

## »Historismus« nach der Wende

Zum Symposium »Stilstreit und Einheitskunstwerk« in Bad Muskau, 20.-22. Juni 1997

Als Anfang der 60er Jahre auf Initiative Nikolaus Pevsners erstmals eine Tagung dem Historismusproblem in der bildenden Kunst gewidmet wurde, war die Architekturepoche zwischen Klassizismus und Moderne auf weite Strecken noch *terra incognita*. Die Dringlichkeit, das damals noch ungeliebte Erbe des 19. Jh.s, soweit es den Krieg überstanden hatte, vor der zweiten Zerstörung zu retten, mobilisierte das Fach. Kunstgeschichtliche Aufarbeitung und denkmalpflegerische Zuwendung haben seither gewaltige Fortschritte gemacht und sich auch in kritischen Auseinandersetzungen mit Ursachen, Determinanten und theoretischen Grundlagen des Historismus niedergeschlagen. Erinnert sei nur an die Beiträge von Wolfgang Götz (1970) und Wolfgang Hardtwig (1979) sowie an die von Michael Brix und Monika Steinhauser organisierte Tagung *Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland* (1978).

Ein Meilenstein auf diesem Weg war sicherlich Kurt Mildes zusammenfassende Darstellung, die 1981 in Dresden erschien und in der Nachfolge der Jubiläumsausstellung über Gottfried Semper (1979) die Neorenaissance als zentrale bürgerlich-fortschrittliche Strömung der Epoche hervorhob. Mildes 65. Geburtstag gab Anlaß, ein von der Fürst-Pückler-Stiftung getragenes und von der Dresdner Architekturhistorikerin Heidrun Laudel organisiertes Symposium nach längerem Intervall erneut der Historismusforschung zu widmen. Sei es, daß sich die aus West und Ost gut durchmischte Kollegenschaft bewußt war, in einem Glashaushaus zu tagen (der kürzlich wiedererstandenen Semperschen Orangerie), sei es, daß Pücklers grandioses Parkkunstwerk seine harmonisierende Wirkung tat: der Versuch, jenseits der Fußangeln innerdeutscher Vergangenheitsbewältigung den Blick wieder gemeinsam auf

Forschungs- und Fachprobleme zu richten, ist in erfreulichem Maße gelungen. Man konvergierte auch in der Sache.

Schwieriger stellt sich die Antwort auf die Frage nach dem aktuellen Stand der Historismusforschung dar. Zweifellos haben die Breite des Materials und die Gründlichkeit seiner Bearbeitung immer mehr zugenommen, die theoretische Durchdringung des Stoffes aber nur in Ausnahmefällen Schritt halten können – und dies, obwohl das Phänomen mittlerweile irritierende Aktualität gewonnen hat: der Neo-Historismus unserer Tage vermarktet einen nostalgischen Adlon-Stil von beispielloser intellektueller und ästhetischer Platitude, wie er nun per Gestaltungssatzung des Berliner Senats den gesamten Berliner »Linden« verordnet worden ist – ohne nennenswerten Widerstand. Kündigt sich mit der Akzeptanz des architektonischen *status quo* auch ein postsozialistischer Umgang mit der Architekturgeschichte des 19. Jh.s an, nachdem man der ideologiekritischen Analysen hüben und drüben überdrüssig geworden und die Erlösungsperspektive der Moderne ins Fegefeuer geraten ist?

Adolf Max Vogt (Zürich) rammte noch einmal mit kräftigen Hammerschlägen altbekannte Grenzpfähle ein, innerhalb derer sich die Epoche des Historismus entfaltet habe: die kritischen Formen reiner Geometrie der Revolutionsarchitekten und der Moderne, namentlich Wrights und Le Corbusiers. Sie hatten im Elementarbaukasten des Pädagogen Fröbel überwintert. Bei allem Respekt: Zahlreiche neuere Arbeiten zur Architektur des 19. Jh.s zeigen gerade, daß sich unendlich vieles, namentlich am Anfang und am Ende des Jahrhunderts, dem Historismusetikett entzieht, daß die Grenzen enger gezogen werden müssen. Das machte auch die komplexe Anatomie der Epo-

che deutlich, die Dieter Dolgner (Weimar) gleichsam als Matrix vorstellte, indem er im Sinne von Hardtwigs These über »Traditionsbruch und Erinnerung« den Zerfall und die Neugruppierung der politischen, gesellschaftlichen und ideellen Vektoren nachzeichnete, vor deren Hintergrund die Sehnsucht nach Einheit und Ganzheit bis hin zum Bauhaus grundverschiedene Therapieansätze hervorbringen konnte.

Wie wurde diese Matrix gefüllt? Wulf Schirmer (Karlsruhe) zeigte am Beispiel der Karlsruher Schule, daß Weinbrenners römischer Stil und seine streng aufs Praktische gerichtete Architekturlehre zwei Schülergenerationen dominierten, deren erste – darunter Moller – sich auf sehr diskrete Kritik beschränkte, während die zweite – Hübsch, Eisenlohr, Bergmüller – relativ spät und noch immer behutsam mit ihr brach. Pluralismus ja, aber einen »Stilstreit« habe es eigentlich nicht gegeben, denn Hübschs materialistische Rundbogenstil-Theorie (1828) blieb im theoriefeindlichen Baden ohne Resonanz. Reinhard Wegner (Stuttgart) beleuchtete Zanth's Villa Wilhelma und brachte den überfälligen Auftraggeberwunsch als Determinante der Stilwahl in die Debatte. Die maurische Antithese zu Saluccis klassizistischem Schloß mit seinen bürgerlich-moralisierenden Konnotationen repräsentiere einen höfischen Herrschertraum Wilhelms I. nach dem alten Rezept des Landschaftsgartens mit seinen synchronen Wunschwelten, führe in der detaillierten Durchbildung zugleich aber auch zu einem neuen architektonischen Stilparadigma. Erik Forssman (Freiburg) zeigte am Beispiel Schinkels einmal mehr mit großer Präzision, wie die Krise des Vitruvianismus die aufgeklärte Mündigkeit des schaffenden und reflektierenden Künstlers hervorbrachte, der nicht mehr durch ein tradiertes Regelwerk geleitet, sondern vom Dialog mit einem professionalisierten Publikum und dessen Wertehorizont getragen wurde; daß mit dem allmählichen Untergang des lebendigen preußischen Bildungsbürgertums auch Schin-

kels Stilsynthese an Gültigkeit verlieren mußte.

Stand insoweit die Stilfrage noch in einem rezeptionsgeschichtlichen Kontext, der herkömmlichen Fragen nach Sinn und Deutung entgegenkommt, so begannen die nachfolgenden Beiträge in verblüffender Kongruenz, das Problem historischer Stilrezeption zu unterlaufen und in der schöpferischen Autonomie des Kunstwerks aufzuheben. Nicht der Blick auf die Aporien, sondern auf die kreativen Formsynthesen werde dem Jahrhundert gerecht. Nicht die Theorie, sondern das Werk mache die Musik.

Daß Schinkels im Spannungsfeld zwischen konstruktiver Logik und geschichtlicher Verankerung entstandene Entwurfsprinzipien das wichtigste Vermächtnis an seine Schülergeneration darstellen, verdeutlichte Eva Börsch-Supan (Berlin) in ihrem Referat über Stüler und Friedrich Wilhelm IV. mit Blick auf die Hauptwerke. Im Sinne von Schinkels *dictum* »Griechisch bauen heißt recht bauen« sei die historische Stilfrage bereits obsolet, die Nutzung verschiedener Idiome eine Selbstverständlichkeit geworden. Deshalb müsse die individuelle Gestaltungskraft, die Qualität, der »Takt« (Schinkel) wieder ins Zentrum des Blickfeldes rücken. In gleichem Sinne plädierte Irma Kozina (Kattowitz) anhand oberschlesischer Villen der Schinkelzeit für eine kunstwissenschaftliche Rezeption der Epoche, die im Sinne der romantischen Kunsttheorie Schlegels und Novalis' das kunstgeschichtliche Kontinuum und damit die schöpferische Leistung wieder stärker berücksichtige. Auch Heidrun Laudel (Dresden) versuchte, von der Begegnung Sempers und Pücklers 1841 ausgehend, liebgewordene Klischees aufzusprengen, indem sie Pücklers schöpferische Intentionen nicht mehr auf romantische Transformation verlorener gesellschaftlicher Wirklichkeiten hinterfrage, sondern sein Gesamtkunstwerk als Streben nach dem »organischen Ganzen« würdigte. Selbst Heinz Quitzsch (Greifswald) verblüffte nach einem Rückblick auf die pro-

gressiven Ansätze des jungen Semper durch den Hinweis auf die späte Versöhnung des alten Revoluzzers mit seinem Kontrahenten Boetticher bei einer Begegnung 1876 in Neapel, bei der man sogar eine gemeinsame Griechenlandreise plante. Der Streit um Tektonik *versus* Bekleidungstheorie schien ausgestanden, es blieben lediglich politische Differenzen, auch wenn Semper der Republik längst abgeschworen hatte. Anders bei Klenze, dessen sarkastische Kritik an Sempers »Stil« Adrian von Buttlar (Kiel) unter dem zugegebenermaßen reißerischen Zitat »Die Unterhose als formgebendes Prinzip?« vorstellte, um die Selbstabgrenzung des historisierenden Spätklassizisten gegen den historistischen Symbolästhetiker zu markieren. Sich den eklektischen Stilwünschen seines königlichen Auftraggebers anpassend, hielt Klenze – wie sein Vorbild Schinkel – eisern am Axiom eines »griechischen Prinzips« fest, das Sempers Bekleidungstheorem mit seinen symbolischen Valenzen diametral entgegengesetzt war. Wurde der konträre geschichtliche Kontext beider Positionen hier eher implizit mitgedacht, so kehrte einzig Peter Haiko (Wien) mit seiner Deutung der als typisch »wienersch« geltenden Ringstraßeninterieurs Hasenauers zu einer ideologiekritischen Analyse zurück. Die nationalistische Identifikation mit dem wiederentdeckten österreichischen Barock durch die zeitgenössische Wiener Kunstgeschichte habe zugleich die antisemitisch aufgeladene Aversion gegen den kosmopolitischen Neorenaissancecismus Sempers hervorgebracht – eine These, die bezeichnenderweise nicht unwidersprochen blieb. Daß manches an den

Extérieurs *de facto* auf Hasenauer zurückgeht (Walter Krause/Wien) und ausgerechnet Hitler die Ringstraßenarchitektur geschätzt hat (Winfried Nerdinger/München), widerlegt den Kern der These freilich keineswegs.

Eine Trendwende ist unübersehbar: Was der Historismuskonzeption der 70er Jahre den gehörigen Schwung verlieh, der kritische Diskurs über gesellschaftliche Ursachen und Funktionen historischer Stiladaptionen im 19. Jh. und deren kontextbezogene ikonologische Interpretation, ist auf dem Rückzug. Somit auch Hardtwigs Forderung nach einer konsequenten Historisierung und Eingrenzung des Historismusbegriffs. Historistische Gesinnung und eklektische Schaffungsmethode haben im wahrsten Sinne des Wortes ihre Frag-Würdigkeit verloren und sind mit Wolfgang Götz als jederzeit legitime künstlerische Ausdrucksmöglichkeit akzeptiert. Die Frage nach der »Art und Weise, wie ein Künstler herangeht«, nach Qualität angesichts der »Pluralität der Aufgaben, Mittel und Zwecke« (so der Jubilar in seinem eher verhaltenen Schlußwort) darf heute ganz unbefangen gestellt werden: Nicht mehr Geschichte, sondern Kunst allein ist zeitgemäß! Befreit vom komplizierten Ballast des »Stilstreites« öffnet sich ein erweitertes Feld von »Einheitskunstwerken« der »unvoreingenommenen« Bestandsaufnahme und ästhetischen Würdigung, aber es droht zugleich seinen spezifischen historischen Ort und seinen zeitbedingten künstlerischen Sinn zu verlieren. Ob Gewinn und Verlust sich im schleichenden Enthistorisierungsprozess des Historismus die Waage halten? – Die Beiträge sollen demnächst publiziert werden.

Adrian von Buttlar

### »Tassos Tod« von Theobald von Oër

In der Korrespondenz des Spätromantikers Gustav Metz (siehe *Zeitschr. d. dt. Vereins f. Kunstwissensch.* 47, 1993, S. 74ff.) befindet sich ein Brief seines Kollegen Theobald v. Oër

vom 30. April 1848. Er ist deshalb beachtenswert, weil er die Bleistiftskizze des in Arbeit befindlichen Gemäldes »Der Tod des Tasso« enthält (*Abb. 1*). Das Gemälde gelangte später