

Georg Wilbertz

Stilsynthese und Sprachverwirrung Theorie und Kritik des „neuen“ Stils im 19. Jahrhundert

Die Zeitschrift *Der Architekt* widmete sich im Februarheft 2005 ausführlich dem Thema „stil fragen“ mit dem Ziel, eine Standortbestimmung zum aktuellen Stildiskurs und -begriff in der Architektur vorzunehmen. Im Zentrum des Heftes standen drei Gespräche zum Thema, die sich in „Gespräch der Architektur“, „Gespräch der Theorie“ und „Gespräch der Kritik“ gliederten.

Besonders in den ersten beiden Gesprächen wurde deutlich, welche Relevanz die Stildiskussion des 19. Jahrhunderts und die ihr zu Grunde liegende Problematik bis heute hat. Debattiert man den Begriff des Stils, so scheint bei aller aktuellen Heterogenität architektonischer Richtungen und Lösungen ein Rückgriff auf das 19. Jahrhundert unvermeidlich. Es wird allerdings ebenso deutlich, dass, sobald der Begriff des Stils ins Spiel kommt, fast automatisch eine eher traditionalistisch, zuweilen historisierende Architekturkonzeption gemeint zu sein scheint.

Als Anknüpfungspunkt für meine Überlegungen zur Frage einer Stilsynthese im 19. Jahrhundert möchte ich kurz und selektiv auf einige Bemerkungen und Thesen aus dem „Gespräch der Architektur“ zwischen Paul Kahlfeldt und Laurids Ortner, moderiert von Claus Kämpflinger, eingehen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Diskutanten bis in einzelne Formulierungen hinein Fragestellungen und Positionen des Stildiskurses im 19. Jahrhundert wiederholen. Und auch bezüglich der Lösungsstrategien hinsichtlich der Stilfrage am beginnenden 21. Jahrhundert zeigen sich verblüffend ähnliche Ansätze.

Laurids Ortner bestreitet für die Gegenwart grundsätzlich die Möglichkeit der Stilerfindung: „Denn es gibt nichts mehr zu erfinden. Es ist alles bereits durchdekliniert. Und was kommt sind nur immer schlechter werdende Aufgüsse.“ (Kämpflinger, Kahlfeldt und Ortner 2005: 34) Die Frage der Stilerfindung und das Dilemma, keinen neuen Stil definieren zu können, prägten nahezu das gesamte 19. Jahrhundert bis zur frühen Moderne. Heute jedoch ist der Formen- und Stilapparat der Moderne bereits selbst zum historischen Fundus geworden. Der Rückbezug auf die Moderne wird zum historistischen Prinzip.

Statt sich der Frage nach der Definition eines bestimmten Stils oder einer bestimmten stilistischen Haltung zu widmen, weicht das Gespräch auf eine abstrakte, abgehobene Ebene aus. Schnell geht es um die Frage einer Grundhaltung von Architektur, eine Größe, die bei allen Theoretikern des 19. Jahrhunderts beginnend mit Schinkel als „Geist“ der Baukunst apostrophiert wurde. Paul Kahlfeldt hierzu: „Ich finde es (...) falsch, wenn unsere Arbeiten mit dem Etikett des ‚Neoklassizismus‘ bedacht werden, so als wenn es um eine formale Wiederholung ginge. Wir bauen mit einer Haltung, nicht in einem Stil und wir versuchen, die Grundfragen der Architektur wieder aufzuwerfen und neu zu untersuchen.“ (34) Mit dieser Äußerung könnte sich Kahlfeldt problemlos einpassen in den Großteil der architekturtheoretischen Debatten vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zugleich ist erstaunlich, dass es bis heute, sobald höhere Prinzipien der Baukunst gemeint sind, in der Regel zu „klassisch“ wirkenden

Lösungen kommt. Die Frage der höheren Prinzipien der Baukunst blieb bei aller stilistischer Verwirrung ein ehrenvoll klingender Rettungsanker innerhalb der Diskurse des 19. Jahrhunderts, der den Vorteil einer diffusen Unbestimmtheit aus rund 2000 Jahren Architekturtheorie-Geschichte eröffnete – und bis heute eröffnet. Konkrete architektonische Lösungen oder Kategorien zur Beurteilung von Architektur sind hierbei wohl kaum zu gewinnen.

Bemerkenswert ist, wie häufig in den Texten des 19. Jahrhunderts, die sich mit der damals zentralen Frage des richtigen, des eigenen und des angemessenen Stils befassen, dass das Stildilemma nicht nur auf negative gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die die Architektur prägen, zurückgeführt wird (dies vor allem in den theoretischen Ansätzen Sempers). Zugleich werten viele Autoren die Verfügbarkeit aller Stile und die Freiheit ihrer Anwendung als Resultat der gesellschaftlichen Dynamik, der neuen Individualität, der unbegrenzten Verfügbarkeit von Wissen etc. – Voraussetzungen und Prozesse, die bereits im 19. Jahrhundert als enormes Potential wahrgenommen wurden. Vergleiche mit der Gegenwart drängen sich geradezu auf.

Wie im 19. Jahrhundert ergibt sich im Gespräch zwischen Kahlfeldt und Ortner die Frage, inwieweit all diese Möglichkeiten in eine Architektur überführt werden könnten, die nicht im Gegensatz zur gesellschaftlichen Realität steht, sondern eine Übereinstimmung mit dieser sucht. Die Frage des gesellschaftlichen Konsenses als Basis und Ausgangspunkt einer neuen, adäquaten Ästhetik und eines zeitgemäßen Architekturstils gehört zu den großen Hoffnungen in der Theoriedebatte des 19. Jahrhunderts in Bezug auf die Möglichkeit einer Überwindung des schmerzlich empfundenen Stildilemmas.

In diesem Zusammenhang beschreibt Laurids Ortner eine wohlmeinende Utopie, die bereits im 19. Jahrhundert mit Vehemenz vertreten wurde, deren Realwerdung allerdings einem ästhetischen und künstlerischen Horrorszenario gleichkäme: „Wir sind alle auf der Suche nach demselben Stil, nämlich nach einem Stil, der die Zeiten durchtauchen kann, der aus dem Geist der Moderne schöpft und die Erfahrungen der Vergangenheit zu integrieren vermag. Das wäre ein Stil, auf den man sich wahrscheinlich mit den meisten einigen könnte.“ (Käpplinger, Kahlfeldt und Ortner 2005: 38) Zum Glück werden dieser Stil und die beschworene Harmonie wohl niemals eine ernst zu nehmende Realität werden; damit zum eigentlichen Thema.

Erweiterung der Architekturästhetik und semantische Unsicherheit

Der Beitrag möchte einige Positionen zur Stilfrage aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorstellen. Im Vergleich zur Anzahl der Diskussionsbeiträge der Zeit kann nur ein kleiner Ausschnitt geboten werden, der aber in der Lage sein dürfte, grundsätzliche Positionen und Fragestellungen der Stildiskussion aufzuzeigen.

Um 1800 wird der architekturtheoretische Diskurs bestimmt durch theoretische und ästhetische Grundbegriffe, die erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelt oder auf die Architektur und ihre Rezeption angewendet wurden. Die theoretischen Rahmenbedingungen der Architektur hatten sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts gegenüber der davor liegenden Zeit grundlegend gewandelt. Das vitruvianisch geprägte, während der Renaissance erweiterte und kanonisierte System einer strengen, „objektiven“

Regeln und Gesetze postulierenden Architekturtheorie wird im 18. Jahrhundert brüchig und in wesentlichen Teilen relativiert oder aufgelöst. Einzelne bis dahin feststehende Grundbegriffe werden stetig erweitert oder einer Umdeutung unterzogen.

Architekturtheorie und -praxis des 18. Jahrhunderts machen deutlich, dass von der einfachen Gleichung „regelgerechtes Bauen = gutes Bauen“ nicht mehr ausgegangen werden konnte. Im Wechselspiel mit neuen philosophischen und ästhetischen Überlegungen und den ästhetischen Diskussionen, wie sie auch auf andere künstlerische Gattungen bezogen geführt wurden, musste sich der Bezugsrahmen der Baukunst fast zwangsläufig erweitern. Zur Realisierung guter, schöner, im weitesten Sinne qualitätvoller Baukunst genügte es fortan nicht mehr, nur die tradierten Regeln und Gesetze der Architektur zu berücksichtigen. Es traten so indifferente Kategorien wie Empfindung, Gefühl und Geschmack hinzu, deren Integration in den theoretischen Diskurs bei aller Unsicherheit, die sie charakterisieren, breiten Raum in Theorie und Praxis des Bauschaffens einnahm.

Mit dieser Entwicklung verbunden war eine neue Qualität der Einbeziehung des Betrachters bzw. Rezipienten von Architektur. Sein Urteil, sein Geschmack und die auf ihn von der Architektur ausgehende subjektive und emotionale Wirkung wurden zu Größen, die bei der Produktion von Architektur mitbedacht werden mussten, diese sogar dominieren konnte. Der Rezeption und dem Urteil des Laien- und Dilettantenpublikums wurde erhebliche Aufmerksamkeit geschenkt. Dieses Publikum schaffte sich zugleich durch eine stetig steigende Zahl der mehr oder weniger fachlich fundierten Journale und Zeitschriften ein Medium und Forum, dessen Einfluss auf die Architekten und Theoretiker nicht unterschätzt werden darf (Biesler 2005).

Die Erweiterung des theoretischen und ästhetischen Rahmens, der Bezugspunkte und der Rezeption von Architektur führte hinsichtlich der Stilfrage zu semantischer und sprachlicher Unsicherheit. Diese semantische Unsicherheit ist eine der wichtigsten Grundlagen für das zentrale architekturtheoretische Problem und Dilemma des 19. Jahrhunderts – der Stilfrage.

Verschärft wird das semantisch aufgeladene Problem des „richtigen“ Stils in der Baukunst durch eine Vielzahl neuer Anforderungen an die Architektur, die in typologischer, funktionaler, technischer und konstruktiver Hinsicht im 19. Jahrhundert bewältigt werden mussten. Sie erweiterten nicht nur das denkbare Potential hin zu einer stilistischen Neuorientierung, wie es beispielsweise bei der Frage neuer Konstruktionsmethoden erkannt und immer wieder gefordert wurde. Zugleich stellten die neuen Anforderungen und Bauaufgaben die historisch orientierte Baukunst der Zeit vor schwer zu bewältigende Aufgaben. Die architektonische „Sprachverwirrung“ der Zeit ist nicht nur eine der architektonischen Regeln, der ästhetischen Kategorien, sie ist zugleich eine der neuen Bautypen, der neuen technischen Möglichkeiten und Anforderungen.

Innerhalb dieses komplexen Gefüges wird die Frage der Stilwahl oder, weitergehend, die Forderungen nach einem eigenen, der Zeit entsprechenden Stil zum beherrschenden Problem des architekturtheoretischen Diskurses bis zum Beginn der frühen Moderne.

Die vehemente Forderung nach einem eigenen Stil basiert zunächst auf der Annahme, dass jede historisch vorangehende Epoche, die gesellschaftliche und kulturelle Potenz besaß, einen eigenen Stil entwickelte. Im Umkehrschluss wird die Unfähigkeit zur „Stilerfindung“ als untrügerisches Indiz für die Krise und Unfähigkeit der Gesellschaft wahrgenommen. Das Fehlen des eigenen Stils verweist unmittelbar auf politische,

kulturelle und in der Folge künstlerische Defizite. Eine Kritik, die am vehementesten von Semper innerhalb seiner architekturtheoretischen Schriften artikuliert wird.

Daneben war man sich im Klaren darüber, dass die historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen einen die Charakteristika der Zeit zum Ausdruck bringenden Stil erfordern. Der unmittelbare stilistische Rückgriff auf historische Modelle und Epochen konnte nicht ausreichen, da sie ja die Bedingungen ihrer Zeit und nicht die der eigenen Gegenwart spiegeln. Damit hängt die Forderung zusammen, dass neue Bauaufgaben und Typologien, die keine historischen Vorbilder besitzen, nicht in einem historischen Gewand realisiert werden können. Gleiches gilt auch für neue Materialien, Konstruktionen und technische Innovationen. Geschieht dies aber, so wird ein solches Vorgehen bereits im 19. Jahrhundert meist als falsch oder gar verlogen kritisiert. Schließlich litten die Theoretiker des 19. Jahrhunderts unter dem Bewusstsein, nahezu unbegrenzte wissenschaftliche und technische Potentiale zur Verfügung zu haben, ohne diese aber zur Schaffung eines eigenen Stils nutzen zu können.

Fasst man sehr vereinfachend und viele Zwischen- und Übergangsformen außer Acht lassend die Lösungsstrategien für die Stilfrage im 19. Jahrhundert zusammen, so zeigen sich folgende Ansätze: Neben die Forderung nach einer Stilerfindung tritt das Modell der Stilsynthese. Hierbei werden Modi und Formen, die sich zunächst an historischen Vorbildern orientieren und die diesen innewohnenden grundlegenden Gesetzmäßigkeiten architektonischer Formgebung beibehalten wollen, in neuen Kombinationen und eigenständigen Umformungen umgesetzt. Das Prinzip der Stilsynthese lässt sich aufgrund dieses Um- und Neuformungsbestrebens klar vom Stileklektizismus des späten Historismus abgrenzen.

Als weiteres Prinzip muss die exakte Übernahme historischer Formen und stilistischer Charakteristika gelten, wie sie in der Phase des strengen Historismus nach der Jahrhundertmitte praktiziert wurde. Innerhalb der Diskussion um Stilreinheit, stilgebundene Typologie und die Frage der Entwicklung unterschiedlicher Nationalstile kommt diesem Prinzip eine herausragende Bedeutung zu.

Aufgrund meiner Konzentration auf die erste Jahrhunderthälfte möchte ich an dieser Stelle nur auf die Aspekte Stilerfindung und Stilsynthese näher eingehen. Weiterhin werden die umfangreichen Diskussionen und Debatten, die mit den im 19. Jahrhundert zur Auswahl stehenden Stilsprachen, sei es nun Klassizismus, Neogotik, byzantinischer Stil, Romanik oder andere, verbunden waren, ausgeblendet. Es geht vielmehr darum, die grundsätzliche Dynamik des Diskurses anzudeuten und die dieser Dynamik zu Grunde liegenden Fragestellungen anzureißen.

Stil(er)findung – Heinrich Hübsch

Mit der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts einsetzenden und um 1800 ihren Höhepunkt erreichenden Hinwendung zum Klassizismus findet erstmals seit der Renaissance der Versuch statt, die griechische Antike als archäologisch und historisch fundiert erforschten Stil für die Gegenwart zu adaptieren und in möglichst „reiner“ Form umzusetzen. Bautypologisch und formal war es allerdings nahezu unmöglich, unmittelbar an die griechische Antike anzuknüpfen. Der griechische Baustil konnte weder den typologischen noch den klimatischen Anforderungen der Gegenwart entsprechen. Eine

Adaption gelang nur in sehr eingeschränktem Maß. Daraus resultierte, dass die klassizistische Architektur häufig in erheblichem Widerspruch zu den archäologischen Befunden und darauf fußenden Rekonstruktionen stand.

Nicht zuletzt diese Widersprüche veranlassen Heinrich Hübsch zu einer grundlegenden Kritik an der Übernahme antiker Stilmuster. Bereits 1822 formuliert er in seiner Schrift *Über griechische Architektur*: „Der Augenschein der griechischen Monumente überzeugte mich: dass ihre Architektur weit von derjenigen verschieden ist, welche man heut zu Tage unter dem Namen der griechischen ausübt, und welche mehr nach Vitruv und den römischen Monumenten organisiert ist, als sie den Originalen entspricht.“ (zit. n. Schirmer 1984: 2) Aufgrund dieses Befundes setzt Hübsch zu einer umfassenden Klassizismus-Kritik an, die so weit geht, dass er die zeitgenössischen Debatten zu Fragen der Schönheit, Angemessenheit und Regelmäßigkeit insgesamt in Frage stellt. Sie erscheinen ihm sinnlos und ohne jedes Fundament, wenn doch schon die theoretischen Grundlagen und die geübte Praxis derart von Widersprüchen geprägt sind.

Wesentlich an der Kritik Hübschs und der daraus resultierenden Beschäftigung mit dem Stilproblem ist, dass Hübsch sich nicht dem Ausweg einer anderen historischen Stilsprache zuwendet. Er ersetzt nicht den Klassizismus durch die Neogotik, die Neo-Renaissance oder einen anderen Stil, sondern er fordert einen zeitgemäßen Stil, der nicht durch Nachahmung historischer Muster bestimmt sein dürfe: „Warum sollte sich der Baumeister so streng an das Vergangene binden, und seinen Werken ganz fremde Fesseln anlegen? Oder wie kann in der Nachahmung ein Beweis für die Schönheit gesucht werden?“ (3)

Diese grundlegenden Fragen stellt Hübsch in seiner legendären 1828 erschienenen Schrift *In welchem Style sollen wir bauen?*, deren Titel im Verlauf des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren und unter wechselnden inhaltlichen Vorzeichen immer wieder aufgegriffen oder paraphrasiert wurde.

Wenn Hübsch die „längst verjährte Autorität“ historischer Stile für die Architektur nicht anerkennt, wodurch ersetzt er sie? Er kommt zu einer Lösung, die in der Stil- und Historismuskritik der frühesten Moderne von entscheidender Bedeutung sein wird: Bauen und Planen können nicht von der Stilfrage ausgehen. Die Wahl des Stils dürfe nicht zum entscheidenden Faktor für die architektonische Gestalt eines Bauwerks werden. Verschärfend tritt hinzu, dass die angemessene Wahl eines bestimmten historischen Stils auf Grund eines von Hübsch konstatierten „Überangebots“ an stilistischen Modi und der damit verbundenen Uneindeutigkeit kaum noch realisiert werden könne.

Stattdessen stellt Hübsch Bedürfnis, Zweck, Bestimmung, Klima, Material, Konstruktion, Kosten etc. in den Mittelpunkt. Alle diese Faktoren seien durch von der Stilfrage abgekoppelte, unbefangene Reflexion gegeneinander abzugleichen. So gelange man zwangsläufig zu einer angemessenen und richtigen architektonischen Lösung. Die typologisch und funktional ausgerichtete Reflexion wird zu einem der zentralen Begriffe in Hübschs Theorie. Er verweist damit auf Positionen der frühesten Moderne, wie sie beispielsweise Otto Wagner in seiner Konzeption einer Architektur der Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts vertritt.

Für Hübsch (§4) besitzt das Ornament als einer der wesentlichen Träger architektonischer Bedeutung kaum noch eine Relevanz. Die „Verzierung“ – insbesondere die tradierte – hat nur noch einen oberflächlichen, allenfalls „wertsteigernden“ Moment. Für die Lösung der architektonischen Aufgabe ist sie uninteressant. Hübsch folgt hier einer

Entwicklung, die mit dem Lehrgebäude Durands und seinen 1802 erschienen *Précis des leçons d'architecture* eine erste konsequente Ausformulierung fand.

Abschließend definiert Hübsch im §18 seiner Schrift seine Stilvorstellung. Das durch Reflexion gewonnene Zusammenspiel der technischen und konstruktiven Eigenschaften prägte einen Stil, der zugleich ein Skelett ist, das dem Architekten für die architektonische Formgebung und Detaillierung eine größtmögliche Freiheit der Gestaltung bietet: „Hiermit wäre das vorgesezte Ziel erreicht und für den neuen Stil ein streng objectives Skelett aufgestellt. Welches, wie ich glaube, bestimmt genug ausgebaut ist, dass der Künstler dasselbe durch seine Individualität beleben kann.“ (1828: 51)

Zugleich bezieht Hübsch den Betrachter und damit die Rezeption von Architektur in seine Überlegungen mit ein: „Die Gebäude werden nicht mehr einen historisch-conventionellen Charakter erhalten, so dass dem Gefühle, ehe es sich kund geben darf, zuvor archäologischer Unterricht erteilt werden muss; sondern sie werden einen wahren natürlichen Charakter erhalten, wobei der Laie dasselbe fühlt, was der unterrichtete Künstler.“ (52)

Hübsch greift hier auf grundlegende Überlegungen und Ideen der der architektonischen Charakterlehre des 18. Jahrhunderts und der *architecture parlante* zurück. Die semantische Eindeutigkeit von Architektur soll nicht länger durch ein hochartifizielles Stilkleid verunklärt werden. Aber im Gegensatz zur Charakterlehre des 18. Jahrhunderts und der *architecture parlante* verknüpft Hübsch eine durchaus sensualistische Auffassung von Baukunst mit seinem Ideal einer technisch-konstruktiv generierten Architektur.

In der Reaktion auf Hübsch artikulieren sich erhebliche Zweifel, ob eine solch technische Sicht auf Architektur in der Lage ist, die bis dato über den Stil transportierten geistigen Inhalte von Architektur zu formulieren. Der Düsseldorfer Akademieprofessor Rudolf Wiegmann kritisiert Hübsch im *Kunstblatt* 1829. Hübsch gebe „dem Wort Stil fast durchgängig eine Bedeutung, die sich auf das Materielle, die Construction bezieht, während dies Wort dem Sprachgebrauch gemäß nur auf das Geistige angewandt wird.“ (zit. n. Schirmer 1984: 5)

Stilsynthese – Karl Friedrich Schinkel

War eine umfassende Klassizismus-Kritik der Ausgangspunkt für Hübschs Überlegungen zu einer Stilsynthese, so findet sich bei Karl Friedrich Schinkel fast zeitgleich (Ende der 1820er Jahre) ein anderer stilsynthetischer Ansatz. Schinkel zielt stärker darauf ab, aus den historischen Epochen, Stilen und prototypischen Lösungen der Baugeschichte übergeordnete, ja abstrakte Idealprinzipien zu extrahieren. Diese sollen in freier Wahl durch den Architekten zu idealen Lösungen für die Bauaufgaben der Gegenwart kombiniert werden.

Schinkel kommt zu diesen Überlegungen durch eine genaue Betrachtung der griechischen antiken Architektur, in der er Fragen der Materialgerechtigkeit und der Konstruktion in idealer Weise beantwortet sieht. Er folgert aber im Gegensatz zu Alois Hirt nicht daraus, dass dieser Stil Endpunkt der Baugeschichte sein könne und damit letztgültiges Vorbild für die Baukunst in Gegenwart und Zukunft.

Schinkel konstatiert in dieser Phase seiner Theoriebildung, dass die Prinzipien der griechischen Architektur für alle Stile und Epochen Gültigkeit besitzen. Dies aber eben nicht im Sinne einer unmittelbaren formalen und stilistischen Übernahme, sondern in der

Beachtung der aller idealen Architektur zu Grunde liegenden abstrakten Prinzipien der Baukunst. Diese können und müssen in jedem Stil, bei jeder architektonischen Lösung beachtet und realisiert werden. Für Schinkel ist folglich „Europäische Baukunst gleichbedeutend mit Griechischer Baukunst in ihrer Fortsetzung.“ (zit. n. Peschken 1979: 114)

Mit dieser idealisierenden Forderung hat Schinkel allerdings noch nicht das Problem eines angemessenen Stils für die eigene Gegenwart gelöst. Mit einem Anflug von Resignation äußert er eine der Kernforderungen des architekturtheoretischen Diskurses während des ganzen 19. Jahrhunderts: „Jede Hauptzeit hat ihren Stil hinterlassen in der Baukunst – warum sollen wir nicht versuchen ob sich nicht auch für unsrige ein Styl auffinden lässt?“ (146)

Der Weg dorthin führt für Schinkel über das Prinzip der Stilsynthese, die von den allgemeingültigen, richtigen Prinzipien der Baukunst getragen werden muss. Ausdrücklich nicht gemeint ist ein formal-orientierter Stil-Eklektizismus, wenn er formuliert: „So ist es noch ein größeres einen reinen Styl im allgemeinen zu erdenken, der dem Besten was in jedem anderen geleistet ist nicht widerspricht.“ (146) Dies entspricht der anfangs zitierten Auffassung Kahlfeldts, der von einer prinzipiellen, geradezu idealisierenden architektonischen „Haltung“ spricht, die es zu jeder Zeit für die Baukunst zu entwickeln gälte.

Dieser Versuch Schinkels, eine grundlegende architektonische Haltung zu gewinnen, die in der Lage ist, trotz der Komplexität der Zeit und der Anforderungen an die Architektur, so etwas wie gute, schöne und funktionale Baukunst zu garantieren, steht natürlich nicht isoliert im 19. Jahrhundert. Verschiedenste Autoren berufen sich immer wieder auf das zwar proklamierte, in der Praxis aber nur schwer realisierbare Prinzip einer guten Baukunst an sich, ohne dass diese Versuche zu einem konkreten, greifbaren Ergebnis geführt hätten. Eine eindeutige architektonische Semantik konnte auch auf diesem Weg nicht gewonnen werden.

Reflektierter Stileklektizismus

Gleiches galt für den tatsächlichen Stileklektizismus, der als dritter Weg der Stilsynthese benannt werden kann. Die mehr oder weniger freie, mehr oder weniger begründbare Kombination verschiedener Stile in einem Entwurf wurde bis ungefähr zur Jahrhundertmitte immer wieder als Lösungsweg proklamiert bzw. in Wettbewerben und realisierten Entwürfen umgesetzt. Neben dem etwas naiven Versuch, über die Kombination des Besten aus jeder Zeit, quasi mit einem gewissen Automatismus zu qualitätvoller, die Zeit repräsentierender Architektur zu gelangen, war es vor allem die konstruktive, formale und bautypologische Anpassungsfähigkeit eines solchen Eklektizismus, die von seinen Befürwortern hervorgehoben wurde.

In einer Denkschrift zur Organisation des Architekturunterrichts an der Akademie der bildenden Künste in Wien aus dem Jahr 1851 verteidigen zwei der Hauptvertreter dieser Richtung – August von Sicardsburg und Eduard van der Nüll – ihr stilistisches Prinzip u.a. mit dem Hinweis darauf, dass in keinem eng gefassten historischen Stil eine Bewältigung der technischen, funktionalen und bautypologischen Anforderungen der Zeit erreicht werden könne. Nur mittels eines möglichst frei agierenden Eklektizismus ließen sich ihrer Meinung nach neue Techniken, Konstruktionen und funktionale

Anforderungen künstlerisch widerspruchsfrei in die Architektur bzw. ein konkretes Projekt integrieren. Für Sicardsburg und van der Nüll (1851) besitzt nur die eklektizistische Vorgehensweise das evolutionäre Potential, die Baukunst auch zukünftigen Anforderungen anpassen zu können. Alle historisch abgeschlossenen Stile und Stilphasen besitzen dieses evolutionäre Potential nicht, da sie nur als idealtypische Lösungen für die Zeit ihrer Entstehung betrachtet werden können. Van der Nüll hatte bereits 1845 in einem bis heute zu unrecht wenig beachteten Aufsatz die Grundlagen für seine Stilauffassung und die Entwicklung eines zeitgemäßen Ornamentbegriffs gelegt. Seine Überlegungen flossen unmittelbar in die Konzeption des Architekturunterrichts an der Wiener Akademie ein.

Führte schon das zeitgleiche Nebeneinander verschiedener Stile bei verschiedenen Bauten innerhalb der architekturtheoretischen Diskussion zu erheblicher Verwirrung und heftigen Auseinandersetzungen, so war der Stilmix innerhalb eines einzelnen Entwurfs für die Anhänger einer klaren architektonischen Sprache, einer stilistischen Eindeutigkeit und Ablesbarkeit von Architektur nicht tragbar. Auch das Argument der technisch-konstruktiven Realisierbarkeit eklektizistischer Architektur konnte dieser Richtung der Architektur nicht zum theoretischen Durchbruch verhelfen, obwohl sie in der ersten Jahrhunderthälfte zu einer durchaus durchsetzungsfähigen Option geworden war. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war der Eklektizismus als ein flexibles, anpassungsfähiges, zugleich aber eine stilistische und damit semantische Eindeutigkeit vermeidendes Prinzip im akademischen Architekturdiskurs kaum noch gefragt.

Einheitsstil – Rudolf Wiegmann

Der Düsseldorfer Akademieprofessor Rudolf Wiegmann, der schon als Kritiker Heinrich Hübschs genannt worden ist, kommt zu einer bedeutenden Differenzierung zwischen Technik und Stil. In seiner Schrift „Gedanken über die Entwicklung eines zeitgenössischen nationalen Baustils“ in der *Allgemeinen Bauzeitung* von 1841 führt er aus, dass die Frage der Technik für künstlerische Fragen völlig irrelevant sei und von der nach dem Stil abgekoppelt werden könne. Wiegmann sieht eine historische Entwicklung von Technik und Konstruktion, die fast zwangsläufig ablaufe und keine nationalen oder kulturellen Grenzen kenne. Technik, Konstruktion und Funktion sind Allgemeingut. Macht man diese Aspekte zur Grundlage oder gar zu den einzig gültigen Parametern der Stilfindung, könne es zu keiner nationalen und differenzierten Baukunst kommen. Das Gespenst eines indifferenten, funktional orientierten „Internationalismus“, wie es der Moderne immer wieder von ihren Kritikern vorgeworfen wurde, deutet sich bereits hier an. Wiegmann stellt folgerichtig fest: „Hinsichtlich des Charakters muss jedes eigenthümliche Volk seine eigene Baukunst haben, – die Technik ist Gemeingut.“ (1841: 207)

Wiegmann fasst seine Auffassung zusammen: Früher habe es „einen bestimmten, wenn auch im Einzelnen oft modifizierten, doch im Allgemeinen konsequent durchgehenden Styl gegeben, der als Ausdruck einer harmonischen Vereinigung des Materiellen mit den geistigen und sittlichen Zuständen ihrer Zeit anzusehen ist.“ (208)

Für seine eigene Gegenwart gilt allerdings: „(...) was ist es denn, das uns als Grundcharakter aus unserer Baukunst entgegentritt? – Offenbar nichts anderes, als das ungeheuerlichste und inkonsequenteste Schwanken ohne Ziel, ohne Sinn und ohne Tiefe.

Wie bunt wird nicht in unseren Tagen durcheinandergelassen, – griechisch, römisch, byzantinisch, gotisch, italienisch, – Basiliken, gotische Dome, römische Triumphbögen, Antoniussäulen, Parthenons, Obelisk u. dgl. mehr!“ (208)

Dieser Wildwuchs hat für Wiegmann erhebliche Konsequenzen für die Architektur und ihre Wirkung auf die Rezipienten. „Dieser Ekklektizismus hat nun eine Verwirrung in diese Kunst gebracht (...) und die Kriterien derselben derart verrückt, dass selbst gebildete Geister unsere modernen Bauwerke mehr aus dem Gesichtspunkt der Mode, als dem der echten Kunst zu beurteilen veranlasst fühlen.“ (208)

Wiegmann wäre allerdings nur ein schlechter Kritiker der Verhältnisse seiner Zeit, würde er nicht selbst versuchen, einen eigenen Stilbegriff zu etablieren und zu begründen. Um sich dieser Frage anzunähern, analysiert er sehr ausführlich die Potentiale verschiedener Stile für die Gegenwart. Sein zentrales Interesse liegt dabei in der Findung und Definition eines nationalen Stils. Auf die grundsätzliche und für das 19. Jahrhundert zentrale Frage der Nationalstile kann hier nicht ausführlich eingegangen werden.

Wie schon viele Autoren vor ihm liebt Wiegmann die Gotik. Er entwickelt dann aber ein wichtiges Kriterium, um sich der Frage nach der Relevanz und Nutzbarkeit eines historischen Stils für die Gegenwart anzunähern. Er fragt nach den konkreten Weiterentwicklungsmöglichkeiten, nach den für die Gegenwart nutzbaren Potentialen der historischen Stile. Zwar schwingt diese Frage innerhalb der gesamten architekturtheoretischen Diskussion immer mit, Wiegmann konkretisiert sie aber und bezieht sie als eine der ersten direkt auf die romanische Architektur. Alle übrigen Stilphasen hätten alle Stadien der Stilentwicklung von der Frühphase über die Reife bis hin zum Verfall durchlaufen. Sie seien von daher als abgeschlossen zu betrachten, hätten alle ihre formalen und künstlerischen Möglichkeiten ausgeschöpft. Wende man sich diesen zu, habe man keine Innovationsmöglichkeit mehr, es bliebe nur noch die einfache Nachahmung historischer Lösungen und Vorbilder.

Nur die Romanik sei auf dem Weg zum Höhepunkt, zur künstlerischen Vollendung unterbrochen worden durch die Gotik. Sie stelle damit mittels des romanischen Rundbogenstils ein noch nahezu unerschöpfliches Potential für Innovation dar. Trotz der zeitlichen Distanz zum Früh- und Hochmittelalter, die Wiegmann durchaus als problematisch ansieht, ist die Romanik von ihrer Solidität, Klarheit und Angemessenheit für ihn der geeignete Baustil der Gegenwart. Von der geistig-inhaltlichen Seite aus biete sie sich als idealer Ausgleich zwischen der Sinnlichkeit der Antike und der reinen Spiritualität des späten Mittelalters an. Anders als die gotische Architektur negiere die Romanik nicht die Körperlichkeit des Menschen.

Der für Wiegmann feststehende ausgleichende Charakter der romanischen Architektur eröffne zugleich die Möglichkeit, die erhitzte Debatte um den Stil und die ihr innewohnende Dynamik einzudämmen. Über den architektonischen Bezug hinaus erhofft sich Wiegmann bei einer Durchsetzung der Romanik als führender Stil auch gesamtgesellschaftlich eine Beruhigung der dynamischen Prozesse und Auseinandersetzungen, die für ihn wesentliches Kennzeichen seiner Zeit sind. Für die Krisen und Fragen der Gesellschaft sieht Wiegmann in der Romanik die Lösung aller wesentlichen Probleme. Er erhofft sich zusammenfassend „(...) nämlich eine Zeit der Versöhnungen des Geistigen mit dem Sinnlichen, der vollkommenen Harmonie zwischen dem Äußerlichen und Innerlichen, welches unsere Lebenssphäre berührt, sei es im Gebiet der Kunst oder der Wissenschaft.“ (214)

Bis auf eine verstärkte Aufnahme romanischer Formen am Ende des 19. Jahrhunderts war der Romanik im Vergleich zu den anderen Stilmodi, die im Verlaufe des Jahrhunderts Bedeutung erlangt hatten, nur ein geringer Erfolg beschieden. Wiegmanns Wunsch, durch die Etablierung eines bestimmten Stils zu einer Beruhigung und Lösung der gesellschaftlichen und kulturellen Widersprüche, Prozesse und Konflikte zu gelangen – eine Utopie, die auch Laurids Ortner 2005 hoffnungsfroh formulierte – musste angesichts der ungeheuren Dynamik, die die Gesellschaften im 19. Jahrhundert prägte, unerfüllt bleiben.

Epiolog

Die stilistische Sprachverwirrung des 19. Jahrhunderts konnte bis zum Beginn der Moderne nicht überwunden werden. Die unter allen Lösungsstrategien erfolgreichste war nach der Jahrhundertmitte die konsequente Hinwendung zu historisch abgesicherten Stilmodi, die im Idealfall bestimmten bautypologischen Mustern und Modellen zugeordnet werden konnten. So versuchte man eine semantische Eindeutigkeit zwischen Bauaufgabe und Stil zu definieren, die aus dem Gewirr der Möglichkeiten, Uneindeutigkeiten, Mischformen herausführen sollte. Bis zur beginnenden Moderne konnten die hier kurz skizzierten Optionen von Stilerfindung, Stilsynthese oder eines reflektierten Eklektizismus kaum mehr eine Wirkung entfalten.

Vielleicht wird die Suche nach der „richtigen Haltung“, der Entfaltung „ewig gültiger Prinzipien“ der Baukunst als Garant guter, schöner und richtiger Architektur immer ein Holzweg bleiben. Die Frage einer Beachtung und Realisierung abstrakter, idealer Grundprinzipien von Architektur, die oberhalb jeder konkreten stilistischen Prägung stehen, ist und bleibt durchgängiges Thema des architekturhistorischen Diskurses im 19. Jahrhundert. Zugleich handelt es sich um höchst indifferente, kaum qualifizierbare Kategorien, die als Bezugsgröße und zur Bewertung „guter, richtiger und schöner“ Architektur kaum eine messbare Relevanz besitzen. Bei aller Sprachverwirrung in der Stilsuche und Stildiskussion des 19. Jahrhunderts scheint es diese nicht klar fassbare Grammatik architektonischer Prinzipien zu sein, die als durchgängiger Bezugspunkt und -rahmen fungierte. Bemerkenswert erscheint allerdings die Tatsache, dass diese Überlegungen und Hoffnungen in manchen Kreisen der Architektur bis heute noch Relevanz besitzen. Schon im 19. Jahrhundert scheint das dahinter stehende Abstraktum mehr eine Ausrede zu sein, die von der rauen Wirklichkeit architektonischen Schaffens und der Rezeption des Realisierten ablenken sollte. Gleiches dürfte für die Gegenwart gelten.

Literatur:

- Biesler, Jörg (2005), *Baukunstkritik. Deutsche Architekturtheorie im 18. Jahrhundert*. Berlin.
- Hübsch, Heinrich (1828), *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe.
- Käpplinger, Claus, Paul Kahlfeldt und Laurids Ortner (2005), „Gespräch der Architektur“. *Der Architekt* 1-2, 2005: 34–39.
- Kruft, Hanno-Walter (1985), *Geschichte der Architekturtheorie – Von der Antike bis zur Gegenwart*. München.
- Peschken, Goerd (ed.) (1979), *Karl Friedrich Schinkel. Das architektonische Lehrbuch*. München und Berlin.
- Pochat, Götz (1986), *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln.
- Schirmer, Wulf (1984), „Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und zu dieser Schrift“. In: Wulf Schirmer (ed.), *Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?* (Nachdruck der Ausgabe von 1828). Karlsruhe.
- Sicardsburg, August und Eduard van der Nüll (1851), *Bericht über die Organisation der Architektur Schule an der kaiserl. Akademie der bild. Künste*. Archiv der Akademie der bildenden Künste Wien, Akt 414.
- Van der Nüll, Eduard (1845), „Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornaments zur rohen Form“. *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 2, 1845: 401-404 und 411-414.
- Wiegmann, Rudolf (1841), „Gedanken über die Entwicklung eines zeitgenössischen nationalen Baustyls“. *Allgemeine Bauzeitung* 6, 1841: 207-214.