

**Herausgegeben von Ulrich Conrads
unter Mitarbeit von Peter Neitzke**

Beirat:
Gerd Albers
Hansmartin Bruckmann
Lucius Burckhardt
Gerhard Fehl
Herbert Hübner
Julius Posener
Thomas Sieverts

Max Onsell

**Ausdruck
und
Wirklichkeit**

**Versuch
über den Historismus
in der Baukunst**



Friedr. Vieweg & Sohn Braunschweig / Wiesbaden

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Onsell, Max:

Ausdruck und Wirklichkeit: Versuch über d.

Historismus in d. Baukunst/Max Onsell. –

Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1981.

(Bauwelt-Fundamente; 57)

ISBN 3-528-08757-9

NE: GT

© Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig 1981

1. Umschlagseite: Karl Friedrich Schinkel: Pergola im Gärtnerhaus Charlottenhof (Ausschnitt aus der Originalgraphik)

4. Umschlagseite: Eugène Viollet-le-Duc: Grand Lutrin de Notre-Dame, Entwurfsdetail 1868 (aus: Viollet-le-Duc, Katalog zur Ausstellung Paris 1980, Kat. Nr. 437)

Umschlagentwurf von Helmut Lortz

Druck: E. Hunold, Braunschweig

Buchbinderei: W. Langelüddecke, Braunschweig

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany

ISBN 3-528-08757-9

Inhalt

Einleitung 7

Erster Teil:
Thesen und Gegenthesen 25

Zweiter Teil:
Synthesen 65

Ausblick 99

Quellen 112

Ziffern – mit zugehörigen Band-
und Seitenangaben – verweisen auf
die benutzten Quellen (S. 112)



1 Piranesi, Veduta dell'Arco die Tito 1756

*Mehrfache geschichtliche Kenntnisse
aber muß man haben,
weil die Baumeister in ihren Werken
oft viele Zierden anbringen,
worüber sie auf Befragen,
warum sie dieselben gemacht haben,
den Grund angeben müssen.*
Vitruv

Einleitung

Die Wahrheit interessiert mich nicht. Wahrheit ist ein forensischer Begriff, Gerichtsverhandlungen dienen der vorurteilsfreien Wahrheitsfindung. Kulturgeschichte nicht, der Kulturhistoriker fängt seine Arbeit gerade damit an, daß er ein Vorurteil postuliert, und dieses Vorurteil, von allen Seiten abgehört, vermittelt ihm Einsichten, die mehr wert sind als die Fragwürdigkeiten der Wahrheit. Einsichten, nicht nur in eine historische Situation, sondern vor allem auch in die eigene. Es ist wichtig, daß der Leser diese Voraussetzung meiner Arbeitsweise kennt, einer Arbeitsweise, die nicht Wissenschaft ist, sondern Essay.

Man sagt – und das ist so ein Vorurteil –, daß die Architektur einer bestimmten Zeit die gesellschaftlichen Bedingungen spiegelt, unter denen sie entstanden ist. Geschenk! Was nun die Baukunst des 19. Jahrhunderts betrifft, so soll sie mit ihrer Vielfalt nachgemachter Stile das Durcheinander einer pluralistischen Gesellschaft spiegeln, die imgrunde nicht weiß, was sie will. Zwar bemüht man sich heute etwas ernsthafter um dieses Bauen als vor zwanzig Jahren, aber immer noch wird so getan, als hätten seine Architekten den Entschluß, in dem einen oder andern Stil zu bauen, mehr zufällig gefaßt, ohne innere Notwendigkeit, als hätten sie nur irgendwelchen geschmäckerlichen Neigungen nachgegeben, einfach immer das genommen, woran sie gerade Gefallen hatten. Das zentrale Vorurteil *meiner* Arbeit besagt das Gegenteil: Jedem der drei Haupt-Ismen dieser

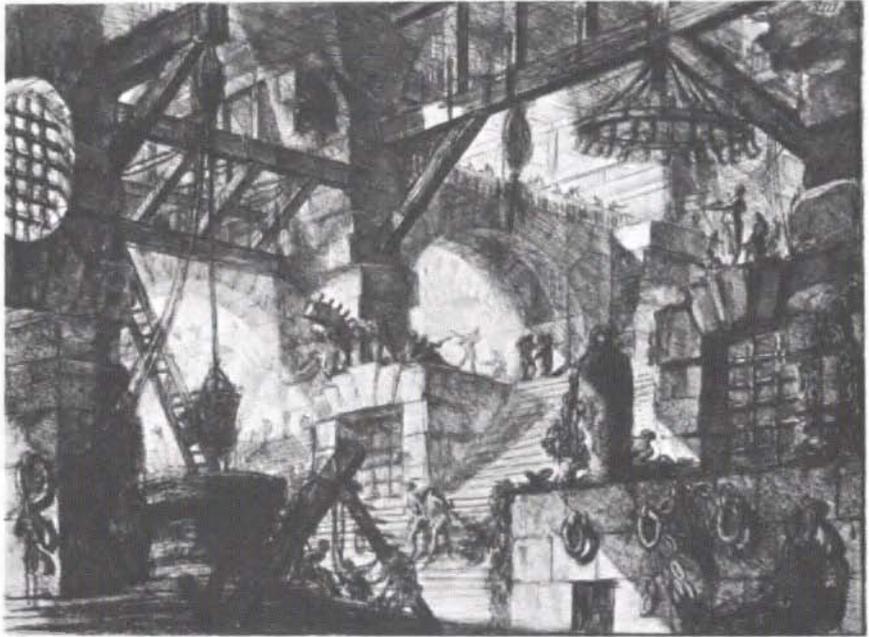
Zeit – Renaissancismus, Gotizismus und Klassizismus – entspricht ein eindeutig definierbarer gesellschaftlich-politischer Ismus. Die Vielfalt der Stilformen im 19. Jahrhundert spiegelt dessen pluralistische Gesellschaft nicht nur vage, sondern ganz präzise wider.

Unsere klassisch-mediterrane Architektur stellt einen Herrschaftsanspruch. Archi-Tectura, das ist nicht nur einfach Ober-Zimmerei, sie ist vor allem das Ur- und Erzgefüge, das den Raum bezwingt und ihn mit den Machtmitteln der Geometrie gliedert. Wo je Architektur behauptet hat, auf den Menschen bezogen zu sein, da bezog sie sich natürlich immer nur auf die Geometrie des menschlichen Körpers, seine Größe, sein Schrittmmaß, seine Augenhöhe. Es ist ihr gleichgültig, ob der Mensch überhaupt lebt, dem sie angeblich dient. Ja, der architektonische Kanon erfüllt seine Aufgabe am Leichnam womöglich noch besser. Der schwäbische Bauphilosoph Hugo Häring (1882–1958):

(Die Architektur) baute sich auf den geistigen und technischen aspekten der geometrischen figuren auf und übte sich in ihnen an den bauten für götter und tote, die keine leistungsansprüche stellten. Die formgewalten, die sie an diesen gestaltwerken entwickelte, übertrug sie auf alle übrigen bauwerke. (9, S.4)

Aber schon im 18. Jahrhundert beginnt diese Herrschaftsmacht abzubrockeln. Die Ansichten, die uns Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) vom Rom seiner Zeit gibt, sind beherrscht von einem magischen Realismus. (Abb. 1) Der sensible Künstler scheint zu fühlen, daß Rom durch Architektur unbewohnbar geworden ist. Zwischen den Kirchen für Götter und Tote, den Palazzi, die offensichtlich leer stehen, und den sinnlosen antiken Ruinen ist das Volk nur noch Staffage – Lemuren, die gerade die Energie aufbringen, ihre Notdurft zu verrichten.

Es ist die Zeit, wo mit sogenannten Idealarchitekturen, Entwürfen, die nicht dazu bestimmt sind, gebaut zu werden, das Prinzip der geometrischen Raumgliederung ad absurdum geführt werden soll. Piranesi ist ein Meister dieses Genres, das er bis zum Extremen treibt. Seine Blattfolge ‚Carceri‘, Kerker, zeigt nur noch Ausschnitte aus einer offensichtlich grenzenlosen Architektur, die die ganze Welt zum Gefängnis verbaut. (Abb. 2) Und zwar nicht zu dem Gefängnis, das den sittlichen Idealen des 19. Jahrhunderts entspricht, mit seinen dem Kloster nachempfundenen Zellenbauten. Nein, in Piranesis Carceri süht niemand, der Unterschied zwischen Bewachern und Bewachten ist aufgehoben, gefangen sind beide in der durch Architektur gemaßregelten Welt.



2 Piranesi, Aus der Serie Carceri d'Invenzione 1750

Damit ist schon ein geheimer Aufruf verbunden, diese Architektur zu zerstören und durch ein neues Bauen zu ersetzen, das neues Leben möglich macht. In dem Maße, wie das 19. Jahrhundert Autorität abbaut, in Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst, wandelt sich die Autorität der historischen Stilformen zum Formenschatz historistischer Motive. Der Kanon weicht den Ismen, die letztlich nur noch semiotisch zu verstehen sind. Bauformen ruhen nicht mehr im Gleichgewicht ihrer selbst, sie weisen auf etwas außer ihnen Liegendes hin, sie haben Bedeutung.

Die Romantiker wissen das. Friedrich Schinkel (1781–1841):

Das Gothische in der Architectur ist unbestimmt, anregend, daher weiblich. Das Griechische männlich. (15, S. 197)

Eine durchaus subjektive Codifizierung. Aber Schinkel hat ein Gefühl dafür, daß der Baukünstler dem Wesen dessen, das er bauen will, durch einen ihm gemäßen Baustil Ausdruck verleihen muß. Es ist durchaus etwas anderes, ob man eine katholische oder eine evangelische Kirche baut. Zum Katholischen gehört wesentlich mütterliche, mittelalterliche Gotik, allenfalls noch das Barock der Gegenreformation, zum Evangelischen die griechischen und frühchristlichen, ursprünglichen und männlichen Stile. Eine Synagoge wiederum sollte man orientalisches gestalten. Eklektizistisch bauen, das heißt, immer den Baustil wählen, der dem gemäß ist, was gebaut werden soll. Weltliche Verwaltungsbauten im Renaissancestil, Gymnasien im griechischen, Bäder im römischen. Im Rheinland romanisch, in Bayern Rokoko, in Preußen klassizistisch.

Es ist billig, dem schöpferischen Schwäche nachzusagen. Auch heute verzichtet der Architekt nicht darauf, in seinen Fassaden etwas vom Wesen dessen sichtbar zu machen, für das er baut. Ob er sich dabei wirklich keiner eklektizistischen Formensprache bedient, ist im Einzelfall zu untersuchen. Für seinen Mäzen, einen Kaffeegroßhändler, gestaltet Bernhard Hoetger (1874–1949) die Böttcherstraße in der Bremer Altstadt zum modernen Fußgänger-Einkaufsbezirk um. Da hätten mittelalterliche Anklänge nahegelegen, aber es soll ja für Kaffee-Reklame gemacht werden. So gibt er dem Ganzen die Ambiance eines morgenländischen Bazars und treibt sogar unterschwellige Werbung mit einem Glockenspiel aus Porzellantassen.

Längst weiß die moderne Wirtschaftswerbung, wie sehr Bauformen mit Bedeutung befrachtet sind. Die Türme der mittelalterlichen Stadt sind das Zeichen für die Sicherheit, die ihre Mauern und Kirchen, weltliche und geistliche Macht bieten. Heute, wo Sicherheit als Ware gehandelt wird, profitieren die Hochhäuser der Versicherungen von diesem Symbol.

Ironie ist das adäquate Mittel, dem eklektizistischen Historismus sich zu nähern. Das Haus weiter nicht als hehre Architektur denken, sondern als Gebrauchsgegenstand, der dann nur noch – halb ironisch schon – mit Architektur verkleidet, maskiert wird. Architektur als ein Plakat, das Information gibt über den ursprünglich architektonischen Charakter des Gegenstandes. Gottfried Semper (1803 -1879), der große Architekturtheoretiker jener Zeit, sagt ausdrücklich im Hinblick auf das Bauen:

Ich meine, das Bekleiden und Maskiren sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beidem sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Dramatikern, kurz zu Künstlern macht identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuß andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol (...) hervortreten soll. (16, Bd. 1, S. 216f.)

Der Karneval ist das große Fest des Eklektizismus. Jeder will etwas bedeuten, nichts sein. Nachdem die Zünfte als Träger des Gewerbefleißes ausgeschaltet sind, will man wenigstens in Narrenzünften Zunft herr spielen, die große Vergangenheit symbolisch erhalten.

So das Bauen. Nachdem die Zeit des Zwangsmittels Architektur zu Ende gegangen ist, will man mit den Fassaden der modernen Häuser wenigstens noch Architektur spielen, die, wie Semper treffend sagt, Form als bedeutungsvolles Symbol schaffen.

Bedeutungsvolles Symbol! Das verweist auf Semiotik, auf eine Baukunst, die sich als Informationsmedium versteht. Und wenn später die Meisterdenker des Jugendstils, denen für Karnevals laune offenbar das Verständnis fehlt, den Eklektizismus als Stilmaskerade verhöhnen, dann geht das völlig ins Leere, denn es soll ja Stilmaskerade sein. Aber Leute wie Henry van de Velde (1863–1957) wollen nur das gelten lassen, was sie mit ihrem Tiefsinn verbrämen können:

Meine Generation hat zu Beginn ihres Mannesalters den Druck empfunden, unter Menschen von getrübt er Intelligenz leben zu müssen, die mit den organischen Elementen der Architektur nur spielten, wie Kinder mit Bauklötzen, die Säulen und Bögen, Giebel und Gesimse aufeinandersetzten ohne irgendwelchen Sinn und Grund und ohne Konsequenzen. (17, S. 10)

Dem setzt er sein Liebesbekenntnis entgegen:

ICH LIEBE DIE MÖBEL, die ihre Zweckmäßigkeit und Reinheit der Form bewahrt haben, wie ein einfaches Mädchen die Reinheit seines Körpers bewahrt und seine Schlichtheit der Schminke der Kurtisanen vorzieht (...).

ICH LIEBE DIE GLÄSER, die Gefäße aus Steingut und die aus Bronze, deren Linien gebieterischen und einprägsamen Profilen gleichen und der lebendigen Rundung von Hüften und Brust.

ICH LIEBE DIE SAITENINSTRUMENTE, die sich seit Jahrhunderten bemühen, zu einer vollkommenen Form zu gelangen, um den Klang zu bergen, ähnlich wie die Blumen unablässig vollendetere Gefäße bilden, um ihren Duft aufzubewahren.

ICH LIEBE DIE MASCHINEN. Sie sind wie die Geschöpfe einer höheren Inkarnationsstufe. Die Intelligenz hat sie befreit von allen Fesseln, allen Übeln, die dem menschlichen Körper anhaften bei seiner Tätigkeit und seiner Erschöpfung, seinen Begierden und seiner Sättigung. Die Maschinen auf ihren steinernen Sockeln vollführen ihre Tätigkeit wie die Buddhas, die auf ewigem Lotos hocken und sinnen. (...) Sie teilen das Schicksal mit den Helden und Göttern (...), mit den Kriegsschiffen, die Meeresungeheuern gleichen, von den Gestirnen, aus Neugier nach dem verborgenen Leben in der Tiefe, an die Oberfläche gezogen. (17, S. 21ff.)

Das ist wirklich unbeschreiblich komisch! Aber es entdeckt, was der Jugendstil im Grunde ist: der hoffnungslose Versuch, kurz vor dem Sieg der Gegenseite in der industriellen Revolution doch noch eine Wende zugunsten des intellektuellen Bürgertums herbeizuführen. Der Warenfetischismus, wo er nun schon einmal da ist, soll wenigstens etwas Großes, Hehres, ja Heiliges sein. Alles Machen, das Bauen zumal, soll einem Streben nach Vollkommenheit unterworfen sein, das unmittelbar an der Vollkommenheit der Schöpfung zu messen ist.

Am Haus – diese Forderung steht übrigens schon bei Leon Battista Alberti (1404–1472) – darf kein Detail dem Zufall überlassen sein, alles sei so aufeinander bezogen, daß noch die oberste Dachgaube in einem klar definierbaren Verhältnis steht zum untersten Kellerfenster, das eine nicht ohne das andere verstanden werden kann. Jede Unaufmerksamkeit des Werkmeisters, jede spätere Änderung kann so ein Bauwerk nur noch verunstalten. Und in diesem Haus soll das Leben dann ein beständiges schönes Fest sein, bei dem jedes Tun seinen Sinn hat, seine Beziehung zum ganzen Lebensplan.

Aber das alles geht schließlich an den wirklichen Schönheiten des Lebens