

Kleider(bau)kunst

Die Grundlegung einer Ästhetik der Oberfläche in der Mode bei Gottfried Semper (1803–1879)

HANS-GEORG VON ARBURG

I.

In seinem Buch *DIE ORDNUNG DER DINGE* stellt Michel Foucault für die Zeit um 1800 einen grundlegenden Wandel fest. Dieser Wandel betrifft die Art und Weise, wie in den westlichen Gesellschaften und insbesondere in deren Wissenschaften Dinge wahrgenommen, in Vorstellungen umgewandelt und in theoretische Zusammenhänge gebracht wurden:

Die Zeichen, mit denen die Repräsentationen [der Dinge; H. A.] versehen wurden [...], können sich künftig nicht mehr allein auf die Reduplizierung der Repräsentation in bezug zu sich selbst gründen. [...] Was die Charakterisierung eines natürlichen Wesens gestattet [...], ist ein bestimmtes diesem Wesen inneres Verhältnis, das man seinen Bau (*organisation*) nennt. [...] Auf ihre eigene Essenz zurückgezogen, in der sie belebenden Kraft ruhend und in dem Bau (*organisation*), der sie hält [...], entgehen die Dinge in ihrer fundamentalen Wahrheit dem Raum des Tableaus. [Sie] definieren [...] einen *inneren* Raum, der für unsere Repräsentation *außerhalb* liegt.¹

PLURALE O
(2001), 49–70

1 Foucault 1974,
292–295

Was Foucault hier zu umschreiben versucht, bringt er einige Seiten später als »épistème moderne« auf den Punkt. Das Modell dieser Episteme, die sich um 1800 etabliert und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein wirksam bleibt, ist nicht mehr wie im 17. und 18. Jahrhundert die Fläche des Tableaus, sondern die Tiefe eines dreidimensionalen Raumes:

Die Ordnung, die Tabelle, in der sie sich räumlich aufteilt, die von ihr definierten Nachbarschaften, die von ihr als ebenso viele mögliche Wege (*parcours*) zwischen den Punkten an ihrer Oberfläche gestatteten Abfolgen vermögen nicht mehr, die Repräsentationen [...] untereinander zu verbinden. Die Bedingung dieser Verbindungen ruht künftig außerhalb der Repräsentation, jenseits ihrer unmittelbaren Erscheinung (*visibilité*), in einer Art Hinterwelt, die tiefer und dicker als sie selbst ist. [...] So erfindet sich die europäische Kultur eine Tiefe, in der [...] von großen verborgenen Kräften, die von ihrem ursprünglichen und unzugänglichen Kern her entwickelt sind, [...] die Rede sein wird. Künftig werden die Dinge nur noch aus der Tiefe jener in sich zurückgezogenen Dicke, [...] durch die Strenge, die sich da unten in dieser Tiefe verbirgt [...], zur Repräsentation gelangen.²

² Foucault 1974, 294 und 308–309

Während für Foucault die Moderne durch eine Tiefenepisteme geprägt ist, sehe ich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Ästhetik eben dieser Moderne einen Trend zur Oberfläche sich abzeichnen. Ein offensichtlicher Widerspruch? Ganz und gar nicht. Denn die ab ungefähr 1830 in der Kunsttheorie zu beobachtende Tendenz passt nur scheinbar nicht mit dem von Foucault diagnostizierten Paradigmenwechsel zusammen. Die Oberfläche gewinnt nämlich nicht zufällig gerade dann als Gegenstand theoretischer Reflexion an Aktualität, wenn die Tiefe dieser Reflexion den Takt schlägt. Dies lässt sich einmal ganz allgemein phänomenologisch erklären. Zur Phänomenologie der Oberfläche – mindestens in der westlichen Kultur – gehört unabdingbar stets auch ein Raum, der sich hinter oder unter dieser wölbt. Eine Oberfläche ohne eine zugehörige Tiefe ist für uns schlicht undenkbar, ebenso wenig wie ein Außen ohne ein Innen, zu dem sich dieses Außen in Bezug setzt. Oberfläche ist ein Relationsbegriff, der ohne seinen Widerpart nicht auskommt. Von dieser für den Begriff – oder besser: das Konzept – der Oberfläche produktiven Spannung zur Tiefe zeugt ja auch Foucaults Text, der von der neuen gesetzgebenden Tiefe nicht ohne ausdrücklichen Hinweis auf die mit dieser Tiefe in Verbindung stehenden Repräsentationen an der Oberfläche sprechen kann. Sie ist im übrigen durch die Wortgeschichte in den wissenschaftsgeschichtlich bedeutenden europäischen Sprachen breit belegt. Französisch *surface* oder *superficie*, englisch *surface* oder *superfice* und deutsch *Oberfläche* taucht in Wörterbüchern und Enzyklopädien des 19. Jahrhunderts signifikant häu-

figer auf als vor 1800. Vor allem aber konvergieren die Worterklärungen entschieden konsequenter als bisher im Gegensatz von Oberfläche und Tiefe, einem Gegensatz, der mit einer eindeutigen moralischen Wertung aufgeladen wird.³

Foucaults Analyse scheint mir indessen noch in einer speziellen Hinsicht auf die von mir behauptete Aufwertung der Oberfläche in der Ästhetik um 1850 zuzutreffen. In den Passagen seines Buchs, in denen er die moderne Episteme darlegt, ist nämlich auffallend oft vom *Bau* beziehungsweise *Körperbau* (frz. *organisation*) der Dinge die Rede und gelegentlich auch ausdrücklich von ihrer *Architektur*. Beide Metaphern haben, wie stets bei Foucault, einen durchaus realen Bezugshorizont. Während *Körperbau* auf das zur Herrschaft gelangte Organismus-Paradigma anspielt, weist *Architektur* auf die Baukunst der Zeit hin. Dass sich gerade in dieser Kunst das Organismus-Prinzip als theoretische Leitvorstellung bedingungslos durchgesetzt hat, lässt nachvollziehbar erscheinen, weshalb beide Ausdrücke nicht erst vom deutschen Übersetzer, sondern schon von Foucault selbst quasi synonym verwendet werden konnten. Die Architektur ist es nun auch, in der die ersten Ansätze zu einer Ästhetik der Oberfläche im 19. Jahrhundert zu beobachten sind und die als Katalysator für ähnliche Versuche in anderen Künsten fungiert. Über die Ursachen für diese Leitfunktion der Architektur lässt sich nur mutmaßen. Einmal ist sie wohl darin begründet, dass die Architektur als Raumkunst das Differential von Oberfläche und Tiefe realiter zur Voraussetzung hat, dieses im eigentlichen Wortsinn verkörpert. Ein weiterer Grund mag in ihrer Natur als einer angewandten Kunst liegen, in der sich Veränderungen in der (Bau-)Praxis unmittelbarer in der Theorie niederschlagen als in anderen Künsten. Die Theorie der Architektur scheint in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch neue Materialien (Eisen, Stahl, Eisenbeton, Glas) und konstruktive Innovationen (Skelettbau mit »vorgehängten« Fassaden, Vorfertigung von Bauelementen)⁴ zusehends unter Druck geraten zu sein, worauf sie mit entsprechenden reflexiven Neuerungen reagiert hat.

Ein Kronzeuge für diesen Zusammenhang ist der deutsche Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper (1803–1879). Seine Ansätze zu einer Ästhetik der Oberfläche entwickelte Semper –

3 Vgl. Glasser 1975; Grimm, DWB VII (1889), Sp. 1084–1086; OED XVII (1989), 220–222 und 286–289

4 Vgl. Elliot 1992 und Peters 1996

gleichzeitig wie Marx seine Theorie des Fetischcharakters der Ware – angesichts der unabsehbaren Auslagen der Kunstindustrie, in denen sich das fortschrittsgläubige Bürgertum des technischen Zeitalters auf den nationalen und internationalen Gewerbeausstellungen feierte und aus denen es seine vitalsten Energien schöpfte.⁵ Semper verfasste seine epochemachende Schrift *WISSENSCHAFT, INDUSTRIE UND KUNST* als Reaktion auf die Londoner Weltausstellung von 1851, wo Joseph Paxtons berühmter Crystal Palace der neuen Warenherrlichkeit nicht nur reichlich Raum zur Ausbreitung bot, sondern die neuen Materialien Eisen und Glas auch gleich selbst eindrücklich zur Schau stellte. Die Schrift nimmt frühere Überlegungen zur Bemalung antiker Tempel und Statuen auf und mündet später in Sempers Hauptwerk *DER STIL IN DEN TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN* (1860–1863). Das Prinzip, unter das Semper seine »praktische Ästhetik« (so lautet der Untertitel des Werks) stellt, ist jenes der Bekleidung. Damit wären wir bei der im Titel angekündigten Mode angelangt. Am Leitfaden der Mode möchte ich im Folgenden die Anfänge einer modernen Ästhetik der Oberfläche bei Semper exemplarisch für die deutschsprachige Kunsttheorie verfolgen. Semper ist ein besonders prominentes Beispiel für diese Bewegung, die sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts bemerkbar macht, gewiss aber nicht das einzige. Während in Frankreich Autoren wie Balzac, Baudelaire, Mallarmé oder die Parnassiens ihre revolutionären Theorien moderner Kunst in der Auseinandersetzung mit der Kleidermode entwickeln, spielt diese auch in Deutschland die Rolle eines zukunftssträchtigen theorieleitenden Motivs. Ihre Produktivität ist nicht nur in der von industriell-technischen Entwicklungen inspirierten »praktischen« Ästhetik zu beobachten, für die Semper ein Beispiel ist. Sie schlägt sich ebenso in der von den schönen Künsten und der Kunstphilosophie herkommenden »idealistischen« Ästhetik nieder, wie sie etwa Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) vertritt.⁶ Hier scheint die Mode ihre für die Reflexion über Kunst innovative Funktion gerade ihrer Randständigkeit, ihrem provokativen Außenseitertum im Verhältnis zum ästhetischen Kanon zu verdanken. Dieser Umstand verbindet sie mit der Karikatur und dem Hässlichen.⁷

Bei aller Modernisierungsdynamik, die das Modethema in der

5 Asendorf 1984

6 Der Autor arbeitet zu einer Problemgeschichte der Oberfläche in der deutschsprachigen Ästhetik des 19. Jhdts. Vgl. außerdem: Oechslein 1994; Braungart 1995

7 Vgl. Oesterle 1977 und Oesterle/Oesterle 1980

Ästhetik des 19. Jahrhunderts entwickelt, ist für die deutschen Autoren eine unaufhebbare Ambivalenz in der Beurteilung der Mode charakteristisch. Anders als ihre radikaleren französischen Kollegen, zumal der ›Bürgerschreck‹ Baudelaire, machen Semper und seine Zeitgenossen die zwielichtige Mode nicht einfach zu ihrem Verbündeten. Vielmehr treiben sie mit ihr ein doppeltes Spiel, das ihnen den nötigen Freiraum für ästhetische Experimente schafft und zugleich Schutz vor den inneren und äußeren Konsequenzen dieser Experimente gewährt. Das unterscheidet die Situation im 19. Jahrhundert auch vom Kult der Oberfläche am Ende des 20. Jahrhunderts in der Postmoderne, dessen Schrittmacher und populärstes Schaufenster wiederum die Architektur ist.⁸ Zwar spielt auch in der postmodernen Ästhetik gerade die Kleidermode die Rolle eines Triggers für theoretische Innovation.⁹ Eine uneingeschränkte Affirmation der Oberfläche aber, die Behauptung, es gebe in der Kunst ebenso wenig wie in der Mode noch irgend etwas anderes als Oberflächen,¹⁰ ist weder für Semper noch für irgendeinen seiner deutschen Zeitgenossen denkbar. Wenn hier deshalb von einem Trend zur oder von einer Aufwertung der Oberfläche in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts die Rede ist, dann nicht im Sinne einer Nobilitierung schlechthin, sondern lediglich im Sinne einer allmählichen Akzeptanz, die Phänomene der Oberfläche wie eben die Mode als Gegenstand der Reflexion über Kunst erfahren. Dass es in der deutschsprachigen Ästhetik der Moderne bis in die neusachlichen 1920er Jahre hinein (und darüber hinaus) zu keiner Feier der Oberfläche gekommen ist, beweist die Hartnäckigkeit der moralischen Vorbehalte allem Oberflächlichen gegenüber.

8 Jameson 1984, bes. 54f, 60–62 und Regn 1992
 9 Vgl. z. B. Oberflächen/Surfaces 1998 und Taylor 1997.
 10 Taylor 1997, 167

II.

Was aber ändert sich in der Mode des 19. Jahrhunderts, so dass diese zu einem ernst zu nehmenden Gegenstand der Kunsttheorie und -philosophie aufsteigen konnte? Die für die Konjunktur des Themas in der Ästhetik ausschlaggebende Änderung fand wohl im Produktions- und Distributionsbereich der Mode statt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich eine eigentliche Modeindustrie, welche die Kleidermode nicht nur kommerzialisierte und demokrati-

sierte, sondern ihr auch einen künstlerischen Anstrich verlieh. Mit Charles Frederick Worth (1825–1895) trat in den 1850er Jahren in Paris der eigentliche Gründervater der modernen Mode auf den Plan. Ihm gelang es, aus der intimen Zusammenarbeit zwischen einzelnen Auftraggeberinnen und ihren Putzmacherinnen (Schneiderinnen) innerhalb weniger Jahre eine Angelegenheit kapitalistischer Ratio und männlicher Phantasie zugleich zu machen. Worth schuf sich in seinen ›Kreationen‹ seine weibliche Klientel in doppeltem Sinne: Er modellierte Frauenbilder nach seiner Inspiration, statt sich den Wünschen der Bestellerinnen zu fügen, und erreichte zugleich, dass diese ›Modelle‹ als kulturell hochdotierte Produkte von Frau und Mann heiß begehrt wurden. Aus dem Schneider wurde der Modeschöpfer mit allen Attributen und dem ganzen Selbstverständnis des genialen (männlichen) Künstlers, von dessen öffentlich betriebenen Kult er profitierte.¹¹ Ihre internationale Klientel erreichte die durch Worth begründete Haute Couture in den zur selben Zeit auch in Deutschland neu entstehenden Warenhäusern.¹² Während Couturiers wie Worth ihre prinzipiell beliebig oft reproduzierbaren Modelle im Sinne eines ›labelling‹ bewusst exklusiv hielten und sie jeder Kundin im eigenen Geschäft individuell anpassten, führte dasselbe Prinzip des Modells im Zeichen industrieller Massenfertigung gleichzeitig zur Konfektion. Dass die Mode um 1850 zur hohen Kunst und zur Massenware zugleich wurde, zeigt sich auch in der zeitgenössischen Modeliteratur.¹³ Zum einen konnten anspruchsvolle Modejournale prominente Autoren wie Hugo, Balzac, Lamartine, Gautier, Nerval, Baudelaire, Sue, Dumas, de Vigny oder de Musset als Mitarbeiter gewinnen. Zum anderen entstand in der Julimonarchie eine spezialisierte Modepublizistik für ein breites Publikum, welches – durch die neu alphabetisierten weiblichen Leserschichten vermehrt – schnell anwuchs. Die Zahl der Periodika, die regelmäßig und exklusiv über aktuelle Kleidertrends in Text und Bild berichteten, nahm ab ungefähr 1835 sprunghaft zu. Dasselbe gilt für die Auflagenhöhen dieser Zeitschriften. Voraussetzung für diese Expansion war die Modernisierung der Herstellung durch die mit Dampf angetriebene Walzenpresse, die Beschleunigung der Nachrichtenbeschaffung und des Vertriebs durch das neue Transportmittel Eisenbahn, die Sicherung der Finanzierung durch Aktiengesellschaften

¹¹ Hollander 1997, 187–204 und Vinken 1993, 26–28

¹² Vgl. Giedion 1965, 168–174; Schramm 1991

¹³ Vgl. Goebel 1978 und Kleinert 1980, 226–255

und die Ökonomisierung der typographischen Gestaltung durch einen rasch zunehmenden Inseratenteil und die Kombination von Illustrationen und Kommentar auf ein und derselben Seite. Schließlich setzt in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter dem Titel Kostümkunde auch die im engeren Sinne wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen Mode ein.¹⁴

¹⁴ Loschek 1994, 32f

Neben den neuen ökonomischen, soziologischen, technologischen und publizistischen Grundlagen des Systems Mode mögen es aber durchaus auch gewisse Modeformen und -strategien gewesen sein, welche die Mode für die Reflexion über Kunst haben attraktiv werden lassen. Von den um die Mitte des 19. Jahrhunderts aktuellen Formen scheinen vor allem zwei dazu angetan gewesen zu sein, die Phantasie der Ästhetiker anzuregen: der Herrenanzug und die Krinoline. Der Anzug, wie wir ihn mehr oder weniger heute noch kennen, wurde um 1800 erfunden.¹⁵ Ausgeburten eines klassizistischen Geistes, huldigt er der geraden horizontalen Linie als der ›natürlichen‹ Ordnung der menschlichen Gestalt. Das weiße Hemd mit steifem Kragen, das kurz vor 1850 aufkommende Jackett aus zunächst noch verschiedenem, bald aber gleichem Stoff wie die Hose, der darüber getragene Gehrock und der unvermeidliche Zylinder vereinheitlichten das männliche ›outfit‹ in einer zurückhaltenden Farbkombination von schwarz, weiß und grau. Diese Standardisierung nach einem vorgeblich zeitlos gültigen ästhetischen Maß, unterstützt von einer zunehmend technisierten Produktionsweise, bestimmte in der Tat nicht nur die Herrenmode der vergangenen zwei Jahrhunderte. Als Muster eines an der Peripherie wohl modifizierbaren (und insofern modefähigen), im Zentrum jedoch unveränderten Prinzips ästhetischer Modernität wirkte sie auch auf die Frauenmode modellhaft. Die Krinoline, der durch Roßhaar (= frz. crin) versteifte glockenförmige Rock des Second Empire, scheint diesem Prinzip des Anzugs geradewegs entgegengesetzt. Um 1840 löste sie das in langen geraden Falten fallende Chemisenkleid der klassizistischen A-la-grecque-Mode und das weite Biedermeierkleid mit Wespentaille, überdimensionierten Ärmeln (›Hammelkeulen‹) und dazugehöriger, das Gesicht eng umrahmender Haube (›capote‹, ›Schute‹) ab und wurde bis weit in die 1860er Jahre von Trägerinnen fast aller Gesellschaftsschichten bevorzugt.¹⁶ Mit ihren kaskadenartigen Bor-

¹⁵ Vgl. Hollander 1997, bes. 14–21, 136–143, 151–177 und 196–219

¹⁶ Boehn 1963, 54–83

düren und Spitzenbesätzen war sie ein offenes Zitat des Rokoko-Reifrocks und als solches ein Symbol für die restaurativen Tendenzen nach 1848. Das Interesse der Kunsttheorie der Moderne hat die Krinoline nicht so sehr durch ihre ästhetische Form als vielmehr durch ihre Konstruktion auf sich gezogen. Anstelle des in einen der Unterröcke eingewobenen Pferdehaars wurde dem Rock ab Mitte der fünfziger Jahre seine Festigkeit durch ein käfigartiges Gerüst aus mit Bändern zusammengehaltenen Stahlreifen verliehen.¹⁷ Dieses konstruktive Prinzip, zu dessen Erfolg wiederum maßgeblich der erwähnte Worth beigetragen hatte, erinnert nicht zufällig an die wenige Jahre früher in die Architektur eingeführten Eisen- und Stahlskelettkonstruktionen.¹⁸

¹⁷ Cunnington/
Cunnington
1992, 163–166

¹⁸ Giedion 1965,
138–156

Wie diese ermöglichte auch die Substruktion der Stahlreifen-Krinoline eine formal wie dekorativ beinahe beliebig modellierbare Außengestaltung ohne direkte funktional-praktische Konsequenzen (die Krinoline wurde durch einen größeren Umfang oder reicheren Bortenschmuck nicht wesentlich schwerer). Die Krinoline faszinierte die modernen Ästhetiker indessen noch aus einem anderen Grund. Denn neben den Formen, auf die sie zurückgriff, war es das Prinzip dieses Rückgriffs selbst, welches nicht weniger modellhaft gewirkt haben muss. Die Krinoline verkörpert wie kein zweites Kleidungsstück im 19. Jahrhundert das Zitatprinzip der Mode. Um ihre sozialen Funktionen der Distinktion und der Identifikation zu erfüllen, muss die Mode nämlich »zitieren«, sie »muß irgendein räumlich oder zeitlich Fernes, das zugleich durch irgendeine Art von Aktualität nahe liegt [...], mit sich führen«. Denn »die reine Innovation wäre lediglich Abweichung, ungeeignet, von einer Gruppe als distinktives Zeichen anerkannt zu werden, und damit ungeeignet, Mode zu sein«, kommentiert der Modehistoriker Gerhard Goebel das Phänomen des Zitierens älterer Moden in der jeweils aktuellen Mode, das er seit der Französischen Revolution am Werk sieht.¹⁹ Nicht anders als in der Mode aber fungiert das Zitat auch in der Ästhetik des Historismus als Allheilmittel, welche die komplexe moderne Identität zu stiften imstande sein soll.

¹⁹ Goebel 1978,
73

Schließlich ist auf ein letztes Aktualitätsmoment der Mode für die Kunsttheorie um 1850 hinzuweisen: auf die Politik. Im Zuge der bürgerlichen Revolution von 1848/49 wuchs der Mode eine alle ge-

sellschaftlichen Bereiche durchdringende Bedeutung zu, wie sie diese seit der Französischen Revolution nicht mehr hatte und bis zur Reform um 1900 nicht wieder haben sollte.²⁰ Diese politisch aufgeladene Signifikanz der Mode ist in der massenhaft verbreiteten Publizistik der Zeit, insbesondere in der Karikatur, mit Händen greifbar. Sie ist zumal für Sempers ästhetische Konzeptionen von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Semper hatte im Mai 1849 in Dresden auf der Seite der Aufständischen gekämpft und musste, nachdem die Revolution gescheitert war, ins Exil, zuerst nach Paris, später nach London, bevor er 1855 als Professor für Baukunst an das neugegründete Eidgenössische Polytechnikum in Zürich berufen wurde. Von diesem politischen Engagement zeugen nicht nur Sempers Begriff der Kunst als einer gesellschaftlichen Praxis,²¹ sondern auch ganz konkrete Projekte wie etwa die Konstruktionspläne für die Barrikaden von 1849 oder die Berechnungen über den Zusammenhang zwischen der Form und den Flugeigenschaften von »Schleudergeschossen« in einer Schrift von 1859, wo neben antiken Wurfgeräten auch eine »im Dresdner Straßenkampfe geschossene Spitzkugel« auftaucht.²²

20 Belting 1997

21 Quitzsch 1981

22 Semper 1859.
Lithographie
[unpag.]
wiederab-
gedruckt in
Semper 1884, 276

III.

Die Tuchfühlung mit den ökonomischen und industriell-technischen Innovationen der Stunde, die formalästhetische Figur eines ungeachtet aller historischen Veränderungen Bestandhabenden, das identitätsstiftende Prinzip des Zitats sowie die politische Brisanz – alle diese Aspekte der Mode um 1850 hinterlassen in der Ästhetik Sempers deutliche Spuren. Sempers publizistische Karriere beginnt 1834 mit dem Erscheinen einer kleinen Broschüre. In den VORLÄUFIGEN BEMERKUNGEN ÜBER BEMALTE ARCHITEKTUR UND PLASTIK BEI DEN ALTEN,²³ die ihren Verfasser in der Fachwelt schlagartig bekannt machten, präsentiert Semper die Ergebnisse seiner Feldforschungen über antike Polychromie, die ihn zwischen 1830 und 1833 über Südfrankreich und Italien und bis nach Griechenland geführt hatten. Anregungen seines Pariser Lehrers Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867) aufnehmend, schaltete sich Semper mit seinem Manifest in den sogenannten Polychromiestreit ein, der auf eine Intervention

23 Semper 1834,
wiederab-
gedruckt in
Semper 1884, 215–
258

- des ständigen Sekretärs der Académie des Beaux Arts, Quatremère de Quincy, aus dem Jahre 1815 zurückging und durch Hittorffs Veröffentlichungen ab 1827 neu lanciert worden war.²⁴ Diese Debatte bewegte die Gemüter der Kunstinteressierten bis zur Jahrhundertmitte deshalb so außerordentlich, weil mit der These, die antiken Bauwerke und Plastiken, insbesondere jene der Griechen, seien nicht weiß, sondern farbig gewesen, der herrschende ›weiße Klassizismus‹ Winkelmannscher Prägung grundsätzlich zur Disposition stand.²⁵ Wenn Semper in seiner Erstlingsschrift den Klassizismus auch nicht rundweg ablehnte, so kritisierte er doch dessen kanonisch gewordene Spielart als uninspiriert, ja tot und propagierte an ihrer Stelle eine lebendige, bunte Antike.²⁶
- 24 Hammer 1969, 101–127 und Reuterswärd 1960, 1–32 (mit Literatur)
- 25 Ettliger 1937, 49–78
- 26 Oesterle 1994

Nun ist in den VORLÄUFIGEN BEMERKUNGEN und in den Folgepublikationen,²⁷ in denen diese These u. a. auf der Grundlage chemischer Analysen und mit Hilfe teilweise reichlich spitzfindiger Zitate aus der antiken Literatur vertreten wurde, von der Kleidermode noch kaum explizit die Rede. Dennoch werden hier die Grundlagen für die Thematisierung der Mode in Sempers späterem Werk der fünfziger und sechziger Jahre gelegt. Die Polychromiethese scheint überhaupt eines der Grundmotive nicht nur der Semperschen Ästhetik, sondern der Kunstlehre des 19. Jahrhunderts zwischen Klassizismus und Historismus insgesamt gewesen zu sein.²⁸ Sempers Faszination für eine farbige Antike entzündet sich offensichtlich ex negativo am ästhetischen Skandalon der Gegenwartsarchitektur. Die »verderbliche Nachahmungssucht«, mit der die »halbbanquerotte Architectur« seiner Zeit nach Belieben eine »Walhalla à la Parthenon«, ein »Boudoir à la Pompéi« oder einen »Palast à la Pitti« mechanisch (re)produziere, führe dazu, dass man »am Ende selber vergesse[], welchem Jahrhunderte [man] angehöre [...]«. ²⁹ Sempers Anliegen ist ausdrücklich kein antiquarisches, sondern ein durchwegs zeitbezogenes, eben »praktisches« (VB v–vi). Nun wird Nachahmung als praktisches Verfahren der Gegenwartsarchitektur, welches im Kern sowohl der klassizistischen Griechenverehrung als auch der historistischen Neo-Stile lag, von ihm nicht schlechterdings verworfen. Denn auch in Sempers Augen stellen die Griechen für das eigene Jahrhundert das unbestrittene Vorbild dar. Indessen soll man, statt den »totden Buchstaben« dieser »alten Lehrer« nachzuahmen, ihren lebendigen

27 V. a. Semper 1836, Semper 1851:2a und Semper 1852. Vgl. kurze Notiz Scopimento d'antichi colori sulla colonna di Traian, in: BOLLETTINO DELL'ISTITUTO DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA (10. Juli 1833). Dt.: Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom. In: Semper 1884, 107–108

28 Fröhlich 1991, 12–13 und 17–19.

29 Semper 1834, VI–VIII. Folgende Zitate n. dieser Ausgabe [zit. VB]

»Geist einsaugen« (VB XII).³⁰ Dieser Geist aber heißt: »Bedürfniss«. Es sind, laut Semper, unmittelbare religiöse und gesellschaftliche Zwecke, der »Cultus« und die »Staatsverfassung«, die der Kunst der Griechen zu ihrem »organischen Leben« und damit zum unbestrittenen ästhetischen Optimum verholfen haben (VB VIII). Und es sind dieselben Zwecke, die, wenngleich sublimiert, auch der Kunst der Gegenwart unter der Führung ihres »Choragen«, des Architekten (VB 6), den Weg weisen müssen. Dieses Primat der Zweckmäßigkeit führt nun irritierenderweise nicht nur zur bekannten Forderung nach »unverhüllter« Materialechtheit, sondern umgekehrt gerade auch zur Rechtfertigung der Überformung eben dieser Materialien durch Farben und – hier noch im Modus der Metapher – Textilien (»Stickerei«):

Es spreche das Material für sich, und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe, durch Erfahrung und Wissenschaft erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein Jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stickerei des Zierraths hingeben darf. Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, dass diess Bedürfniss auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, nothwendig. (VB XI)

Die Oberfläche als ästhetischer Bezirk, die bei Semper bereits 1834 auffallend häufig wörtlich als Bezeichnung für die äußerste Schicht eines Kunstwerks auftaucht,³¹ wird hier noch gleichsam von innen heraus, durch den Hinweis auf das darunter liegende Material, das ihrer notwendig bedarf, aufgewertet. Der Schmuckeffekt ist lediglich ein Epiphänomen der primären Schutzfunktion. Diese nicht unkonventionelle Perspektive wird im Verlaufe der weiteren Argumentation in geradezu revolutionärer Weise umgekehrt. Nicht die »Construction« und die »Formen« müssten am Anfang des Studiums der klassischen antiken Architektur stehen, heißt es etwas später, sondern ihre »bisher so sehr vernachlässigten Aeusserlichkeiten«. In diesen in der religiös-kultischen Praxis wurzelnden Äußerlichkeiten nämlich liege die symbolische »Bedeutung«, der »charakteris-

³⁰ Vgl. auch Semper 1834, 10–11, 15 und 17 (Winckelmann-Kritik)

³¹ Semper 1834, 3, 4, 21, 23, 30, 32

t[isch]e Theil« der antiken Monumente begründet, nicht in jenen konstruktiven Formen, die diesen »Sinnbilder[n]« lediglich als Träger, als »Folie« dienten (VB 27).

Man könnte geradezu von Sempers »kopernikanischer Wende« sprechen. Mit dieser symbolischen Konzeption rückt das ideelle Äußere ins Zentrum der Kunstbetrachtung, von dem das materielle Substrat abhängig gemacht wird. So werden z. B. die Römer deshalb gerügt, weil sie statt der »einfachen nächsten Mittel« – der Farbe – kostbare Materialien von weither heranschafften und diese »für sich selber auftreten« ließen und so gegen das Gesetz verstießen, wonach »innerer Gehalt der äußeren Schönheit entspreche« – und nicht etwa umgekehrt (VB 13). Diese Zentrierung des vormals Exzentrischen bewirkt eine Neueinstellung konventioneller Bewertungsschemata. Obwohl der »Gehalt« weiterhin im Inneren lokalisiert wird, siedelt die »Schönheit« nunmehr im Äußeren. Dass damit keine einfache Umkehrung der Werte ins Werk gesetzt ist, sondern die Werte vielmehr zur Disposition gestellt sind, zeigt sich interessanterweise gerade in der Kleidermetapher. Im Unterschied zu den Griechen, die ihre Kunstwerke in Einfachheit gekleidet hätten, würden die Römer durch ihre »Prunksucht« einen »Mangel am wahren Schönheitssinne [...] durch Reichtum [...] bemänteln« Der artistische Exhibitionismus des Kernmaterials verhüllt das Manko eines ideellen, wahren Kerns (Schönheitssinn), der, materiell gesehen, seinerseits in der Hülle liegt. Vor der unverschämten Zurschaustellung nackter Materialität in der Kunst ekelt Semper.³² »Wer sich überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht«, heißt es an einer anderen Stelle, »der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weisse die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint« (VB 22). Sempers Abscheu vor dem Unverhüllten in der Kunst ist ein ästhetischer und moralischer zugleich. Das wird aus der hier e contrario implizierten Kleidermetaphorik deutlich.

Während das Bekleidungsthema in Sempers früher Polychromie-Schrift selbst noch in Metaphern gehüllt ist, tritt es zwei Jahrzehnte später, im 1851 publizierten Traktat DIE VIER ELEMENTE DER BAUKUNST,³³ offen zutage. Dieser Traktat steht an der Schwelle zu Sempers zweiter publizistischer Werkphase, die durch das Erlebnis

³² Zum Zshg. Ekel-Semper-moderne Ästhetik vgl. Menninghaus 1999

³³ Semper 1851b [zit. VE]

der Londoner Weltausstellung von 1851 ausgelöst wurde,³⁴ und fungiert als Scharnier zwischen dem früheren Archäologie- und dem späteren Modeparadigma. Die erste Hälfte der Schrift resümiert den mittlerweile in die Jahre gekommenen Polychromiestreit, insbesondere die Auseinandersetzung Sempers mit dem Akademismus des einflussreichen Kunsttheoretikers Franz Kugler (VE 1–51). In der zweiten Hälfte (VE 52–104) entwickelt Semper das, was später als »Prinzip der Bekleidung« in die Kunstgeschichte eingehen sollte. Dieses Bekleidungsprinzip folgt aus der Lehre von vier Grundmotiven oder Typen, die am Ursprung aller menschlichen Kunstfertigkeit stehen und gleichsam als Grundmuster in den verschiedensten Modifikationen und Sublimationen die gesamte Geschichte der Kunst hindurch erhalten bleiben: dem »Herd« (»Altar«), dem »Dach«, der »Umfriedigung« (»Wand«) und dem »Erdaufwurf« (»Terrasse«) (VE 55). Wieder ist es das Bedürfnis, das zu diesen Typen führt, diesmal jedoch kein materielles, sondern ein spirituelles:

34 Quitzsch 1981, 51–52

Man hat in alten und neuen Zeiten sehr oft die architektonische Formenvelt vornehmlich als von dem Stoffe bedungen und aus ihm hervorgehend dargestellt, indem man die Construction als das Wesen der Baukunst erkannte und letztere somit in eiserne Fesseln schmiedete, während man glaubte [,] sie von falschem Beiwerke zu befreien. Soll aber nicht die Baukunst, gleich der Natur, ihrer großen Lehrerin, zwar ihren Stoff nach den durch sie bedungenen Gesetzen wählen und verwenden, aber Form und Ausdruck ihrer Gebilde nicht von ihm, sondern von den Ideen abhängig machen, welche in ihnen wohnen? Allerdings aber muss, wenn zu ihrer Verkörperung der passendste Stoff gewählt ward, der Ausdruck der Idee des Bauwerkes, durch das Erscheinen des letzteren, als eines natürlichen Symboles, an Schönheit und Bedeutung gewinnen. (VE 53–54)

Hier wird die Zweckmäßigkeit als ursprüngliches Movens der Kunst nicht mehr primär vom Material, sondern von der »Idee« her expliziert, die sich im Äußeren eines Kunstwerks (»Erscheinen«) verkörpert. Von dieser ideellen Erscheinung wird die Wahl des Materials abhängig gemacht.³⁵ Semper scheint damit jenes Erklärungsmodell für das Verhältnis von stofflich-räumlichem Kern und materieller Oberfläche in der Kunst gefunden zu haben, welches die Frage nach dem Primat von Innen oder Außen, die in den Vorläufigen Bemerkungen noch in der Schwebe blieb, eindeutig entscheidet. Die künst-

35 Vgl. Stockmeyer 1939, 29–39

lerische Priorität gebührt dem Äußeren, der Oberfläche. Mit dieser Entscheidung ist der Weg frei für das Prinzip der Bekleidung, das Semper aus der ursprünglichen Realisierung des architektonischen Typus *Wand* herleitet. Dass die Wand in den Anfängen ein gebautes Kleid war, geht für Semper nicht nur aus ihrer etymologischen

36 Vgl. auch
Semper 1884, 288
und Anm. 46

Wurzelverwandtschaft mit dem deutschen *Gewand* hervor (VE 57).³⁶ Auch die junge »Völkerkunde« sowie die Kunstgeschichte der »ältesten Ornamente« belegen in seinen Augen eindeutig, dass die Urform des menschlichen »Kunstsinns« das Wirken und Flechten von Matten, Decken und Teppichen war (VE 56–57). Die Idee, die Semper in diesem »Täfelungs- und Bekleidungswesen der ältesten Baukunst« verkörpert sieht, ist jene des Raumabschlusses (VE 58). Diese »Bedeutung« bewahrt die Wand Semper zufolge selbst dann, wenn der ursprüngliche Teppich im Verlauf der Kulturgeschichte aus den verschiedensten gesellschaftlichen, politischen oder technischen Gründen durch andere Materialien, durch »Ersatzmittel« modifiziert wird (VE 58–68).³⁷ Weil diese neuen Materialien aber nur Surrogate des Urzustandes sind, hat jede anspruchsvolle Architektur – und damit ist zumal die moderne angesprochen – an die zugrundliegende Idee und deren ursprüngliche textile Materialisierung zu »erinnern« (VE 100).

37 Zu Sempers
Stoffwechsel-
these und ihrer
Beziehung zum
Bekleidungs-
prinzip vgl.
Stockmeyer 1939,
39–45

Die revolutionären Konsequenzen dieser Bekleidungstheorie sind Semper offensichtlich selber nicht ganz geheuer. Darauf deutet die Versicherung, er stehe mit seiner »Behauptung ohne Stütze irgend einer Autorität« da (VE 56), ebenso hin wie eine lange Fußnote am Schluss des Textes, in welcher er den Eindruck, »die Baukunst der Griechen sei eine wesentlich äußerliche«, den seine Ausführungen erwecken mochten, umständlich korrigiert (VE 93–95). Der Kredit, welcher der Oberfläche einmal gewährt worden ist, darf auf keinen Fall in blinde Tyrannei umschlagen. Dass in der ersten Schrift, in der Semper das Prinzip der Bekleidung öffentlich vertrat,³⁸ nur ganz allgemein vom »Bekleidungswesen« in der Kunst der antiken Völker und noch nicht von konkreter Kleidung die Rede ist, mag in dieser Furcht seinen Grund haben.

38 Erste
Formulierung des
Bekleidungs-
prinzips im
Manuskript
VERGLEICHENDE
BAULEHRE
(Herrmann 1981,
196–197). Datiert
aus dem Jahr 1848
(Herrmann 1978,
113)

Dies ändert sich in den nachfolgenden Publikationen. Wegweisend dafür, dass Bekleidung hier (auch) als Mode in den Blick gerät, ist die Apotheose der Ware 1851 in London. Semper hatte am Auf-

bau der Weltausstellung in Paxtons Kristallpalast selbst mitgewirkt und verfasste, angeregt durch sie, sein kunstpolitisches Memorandum WISSENSCHAFT, INDUSTRIE UND KUNST.³⁹ In dieser Programmschrift wird die Rettung des im Argen liegenden Kunstgeschmacks der Zeit durch einen wohlkalkulierten Einsatz des auf dem Londoner »Weltmarkt« feilgebotenen Kunstgewerbes vorgeschlagen, worunter sich – selbstverständlich – auch modische Textilien befanden. »Die Kleidungsstoffe bilden vielleicht den größten Teil der Weltindustrie und sind daher gewiß auch in künstlerischer Hinsicht wichtig«, heißt es in einer wenig später entstandenen Abhandlung über Textile Kunst.⁴⁰ Von diesen Produkten der Textilkunst scheinen Semper die »Erzeugnisse orientalischer Industrie« (WIK 24–25) deshalb mustergültig, weil sie dem Prinzip seriell hergestellter und multifunktional verwendbarer »Marktwaare«, welches die Gegenwart zu prägen beginnt, besonders entsprechen. Dass um 1850 »Möbel, Tapeten, Teppiche, Fenster, Thüren, Simmswerke, ganze Zimmerdecorationen, kurz, alle äusseren und inneren, festen und beweglichen Bestandtheile eines Hauses, ja ganze Häuser [...] fix und fertig auf dem Markte zu kaufen« sind (WIK 21), erinnert an das gleichzeitige Aufkommen von industriell-technischer Vorfertigung und Konfektion in der Mode. Es erstaunt deshalb kaum, dass für Semper das dem Diktat des Marktes, dem die Kunst wie jede andere gesellschaftliche Praxis unterworfen ist, einzig angemessene Verfahren zugleich auch das Zentralorgan der Mode ist: das »amalgamirende Zitat (WIK 41). Nur, wer die »traditionelle[n] Typen« der Kunst »durch ihre ornamentale Behandlung [...] sammelt«, neu kombiniert und auf diese Weise »zersetzt«, vermag Semper zufolge unter den ökonomischen Bedingungen der Gegenwart Gültiges, ja mehr als das, Zukunftsträchtiges zu schaffen (WIK 27, 30–33). Wenn für das Modeprinzip der Moderne, das tradierte Bestände dekorativ auflösende und neu zusammenschmelzende Zitat, die Griechen (WIK 35) ebenso eintreten können wie die Orientalen, dann belegt dies nicht nur im allgemeinen die Sprengung des ästhetischen Kanons bei Semper, der diese herkömmlicherweise einander entgegengesetzten ästhetischen Traditionen immer wieder am Beispiel der dekorativen Textilkunst in ein genetisches Verwandtschaftsverhältnis bringt.⁴¹ Es deutet im besonderen auch auf den Umstand voraus,

39 Semper 1852 [zit. WIK]. Vgl. Lankheit 1976 und Vogt 1976

40 Vgl. Semper 1884, 3–17, hier 8

41 Vgl. z. B. Semper 1834, 39–40, Semper 1851, 65–66 und 94–98, Semper 1852, 33–35, Semper 1856, 104–105, 107 und Semper 1860–1863, I, bes. 438–445

dass für Sempers Bekleidungstheorie zwei ganz unterschiedliche Ausformungen oder Prinzipien der Mode seiner Zeit von Belang werden konnten: das Prinzip des Anzugs und jenes der Krinoline.

42 Semper 1856 [zit. FG] Dass mit der Londoner Weltausstellung die Kleidermode in Sempers Kunsttheorie eine führende Rolle zu spielen beginnt, belegt am schlagendsten wohl der 1856 vor dem Wissenschaftlichen Verein in Zürich gehaltene Vortrag ÜBER DIE FORMELLE GESETZMÄSSIGKEIT DES SCHMUCKES.⁴² Ausgehend vom künstlerischen Dekor skizziert Semper darin eine »architektonische Theorie des Formell-Schönen«, eine »eigene Schönheitstheorie«, von welcher er selber vermutet, sie müsse der »modernen Ästhetik« wohl als »Irrlehre« erscheinen, da sie diese auf den Kopf zu stellen drohe (FG 123). In dessen kennt man das Revolutionäre an Sempers in diesem Text entworfenen Ästhetik bereits aus früheren Texten: Die Peripherie, die künstlerisch gestaltete Oberfläche wird zum Zentrum der Kunst erklärt, der traditionelle Kern in die theoretische Peripherie verwiesen. Dieser Perspektivenwechsel wird hier lediglich begrifflich zugespitzt. Die Kunst sei, so behauptet Semper, ursprünglich und wesentlich nichts anderes als Kosmetik gewesen. Dieser These wird mit dem Hinweis auf den »Doppelsinn« des griechischen *kósmos*, welches zugleich »Zierrath« und »Weltordnung« bedeute, und die daraus folgende Konsequenz, dass der Schmuck für die Griechen nichts Geringeres als ein »Reflex der allgemeinen Weltordnung« und ein »Symbol der Naturgesetzlichkeit« gewesen sei, zwar scheinbar die provokante Spitze gebrochen (FG 101). Wenn Semper aber in der Fortsetzung dieses Arguments diese »kosmische Kunst« aus dem »Schmücken des Körpers« hervorgehen lässt und zu den »Meisterinnen« dieser Kunst die Frau erklärt, die dieses »durch die Natur von Kindheit an« sei und die sogar ihm, dem Architekten, »Norm und Gesetz« vorschreibe, dann wird die skandalöse Ermächtigung der Oberflächenkünste im Reiche des Schönen unmissverständlich (FG 101). Das Syndrom von Ursprünglichkeit, Naturtrieb und Weiblichkeit passt in frappanter Weise zum zeitgenössischen Diskurs über Mode. Semper bringt seine kosmetische Kunstlehre dann auch explizit mit der »allmächtigen Mode« in Verbindung (FG 112). Dass die Mode, in der sich die »Charakterverschiedenheiten der Völker« unmittelbar ausdrückten (FG 115), die Ästhetik der Hellenen ebenso wie jene

der Südseeinsulaner und Indianer, der alten Ägypter und Assyrer, der Römer und Etrusker, der Araber und Beduinen und, last but not least, auch jene der modernen Europäer prägt, beweist einerseits ihre Allmacht. Andererseits erklärt sie die in der Kunst zu beobachtende Vielfalt schöner Formen, die Semper auf drei Grundformen reduziert: 1. den »Behang« oder »makroskopischen« Schmuck, der das Prinzip der Symmetrie und Vertikalität vertritt und als Kontrastmittel zu den organischen Formen des menschlichen Körpers wirkt (FG 106–109), 2. den »Ringschmuck« oder »mikrokosmischen« Schmuck, welcher dem Körper horizontal oder »peripherisch« appliziert wird und dessen Proportionalität hervorhebt (FG 109–112), und 3. den »Richtungsschmuck«, der den »Gegensatz des Vorne und Hinten« profiliert (FG 113–117). Und schließlich führt das Walten der Mode in der Kunst auch zu qualitativen Differenzierungen und mit diesen unversehens an die Grenzen von Sempers Ästhetik der Bekleidung selbst. Es fällt auf, wie selten Semper sich über die aktuelle Mode seiner Zeit äußert. Wo er es dennoch tut, sind diese Äußerungen entweder vernichtend oder wenigstens stark deklassierend. So sind z. B. die Griechen Meister im »freieste[n] Zusammengreifen der drei Prinzipien« überhaupt und in der Handhabung des ersten Prinzips, des vertikalen »Faltenwurf[s] der Gewänder«, im Besonderen. Der moderne Frack hingegen, der geradewegs nach dem Modell dieser ersten Schmuckform geschnitten zu sein scheint, wird von Semper überraschenderweise ebenso verworfen wie der Zylinder, weil beide die nötige formalästhetische Eindeutigkeit vermissen ließen (FG 107 und 114). Und während sich im Orient »nach alter Tradition das bessere Prinzip der Bekleidung« für den Ringschmuck erhalten habe, »sündigen« die »Moden unseres Jahrhunderts« mit ihren »bauschi-gen Reifröcke[n]«, »Crinolines« und »Falbelkleider[n]« in Sempers Augen nachgerade gegen diese Schmuckform (FG 107, 112). Die Kri-noline, jene Konstruktion aus »Schnuren, Stricke[n], Ketten, Geflechte[n] und Bänder[n]«, die wie keine andere Modeform zu dekorativen »Übertreibungen« neigt, kommt nur als Rahmen des Schmuckes (»Fassung«), nicht aber als dessen eigentliches Wesen (»Kleinod«) in Frage (FG 109, 126–127). Wo weder historische noch geographische Distanz die Innovationsdynamik der Mode bändi-gen, scheint sich der Ästhetiker der Moderne das revolutionäre Po-

tential seines Bekleidungsprinzips mit Depotenziierungsstrategien vom Leibe halten zu müssen. Auf der Rückseite von Sempers Oberflächenästhetik zeigt sich dessen heimlicher Klassizismus.

Sempers Fragment gebliebenes Hauptwerk *DER STIL IN DEN TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN* (1860–1863) setzt dem nichts Wesentliches hinzu.⁴³ Die textile Kunst wird auch hier als »Urkunst« hypostasiert (St I, 13) und systematisch beschrieben (St I, 13–90) und daraus das »Prinzip der Bekleidung« in der Baukunst als dem Integral aller praktisch-bildenden Künste hergeleitet (St I, 209–238). Unter diesem Stichwort geht Sempers *STIL* in die Geschichte der allgemeinen Ästhetik und speziell der Architekturtheorie ein.⁴⁴

Im ersten Band des *Stil* wird dieses Bekleidungsprinzip dann auf nahezu dreihundert Seiten in seinem Werdegang durch die Kulturgeschichte verfolgt, gestützt auf eine Fülle archäologischer und ethnologischer Fakten. Diese faszinierende kunsthistorische Völkerschau führt die Herkunft von Sempers Ästhetik aus der Praxis und ihre primäre Bestimmung für die Praxis noch einmal eindrücklich vor Augen.⁴⁵ Dass sie nach der Renaissance abbricht und die neuere Mode nur gelegentlich als (negative) Kontrastfolie zur älteren Kostümgeschichte zur Sprache bringt, bestätigt, dass die Furcht des Ästhetikers vor der bedrohlichen Oberflächlichkeit der Mode kaum geringer gewesen ist als seine Faszination für deren »Flächenbekleidungsprinzip« (St I, 225). Zwar bekräftigt Semper seine »kopernikanische Wende« durch die Aufwertung der »äusserlichen Ausschmückung und Bekleidung des struktiven Gerüsts« zu einem zentralen Gegenstand der ästhetischen Theorie (St I, 231). Diese Aufwertung manifestiert sich zumal in der Modellhaftigkeit von leichten und ephemeren Architekturen, von »bekleideten Schaugerüst[en]« und »improvisierten Festbauten« (St I, 229–231). Und die theoretische Präferenz des »Bekleiden[s] und Maskiren[s]« äußert sich in der vielzitierten und von Semper selbst ausdrücklich als »modern« gekennzeichneten Grundsatzserklärung, dass »die Freude an beidem [...] mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte identisch« sei, »jedes Kunstschaffen« und »jeder Kunstgenuss« demzufolge »eine gewisse Faschingslaune« voraussetze und »der Karnevalskerzendunst« die eigentliche »wahre At-

43 Semper 1860–1863 [zit. St].
Zum Verhältnis des *STIL* zu Sempers früheren Schriften
Herrmann 1978
44 Vgl. Harather 1995

45 Oechslin 1994, 65–66

mosphäre der Kunst« sei (St 1, 231). Aber davor, die Mode in die völlige ästhetische Autonomie zu entlassen, scheut sich Semper gleichwohl. Damit die Kunst unter ihrer launenhaften Führerin auch ja nicht aus dem Ruder laufe, wird die Kleidermode daher mit dem Hinweis auf die textile Kunstfertigkeit von nackt lebenden Naturvölkern schließlich zum Epiphänomen der am Ende doch beständigeren Architektur erklärt: »Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes [...] ist vermuthlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen« (St 1, 227). Um seine Ästhetik der Oberfläche unter Kontrolle zu halten, stellt Semper die Genealogie der *Wand* aus dem *Gewand*, die er als Zeugin für sein Bekleidungsprinzip zitiert hatte, auf den Kopf.⁴⁶ So aktuell Sempers Kleider(bau)kunst in ihrer Verknüpfung von allgemeiner Ästhetik, Architektur und Mode und ihrem universalen Anspruch auch zu sein scheint: Bis zu den ästhetischen und gesellschaftlichen Heilsversprechungen, die die Postmoderne der Oberflächenartistik der Mode von heute und ihrem (vorgeblich) ironisch-subversiven ›cross dressing‹ aufhalst,⁴⁷ ist es noch ein langer Weg.

46 Vgl. Anm. 36 und Kluge 1963, 255 und 838

47 Vinken 1993, bes. 45–51 und 65–69

Literaturverzeichnis

- Asendorf, Christoph: BATTERIEN DER LEBENSKRAFT. ZUR GESCHICHTE DER DINGE UND IHRER WAHRNEHMUNG IM 19. JAHRHUNDERT. Gießen 1984.
- Belting, Isabella: MODE UND REVOLUTION. DEUTSCHLAND 1848/49. Hildesheim, Zürich, New York 1997.
- Boehn, Max von: DIE MODE. Bd. 7: MENSCHEN UND MODEN IM 19. JAHRHUNDERT (1843–1878). München ⁶1963.
- Braungart, Georg: LEIBHAFTER SINN. DER ANDERE DISKURS DER MODERNE. Tübingen 1995.
- Cunnington, Cecil Willet/Cunnington, Phillis: THE HISTORY OF UNDERCLOTHES (1951). New York 1992.
- Elliot, Cecil D.: TECHNICS AND ARCHITECTURE. THE DEVELOPMENT OF MATERIALS AND SYSTEMS FOR BUILDINGS. Cambridge MA, London 1992.
- Ettlinger, Leopold: GOTTFRIED SEMPER UND DIE ANTIKE. BEITRÄGE ZUR KUNSTANSCHAUUNG DES DEUTSCHEN KLASSIZISMUS. Diss. phil. Halle 1937.
- Foucault, Michel: DIE ORDNUNG DER DINGE. EINE ARCHÄOLOGIE DER HUMANWISSENSCHAFTEN. Frankfurt a. M. 1974.

- Fröhlich, Martin: GOTTFRIED SEMPER. Zürich, München 1991.
- Giedion, Sigfried: RAUM, ZEIT, ARCHITEKTUR. DIE ENTSTEHUNG EINER NEUEN TRADITION. Ravensburg 1965.
- Glasser, Richard: ÜBER DEN BEGRIFF DES OBERFLÄCHLICHEN IN DER ROMANIA. Opladen 1975.
- Goebel, Gerhard: Einführung in die Literatur der Mode in den Anfängen des bürgerlichen Zeitalters. In: ÄSTHETIK UND KOMMUNIKATION 6 (1975), H. 21, S. 66–88.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: DEUTSCHES WÖRTERBUCH. 33 Bde. Leipzig 1854–1971. Repr. München 1984.
- Hammer, Karl: JAKOB IGNAZ HITTORFF. EIN PARISER BAUMEISTER 1792–1867. Stuttgart 1968.
- Harather, Karin: HAUS-KLEIDER. ZUM PHÄNOMEN DER BEKLEIDUNG IN DER ARCHITEKTUR. Wien, Köln, Weimar 1995.
- Herrmann, Wolfgang: GOTTFRIED SEMPER IM EXIL, PARIS–LONDON 1849–1855. ZUR ENTSTEHUNG DES »STIL« 1840–1877. Basel, Stuttgart 1978.
- Herrmann, Wolfgang: GOTTFRIED SEMPER. THEORETISCHER NACHLASS AN DER ETH ZÜRICH. KATALOG UND KOMMENTARE. Basel, Boston, Stuttgart 1981.
- Hollander, Anne: ANZUG UND EROS. EINE GESCHICHTE DER MODERNEN KLEIDUNG. München 1997.
- Jameson, Fredric: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. In: NEW LEFT REVIEW 146 (1984), S. 53–92.
- Kleinert, Annemarie: DIE FRÜHEN MODEJOURNALE IN FRANKREICH. STUDIEN ZUR LITERATUR DER MODE VON DEN ANFÄNGEN BIS 1848. Berlin 1980.
- Kluge, Friedrich: ETYMOLOGISCHES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE. Berlin ¹⁹1963.
- Lankheit, Klaus: Gottfried Semper und die Weltausstellung London 1851. In: GOTTFRIED SEMPER UND DIE MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS. Basel, Stuttgart 1976, S. 23–47.
- Loschek, Ingrid: RECLAMS MODE- UND KOSTÜMLEXIKON. Stuttgart ¹1994.
- Menninghaus, Winfried: EKEL. THEORIE UND GESCHICHTE EINER STARKEN EMPFINDUNG. Frankfurt a. M. 1999.
- OBERFLÄCHEN. ZUR ERSCHEINUNG IN KUNST UND MODE / SURFACES. ON APPEARANCE IN ART AND FASHION. Wien 1998.
- Oechslin, Werner: STILHÜLSE UND KERN. OTTO WAGNER, ADOLF LOOS UND DER EVOLUTIONÄRE WEG ZUR MODERNEN ARCHITEKTUR. Zürich, Berlin 1994.
- Oesterle, Günter: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Hässlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels »Studium«-Aufsatz bis zu Karl Rosenkrantz' »Ästhetik des Hässlichen«. In: Bänsch, Dieter (Hg.): ZUR MODERNITÄT DER ROMANTIK. Stuttgart

- 1977, S. 217–297.
- Oesterle, Günter: Gottfried Semper: La destruction et la réactualisation du classicisme. In: REVUE GERMANIQUE INTERNATIONALE 2 (1994), S. 59–72.
- Oesterle, Günter und Oesterle, Ingrid: »Gegenfüßler des Ideals« – Prozeßgestalt der Kunst – »Mémoire processive« der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert. In: Herding, Klaus / Otto, Gunter (Hg.): »NERVÖSE AUFFANGSORGANE DES INNEREN UND ÄUSSEREN LEBENS«. KARIKATUREN. Gießen 1980, S. 87–130.
- THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY [OED]. Second Edition. 20 vols. Oxford 1989.
- Peters, Tom F.: BUILDING THE NINETEENTH CENTURY. Cambridge (MA), London 1996.
- Quitze, Heinz: GOTTFRIED SEMPER – PRAKTISCHE ÄSTHETIK UND POLITISCHER KAMPF. Braunschweig, Wiesbaden 1981.
- Regn, Gerhard: Postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: Hempfer, Klaus G. (Hg.): POSTSTRUKTURALISMUS – DEKONSTRUKTION – POSTMODERNE. Stuttgart 1992, S. 52–74.
- Reuterswärd, Patrik: STUDIEN ZUR POLYCHROMIE DER PLASTIK. GRIECHENLAND UND ROM. UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE FARBWIRKUNG DER MARMOR- UND BRONZESKULPTUREN. Stockholm 1960.
- Schramm, Christian: DEUTSCHE WARENHAUSBAUTEN. URSPRUNG, TYPOLOGIE UND ENTWICKLUNGSTENDENZEN. Diss. TU Aachen 1991.
- Semper, Gottfried: VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN ÜBER BEMALTE ARCHITEKTUR UND PLASTIK BEI DEN ALTEN. Altona 1834.
- Semper, Gottfried: On the Study of Polychromy, and its Revival. In: THE MUSEUM OF CLASSICAL ANTIQUITIES: A QUARTERLY JOURNAL OF ARCHITECTURE AND THE SISTER BRANCHES OF CLASSIC ART, No. 3, July 1851, S. 227–246. [Semper 1851a]
- Semper, Gottfried: DIE VIER ELEMENTE DER BAUKUNST. EIN BEITRAG ZUR VERGLEICHENDEN BAUKUNST. Braunschweig 1851. Reprint in: Quitze 1981, S. 119–228. [Semper 1851b]
- Semper, Gottfried: WISSENSCHAFT, INDUSTRIE UND KUNST. VORSCHLÄGE ZUR ANREGUNG NATIONALEN KUNSTGEFÜHLES BEI DEM SCHLUSSE DER LONDONER INDUSTRIE-AUSSTELLUNG. Braunschweig 1852.
- Semper, Gottfried: Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: MONATSSCHRIFT DES WISSENSCHAFTLICHEN VEREINS IN ZÜRICH 1 (1856), H. 3, S. 101–130.
- Semper, Gottfried: UEBER DIE BLEIERNEN SCHLEUDERGESCHOSSE DER ALTEN UND ÜBER ZWECKMÄSSIGE GESTALTUNG DER WURFKÖRPER IM ALLGEMEINEN. EIN VERSUCH DIE DYNAMISCHE ENTSTEHUNG GEWISSE FORMEN IN DER NATUR UND IN DER KUNST NACHZUWEISEN. Frank-

- furt a. M. 1859.
- Semper, Gottfried: DER STIL IN DEN TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN, ODER PRAKTISCHE ÄSTHETIK. EIN HANDBUCH FÜR TECHNIKER, KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1860–1863.
- Semper, Gottfried: KLEINE SCHRIFTEN. Hrsg. Hans und Manfred Semper. Berlin, Stuttgart 1884.
- Stockmeyer, Ernst: GOTTFRIED SEMPERS KUNSTTHEORIE. Zürich, Leipzig 1939.
- Taylor, Mark C.: HIDING. Chicago 1997.
- Vinken, Barbara: MODE NACH DER MODE. GEIST UND KLEID AM ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS. Frankfurt a. M. 1993.
- Vogt, Adolf Max: Gottfried Semper und Joseph Paxton. In: GOTTFRIED SEMPERS UND DIE MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS. Basel, Stuttgart 1976, S. 175–197.