse von Einflüssen, die man deshalb unbedingt bei einer Darlegung der Ansichten Sempers mit berücksichtigen muß. Die persönlichen Einflüsse werden in den Schriften Sempers allerdings nur wenig beachtet. Ihn interessierten vor allem die übrigen Faktoren. Daß diese Gedanken Semper jahrelang beschäftigen, beweisen eine Reihe wichtiger Tatsachen. So plante er bereits vor 1851, seine Dresdener Vorlesungen unter dem Titel "Vergleichende Baulehre"; also unter dem gleichen Titel wie dem des dritten Bandes des "Stil", herauszugeben. In einem von Semper vermutlich 1859 geschriebenen neuen Prospekt zum "Stil" erklärt er, daß zu den in den ersten Bänden in Betracht gezogenen Faktoren des Stils weitere hinzukommen, die im 3. Band dargestellt werden sollten."

³ Semper, Gottfried, "Über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 243-244; "Auf ähnlicher Stufenleiter läßt sich eine jede architektonische Form von ihrem Ursprung verfolgen. Einige derselben erkennt man sogleich; dagegen sind andere nur zu oft kalt und mechanisch nachgeahmt worden, ohne daß auf ihren Ursprung und ihre Bedeutung Rücksicht genommen wurde. Daher werden sie ganz unpassend durcheinander geworfen, verwirrt, übertrieben. Das Genie, ohne Rückblick auf ihre Entstehung, hat sich ihrer bemeistert und Ungestalten aus ihnen herausgebildet...Wer diese nachahmt..., ja wohl gar nicht an ihren Ursprung denkt, der muß natürlich etwas Kaltes und Unerquickliches hervorbringen." und Semper Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 262-263; "Es gewährt dem künstlerischen Gefühle eine Befriedigung, wenn in irgend einem Kunstwerke, mag es noch so weit von seinem Urbilde entfernt sein, doch die ganze Komposition von solcher Grundidee beherrscht wird, ähnlich wie in einem musikalischen Werke das Thema durchklingt, und zweifellos ist Klarheit in der Erfassung dieser zu Grunde liegenden Urmotive eine Hauptaufgabe des Künstlers. Auf diese Weise wird das Neue als aus dem Alten hervorgewachsen erscheinen ohne Kopie zu sein und wird von der Einwirkung der Mode frei bleiben." Im obigen Zitat verbindet Semper den "Ursprung" mit dem "Neuen".

⁴ Siehe bitte hier 2. Kunst-Technik-*techne*-Natur.

⁵ Diese Motivationen werden bei Semper auch durch seine Zeit aktiviert, in der es, so Semper, zwar viel Material bezüglich der Kunst gibt aber dennoch ein systematisches Chaos herrscht. Siehe dazu: Semper, Gottfried, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"* München 1878, Band 1, Prologomena.

⁶ Pochat, Götz, *"Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie - Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert"*, S. 489

⁷ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.), *"Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853"*, Mittenwald 1979, S. 261.

⁸ Die Mitarbeit derselben nennen wir hier *techne*, und ihre Früchte, die *techne*-ische Produkte.

⁹ Semper, Gottfried, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"*, München 1878, Band 2, S. 4-5.

¹⁰ Siehe bitte hier 2. Kunst-Technik-*techne*-Natur, Teil 2. Die keramischen Gefäße / G.Semper, S. 1.

- ¹¹ Börsch-Supan, Eva, "Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper", in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.
- ¹² Semper, Gottfried 1878 (s. Anm 5), S. XXIV "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik" München 1878, Band 1, S. XXIV; "Eine Erscheinung kann nur dadurch sich als solche manifestieren, dass sie sich a b s c h l i e s s t, dass sie sich als Individuum von dem Allgemeinen lostrennt. Aber dieses Lostrennen vom Allgemeinen ist nur auf den ersten Stufen der Gestaltung ein absolutes, die entwickelteren Formen der Pflanzen und des animalischen Reiches dagegen sind dadurch ausgezeichnet, dass sich die Beziehung zum Allgemeinen worauf sie wurzeln und fussen, und zum Besonderen, das sich ihnen als objektiver oder subjektiver Gegensatz gegenüberstellt, in ihnen gleichsam abspiegelt, dass ihre Gestaltung durch diese Beziehungen bedungen ist. Da nun zugleich das P r i n z i p der I n d i v i d u a l i s i r u n g bei jeder Erscheinung, die auf Vollständigkeit Anspruch macht, durch gewisse Anordnung ihrer Teile, scharf und deutlich symbolisirt ist, so stellen sich drei Gestaltungsmomente heraus, die bei Formenentstehungen thätig sein k ö n n e n, die aber oft bei niederen Formationen ihre Tätigkeit in eins vereinigen, oder von denen; dabei das eine schlummert. Diese Gestaltungsmomente, wo sie alle drei in Thätigkeit sind, entsprechen den drei Dimensionen der räumlichen Ausdehnung nach der Höhe, Breite und Tiefe. Insofern nun, mit Beziehung auf die drei Gestaltungsmomente, die Vielheit der Form sich dreifach zu einer Einheitlichkeit zu ordnen hat, treten folgende drei nothwendige Bedingungen des Formal-Schönen hervor: 1) Symmetrie 2) Proportionalität 3) Die Richtung ..."
- ¹³ Herrmann, Wolfgang, zitiert Gottfried Semper aus Manuskript Sempers 130 fol. 1 / Ms. 129 fol. 13, in "Semper und Bötticher" in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998; "In einer Vorlesung an Malborough House erklärt er und wird damit manchen Zuhörer schockiert haben: "The Greeks were a heap of tribes, not much distant in civilisation from the conditions of the American Indians, while Assyria and Egypt were already the seat of highly developed forms of society".
- ¹⁴ Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf", Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 13-14.
- ¹⁵ Semper, Gottfried, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik", München 1878, Band 2, S. 5; " Wie bedeutsam tritt das schwebende geistige und klare Wesen der quellverehrenden Hellenen schon aus dieser untergeordneten Kunstgestaltung symbolisch heraus, gegenüber der Situla, bei welcher das physische Gesetz der Schwere und des Gleichgewichts einen ganz entgegengesetzten, aber dem geiste des ägyptischen Volks nicht minder entsprechenden, Ausdruck fand!" und
- Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853, Mittenwald 1979, S. 267; "Ist durch diese Form das lebhafteste, bewegliche Naturell der griechischen Bergbewohner nicht auf das treffendste symbolisirt, im Gegensatz zu dem Nileimer, welcher als ein wahrhafter Repräsentant der ägyptischen Institutionen erscheint, deren erstes Prinzip das der Stabilität war?",
- ¹⁶ Semper, Gottfried, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik", München 1878, Band 2, S. 5.
- ¹⁷ Semper Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 272. Das Besondere, wie das Griechische oder das Ägyptische, sind Teil dieses umfassenderen Universalen. Sie sind "ein Gegenstand der Kunstgeschichte und Etnologie".
- ¹⁸ Pochat, Götz 1986 (s. Anm 6), S. 489 und S. 492.

¹⁹ Semper, Gottfried, "Über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 221-221; "Der Verfasser dieses Aufsatzes ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst einheimisch wächst...Er mußte einheimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenhang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so daß das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnotwendigkeit erscheint.

²⁰ Herrmann, Wolfgang, 1998 (s. Anm. 13).

²¹ Ebd., (Zitat von Gottfried Semper aus Manuskript 262 fol.28).

²² Ebd., (Zitat von Gottfried Semper aus *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"*, München 1878, Band 2, S. 466-447 und Börsch-Supan, Eva, "Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper", in Börsch-Supan Eva, in Börsch-Supan, Eva (her.), in *"Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich"*, 1998.

²³ Semper, Gottfried, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"* München 1878, Band 1, S. VII; "Der nachtlliche Himmel zeigt neben den glanzvollen Wundern der Gestirne mattschimmernde Nebenstellen, - entweder alte, erstorbene, im All zerstoben Systeme, oder erst um einen Kern sich gestaltender Weltdunst, oder ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung. Sie sind ein passendes Analogon für ähnliche Erscheinungen am Gesichtskreise der Kunstgeschichte, auf Zustände des Übergangs einer Kunstwelt in das Gestaltlose und gleichzeitig auf die Phase sich vorbereitender Neugestaltung einer solchen hinweisend...ob sie Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen Ursachen begründeten allgemeinen Verfalls sind oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen, und die sich früher oder später zum Heile und zur Ehre der Menschheit auch nach dieser Seite hin glücklicher gestalten werden. Die erstgenannte Hypotheses ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben versagt; denn eine zusammenstürzende Kunstwelt zu stützen, dazu sind eines A t l a s Kräfte zu schwach; - sich darauf zu beschränken das Morsche niederreisen zu helfen, ist nicht dessen Sache, der sich am Bauen erfreut."

²⁴ Semper Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 293; "...sie (die griechische Architektur), erlebte die Wiederaufstehung und wird auch in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jederzeit und überall durch sich selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist."

²⁵ Middleton, Robin "Viollet-le-Duc's Academical ventures and the Entretiens sur l'Architecture", in Börsch-Supan Eva, in Börsch-Supan, Eva (her.), *"Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich"*, 1998.

²⁶ Wilde, Oscar, *"Das Bildnis des Dorian Gray"*, reclam 5008, 1992, S. 186,187 und S. 192 .

²⁷ Semper, Gottfried *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"* München 1878, Band 2, 1878, S. 129.

²⁸ Ebd., S. 217.

²⁹ Ebd., S. 128.

³⁰ Ebd., S. 134.

³¹ Ebd., S. 131-132.

³² Ebd., S. 129.

³³ Ebd., S. 132.

³⁴ Semper, Gottfried 1853 (s, Anm. 24), S. 261.

³⁵ Semper, Gottfried, *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik“*, München 1878, Band 1, S. 122.

³⁶ Ebd., S. 122.

³⁷ Ebd., S. 122-123.

³⁸ Ebd., S. 110-111; "Der Fortschritt ist hier nicht zu verkennen, dennoch nimmt man zugleich wahr, wie die Neuheit der Eigenschaften, die der Erfindungsgeist Goodyears zuletzt aus diesem Stoffe herauszulocken gewusst hat, nämlich dessen feste, hornartige Textur, auf diesen Umschlag in der ästhetischen Behandlung des Stoffes eingewirkt hat. Man hatte nur noch die einzige zuletzt entdeckte Qualität des Stoffes im Auge und diese ward massgebend für den ganzen Bereich der Technik, in welcher er doch auf das Verschiedenste benützt wird. So viel ich weiss, werden viele Gegenstände, bei welche der Kautschuk in verhärtetem Zustand angewendet wird, in Formen gepresst oder auch gegossen. Keine Formprocedur ist aber so vollkommen, dass gewisse Formfehler, Nähte und dergleichen andere Unvollkommenheiten des Produktes, ganz zu vermeiden wären; andererseits gestatte das Formen grosse Reichtum der Verzierung ohne Mehrkosten, mit Ausnahme der ersten Auslagen für die Form, und dieser Reichtum der Flächenverzierung kann benützt werden, um die auf einer ganz ebenen Fläche so leicht bemerkbaren Formfehler zu verstecken und zu verkleiden. Eine gemusterte Oberfläche, etwa nach dem Prinzip der, aus ganz ähnlichen technischen Rücksichten hervorgegangenen, schönen geformten Henry II Vasen ...ist daher für einen gewissen Theil dieser Gegenstände keineswegs stilwidrig und lässt sich deshalb unter Umständen wohl mit Recht jene gesuchte Simplicität in der Behandlung derselben, von der oben die Rede war, als eine Verirrung des Geschmacks nach einer, der früheren entgegengesetzten, Richtung hin bezeichnen. So bin ich auch durchaus nicht mit den amerikanischen Gummischuhen einverstanden, deren Oberfläche viel zu glatt gehalten ist, wodurch die genuinste Eigenschaft des Federharzes und diejenige, die hier neben seiner Undurchdringlichkeit die wichtigste ist, nicht unterstützt, sondern in ihrer Tätigkeit gestört, ja eigentlich gänzlich aufgehoben wird. Eine gewisse Rugosität der künstlichen Harzhaut, wo sie lebendig bewegte Organismen bedecken soll, ist durchaus notwendig. Sie würde auch dem mit Gummischuhen bewaffneten Fusse die hölzerne Plumpeheit in etwas benehmen, welche das Tragen derselben jetzt so verdriesslich macht."

³⁹ Ebd., S. 173-174; " Aus der Naht ging das splendide und luxuriöse S p i t z e n w e r k hervor, jene durchbrochen Arbeit in Zwirn oder Seide..."

⁴⁰ Ebd., S. 182.

⁴¹ Ebd., S. 187.

⁴² Ebd., S. 169.

⁴³ Ebd., S. 78.

⁴⁴ Ebd., S. 73-75.

⁴⁵ Ebd., S. 170.

⁴⁶ Ebd., S. 178. So auch der Filz. Der Filz als ein "Gewirr" aus Haaren, ist im Filz-en eine Tätigkeit, ist ein Produkt, ist eine Seinsweise, ist ein Adverb im Ausdruck " ge-filzte Produkte "

⁴⁷ Eck, Caroline van, *„Organicism in nineteenth-century architecture- An inquiry into its theoretical and philosophical background.“*, Amsterdam 1994, S. 231.

⁴⁸ Semper, Gottfried, "Über farbige Architektur und Skulptur bei den Alten" in Semper, Hans und Manfred (her.) *„Gottfried Semper. Kleine Schriften“* (1853), Mittenwald 1979, S. 217.

⁴⁹ Krufft, Hanno-Walter, *„Die Geschichte der Architekturtheorie. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart.“*, 1998, S. 357.

- ⁵⁰ Quitzsch, Heinz, *"Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf"*, Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 25, zitiert Kugler Franz, aus *"Schriften und Studien zur Kunstgeschichte"*, Stuttgart 1853, S. 354 f.; "Und wenn der Verfasser uns ausser der rothen Farbe an der Architektur, und Flecht- und Webearbeiten, der Position gemaess, die er ausserlich genommen, noch weiter von Roth unterhaelt, so bleibt es unserem Belieben, das zu übersehen, oder uns, wenn die stunde kommen sollte-zu wehren."
- ⁵¹ Semper, Gottfried 1853 (s. Anm. 48), S. 228.
- ⁵² Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 35), S. 132.
- ⁵³ Ebd., S. 140-141.
- ⁵⁴ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 313.
- ⁵⁵ Semper, Gottfried, "Über vielfarbige Architektur und Skulptur bei den Alten", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 228.
- ⁵⁶ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 52), S. 416.
- ⁵⁷ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 298.
- ⁵⁸ Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 323.
- ⁵⁹ Semper, Gottfried, "Die vier Elemente der Baukunst", S. 96, in Quitzsch, Heinz, *"Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf"*, Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 220.
- ⁶⁰ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, G.Semper, S. 292.
- ⁶¹ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 270.
- ⁶² Heidegger, Martin, *"Der Ursprung des Kunstwerkes"*, reclam 8444, 1992, S. 66.
- ⁶³ Ebd., S. 69.
- ⁶⁴ Ebd., S. 35.
- ⁶⁵ Ebd., S. 67-68.
- ⁶⁶ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften"* (1853), Mittenwald 1979, S. 293.
- ⁶⁷ Semper, Gottfried, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"* München 1878, Band 1, S. 160.
- ⁶⁸ Kollhoff, Hans, "Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische", in Kollhoff, Hans- Polonyi Stefan, Klinkott Manfred- Neumeyer, Franz (her.) *"Über Tektonik in der Baukunst"*, 1998; "Gegenstände zeichnen sich durch die Nähe zu unserem Körper aus: die Decke, in die wir uns einwickeln, der Anzug, das Kleid, der stuhl, das bett, der Tisch und eben auch das Zimmer, das Haus. Der Mensch verlangt nach einer Umgebung, die er begreifen kann...In gleicherweise widerstrebt es dem Menschen, sich reduktiv dem Technisch-Funktionalen, Not-dürftigen auszusetzen."
- ⁶⁹ im Sinne der sozialen, klimatischen, technischen, persönlichen Unterschieden- also als die zweite, dritte Gruppe der zweiten Klasse der Einflußfaktoren auf das Kunstwerk.

5. Die Technik als Poesie

- ¹ Siehe bitte hier 3. Die Objektivierung der *techne*: Semper und Riegl füreinander c. Der Zufall und die Schöpfung S. 85. Der Zufall bedingt das Bewußtsein des Menschen um ins Positive umgesetzt werden zu können. Collin Rodney, in *"Spiegel des Lichts"*: "Gelegenheit ist Zusammentreffen, Zu-fall: der Weg zu höheren Welten. Sie bedeutet daß unsere eigene innere Möglichkeit mit der Möglichkeit, die von einer höheren Ebene her vorbereitet wird, zusammentrifft. Wirkliche Zeit ist dann gegeben, wenn für uns alles klar und möglich ist. Dann müssen wir sie nutzen."
- ² Während einerseits durch die, *techne*-ische Entdeckungen die Bedürfnisse und ihre Befriedigung gleichzeitig entstehen, befriedigt die *techne*-ische Errungenschaften auch schon früher vorhandene Bedürfnisse. Diese können praktische Bedürfnisse für die Bewältigung des Alltags sein oder aber ein symbolisch-mystisches wie z.B. das Bedürfnis zum Schmuck. Bei der gleichzeitigen Entstehung können wir von einer ästhetischen Erlebung und Befriedigung sprechen. z.B. Sammt entstand durch ein Zu-fall, aber Sammt gerade stillte ein bisdahin unbekanntes ästhetisches Bedürfnis im Menschen, so daß es zugleich als ein Bedürfnis und ihre Befriedigung verstanden werden kann.
- ³ Semper, Gottfried, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik"* München 1878, Band 1, S. XV-XIV; gegen die "Materiellen".
- ⁴ Ebd., S. XIX ; "...für die Bildenden und Bauenden fast eben so unfruchtbar wie für die beschauenden schädlich. Es fehlt dieser Aesthetik an konkretem Verständnis des Schönen, sie hat zwar viel Kunstrhetorik aber wenig Kunstempfindung verbreitet. Eine Ableitung des Formellschönen gelingt ihr nicht; sie muß sich in der Regel damit begnügen, aus der vollen Traube nur den abstrakten Schnaps des Gedankens abzudestillieren...Das unmittelbare anschauende Denken wird durch diese Ästhetik in keiner Weise gefördert. An der Unfähigkeit so vieler Menschen, das Schöne als solches rein zu genießen, findet sie grosse Stütze. Sie hilft dieser Unfähigkeit nach, indem sie das für das Auge bestimmte für das Ohr übersetzt, die Kunst in Nichtkunst, die Formen in Begriffe, das Vergnügen am Schönen in Gott weiss welches Vergnügen, und Scherz und Humor der Kunst in pedantischen ernst umwandelt. - Wenn aber Form, Farbe, Quantität, um sie recht zu empfinden, erst in der Kategorieenretorte sublimiert werden müssen, wenn das Sinnliche als solches keinen Sinn mehr hat, wenn das Leibliche, wie in dieser Ästhetik, sich erst entleiben muss, um seinen Reichtum aufzuschliessen, - geht da nicht für die Kunst der Grund selbstständiger Existenz zu Grunde?" Die Stillehre sucht keine Verbindung des Ideellen mit dem Materiellen, wie in der "spekulativen Ästhetik vorzugsweise gepflegt wird. Die Art und Weise der Verbindung beschreibt Semper in seinen obigen Worten.
- ⁵ Sie getrennt zu betrachten und an Zahl begrenzt vorzustellen, wie z.B. eine starre Vorstellung von einem bestimmten Stoff mit unrückbar bestimmten Eigenschaften, die begrenzt an Zahl wären, wäre eher ein mechanisches Wissen, die aber nicht zu einem umfassenden Verständnis von *techne* führen könnte. Die getrennt Behandlung der Bestandteile der *techne* würde, aus der Stillehre ein wissenschaftliches Buch mit Gesetzen und Rezepten machen. Der Künstler würde so nur als ein mechanischer Verfolger dieser Gesetze definiert werden. Die "durch Geschmack gebändigte Freiheit" des Künstlers erschöpft sich nicht in der Verfolgung einiger starren Gesetze, da das Machbare nicht durch die Zahl begrenzt ist. Die *techne* soll wie auch die Natur immer wieder von neuem schaffen.
- ⁶ Semper, Gottfried, 1878 (s. Anm. 3), S. 174 und S. 182.
- ⁷ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften."*-1853, Mittenwald 1979, S. 271.
- ⁸ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 3), S. 9.
- ⁹ Semper, Gottfried 1853 (s. Anm. 7), S. 283-284.

- ¹⁰ Kozina Irma, "Chrost und Slawentiz- 2 oberschlesische Villen aus der Schinkelzeit", S. 94-95, in Laudel, Heidrun und Wenzel, Cornelia "Stilstreit und Einheitskunstwerk/Internationale Historismus Symposium in Muskau-20. bis 22.Juni 1997", Muskauer Schriften Dresden 1998, Band 1.
- ¹¹ Kruft, Hanno-Walter, "Geschichte der Architekturtheorie. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart.", 1998, S. 358-359.
- ¹² Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 332 Der Mensch ist selber ein Element der Natur. "...unter allen Naturformen ist ..., die menschliche die einzige..."
- ¹³ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 295 Natur als "ursprünglichste Symbolliferant", und S. 301 Semper, Gottfried, "Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 321; über die Nachahmung der Natur in *techne*: "...Der Kamm des Hahnes und sonstiger kampflustiger Vögel gab dabei das Vorbild...Die Hellenen und Etrusker dagegen hatten lang flatternde, nach hinten herabwallende Helmzierden von Rößmähen. Der flatternde Helmschmuck ward bekanntlich auch im Mittelalter vornehmliche Zierde des Kriegers...Jener Charakter des Vorwärtsstürmens, der rüstigen Eile, der sich in den Helmzierden des Altertums ausspricht..."
- ¹⁴ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 299.
- ¹⁵ Siehe bitte hier 3. Objektivierung der *techne*: 1. Riegl versus Semper S. 74!
- ¹⁶ Ebd.
- ¹⁷ Semper, Gottfried, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik" München 1878, Band 1, S. 357.
- ¹⁸ Eck, Caroline van, "Organicism in nineteenth-century architecture- An inquiry into its theoretical and philosophical background", Amsterdam 1994, S. 231.
- ¹⁹ Viele Theoretiker untersuchen die Stillehre Sempers nur im architekturenspezifischen Rahmen.
- ²⁰ Ebd., S. 129.
- ²¹ Ebd., S. 133.
- ²² Ebd., S. 122.
- ²³ Ebd., S. 155.
- ²⁴ Ebd., S. 160.
- ²⁵ Ebd.
- ²⁶ Ebd., S. 162
- ²⁷ Die Prozesse, die die Menschheit erfand, noch erfinden und verfeinern wird, durch welche Produkte, aus der Entwertung einer oder einiger Eigenschaften des Stoffes entstehen, sind in der Stillehre, im Sinne vom Gebären auslegbar. Die Namengebungen in der Stillehre kann auch in dieser Richtung ausgelegt werden, wenn dort vom Produkt als ein "Zeug"- "Wollenzeuge" und von Produzieren als ein "Zeugen" gesprochen wird.
- ²⁸ Ebd., S. 103.
- ²⁹ Ebd., S. 168.
- ³⁰ Ebd.
- ³¹ Ebd.; "...Man müsste systematisch alle Gewebe vom einfachsten bis zu kunstvollsten Polymiten, den brochirten Arbeiten und den Hauttelisses durchnehmen, ihre Geschichte geben, zeigen, für welche Stoffe und Zwecke sie sich eignen, ihre M i t t e l und S c h r a n k e n in artistischen formalem Sinn definieren, die Richtungen angeben, nach welchen hin sie vervollkommnungsfähig sind, den Einfluss der Maschinenfabrikation auf den Stil der Produkte nachweisen, den Geschmack der Zeit einer Kritik

unterwerfen, prüfen, wo dieser die behandelte Kunsttechnik influencirt oder durch sie influencirt wird, das Bessere, was nicht ist aber sein könnte, hervorheben und nach Kräften seine Einführung vorbereiten, dasjenige Vortreffliche, was der Geschichte anheimgefallen, nicht mit vornehmern Hinwegsehen über die Gegenwart und die Erfindungen der Zeit als das absolute Muster hinstellen, sondern als Beispiel benutzen, um daran zu zeigen, wie in den Zeiten wahrer Kunstbildung aus dem d a m a l s Gegebenen die Aufgabe richtig gelöst wurde und wir nach d i e s e m Vorbilde je t z t Gegebene zu der Lösung einer Analogon in Ansatz zu bringen haben, endlich beweisen, dass alle technischen, mechanischen und ökonomischen Mittel, die wir erfanden und vor der Vergangenheit voraushaben, eher zur Barbarei zurückführen als den Fortschritt der wahren Kunstindustrie und zugleich der Civilisation im Allgemeinen bezeichnen, so lange es nicht gelang, diese Mittel im künstlerischen Sinne zu bemeistern!"

³² Ebd. S. 180-181.

³³ Semper, Gottfried, "Über architektonische Symbole", in Semper, Hans und Manfred (her.) "Gottfried Semper. Kleine Schriften" (1853), Mittenwald 1979, S. 301; Selbst an der Gestaltung eines gekrümmten Blattes (am Kapitell Symbol des Abschlusses) sind unendliche Nuancierungen möglich. Die Kunst entwickelt auch dort eine Poesie entwickeln, wo es um die Tragende, die Getragene geht.

³⁴ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 3), S. 173.

³⁵ Pochat, Götz "Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie-Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert", S. 477

³⁶ Eck, Caroline van, "Organicism in nineteenth-century architecture- An inquiry into its theoretical and philosophical background", Amsterdam 1994, S. 231.

³⁷ Und diese Ideen können auf andere technische Künste übertragen werden, was Semper "Stoffwechsel" nennt, da er die Idee, zwar als ein schon in der Natur existierendes versteht, aber sie nimmt, nach Semper, ihre Gestalt erst durch Stoff und Prozess.

³⁸ Die Idee vom Tragen und Decken sind z.B. auch der Natur und dem Menschen immanent.

³⁹ z.B. "tragen" hat den Ursprung in der Säule aus der streometrischen Kunst und "decken" hat den Ursprung in den Textilien und in der "Wand" aus der textilen Kunst (Wand-Gewand). Als allgemeine Ideen sind sie aber auf andere *technische* Künste übertragbar.

⁴⁰ Kühne, Hellmut R. W., "Über die Beziehung Sempers zum Baumaterial", in Börsch-Supan Eva, in Börsch-Supan, Eva (her.), "Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich", 1998.

⁴¹ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm 3), S. 170.

⁴² Podro, Michael, "The Critical Historians of Art", S. 46-47.

⁴³ Semper teilt zwar ein, um dann aber selber die Einteilung aufzulösen und in Einem zu vereinheitlichen.

Diese Bemühung nach der Vereinheitlichung der Dingen zum Einem, offenbart sich auch in der Beziehung der *techne* zur Natur charakteristisch. Die *techne* wird zur organischen Natur entwickelt und als unendlich begriffen. Der Mensch ist selber ein Natur-produkt. *Techne*, Natur und Mensch werden im Begriff der Idee vergeistigt und unsterblich begriffen.

⁴⁴ Auch in der Poesie kann man daraus in Form von Metaphoren Gebrauch machen.

⁴⁵ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 3), S. 9-10.

⁴⁶ Dabei sind alle Bestimmungen der Form allen Kunsttätigkeiten gleichermaßen immanent. Es werden hier jedoch um nur Übersichtlichkeit wegen, eine Bestimmung der Form je zu einer Tätigkeit entsprechend, wiedergegeben.

⁴⁷ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 3), S. VIII.

⁴⁸ Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf", Braunschweig/Wiesbaden 1951, S.75.

⁴⁹ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 3), S. VIII.

Subjektivität des Subjekts erkannt wurde. Ebenso wird das schaffende Genie, das allen Regeln überlegen das Wunder des Kunstwerkes zustande bringt, von ihm als ein Günstling der Natur verstanden. Das aber setzt im ganzen die fraglose Geltung der Naturordnung voraus, deren letztes Fundament der theologische Gedanke der Schöpfung ist. Mit dem Schwinden dieses Horizontes mußte eine solche Grundlegung der Ästhetik zu einer radikalen Subjektivierung führen, in Fortbildung der lehre von der Regellosigkeit des Genies. Die Kunst, die nicht mehr auf das umfassende Ganze der Seinsordnung zurückbezogen ist, wird der Wirklichkeit, der rauhen Prosa des Lebens, als die verklärende Macht der Poesie entgegengesetzt, der nur in ihrem ästhetischen Reiche die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit gelingt. Es ist die idealistische Ästhetik, die zuerst bei Schiller zu Worte kommt und in Hegels großartiger Ästhetik ihre Vollendung findet...Die Charakterisierung des Kunstwerks durch das In-sich-Stehen und das Welt-Eröffnen, mit der Heidegger einsetzt, vermeidet offenbar bewußt jeden Rückgriff auf den Geniebegriff der klassischen Ästhetik...".

⁵¹ Buttlar, Adrian von, "Die Unterhose als formgebendes Prinzip- Klenzes Kritik an Sempers Stil", in Laudel, Heidrun/Wenzel, Cornelia (her.) *"Stilstreit und Einheitskunstwerk/ Internationale Historismus Symposium, Bad Muskau 1997"*, Dresden 1998, Muskauer Schriften Band 1.

⁵² Quitzsch, Heinz, "Gottfried Semper-Praktische Aesthetik und Politischer Kampf", Braunschweig/Wiesbaden 1951, S. 86.

⁵³ Semper, Gottfried, "Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre", in Semper, Hans und Manfred (her.) *"Gottfried Semper. Kleine Schriften.-1853"*, Mittenwald 1979, S. 285.

⁵⁴ Semper, Gottfried 1853 (s. Anm. 53), S. 228: "Wir haben in der deutschen Sprache ein Wort, welches den sichtbaren Teil des Raumabschlusses bezeichnet: die Wand, ein Wort, welches dieselbe Wurzel und fast dieselbe Bedeutung hat wie Gewand, das einen gewobenen Stoff bezeichnet. Der konstruktive Teil des raumabschluss hat einen anderen Namen, wir nennen ihn Mauer. Dies ist sehr bezeichnend. Die Bedeutung der idealen Repräsentanten des Raumabschlusses blieb die nämliche, selbst als die traditionelle Matten und Teppiche außer Gebrauch kamen und durch andere Wandbekleidungen ersetzt wurden."

⁵⁵ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 47), S. 416.

⁵⁶ Herrmann, Wolfgang, "Die Hütte" in: Börsch-Supan, Eva (her.), *"Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts- Symposium vom 2. bis 6. Dezember 1974, ETH-Zürich"*, 1998.

⁵⁷ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. X.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Siehe bitte hier: 5. Die Technik als Poesie: Die Überwindung der Materie oder Die unendliche Fruchtbarkeit der *techne*, S. 126,

⁶⁰ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. 103.

⁶¹ Herrmann, Wolfgang (s. Anm. 56).

⁶² Atlas nach-gebildet im Gemälde.

⁶³ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. 123.

⁶⁴ Die Weise des textilen Schwebens oder der textilen Leichtigkeit bestimmt die besondere textile Bearbeitung eines besonderen Rohstoffes (z.B. Baumwolle) zu einem besonderen Produkt (z.B. Mousseline).

⁶⁵ zB. textiles Prozess (Stricken).

⁶⁶ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. 243.

⁶⁷ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. 232

⁶⁸ Semper, Gottfried 1878 (s. Anm. 55), S. 192. Kursivierung von Autorin.

Literaturverzeichnis

- Altner, Günter** (her.) *Der Darwinismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Böhme, Gernot** (her.) *Klassiker der Naturphilosophie- Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhager Schule*. München: C.H. Beck Verlag, 1989.
- Breuer, Gerda**, *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Art & Crafts als Lebensform- Programmatische Texte*. Braunschweig/ Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn, 1998.
- Brix, Michael** (her. Mit Monika **Steinhauser**) *"Geschichte allein ist zeitgemäß"- Historismus in Deutschland*. Kämpf: anabas Verlag, 1978.
- Eck, Caroline van**, *Organicism in nineteenth-century architecture- An inquiry into its theoretical and philosophical background*. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1994.
- Feenberg, Andrew**, *Alternative Modernity- The Technical Turn in Philosophy and social Theory*. California: University of California Press, 1995.
- Feldtkeller, Christoph**, *Der architektonische Raum: Eine Fiktion, Annäherung an eine funktionelle Betrachtung*. Braunschweig/ Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn, 1988.
- Fellows, Roger**, *Philosophy and Technology*. Cambridge: University Press, 1995.
- Foucault, Michel**, *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhtkamp Verlag, 1997.
- Frampton, Kenneth**, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. München- Stuttgart: Oktagon Verlag, 1993.
- Führ, Eduard** (her. mit Hans **Friesen** und Anette **Sommer**) *Architektur im Zwischenbereich von Kunst und Alltag*. Münster: Waxmann Verlag, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Wahrheit und Methode- Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Band 1 und Band 2*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Der Anfang der Philosophie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.9495, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.9844, 1995.
- Germann, Georg**, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

- Harries, Karsten** (her. mit Christoph **Jamme**) *Martin Heidegger. Kunst Politik Technik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *Ästhetik I/II*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.7976, 1995.
- Heidegger, Martin**, *Gesamtausgabe-III. Abteilung: Unveröffentlichte Abhandlungen- Vorträge- Gedachtes, Band 66, Besinnung: Die Technik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH., 1997.
- Heidegger, Martin**, *„Die Frage nach der Technik“ (1953), Vorträge und Aufsätze Gesamtausgabe-I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH., 1997.
- Heidegger, Martin**, *„Das Ding“ (1950), Vorträge und Aufsätze Gesamtausgabe-I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH., 1997.
- Heidegger, Martin**, *Kunst und Technik- Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH., 1989.
- Heidegger, Martin**, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.8446, 1992.
- Hermann, Wolfgang**, *Gottfried Semper im Exil*. Basel und Stuttgart: Schriftenreihe des Institus für Geschichte und Theorie der Architektur ETH Zürich, Band 19, 1978.
- Kollhoff, Hans** (her. mit Stefan **Polonyi**, Manfred **Klinkott**, Fritz **Neumeyer**) *Über die Tektonik in der Baukunst*. Braunschweig/ Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn, 1993.
- Kruft, Hanno-Walter**, *Geschichte der Architekturtheorie. Studienausgabe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. C.H. Beck Verlag, 1998
- Loos, Adolf**, *Ins Leere gesprochen.*(1921) Wien: Prachner, 1997.
- Ihde, Don**, *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy, Northwestern University Press, 1995.
- Ihde, Don**, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Indiana series in Philosophy of Technology, Replica Books, 1990.
- Ihde, Don**, *Bodies in Technology*, University of Minnesota Press, 2002
- Ihde, Don**, *Technics and Praxis*. Dordrecht: Synthese Library, Kluwer Academic Publishers, 1978.

-
- Ihde, Don, *Philosophy of Technology: An Introduction*. Paragon House Publishers, January 1993.
- Jormakka, Kari, *Constructing Architecture*. Tampere: Datutop 15, 1991.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft. Werke 4*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 1995.
- Laudel, Gudrun (her. mit Cornelia Wenzel) *Stilstreit und Kunsthandwerk. Internationale Historismus Symposium im Bad Muskau*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998.
- Lao-tse, *Tao-Te-King*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr. 6798, 1999.
- Max, Onsell, *Ausdruck und Wirklichkeit*. Braunschweig: Bauweltfundamente 57, 1982.
- Oechslin, Werner, *Stilhülse und Kern*. gta / Ernst & Sohn, 1994.
- Paul, Friedländer, *Plato*. New York:, 1958-1969.
- Perpeet, Wilhelm, *Heideggers Kunstlehre*. in: *Heidegger (her. Otto Pöggeler.)* Köln-Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1969.
- Peters, Tom F., *Building the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996.
- Philipp, Klaus Jan (her.) *Revolutionsarchitektur- Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*. Braunschweig/ Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn, 1990.
- Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie- Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: Dumont Buchverlag, 1986.
- Podro, Michael, *The Critical Historians of Art*. Yale University Press, 1983.
- Quitzsch, Heinz, *Gottfried Semper- Praktische Ästhetik und politischer Kampf*. Braunschweig/ Wiesbaden: Friedrich Vieweg und Sohn, Bauwelt-Fundamente 58, 1951.
- Riegl, Alois, *Gesammelte Aufsätze: Naturwerk und Kunstwerk I (1901)*. München: Maänder Verlag GmbH., 1995.
- Riegl, Alois, *Gesammelte Aufsätze: Naturwerk und Kunstwerk II (1901)*. München: Maänder Verlag GmbH., 1995.
- Riegl, Alois, *Stilfragen- Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. München: Maänder Verlag GmbH., 1985.

-
- Schelling**, F.W.J., *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.5777(4)
- Schneider**, Martina (her.) *Informationen über Gestalt*. Düsseldorf: Bauwelt-Fundamente 44, 1974.
- Schwarzer**, Mitchell, *German Architectural Theory and the search for modern identity*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Sedlmayr**, Hans, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. München: Maänder Verlag GmbH., 1978.
- Semper**, Hans und Manfred (her.) *Gottfried Semper. Kleine Schriften*. Mittenwald: Maänder Verlag GmbH., 1979.
- Semper**, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1878.
- Semper**, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung 1852*. Braunschweig: Neue Bauhausbücher (her. Hans M. **Wingler**), 1995.
- Semper**, Gottfried, *Sieben Originalmanuskripte von Gottfried Semper*. Katalog der theoretischen Schriften Gottfried Sempers im Archiv der ETH Zürich.
- Semper**, *Gottfried und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. (Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974). Basel und Stuttgart: Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (her. Eva **Börsch-Supan**) ETH Zürich, Band 18., 1976.
- Shusterman**, Richard, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- Wilde**, Oscar, *Das Bildnis des Dorian Gray*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Universal-Bibliothek Nr.5008, 1992.
- Winner**, Langdon, *The Whale and the Reactor- A search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.