

manuel Kant bis Clement Greenberg vertretenen Argumentationsweise verharrt –, kommt Stiegler zu einem historisch stärker ausdifferenzierten Montage-Begriff. Des weiteren konstatiert Flach zwar am Beispiel Walter Ruttmanns, dass der dem abstrakten Film zugrunde liegende Zeitbegriff „technologisch vermittelt“ sei (237), und führt als Beleg ein Zitat desselben an, in dem das neue Tempo der Zeit als durch „Telegraf, Schnellzüge, Stenografie, Fotografie und Schnellpressen“ bestimmt beschrieben wird, eine historische Einbettung in den Kontext von Psychotechnik und Arbeitswissenschaft will sie jedoch nicht vornehmen, sondern sieht darin einen Paradigmenwechsel, der „durch Konvertierung von einer Dimension in eine andere, das heißt durch Tausch, Ersetzung, Reduktion, Umwandlung“ bestimmt sei (ebd.). Stiegler indes verhandelt den abstrakten Film im Kontext der „Alphabetisierung“ der Bevölkerung, die diese neue universale Sprache gleichsam „erlernen“ soll, und zeigt auf, dass Montage als Syntag-

ma visuell „funktionieren“ soll, um evident zu machen, dass die Welt noch gestaltet werden muss. In den beiden Studien stehen sich somit auch zwei methodische Ansätze gegenüber: Stiegler, der klassisch (kultur-)historisch argumentiert und so überraschende Inhomogenitäten in den verschiedenen Vorstellungen von „Montage“ und damit „der Moderne“ aufzeigen kann, und Flach, die mittels Diskursanalyse der Episteme der Kunst gerecht zu werden sucht, jedoch eine tatsächliche „Archäologie“, wie sie Foucault einforderte, nicht leistet, sondern bei pauschalen Behauptungen verbleibt.

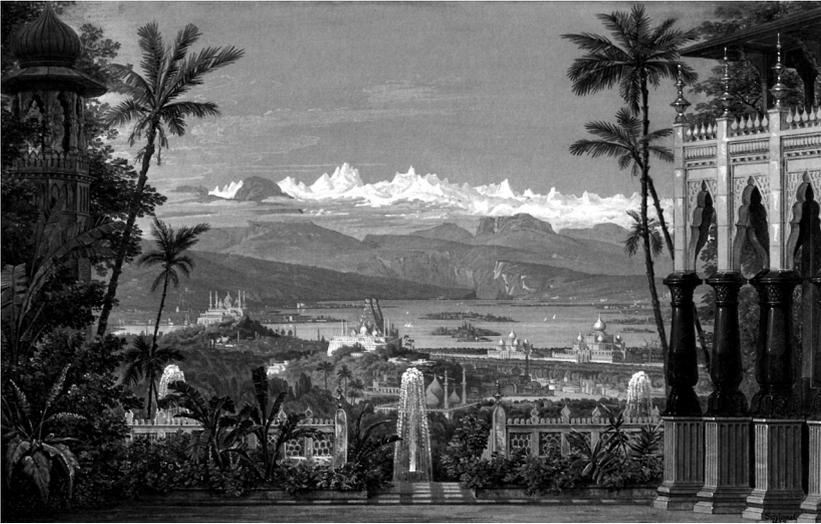
---

**DR. DANIELA STÖPPEL**  
 Institut für Kunstgeschichte der  
 Ludwig-Maximilians-Universität,  
 Zentnerstr. 31, 80798 München,  
[daniela.stoeppel@lrz.uni-muenchen.de](mailto:daniela.stoeppel@lrz.uni-muenchen.de)

## Historismus zwischen Verzeitlichung und Globalisierung

**D**er Historismus ist ein in der Architekturgeschichtsschreibung viel geschmähter und verachteter Stil. Die Polemiken der Modernen und Avantgardevertreter wie auch die Kritik der Zeitgenossen prägen den Blick auf ihn bis heute. Die Liste der Anklagepunkte ist lang: Der Historismus habe keinen neuen, den Bedürfnissen der Zeit entsprechenden Stil hervorzubringen vermocht, er habe Stahl und Eisen nicht ins Zentrum des Bauens gerückt, er sei den neuen Bauaufgaben nicht gerecht geworden,

ihm sei jegliche Originalität abgegangen, und er habe der Beliebigkeit gefrönt. Und damit sind nur die Hauptpunkte der ‚Anklageschriften‘ genannt. *Cahiers de doléances* wurden bereits von den Zeitgenossen umfänglich und detailliert geführt, die Proponenten des Neuen Bauens haben sie zu einem klar umrissenen Bild gefügt. Ihre Forderungen nach dem *einen* zeitgemäßen Stil verstellen den Blick auf den grundlegenden Wandel der Konzeption von Zeitlichkeit als der eigentlichen Voraussetzung für das Aufkommen einer historischen Bauweise. Die Fülle von Verunglimpfungen, die der Historismus gezeitigt hat, ist jedoch selbst der offensichtlichste Hinweis darauf, dass er etwas Neues hervorgebracht hat. Noch die Avantgarden haben sich an der einschneidenden Erfahrung von Geschichtlichkeit abgearbeitet, sich ihr



**Abb. 1** Karl Friedrich Schinkel, Gartenterrasse mit Blick ins Kaschmirtal, 1822. Bühnendekoration zu „Nurmahal oder das Rosenfest von Caschmir“, Oper von Gaspare Spontini, Entwurf zur 2. Dekoration. Gouache, Feder in Grau auf Papier, 23,7 x 37,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Karl Friedrich Schinkel. *Geschichte und Poesie*, hg. v. Hein-Thomas Schulze Altcappenberg u. a., München 2012, S. 142, Kat.nr. 96)

entgegengestemmt und sind ihr mit unterschiedlichen Strategien begegnet.

Den Wandel der geschichtlichen Erfahrung im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts haben Michel Foucault und Reinhart Koselleck, aber auch Wolfgang Hardtwig klar benannt und beschrieben (Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1966; Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979; Hardtwig, *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 61, 1979, 154–190). Die neue Bedeutung von Geschichtlichkeit in ganz unterschiedlichen Wissensbereichen (Biologie, Wirtschaftswissenschaften und Philologien), die Verabschiedung der Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens sowie der damit einhergehende Erfahrungswandel veränderten das Verständnis von Architektur und Zeit. Die Klage über die Beliebigkeit, Willkürlichkeit und Offenheit jeglicher historischer Referenz bildet das von den Zeitgenossen vielstimmig artikulierte Grundmotiv.

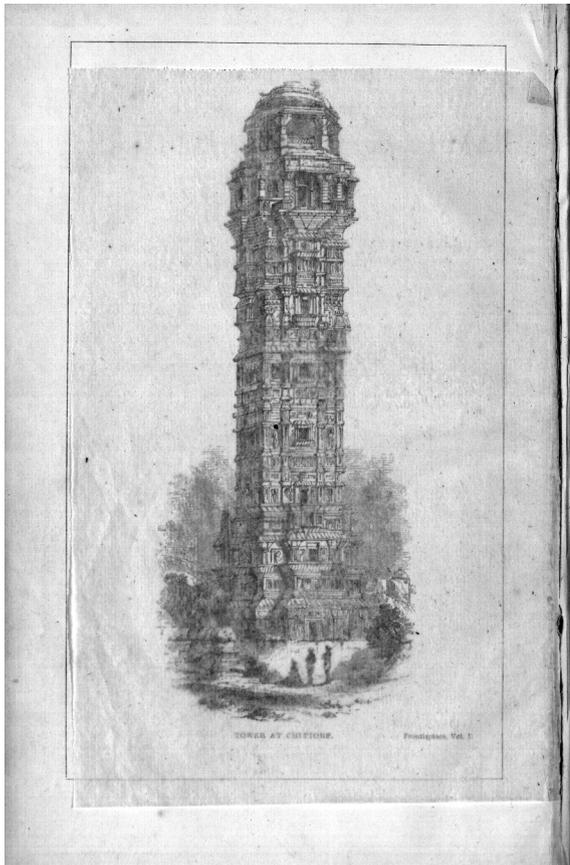
## AUF WELTNIWEAU

Kaum thematisiert wurde aber bislang, dass die Architekturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert ihren Gegenstandsbereich und ihre Perspektive auf die gesamte bekannte Welt ausweitete. Offensichtlich wird dies an den Versuchen von Carl

Schnaase, Anton Springer und Franz Kugler, umfassende, teils mehrbändige Weltkunstgeschichten zu schreiben und so das Ganze der Kunstgeschichte zu ordnen (vgl. u. a. Christine Tauber, „Das Ganze der Kunstgeschichte“. Franz Kuglers universalhistorische Handbücher, in: *Die Vergangenheit der Weltgeschichte. Universalhistorisches Denken in Berlin 1800–1933*, hg. v.

Wolfgang Hardtwig/Philipp Müller, Göttingen 2010, 91–121). Dieser Bewegung hin zur Universalgeschichte folgten auf unterschiedliche Weise auch die Protagonisten der Baukultur des Jahrhunderts. Erwähnt seien hier nur die umfangreichen, unveröffentlicht gebliebenen architekturtheoretischen Spekulationen Leo von Klenzes. Der Architekt des „neuen München“ stellte darin Hypothesen über diverse architektonische Grundkonzepte auf, die er durch ihre Wanderbewegungen über weite geographische und historische Distanzen hinweg bestimmt sah. Indische, persische, assyrische und ägyptische Baukunst spielten für Klenzes ‚System‘ eine bedeutende Rolle (*Philosophie [Notizen über Religion, Poesie usw.]*, BSB Klenzeana II/8; *Architektonische Erwierderungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von meiner Architektur*, BSB Klenzeana I/9–13).

Karl Friedrich Schinkel entwarf Gebäude unter anderem im ägyptischen, indischen und islamischen Stil für die Kulissen der von ihm geschaffenen Bühnenbilder. Für die Oper *Nurmahal oder das Rosenfest von Caschmir* von Gaspare Spontini aus dem Jahr 1822 (Abb. 1) konnte er sich an den Kupfern des Indienbuchs von Louis Mathieu Langlès *Monuments anciens et modernes de l'Indoustan* (2 Bde., Paris 1821) orientieren sowie auf die Weltgeschichten der Architektur von Christi-

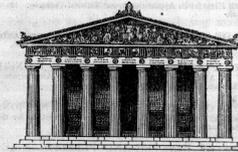


THE ILLUSTRATED  
HANDBOOK OF ARCHITECTURE:

BEING A CONCISE AND POPULAR ACCOUNT OF  
THE DIFFERENT STYLES OF ARCHITECTURE PREVAILING  
IN ALL AGES AND COUNTRIES.

BY JAMES FERGUSON, M.R.I.B.A.,

AUTHOR OF "PALACES OF NINEVEH AND PERSEPOLIS RESTORED."



IN TWO VOLUMES.—Vol. I.

WITH 850 ILLUSTRATIONS ON WOOD.

LONDON:  
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.

1855.

*The right of Translation is reserved.*

Abb. 2 James Fergusson, *The Illustrated Handbook of Architecture*, London 1855, Bd. I, Frontispiz und Titel

an Ludwig Stieglitz (*Geschichte der Baukunst der Alten*, Leipzig 1792) und Carl Friedrich von Wiebeking (*Theoretisch-practische bürgerliche Baukunde durch Geschichte und Beschreibung der merkwürdigsten Baudenkmahe und ihrer genauen Abbildungen bereichert*, 6 Bde., München 1821–25) zurückgreifen. Wiebeking legte sein Werk besonders „Decorations-Malern bey Theatern“ ans Herz (Bd. 1, II). Gottfried Semper's umfassende anthropologische und ethnographische Theorien sind zu bekannt, um sie hier auszubreiten. Nimmt man hinzu, dass den Architekten der Zeit generell kaum etwas wichtiger zu sein schien, als einen Überblick über die Bauten des gesamten Globus zu gewinnen – verwiesen sei hier lediglich auf die Stichsammlungen der Revolutionszeit wie den *Recueil et parallèle* von Jean-Nicolas-Louis Durand und Jacques-Guillaume Legrand, die vielzähligen Versuche im Verlauf des 19. Jahrhunderts, eine Weltgeschichte der Architektur zu verfassen, sowie auf die äußerst wirkmächtigen und mehrfach wiederaufgelegten Handbücher von James Fer-

gusson –, so ist erstaunlich, dass globale Fragestellungen bezüglich der Architektur des 19. Jahrhunderts in der aktuellen Forschung keine größere Rolle spielen (vgl. Matteo Burioni [Hg.], *Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016*, Passau 2016).

Während die Historiker das 19. Jahrhundert längst global vermessen haben (Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009; Sebastian Conrad, *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, München 2010), bleibt für die Kunstgeschichte diesbezüglich noch einige Arbeit zu tun. Schließlich erfuhren bereits in dieser Zeit die europäischen Stile eine neue Kontextualisierung innerhalb von global perspektivierten Theorien, wirkten neue koloniale Stile auf das regionale und nationale Selbstverständnis zurück und wurde die gesamte Architekturgeschichte mehr und mehr zu einem anthropologischen und ethnographischen Projekt. Die europäische Kunsthistoriographie könnte hierbei mit Gewinn Konzepte aus der isla-

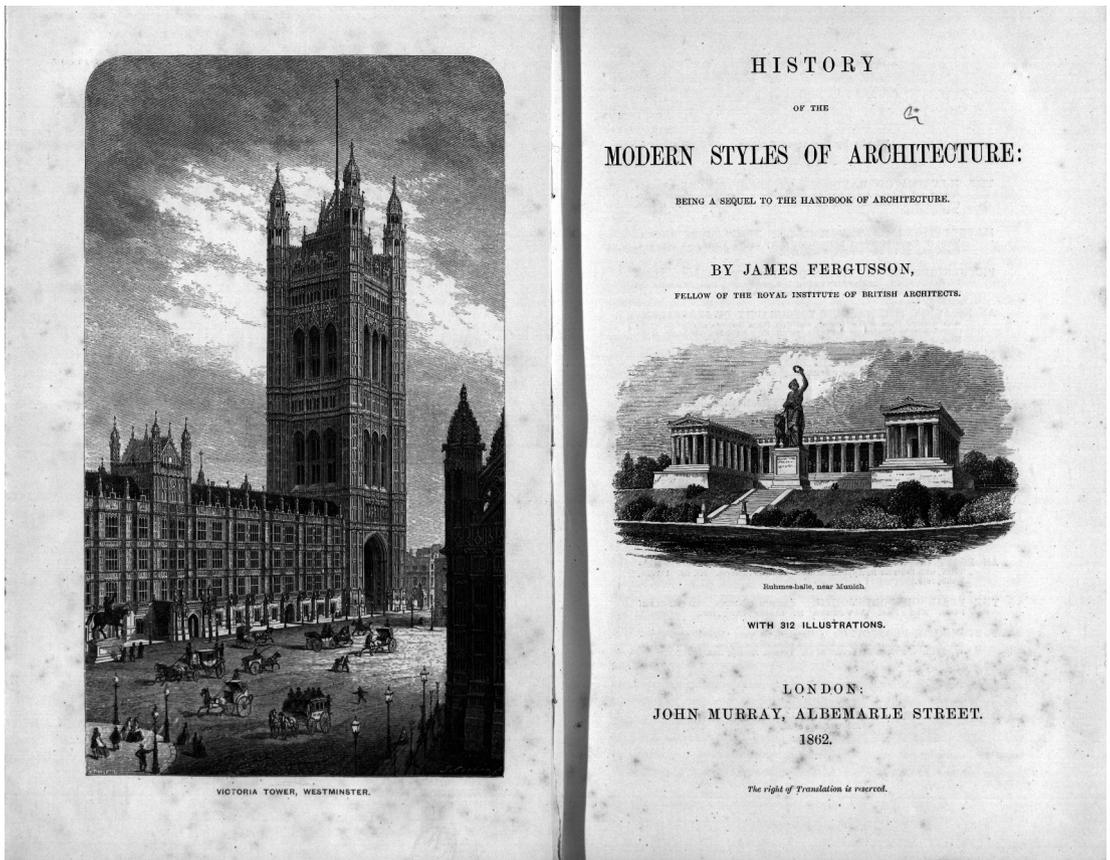


Abb. 3 James Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, London 1862, Frontispiz und Titel

mischen und afrikanischen Kunstgeschichtsschreibung aufnehmen und für sich fruchtbar machen (vgl. u. a. Gülru Necipoğlu, *The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches*, in: Benoît Junod u. a. [Hg.], *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London 2013, 57–75; Okwui Enwezor, *Modernity and Postcolonial Ambivalence*, in: *South Atlantic Quarterly* 109, 2010, 595–620).

### ZUM RAUM WIRD HIER DIE ZEIT

Dass neben der Zeit auch der Raum zu einer grundlegenden Kategorie der Architektur des 19. Jahrhunderts wurde, belegen die Handbücher des Schotten James Fergusson. Anders als die an Herder und Hegel orientierten Handbücher von Schnaase, Springer und Kugler unterteilte dieser sein *Illustrated Handbook of Architecture* (2 Bde., London 1855) in zwei große Bereiche: die christliche und die pagane Baukunst, die in zwei Bänden seiner bis zum Ende des Mittelalters reichenden

Darstellung abgehandelt werden. Auf diese Unterteilung konnten spätere Konzepte wie ‚Okzident‘ und ‚Orient‘ oder auch der ‚Westen‘ und ‚die übrige Welt‘ rekurrieren. Seine umfassende Darstellung der paganen Baukunst eröffnet Fergusson programmatisch mit einer Gegenüberstellung des Parthenon und eines Turms im indischen Chittorgarh (Abb. 2). Es folgt eine topographisch-religionsgeschichtliche Abhandlung der buddhistisch-jainistischen Architektur in unterschiedlichen Teilen Asiens sowie der Architektur der Hindus, Amerikas und Chinas. Diese Baustile stellt er voran, da sie mit der Entwicklung in anderen Teilen der Welt keine Verbindung hätten (Bd. 1, London 1855, VII).

Eine chronologisch geordnete Darstellung der assyrischen, persischen, syrischen, ägyptischen, griechischen und römischen Baukunst führt dann an den Hauptstrang der Architekturgeschichte heran, in dessen Zentrum das christliche Europa steht. Die später bei Weltausstellungen zentrale Vorstellung von europäischen Hauptstraßen und

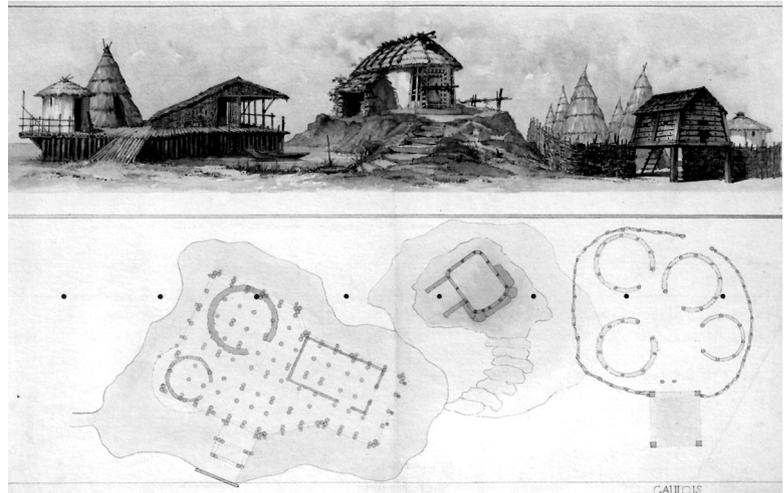
außereuropäischen Wanderpfaden der Architekturgeschichte inaugurierte Fergusson dabei ebenso durchschlagend wie die Vorstellung von ‚Zeit‘ als einem Privileg der Europäer, wie es Johannes Fabian in seinem Buch *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object* (New York 1983) eingehend beschrieben hat. 1862 kam Fergusson in seiner Geschichte der neuzeitlichen Baukunst

dann zu dem niederschmetternden Ergebnis, die Baukunst habe seit der Reformation nur Niedergang und Dekadenz gekannt (*History of the Modern Styles of Architecture*, London 1862; Abb. 3). Die Nachahmung von Baustilen bewertete der schottische Architekturschriftsteller grundsätzlich als negativ, weshalb er mit dem Historismus seiner Gegenwart gleich die gesamte Baukunst der letzten Jahrhunderte in Bausch und Bogen verurteilte. Nach seiner Auffassung hatte nur die mittelalterliche europäische Baukunst ‚wahrhafte Stile‘ (*true styles*) gekannt, während die Neuzeit der verwerflichen Nachahmung des Vergangenen (*imitative styles*) anheimgefallen sei. Diese Kritik am Historismus (wie an allen neuzeitlichen Baustilen) trug Fergusson die Auszeichnung ein, ein „Vorbereiter der Moderne“ gewesen zu sein (Nikolaus Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford 1972, 238–251).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie die außereuropäische Welt in die Unterscheidung zwischen ‚wahrhaften‘ und ‚nachahmenden Stilen‘ eingeordnet wird. Grundsätzlich ist für Fergusson die gesamte außereuropäische Architektur der europäischen überlegen, da sie sich selbst treu geblieben sei. Außerhalb von Europa seien die ‚wahrhaften Stile‘ vorherrschend, bis in die Gegenwart in Gebrauch geblieben und nicht durch einen ‚krankhaften‘ Historismus abgelöst worden. Das Verhältnis zwischen Zeit und Architektur habe seine Qualität seit der Reformation und Renais-

sance grundlegend verändert. Verging Zeit vor diesem epochalen Einschnitt geordnet und in natürlichen Rhythmen, so sei danach von einer grundlegenden Störung des Zeitverständnisses zu sprechen. Allein Europa bis zum Mittelalter und die außereuropäische Welt bis heute seien ‚wahrhaftig‘ geblieben. Aus diesem Grund führt Fergusson seine Geschichte der neuzeitlichen Architektur bis in die eigene Gegenwart fort, um die in seinen Augen katastrophalen Auswirkungen dieser verhängnisvollen Weichenstellung im Historismus aufzuzeigen. Dieser Geschichtserzählung fügt er außerdem eine Darstellung ‚nachahmender Stile‘ im Osmanischen Reich, im kolonialen Indien und in Amerika an. Die Verpflanzung europäischer Stile nach Indien oder Amerika wie auch die Übernahme byzantinischer Bauformen durch das Osmanische Reich dienen Fergusson als Argumente gegen die Baukunst des Historismus.

**D**as Beispiel von James Fergusson macht deutlich, wie ein Ausgreifen der Architekturgeschichte über den gesamten Globus auch das Verständnis der europäischen Architektur grundlegend veränderte. Regimes der Zeitlichkeit, wie sie Johannes Fabian beschrieben hat, waren dabei von Relevanz. Aber auch die räumliche Ausweitung der Horizonte spielte schon vor den Weltausstellungen eine bislang nicht hinlänglich gewürdigte Rolle, wenn die schon genannten Wiebeking



**Abb. 4 Charles Garnier, Les cabanes gauloises de l’Habitation humaine à l’Exposition universelle de 1889, 1888. Kreide, Tusche und Aquarell auf Papier, 67,5 x 103,4 cm. Paris, Bibliothèque-musée de l’Opéra (Charles Garnier. Un architecte pour un empire, hg. v. Bruno Girveau, Paris 2010, S. 286, Kat.nr. 253)**

(*Theoretisch-practische bürgerliche Baukunde durch Geschichte und Beschreibung der merkwürdigsten antiken Baudenkmahle und ihrer genauen Abbildungen bereichert*, 6 Bde., München 1821–25) und Stieglitz (*Geschichte der Baukunst der Alten*, Leipzig 1792; *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten*, Nürnberg 1827), aber auch Thomas Hope (*An Historical Essay on Architecture*, London 1825) und Daniel Ramée (*Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples*, 2 Bde., Paris 1843) ihre Untersuchungen zur Geschichte der Baukunst auf die gesamte Welt ausdehnten.

### „VÖLKER OHNE GESCHICHTE“ UND BÜRGERS GLÜCK IM TRAUTEN HEIM

Häuslichkeit, Wohnen und Behausung bildeten im 19. Jahrhundert neue thematische Schwerpunkte in den architektonischen und architekturhistorischen Debatten. „Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig“ (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, Band V 1–2, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 21998, 292). Im Rahmen eines anthropologischen und ethnographischen Zugriffs auf die Architekturen der Welt ist es nicht erstaunlich, dass die Diskussionen immer stärker um das Haus, die menschliche Behausung und die Wohnlichkeit kreisten. Schien doch die Behausung viel besser als die Monumente der Baukunst Auskunft über Historizität, kulturelle Spezifität und menschliche Bedürfnisse zu geben. Die Wohnung erlaubte darüber hinaus das ‚Einfühlen‘ in fremde Welten und das ‚Eintauchen‘ in vergangene Atmosphären. Kultur, Zivilisation, Bürgerlichkeit, menschliche Bedürfnisse, Klima, Familienvorstellungen und Sexualmoral ließen sich augenscheinlich vor allem an der Wohnung ablesen. Soziale Utopien spielten dabei eine entscheidende Rolle.

Auf der Weltausstellung von 1889 arrangierte der Architekt der Pariser Oper, Charles Garnier, einen Parcours zur menschlichen Behausung direkt unter der Tour Eiffel, der von der Urzeit bis zu den europäischen Metropolen der Gegenwart einen Überblick über das weltweite Wohnen geben sollte (Abb. 4 und 5). Zum Zeitpunkt seiner Fertig-

stellung repräsentierte dieser Parcours eines der größten und frühesten der Architektur gewidmeten Freilichtmuseen und bot eine in dieser Vollständigkeit bis dahin unbekannte Gesamtschau der Menschheitsgeschichte. Bei dem Entwurf der Messebauten ließ sich Garnier von Überlieferungslücken und archäologischen Befunden nicht weiter stören und entfaltete ein buntes und abwechslungsreiches Programm, das sich unter den Besuchern großer Beliebtheit erfreute. Sein ethnographisches Panorama der menschlichen Behausung, das vom einfachen Unterschlupf über Hütten, Höhlen und Zelte zu einem ‚Paradelauf‘ der Völker und Zivilisationen fortschritt, zeigt eindrucksvoll, wie populär Architekturgeschichte um 1900 war. Die Häuser der Welt bildeten Etappen einer imaginären Zeitreise, die teleologisch auf die eigene bürgerliche Gegenwart zuführte. Völker und Geographien, die auf dieser Zeitachse keinen Ort fanden, galten als außerhalb der Geschichte stehend. Diese ‚Völker ohne Geschichte‘, darunter etwa China, lagen jenseits der Magistrale der Menschheitsgeschichte. Damit wurde Geschichte zu einem Kriterium erhoben, mit dessen Hilfe man bestimmen wollte, welches Volk ‚vorne‘, welches ‚rückständig‘ und welches ‚primitiv‘ oder ‚nicht-zivilisiert‘ war (Jean-Michel Leniaud, *Charles Garnier*, Paris 2003; Béatrice Bouvier, *Charles Garnier [1825–1898]. Architecte historien de L’Habitation humaine*, in: *Livraisons d’histoire de l’architecture* 9, 2005, 43–51; Bruno Girveau [Hg.], *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*. Ausst.kat., Paris 2010).

Obwohl Garnier mit seinem Freund, dem Gymnasiallehrer Auguste Ammann, 1892 ein über 800 Seiten starkes Buch als Begleitpublikation zur temporären Präsentation der Weltausstellung herausbrachte, das in erschöpfender Ausführlichkeit die prätendierte Wissenschaftlichkeit des Unternehmens mit schier endlosen Verweisen zu untermauern suchte, machte der Architekt aus der Willkür beim Entwurf der Messebauten kein Hehl: „Mit geschlossenen Augen erschienen sie fast wie in einem Traum, so wurden diese Typen der Vergangenheit erschaffen“ (Garnier/Ammann, *L’Habitation humaine*, Paris 1892, III). Zum

100. Jubiläum der Revolution hatte Garnier in seinem Parcours zur menschlichen Behausung, 'sprechende Architekturen' geschaffen, die über die vorgestellten Völker, Zivilisationen, Länder und Epochen phantasievoll Auskunft zu geben vermochten. Sollte die *architecture parlante* der Revolutionsarchitekten noch abstrakten Ideen Ausdruck verleihen, so regierte nun die Zeit als uneingeschränkte Herrscherin über die Weltgeschichte der Menschheit.

### DIE ALLEINHERRSCHERIN ZEIT UND DAS LEBEN

Dem Erfahrungswandel im 19. Jahrhundert und der neuen Bedeutung der Zeit hat Hermann Muthesius eloquent Ausdruck verliehen: „Früher gab es keine Stile, sondern nur eine gerade herrschende Kunstrichtung, der sich mit völliger Sicherheit alles unterordnete. Erst im neunzehnten Jahrhundert wird die Menschheit aus diesem künstlichen Paradies vertrieben“ (*Stilarchitektur und Bau-*



Abb. 5 Unbekannter Photograph, Ägyptischer Pavillon der Habitation humaine von Charles Garnier auf der Weltausstellung von 1889 (Jean-Lucien Bonillo [Hg.], *Les Riviera de Charles Garnier et Gustave Eiffel. Le rêve de la raison*, Marseille 2004, S. 150)

*kunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mühlheim a. d. Ruhr <sup>2</sup>1903, 49). Das von den Kritikern herbeigesehnte Reich der zeitgemäßen Architektur, der neue Stil, wurde als lebendig, die Architektur des Historismus dagegen polemisch als tot indiziert. Gegen den Historismus wurde der Vorwurf einer sterilen, papierernen Baukunst erhoben. Das „Leben“ als Topos der Avantgarde mit ihrem *élan vital* wurde für die Kritiker am Historismus zu einer entscheidenden Kategorie. Auch Muthesius verwendete diese Metapher gerne, um die historistische Architektur zu diffamieren. Die Baukunst werde sich nicht eher erholt haben, „als bis sie aus einer schemenhaften Stilarchitektur wieder zu einer lebendigen Baukunst geworden ist“ (*Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mühlheim a. d. Ruhr 1902, 67).

Schon 1834 stieß Gottfried Semper in dieses Horn, indem er behauptete, der Historismus bringe kümmerliche Gebilde hervor: „So lange wir nach jedem alten Fetzen haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben“ (*Vorläufige Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, VIII). Diesen Frontalangriff hatte Semper gleich einleitend mit dem der Schrift vorangestellten Motto aus Goethes *Faust* „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum“ eröffnet. Seinen wortgewaltigsten und zugleich streitbarsten Advokaten sollte der Vorwurf der Leblosigkeit jedoch in Friedrich Nietzsche finden. In seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* wählte er dafür die oft zitierten Worte: „Jetzt regiert nicht mehr allein das Leben und bändigt das Wissen um die Vergangenheit! Sondern alle Grenzpfähle sind umgerissen, und alles, was einmal war, stürzt auf den Menschen zu. Soweit zurück es ein Werden gab, soweit zurück, ins Unendliche hinein, sind auch alle Perspektiven verschoben. Ein solch unüberschaubares Schauspiel sah noch kein Geschlecht, wie es jetzt die Wissen-

schaft des universalen Werdens, die Historie zeigt! Freilich aber zeigt sie es mit der gefährlichsten Kühnheit ihres Wahlspruches: fiat veritas pereat vita!“ (*Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1988, 271f.).

Um 1900 erschien eine Angleichung der Gestaltung der Dinge und der Architekturen über den gesamten Erdball hinweg als immer wahrscheinlicher: „Denn mit der Internationalität unseres Lebens wird sich auch eine gewisse Gleichmäßigkeit der architektonischen Formen über den ganzen Erdball einfinden“ (Hermann Muthesius, *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft*, Jena 1914, 46). Zeitgenossen konnten um 1900 behaupten: „Der letzte Dorfbewohner nimmt neugierig [...] verfolgend und empfangend an tausend Ereignissen theil, die sich auf allen Punkten der Erde zutragen“ (so Max Nordau, 1892, zit. nach Conrad 2010, 31f.). Mit der beschleunigten Globalisierungsphase um 1900 treten wir aber bereits aus dem hier im Zentrum stehenden historistischen Erfahrungswandel heraus.

**F**erne Räume und vergangene Zeiten stehen gleichermaßen in Opposition zum Hier und Jetzt. Bezugnahmen auf historische und kulturelle Differenzen sind als zentrale Aspekte des Historismus neu zu entdecken. Positiv gewendet zeigt er eine bemerkenswerte Offenheit für die Rezeption von Vergangenem, das er sich autonom im eklektischen Zugriff aneignet, fasziniert vom Fremden, Fernen, Anderen. Die Differenz zum Jetzt, der Unterschied zur als defizitär empfundenen, da bedrohlich beschleunigten eigenen Lebenswirklichkeit ist der Antrieb dieser tendenziell antimodernen Architekturbewegung.

---

**PD DR. MATTEO BURIONI**  
**Zentralinstitut für Kunstgeschichte,**  
**Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,**  
**m.burioni@zikg.eu**