

WOJCIECH BAŁUS

Architektur als Stil

Zu den Grundlagen der Architektur des 19. Jahrhunderts

Während seiner Pariser Studien besuchte Gottfried Semper oft den „Jardin de plantes“. Besonders interessierten ihn die Räume, „in denen die fossilen Ueberreste des Tierreiches der Vorwelt in langen Reihen zusammen mit den Skeletten und Schalen der jetzigen Schöpfung aufgestellt sind“. In dieser von Georges Cuvier geschaffenen Sammlung „findet man die Typen für alle noch so komplizierten Formen des Tierreiches, man sieht, wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechslung und ihres unermeßlichen Reichtums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt. Dasselbe Skelett wiederholt sich fortwährend, jedoch mit unzähligen Abänderungen, welche wieder teils durch die allmähliche Entwicklung der Individuen, teils durch die Existenzbedingungen, welche sie zu erfüllen hatten, modifiziert werden“.¹ Beobachtungen, die er in Paris gemacht hatte, mündeten dann in eine Konzeption des Kunstwerks, in der sich deutliche Inspirationen durch Entdeckungen der Naturwissenschaften wiederfinden lassen, unter anderem durch das System Cuviers.² Im Londoner Vortrag „Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre“ (aus dem die oben angeführten Zitate stammen), der von Hans Semper in seinen „Kleinen Schriften“ veröffentlicht wurde, heißt es, ein Kunstwerk (Y) werde von konstanten (F) und variablen Faktoren (x, y, z) bestimmt, die im folgenden Verhältnis zueinander stünden³: $Y = F(x, y, z \text{ etc.})$.

Konstante Faktoren sind historisch unwandelbar, und zwar deshalb, weil sie praktischen Bedürfnissen am besten entsprechen. Die Form einer ägyptischen Situla unterscheidet sich von der einer griechischen Hydria, denn die erstere diente zum Wasserschöpfen aus dem Nil und wurde an einer langen Stange getragen, während mit der letzteren Wasser aus einem ummauerten, mit einem Abfluss versehenen Brunnen geschöpft und sie auf dem Kopf transportiert wurde. Variable Faktoren sind an die jeweilige Zeit gebunden. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang: erstens, „die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen“, zweitens, der Einfluss des Klimas, „ethnologische“ Einwirkungen sowie „religiöse und politische Einrichtungen“, drittens, „die persönlichen Einflüsse“, sowohl von Seiten des Künstlers als auch des Auftraggebers.⁴

Konstante Faktoren bilden bestimmte Typen, die variablen bauen den Stilbegriff auf.⁵ Kunstwerke lassen sich somit einerseits, wie Naturgebilde, auf einige „Urformen“

zurückführen, die unwandelbar bleiben, unabhängig von Entstehungsort und -zeit sowie von dem Stoff, aus dem sie hergestellt worden sind. So wird eine Trinkschale jeweils eine ähnliche Gestalt haben, ohne Rücksicht darauf, ob sie aus Asien oder aus Europa stammt, oder ob sie aus Ton, Glas bzw. aus Holz gefertigt worden ist. Andererseits aber gibt es keine „Trinkschale an sich“. Jede, die wir uns nur denken können, ist eine konkrete. Gegenstände, mit denen wir es in der uns umgebenden Welt zu tun haben, haben immer eine Gestalt, die ihnen von einem individuellen Urheber, in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort verliehen worden ist, und sind durch eine Stofflichkeit geprägt. Deshalb, sagt Semper, die „natürlichen und ursprünglichen Formen heißen die Typen der Ideen“⁶ – in einer reinen, idealen Gestalt bestehen sie nur als Elemente eines Klassifikationssystems. In der uns umgebenden Wirklichkeit begegnen wir hingegen jeweils verkörperten Typen. Künstlerische „Urformen“ offenbaren sich immer in der Kleidung eines konkreten Stils.

Semper ist sich der Vieldeutigkeit des Stilbegriffs bewusst. Er weist vor allem auf dessen normativen, wertenden Charakter hin. Abwandlungen können an einem Kunstwerk sowohl durch variable als auch durch konstante Faktoren bewirkt werden. Die Anwendung eines unangemessenen Materials, etwa des Granits, dort, „wo seine außerordentliche Härte und Dauerhaftigkeit“ keinem „Bedürfnisse entspricht“⁷, hat zur Folge, dass das Werk stil- und wertlos wird („eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht“⁸). In diesem Fall ist das Material als Element eines Typus zu betrachten. Stilllosigkeit ist somit das Ergebnis einer Diskrepanz zwischen Idee und deren Verwirklichung. Der Stil kann einen kunsthistorischen Charakter haben („ägyptischer Stil, arabischer Stil usw.“) oder mit einem einzelnen Künstler verknüpft sein („Stil des Raphael“).⁹ In solchen Fällen werden Merkmale variabler Faktoren von Bedeutung sein. Wie auch immer, die Formel $F(x, y, z \text{ usw.})$ weist auf ein kaum ablösbares Stilmoment eines Kunstwerks hin.

Der in den „Kleinen Schriften“ veröffentlichte Text wurde von Hans Semper auf Grund zweier englischer Handschriften übersetzt, und zwar mit Fehlern. Als besonders unzutreffend übertragen erwies sich die dem Stil gewidmete Stelle.¹⁰ In Wirklichkeit hat Gottfried Semper diesen Begriff in der Formel: $U = C(x, y, z, t, v, w \dots)$ erfasst, die er dann noch an einigen Stellen in der etwa 1856–1859 schon in Zürich geschriebenen „Theorie des Formell-Schönen“ wiederholt hat.¹¹ Die früher erwähnten konstanten Faktoren bildeten also tatsächlich ein Element der „variablen Coefficienten“, und betonten umso stärker, dass sich das Formell-Schöne, obwohl es auf unwandelbaren Grundsätzen beruht, die sich aus Symmetrie, Proportion, Richtung und Zweck-einheit ergeben, im Kunstwerk doch in Gestalt des Stils offenbart. Der Stil sei – stellte der Architekt zum Schluss fest – „das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervor-

treten des Grundthemas und aller inneren und äusseren Coefficienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modificirend einwirkten“.¹²

Einige Jahrzehnte später, schon im 20. Jahrhundert, wiederholt Le Corbusier in seinem Buch, dass „l’architecture n’a rien à voir avec les ‘styles’. Les Louis XV, XVI, XIV ou le Gothique, sont à l’architecture ce qu’est une plume sur la tête d’une femme; c’est parfois joli, mais pas toujours et rien de plus“.¹³ In seiner Wesensbestimmung der Architektur kommt der Stilbegriff gar nicht vor: „Le volume et la surface sont les éléments par quoi se manifeste l’architecture. Le volume et la surface sont déterminées par le plan. C’est le plan qui est le générateur“.¹⁴ Der Grundriss, der Aufriss und eine alles zu einem Ganzen zusammenfügende „ordre“ reichen aus, um einem Bauwerk die „perfection“ zu sichern. Zwar deutet auch le Corbusier die Notwendigkeit an, einen einheitlichen Stil der Zukunft zu schaffen¹⁵, doch ist dieser Begriff bei ihm von untergeordneter Bedeutung im Verhältnis zur quasimathematischen Formel Sempers, in die jene stilistischen „Coefficienten“ absolut unablösbar integriert waren.

Der Stilbegriff war der in der frühen Neuzeit geltenden Vitruvianischen Theorie beinahe unbekannt.¹⁶ Diese Theorie handelte von unwandelbaren Prinzipien, die in der guten Baukunst walteten und zwar völlig unabhängig von der Zeit, da sie sich auf unvergängliche, von den Alten entdeckte Grundlagen stützten. Und selbst wenn sich die Auffassung der architektonischen Ordnungen mitunter dem Stilbegriff näherte, so geschah es nur in dessen rhetorischen Sinn als Modus.¹⁷ So wie es in der Rhetorik drei Redestile gibt, verschiedenen Gelegenheiten und dabei gehaltenen Ansprachen gemäß, so soll ebenso die Baukunst, je nach der zu erfüllenden Aufgabe, in unterschiedlicher Weise auf den Betrachter wirken. „Wesentliche Aufgabe eines Gebäudes ist nach rhetorischem Verständnis das ‘movere’, das Hervorrufen von Emotionen beim Betrachter, um diesen für ein Gebäude zu interessieren und ihn gefühlsmäßig an dessen intendierte Aussage zu fesseln. Diese Aufgabe erfüllen die mit verschiedenen Ausdrucksqualitäten besetzten Säulengenera und die von ihnen abhängigen Verzierungen in besonderer Weise, wobei die genera entsprechend den drei klassischen ‘genera dicendi’ – ‘genus tenue’, ‘genus medium’, ‘genus sublime’ – organisiert sind. Toscana und Dorica entsprechen dem ‘niedrigen’, Jonica dem ‘mittleren’, Corinthia und Composita dem ‘hohen’ genus“.¹⁸

Somit bezieht sich der Stilbegriff vor allem auf die Architektur des 19. Jahrhunderts, und sein Aufkommen gerade zu dieser Zeit hing mit der Auflösung des Vitruvianismus zusammen. Die härteste Kritik übte an der frühneuzeitlichen Konzeption der Baukunst Jean-Nicolas-Louis Durand. Der Professor der Pariser École Polytechnique griff den innersten Kern des Vitruvianischen Systems an. „Dans tous les cours d’architecture“ – schrieb er in dem „Précis des leçons d’architecture“ – „on divise cet art en trois parties distinctes: la décoration, la distribution et la construction“.¹⁹ Jene Begriffe, hinter denen die Vitruvianischen Kategorien „venustas“ und „firmitas“ steckten, würden Ansprüche

auf Universalität erheben. Statt „utilitas“ erscheint „distribution“, die seit dem 17. Jahrhundert in der französischen Theorie anwesend war.²⁰ Zwar betraf sie nur die Wohnhäuser („Die Einteilung“ (distribution), so Marc-Antoine Laugier, „ist derjenige Teil der Architektur, den sie [die Künstler – W. B.] souverän beherrschen. Sie verstehen es, in sehr engen Raumverhältnissen die Wohnungen zu vervielfachen“²¹), jedoch spielte sie für Durand auch die Rolle der universellen vitruvianischen „utilitas“. Doch ihm zufolge „des trois idées exprimées par les mots *décoration*, *distribution* et *construction*, il n’y a qu’une qui convienne à tous les édifices. D’après l’idée que l’on attache ordinairement au mot *décoration*, la plupart des édifices n’en sont pas susceptibles. Par *distribution*, on n’entend autre chose que l’art d’arranger suivant nos usages actuels les différentes parties qui composent un bâtiment d’habitation; car on ne dit pas, distribuer un temple, un théâtre, un palais de justice, etc. Le mot *construction* ..., offre donc suel un idée assez générale et qui convienne á tous les édifices“.²²

Sehr interessant ist die Weise, in der sich der französische Architekt mit der *Venustas*-Kategorie auseinandersetzt: „Les colonnes, les entablements et les frontons, dont la réunion forme ce qu’on appelle *un ordre d’architecture*“, welche Ordnungen „les parties essentielles de l’art, celles qui en constituent les beautés“ bilden sollen.²³ Ihre Universalität rühre davon her, dass ihnen die Naturnachahmung zu Grunde liege, sie seien nämlich „une imitation du corps humain et de la cabane“.²⁴ Eine weitere Analyse bringt Durand zu der Schlussfolgerung, dass sich in der Geschichte der griechischen Baukunst keine Spuren irgendeiner einheitlichen Auffassung von den menschlichen Körperproportionen und ihrer Anwendung im Bauwesen finden lassen; nicht einmal die Urhütte sei ja ein „natürlicher“ Gegenstand. Da liegt schon die abschließende Feststellung nahe: „que ses ordres ne forment point l’essence de l’architecture“.²⁵

Die von Vitruv eingeführten und dann von der frühneuzeitlichen Architekturtheorie übernommenen Kategorien der „firmitas“, „utilitas“ und „venustas“ haben einen abstrakten Charakter. Gleich allgemein sind die Begriffe der „distributio“ und „dispositio“, die Termini, die die architektonische Schönheit bestimmen: „symmetria“, „eurythmia“ und die mit ihnen verbundene „proportio“, sowie der zwischen der „venustas“ und der „utilitas“ liegende „decor“.²⁶ Ihre Übertragung in die Sprache der Baupraxis wurden dann die klassischen Säulengenera, seit Sebastiano Serlio „ordines“ genannt.²⁷ Die durch Säulen oder Pilaster gegliederte Fassade wirkte solid und dauerhaft, denn sie machte so die Festigkeit des Konstruktionskerns deutlich erkennbar, den stützende und ruhende Elemente versinnbildlichten (firmitas). Die an die einzelnen „ordines“ gebundenen Proportionen sowie rhetorische „modi“ garantierten ästhetische Richtigkeit (venustas) und Schickliches (decor). Damit war die Vitruvianische Baukunst eine Architektur der Säulenordnungen. Und selbst wenn die Fassade eines Bauwerks nicht mit Säulen oder Pilastern geschmückt oder lediglich mit einem Ele-

ment eines „*ordo*“, wie etwa einem Gebälk, versehen war, so musste doch, Vignola zufolge, „dergleichen Gebälke eben die Proportionen haben, als wenn eine ganze Ordnung durch das ganze Gebäude gehend, da stünde“.²⁸

Die Aufgabe der um die „*firmitas*“ und „*venistas*“ beraubten Architektur wurde von dem französischen Theoretiker auf die Befriedigung menschlicher Bedürfnisse (*utilité*) reduziert. Dieses Ziel konnte sie durch Zweckmäßigkeit (*convenance*) und Sparsamkeit (*économie*) erreichen – Kategorien, die in sich Elemente der beiden aus der Theorie Durands entfernten Vitruvianischen Begriffe aufgenommen hatten. Der Zweckmäßigkeit liegt nämlich neben Salubrität (*salubrité*) und Bequemlichkeit (*commodité*) ebenso Solidität (*solidité*) zu Grunde, das heißt ein unveräußerliches Element der *firmitas*, während die Sparsamkeit ein Streben nach Symmetrie (*symétrie*), Regelmäßigkeit (*régularité*) sowie Einfachheit (*simplicité*) voraussetzt, die einst der „*venustas*“ angehörten.²⁹ Durand – indem er die Vitruvianische Tradition verwirft – bringt die Architektur um die Dekoration sowie um die Symbolik, die sowohl in der Rhetorik der architektonischen Ordnungen als in der Sprache von geometrischen Figuren und Körpern enthalten war. Seine Konzeption der Baukunst ist eine reduktionistische.³⁰

Freilich führt er gleichzeitig die Grundbegriffe der Konstruktion, Festigkeit, Symmetrie, Regelmäßigkeit und Einfachheit ein, wodurch er seine Studenten vor eine neue Aufgabe stellt: Gebäude zu entwerfen, ohne sich auf die als Grundskelett der Komposition betrachteten architektonischen Ordnungen zu stützen. Für Durand, so Frank-Bertolt Raith, „bedeutet architektonisches Entwerfen zuerst und vor allem Problemlösung, ist also ein weitgehend analytisches Vorgehen. Seine Vorlesungen suchen die Studenten mit dem ‘Mechanismus der Erfindung’ vertraut zu machen und unabhängig von den Erfordernissen eines spezifischen Projekts die ‘Grundsätze der Architektur’ zu vermitteln. Dazu gehören nicht nur allgemein ein Begriff von Architektur, von ihrem Wesen und Zweck, sondern die Beherrschung der wesentlichen Einzelemente sowie deren sukzessive Verbindung zu Gebäudeteilen und Gebäuden.“³¹ Es ist die Geburtsstunde eines neuen Denkens über das architektonische Entwerfen.

Ohne Zweifel bricht dieses Denken dem Modernismus die Bahn. Trotz zahlreicher Analogien, die man zwischen der Revolutionsarchitektur, der Theorie Durands und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts fand³², brachte das 19. Jahrhundert doch eine Hinwendung zu Baustilen der Vergangenheit mit sich. Durand selbst, ungeachtet seiner Vorliebe für die einfache, nüchterne und geometrisierte Architektur, ließ in seinen Vorlesungen, paradoxerweise, die Anwendung der architektonischen Ordnungen zu, sofern diese – selbstverständlich – den Regeln der Symmetrie, Regelmäßigkeit und Einfachheit³³ unterworfen waren. Er stellte zudem in seinem Traktat die ganze Vielfalt von antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Lösungen dar.

Was war die Ursache jener Hinwendung zur Vergangenheit? Am Samstag, dem 24. März 1787, erblickte Johann Wolfgang Goethe in Paestum zum ersten Mal in seinem Leben Bauwerke der griechischen Architektur. „Der erste Eindruck“, schrieb er in der „Italienischen Reise“, „konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernstesten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen. Doch nahm ich mich bald zusammen, erinnerte mich der Kunstgeschichte, gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik, und in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet.“³⁴

Goethe stand in Paestum vor der ersehnten Verkörperung der höchsten Vollkommenheit, denn so fasste er die griechische Kunst auf. Der Tempel Poseidons machte auf ihn keinen günstigen Eindruck. Erst die Einordnung des dorischen Bauwerks in eine historische Perspektive, in den Kontext der Lehre Johann Joachim Winckelmanns über die vier Stile der griechischen Kunst gewährte ihm Einsicht in das Wesen des Werkes. „Wir können überhaupt die Kennzeichen und Eigenschaften dieses älteren Stils“, so Winckelmann in der „Geschichte der Kunst des Altertums“, kürzlich so begreifen: die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit“.³⁵ Die griechische Kunst verliert seinen universalen Wert und hört auf, ein ewiges Schönheitsideal zu sein. Um sie zu begreifen und richtig einzuschätzen, muss man sie historisch relativieren.

Eine solche Haltung hing mit dem Wandel im Verständnis der Geschichte zusammen, der sich Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen hatte. An Bedeutung hatte der Topos der „*historia magistra vitae*“ verloren, nach dem vergangene Begebenheiten als Beispiele für lobenswertes oder widerwärtiges Handeln beachtenswert sind. Man begann, die Geschichte als Aufeinanderfolgen von Ereignissen zu betrachten, die sich unmöglich nach einem einheitlichen Maßstab werten lassen.³⁶ Für die europäische Kultur bedeutete dies die Notwendigkeit, die normative Betrachtungsweise des Schönen und die Voraussetzungen für künstlerische Vollkommenheit aufzugeben. Doch menschliches Denken duldet kein Vakuum. Wenn man Manifestationen der Kunst nicht mehr beschreiben konnte, indem man sich auf eine universale klassische Norm berief, hatte man jene Phänomene anders zu bestimmen.³⁷

Die Frühneuzeit war natürlich gar nicht so homogen, um sich ausschließlich auf ein blindes Nachfolgen der Vitruvianischen Tradition zu beschränken und nur das antike Ideal künstlerischer Vollkommenheit zu akzeptieren. Man nahm ja etwa die antikleistische Kunst des Mittelalters wahr, die man nicht immer negativ bewertete.

Zahlreiche Anknüpfungen an die frühchristliche und gotische Malerei im Zeitalter der Konterreformation sowie die Rückkehr zur Gotik in der Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts sind dafür der beste Beweis. In der Theorie wurden solche Erscheinungen mit den uns schon bekannten Termini wie „Modus“, „Manier“ oder endlich auch „Stil“ bezeichnet, in denen man eine gewisse – positive oder negative – Gestaltungsweise des Kunstwerks sah.³⁸ Von diesen Termini stammt ebenfalls der moderne Stilbegriff, der Ende des 18. Jahrhunderts Karriere zu machen begann.³⁹

„Ich ... gedachte der Zeit, deren Geist solche Bauart gemäß fand, vergegenwärtigte mir den strengen Stil der Plastik“, schrieb Goethe über seine Erlebnisse in Paestum. Der Stil wird zum Ausdruck eines Zeitalters, zur Materialisierung dessen Geistes. Wenn es schon keine ideale Norm gibt, kann man doch eine relative schaffen, die einer bestimmten Kultur und einer historischen Zeit gemäß wäre. So wird der Stil ein Begriff, der ein geschichtliches Element (den Ausdruck eines Zeitalters) und ein normatives in sich vereinigt, denn er offenbart das Wesen des Zeitgeistes.

„Die Malerei und Bildhauerei haben in der neueren Zeit längst die todte Nachahmung der Antike verlassen. Die Architektur allein ist noch nicht mündig geworden, sie fährt fort, den antiken Stil nachzuahmen“.⁴⁰ Diese Worte von Heinrich Hübsch bezeugen eindeutig den Abschied von der klassischen Norm. Noch schärfer sah es August Reichensperger, als er schrieb: „Indem wir nämlich zur mittelalterlichen Bauweise zurückkehren, schreiten wir in der That und Wahrheit vorwärts: wir schreiten vorwärts vom Heidenthume zum Christenthume, von der alten Welt zur neuen, vom Griechen- und Römerthume zum Deutschthume, ... – wir machen einen Riesenfortschritt von mindestens anderthalb Jahrtausenden!“⁴¹ Bestimmte architektonische Formen, ein bestimmter Stil sind für ihn Ausdruck einer Weltanschauung und ein wichtiger Bestandteil der Identität⁴². Die Fortsetzung antiker Formen gleiche einer Manifestation des Heidentums, während eine Anknüpfung an mittelalterliche Stile eine Parteinahme für das Christentum sei. So war es für viele Baumeister und Kunstkenner eine Unmöglichkeit, in Kirchen Renaissanceformen anzuwenden, denn dieses Zeitalter betrachtete man als heidnisch: „Wie die moderne Baukunst und Ästhetik das vollständig Nackte als das Schönste und Kunstvollste erklärt, so können auch die Renaissance-Künstler diesen heidnischen Grundsatz beim christlichen Kirchenbau nicht ablegen. Fast alle Kirchen dieses Stiles zeigen darum nackte Figuren, wenigstens fast ganz nackte Engelsgestalten. Selbst vollständig nackte Genitalien predigen in zahlreichen Kirchen dieses Stiles ein anderes Evangelium als der Priester auf der Kanzel“.⁴³

Der so verstandene Stil war nicht nur äußerer Zusatz zur Baukunst. Heinrich Hübsch wollte einen Abschied von antiken Formen, da er die Zukunft der zeitgenössischen Architektur eher in der Anwendung von Gewölben als von Gebälken sah. Der Konstruktionsfortschritt bestimmte in seiner Sicht den Charakter des modernen Bau-

wesens, und das Resultat jenes Fortschritts hatte die Gestalt des Stils anzunehmen. Reichensperger und Georg Heckner setzten bestimmte Bauformen mit Ausdruck einer Weltanschauung gleich. Das Zeitalter und dessen Baukunst fruchteten jeweils mit einem konkreten Stil. Mit anderen Worten: Nach der Auflösung des Vitruvianischen Paradigmas sei an Stelle der architektonischen Ordnungen der Stil getreten. Während in der Frühneuzeit abstrakte Begriffe aus dem Bereich der Architekturtheorie ihre praktische Übertragung in „Säulengenera“ fanden, nahmen im 19. Jahrhundert frühmoderne Grundsätze des architektonischen Entwerfens oder verschiedenartige Quellenelemente, wie etwa die Semperschen „Typen der Ideen“ oder die funktionellen Typen Viollet-le-Ducs⁴⁴, die sichtbare Gestalt eines Stils an. Dies ergibt sich eindeutig aus der am Anfang unserer Erwägungen angegebenen mathematischen Stildefinition Gottfried Sempers.

Die obige Feststellung steht in keinem Widerspruch mit den im 19. Jahrhundert so zahlreichen Kritiken der Nachahmung von historischen Baustilen. Als Friedrich Theodor Vischer beklagt: „Wir malen Götter und Madonnen, Heroen und Bauern, so wie wir griechisch, byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rokoko bauen“, meint er schließlich in der Konklusion: „und nur in keinem Stil, der unser wäre“.⁴⁵ Schon bei Semper war eine gewisse Vieldeutigkeit des Stilbegriffs sichtbar. Einerseits sprach er von historischen Stilen, andererseits aber von dem Stil. Mit den ersteren meinte er Formen, die sich erkennen, lernen und nachahmen lassen, der letztere war ein eigener Stil eines Zeitalters. Der Gegensatz eines historischen Stils sei ein anderer historischer Stil, der Gegensatz des eigenen Stils sei Stilllosigkeit. Ähnlich dachte auch Viollet-le-Duc, indem er von historischen Stilen, einem relativen (*le style relatif*) und einem absoluten Stil (*le style absolu*) sprach. Die historischen Stile waren die von der Kunstgeschichte beschriebenen „*caractères qui font distinguer entre elles les écoles, les époques*“. Der relative Stil bedeutete, dass die Form des Bauwerks mit seiner Bestimmung im Einklang stand, war also nichts anderes als „*modus*“. Dagegen wurde der absolute Stil als „*la manifestation d'un idéal établi sur un principe*“⁴⁶ definiert. So erschien Architektur in den Augen der Theoretiker des 19. Jahrhunderts immer in einer Stilperspektive. Bald war dies ein historischer Stil von Geschichtsforschern, bald ein „*modus*“ von Befürwortern des Ausdrückens eigener Identität mit Hilfe von Formen, die man aus der Vergangenheit schöpfte, mitunter endlich ein absoluter Stil, das heißt das Ideal eines Zeitalters, dessen Wesen er in seiner eigenen, einmaligen Gestalt verkörperte. Kritiker des Eklektizismus negierten also den Stil nicht. Sie begehrten – wie Vischer – einen eigenen Stil des 19. Jahrhunderts, einen – nach dem Zeitmaß – absoluten Stil.

„*Le style est, pour l'oeuvre d'art, ce que le sang pour corps humain*“, so Viollet-le-Duc, «*il le développe, le nourrit, lui donne la force, la santé, la durée*“.⁴⁷ Der Stilbe-

griff lässt sich von der im 19. Jahrhundert erarbeiteten Konzeption der Architektur nicht trennen. Er war nämlich dem damaligen Baukunstverständnis so unentbehrlich wie Blut dem Leben, so unablösbar wie „Coeffizienten“ in der mathematischen Funktion. Nach den Theoretikern des 19. Jahrhunderts materialisierte sich die Architektur in Gestalt des Stils, selbst wenn sie – wie es etwa bei Semper oder Viollet-le-Duc der Fall war – bestimmte funktionale Typen hervorbringen sollte. Man kann also schwerlich sagen, das damalige Architektursystem zeige „mithin Verständnis für die funktionalen und konstruktiven Zusammenhänge im Gebäude ungeachtet der jeweiligen stilistischen, formalen oder historischen Besonderheiten“⁴⁸. Ohne Stil würde es keine Kunst geben. Die Sempersche Formel: $U = C(x, y, z, t, v, w \dots)$ galt in jedem Fall.

Wenn es der Abbau des Vitruvianismus und das neue historische Bewusstsein waren, die die Entstehung einer als Stil aufgefassten Architektur ermöglichten, was war es, das den Bruch mit dem Paradigma des 19. Jahrhunderts bewirkte? Johann Graus bemerkte 1878, dass nicht der Stil über die Gestalt und den Charakter einer Kirche entscheide. Er stellte fest, „dass es im Kirchenbau *Dinge gibt, über die nicht der Stil entscheidet, sondern ernste Bedürfnisse*, die sich zu allen Zeiten gleich laut gemeldet haben, deren Befriedigung aber, weil im Kult gegründet, *sich eine berechnete Stelle errungen hat in den kirchlichen Bautraditionen*“.⁴⁹ Somit sei Architektur etwas mehr als Stil. Auch Semper sah in den „Typen der Ideen“ Befriedigung eines Bedürfnisses, doch, es sei hier daran erinnert, er kleidete ihre Realisierung ins Kostüm des Stils. Graus mildert den rücksichtslosen Druck des Stils. So kommen wir auf die Frage des architektonischen Entwerfens zurück, in dem sich seit Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr Elemente finden, die sich der Kategorie des Stils entziehen, was in der Folge zu der schon zitierten Formel Le Corbusiers führt: „Le volume et le surface sont les éléments par quoi se manifeste l’architecture“.

Gleichzeitig wandelt sich das Stilverständnis selbst. Otto Wagner schrieb, „dass das Wort Stil ... stets die Blüte der Epoche, also den Gipfel des Berges, bezeichnet. Viel richtiger ist es aber immer, von einer nicht scharf abgegrenzten Kunstepoche, also vom Berge selbst zu sprechen. In diesem Sinne möchte ich das Wort Stil gebraucht wissen“.⁵⁰ In diesen Worten ist etwas mehr enthalten als in der zweiten bekannten Definition Sempers, der zufolge der Stil „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“ sei.⁵¹ Semper, so wie früher Georg Friedrich Hegel, wies darauf hin, dass der Stil ein Prozess sei⁵² und am Ende interessierte ihn nur das „Resultat“⁵³ dieses Prozesses, wie etwa der griechische Tempel als vollkommene Verkörperung des Demokratieideals. Wagner hob dagegen die Existenz von Geschichtsperioden hervor, in denen sich Stilmerkmale erst herausbilden. Als eine solche betrachtete er seine Zeit: „So gewaltig aber“, fuhr er fort, „wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance

der Renaissance sprechen werden. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen“.⁵⁴ Eine Zeit ohne vollständig ausgeprägten Stil, „der Fuß des Berges“, muss nicht unbedingt eine Zeit der Krise und Krankheit sein. Sie kann auch eine Zeit der Suche sein, deshalb sollte man Künstlern ruhiges Erarbeiten einer neuen Kunsttendenz ermöglichen. So etwas war in Europa um 1900 geschehen, deshalb ersetzte Wagner in der 3. Ausgabe seines Buches (1902) das Futur durch Vergangenheitsformen: „... eine Naissance ist aus dieser Bewegung hervorgegangen“.⁵⁵ Der Stilbegriff wurde von historischen Abhängigkeiten befreit und als Verbindung der Konstruktion mit einer ihr entsprechenden, das heißt ahistorischen Form definiert. Eine solche Definition postulierten ebenfalls manche Theoretiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:⁵⁶ „Solche Anschauungen bedingen, dass von der Wahl eines Stiles als Unterlage einer modernen baukünstlerischen Schöpfung nie die Rede sein kann, sondern dass der Architekt trachten muss, Neufornen zu bilden oder jene Formen, welche sich am leichtesten unseren modernen Constructionen und Bedürfnissen fügen, also schon so der Wahrheit am besten entsprechen, fortzubilden“.⁵⁷

Etwas ist noch hinzuzufügen: „Was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt“, so Georg Simmel in seinem 1908 veröffentlichten Essay „Das Problem des Stils“, „ist die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stiles ist. Der Subjektivismus und die Individualität hat sich bis zum Umbrechen zugespitzt, und in den stilisierten Formgebungen, von denen das Benehmen bis zur Wohnungseinrichtung, liegt eine Milderung und Abtönung dieser akuten Personalität zu einem Allgemeinen und seinem Gesetz“.⁵⁸ Zu einer neuen Inkarnation des Stils wird die Maske.⁵⁹ Zum Wesen der Maske gehört aber eine gewisse Polarität: Indem sie etwas scheinbar verdeckt, offenbart sie doch das Wesen des Verdeckten. Pablo Picasso fragte im Gespräch mit Florent Fels: „Hat denn irgendjemand mal ein *natürliches* Kunstwerk gesehen?“ Und er gab selbst die Antwort: „Kunst ist nicht *Wahrheit*. Die Kunst ist eine Lüge, die uns erlaubt, uns der Wahrheit zu nähern, zumindest der Wahrheit, die uns verständlich ist“.⁶⁰ Künstler werden sich im 20. Jahrhundert der Künstlichkeit der von ihnen gebrauchten Ausdrucksmittel immer stärker bewusst. Kunst wird für sie eher eine Übertragung von Grunderfahrungen in eine abstrakte Formensprache als eine naturalistische Wiedergabe der Welt oder ein einfacher Ausdruck der Natur der Dinge. Der griechische Tempel kann unmöglich in einer „natürlichen“ Weise das Wesen der griechischen Zivilisation widerspiegeln, so wie etwa der gotische Dom keine einfache Inkarnation des christlichen Geistes ist. Historische Stile, die in der Baukunst des 19. Jahrhunderts angewendet wurden, sieht man nun als überflüssige „Hülse“⁶¹ an. Gleichzeitig kann man architektonische Elemente als eine Art Maske betrachten, die, selbst wenn sie keine Wahrheit an sich ist (Picassos „Lüge“), doch mit der inneren Natur der Dinge in Übereinstimmung bleibt (das heißt, sie bringt einen der Wahrheit

näher) – so wie die antike Theatermaske (prosopon) das Wesen der jeweiligen Gestalt ausdrückte und dadurch auch dem Begriff der menschlichen Person den Anfang gab (die lateinische „persona“ war ebenfalls eine Bezeichnung für Theatermaske).⁶² Andererseits aber wird die Maske – wie Simmel schrieb – zugleich eine Verhüllung, eine Flucht in die Form, eine Konvention, eine Stilisierung, in die man sich aus Angst vor der Entblößung seines Ich kleidet. Wenn also der Stil eine Abart der Maske ist, so bedeutet das, dass er ein Wesen offenbart (oder verhüllt), dies aber so tut, als könne man ihn an- oder ablegen. Somit ist er als ein – dem innersten Wesen der Architektur gegenüber – äußeres Element zu betrachten, anders als der Stil, den man als Blut begreift, das man ja aus dem Organismus nicht entfernen kann, ohne ihn ums Leben zu bringen.

Kurz: der Abgang vom Paradigma des 19. Jahrhunderts, das den Stil als unerlässliche Ausdrucksweise der sich so in sichtbaren Formen äußernden Architektur betrachtete, war nur dadurch möglich, dass man sich bewusst wurde, wie äußerlich dieser Begriff dem Wesen der Baukunst sei. Der Stil hörte auf, alle Bestandteile des Kunstwerks zu bestimmen, er wurde zu einer Maske, das heißt zu einer Konvention, die man frei annehmen oder aufgeben durfte, die man allerdings manchmal als Norm – ein Ausdruck der Vollkommenheit, gleich der „maniera“ von Manieristen – anerkennen und akzeptieren mochte, um ein künstlerisches Ideal erreichen zu können (so sind die Worte Le Corbusiers, der Name der niederländischen Künstlergruppe „de Stijl“ oder die Bezeichnung „international style“ zu betrachten).⁶³

Zum Schluss wäre noch eine Frage zu stellen: Was würde passieren, wenn man aus den im 19. Jahrhundert erarbeiteten Konzeptionen der Kunst den Stilbegriff entfernte? Die Antwort ist in den Worten Goethes zu finden, mit denen er sein Erlebnis in Paestum beschreibt: „Der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt“. Das Gefühl der Entfremdung aus der Realität, das Erstaunen über das, was man sieht, sind Reaktionen auf eine unnennbare Wirklichkeit, auf eine Begegnung mit völlig Fremdem, das durch seine undefinierbare Andersartigkeit geradezu erschreckt. Goethe flüchtet sich sofort in Kunstgeschichte. Der Stilbegriff wird ein Schild, eine Deckung, die ihn nun die archaische Erscheinung ruhig betrachten, sie in etwas Wohlbekanntes und Vertrautes verwandeln lässt („in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet“).

„Stil ist der Griffel“, so Semper, „das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienen“. ⁶⁴ Der Griffel, der antike „stilus“, verbindet, Semper zufolge, den Künstler mit der Materie, die er verarbeitet, der Technologie, die er anwendet, sowie mit der Kunstform und der Aufgabe, die er auszuführen hat. ⁶⁵ Diese Auffassung, der Aristotelischen Konzeption der vier Ursachen sehr nah, macht aus dem Stil als Griffel ein aktives Werkzeug. Ähnlich sieht es Jacques Derrida: „Die Frage

des Stils – dies bedeutet immer das Prüfen, das Abwägen eines spitzen Gegenstandes“.⁶⁶ Diesen scharfen Gegenstand kann man, wie der französische Philosoph weiter bemerkt, zum Angriff oder zur Verteidigung nutzen. „Der Stil würde demnach vorrücken wie der *Sporn*, etwa wie der eines Schiffs unter vollen Segeln: das *rostrum*, dieser nach vorne stoßende Auswuchs, bricht den heranrollenden Angriff und spaltet die feindliche Oberfläche. Und weiter, ebenfalls in der Sprache der Seefahrt: der Felsvorsprung, der auch Sporn genannt wird und der ‘die Wogen an der Einfahrt eines Hafens bricht’“.⁶⁷ Dann fährt Derrida fort: „Der Stil kann mit seinem Sporn also *auch* gegen die schreckliche, blendende und tödliche Drohung schützen, die sich (dessen, was sich *darstellt*, hartnäckig sich zeigt: die Präsenz also, der Gehalt, die Sache selbst, die Wahrheit.“⁶⁸ Der Stil soll, seiner Meinung nach, vor der „Präsenz“ schützen, vor dem, was dauerhaft besteht, was wohlbekannt und rational erkennbar ist, gänzlich offenbart, vertraut, gewiß und wahr. Die „Präsenz“, meint Derrida, sei doch ein Trugbild der westlichen Metaphysik. In Wirklichkeit seien Klarheit, Deutlichkeit und Fülle nur Schein. Die Welt sei in Grundlosigkeit begründet und Wahrheit, Sein und Rationalität stellten nur Versuche dar, die ursprüngliche „différance“ – den Unterschied also, der nichts Dauerhaftes und völlig mit sich selbst Identisches zu bauen erlaubt – mit Gewalt zu beherrschen.⁶⁹

In der Auffassung Derridas hilft der Stil das Unheil der Metaphysik vermeiden. Indem man sich hinter ihm wie hinter einem Schild versteckt und von dort aus mit seinen Waffen angreift, kann man sich selbst jenseits der diskreditierten Kategorien situieren. So begriffen, ist der Stil der Maske, der Konvention, der Stilisierung nahe, das heißt dem, was wir in der Kunst des 20. Jahrhunderts wieder gefunden haben. Dagegen sollte er in der Sicht Goethes – und mit ihm des ganzen 19. Jahrhunderts – in einer entgegengesetzten Weise wirken. Der Autor des „Faust“ konnte dank des Stils dem Unnennbaren ausweichen und in einem eindeutig bestimmten Sinn, im Licht der Wahrheit Zuflucht suchen. Der Stil – es sei hier auch daran erinnert – war für Viollet-le-Duc eine auf rationelle und logische Grundlagen gestützte „manifestation d’un idéal établi sur un principe“.⁷⁰ Und sich manifestieren heißt sich enthüllen, etwas offenbaren, „wie es *ist*“⁷¹, in Wahrheit sein. „Verum est manifestativum et declarativum esse“, schrieb Hilarius von Poitiers.⁷² Wenn also der Stil ein Prinzip, ein Wesen, eine Idee, eine Wahrheit manifestiert, so bedeutet das, dass er sie enthüllt, sie offensichtlich definiert, gewiss, erkennbar macht und sie einen Sinn ausdrücken lässt. Der Stil war so für die Menschen des 19. Jahrhunderts ein selbstverständlicher Ausdruck der Metaphysik der Präsenz.

Der Stilbegriff ist, wie ich dies im vorliegenden Aufsatz aufzuzeigen versuchte, kein unveräußerliches Element jeder möglichen Architekturdefinition. Sein Aufkommen hatte einen streng bestimmten, historischen Charakter. Es füllte eine Lücke auf,

die nach dem Zusammenbruch des Vitruvianischen Systems entstanden war. Das Vorhandensein des Stils war in der Konzeption der Baukunst, wie sie im 19. Jahrhundert üblich war, unentbehrlich, weil es das Chaos der Geschichte und der Gegenwart bändigen half. Als eine einzige Kulturnorm abhanden gekommen war, war es der Stil, der es erlaubte, abstrakten ästhetischen Prinzipien und Konstruktionsgrundsätzen eine materielle Gestalt zu verleihen, so wie früher architektonische Ordnungen eine praktische Anwendung der Vitruvianischen Theorie möglich machten. Doch das Grauen vor dem „Leeren“ oder der „Differenz“, das heißt vor einer unnennbaren, unbestimmten Architektur, vor Formlosigkeit – es sei hier noch ein Mal an Goethes Erlebnis in Paestum erinnert – war doch geblieben. Der Stil ließ jenes Grauen fernhalten, denn er sicherte die Möglichkeit, Architektur lückenlos zu beschreiben, zu bestimmen, zu definieren und zu „berühren“. Wie das in einem lebendigen Organismus kreisende Blut garantierte er das Gefühl eines beständigen Daseins, einer unerschütterlichen Wesenheit. Einerseits manifestierte er ein bestimmtes Ideal und so wirkte er „angreifend“ auf Andersdenkende (Anhänger eines anderen historischen Kostüms, einer anderen ästhetischen, weltanschaulichen oder politischen Denkrichtung), andererseits schützte er vor dem Unbekannten, Unnennbaren und Unbestimmten. Und dies bewirkte eben, scheint es, dass sich die Architekten des 19. Jahrhunderts so krampfhaft an historische Formen hielten. Der Stil war für sie eine Art und Weise, Materie zu gestalten. Ohne ihn verwandelte sich Architektur in eine reine Abstraktion: in „Idealtypen“, eine mathematisch errechnete „Konstruktion“, in eine leicht zu postulierende, doch schwer zu realisierende moderne, ahistorische „Form“ und in der Folge in einen Alptraum oder in eine künstlerische Impotenz. Und doch konnte (und kann immer noch) das Dilemma „schaffen oder nicht schaffen“ für jeden Künstler nur eine Lösung haben ...

Anmerkungen

- 1 Gottfried Semper: Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre. In: Ders.: Kleine Schriften. Berlin/Stuttgart 1884, S. 260.
- 2 Der Einfluss, den Cuvier auf Sempers Anschauungen ausgeübt hat, wird von Autoren unterschiedlich aufgefasst. Hervorgehoben wird jener Einfluss der Konzepte des französischen Biologen von Joseph Rykwert: Semper and the Conception of Style. In: Max Adolf Vogt/Christina Reble/Martin Fröhlich (Hrsg.): Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Basel/Stuttgart 1976, S. 74–77. Eine entgegengesetzte Auffassung vertreten Heinz Quitzsch: Gottfried Semper. Praktische Ästhetik und politischer Kampf. Braunschweig 1981, S. 61 und Heidrun Laudel: Gottfried Semper. Architektur und Stil. Dresden 1991, S. 44–46.
- 3 Semper 1884 (wie Anm. 1): S. 267–268.
- 4 Ebd., S. 268–269.

- 5 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 359.
- 6 Semper 1884 (wie Anm. 1): S. 269.
- 7 Ebd., S. 271.
- 8 Ebd., S. 271–272.
- 9 Ebd., S. 272.
- 10 Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven/London 1996, S. 217–218.
- 11 Ebd.; Gottfried Semper: *The Attributes of Formal Beauty*. In: Wolfgang Herrmann: *Gottfried Semper. In: Search of Architecture*. Cambridge Mass./London 1984, S. 241.
- 12 Zit. nach: Mallgrave 1996 (wie Anm. 10): S. 403, Anm. 135; siehe auch: Herrmann 1984 (wie Anm. 11): S. 243. Die „Theorie des Formell-Schönen“ analysiert Laudel 1991 (wie Anm. 2): S. 164–173.
- 13 Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1928 (2. Aufl.), S. 15 (siehe auch: S. 25 und 35).
- 14 Ebd., S. 16.
- 15 Werner Oechslin: *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich/Berlin 1994, S. 37.
- 16 Georg Germann: *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*. Stuttgart 1974, S. 11–26. Der Stilbegriff wurde überhaupt in der Kunsttheorie vor der Aufklärung selten gebraucht. Siehe: Willibald Sauerländer: *Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs*. In: Ders.: *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik*. Köln 1999, S. 156–163.
- 17 Jan Białostocki: *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*. In: Ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln 1981, S. 16–19.
- 18 Ulrich Schütte: „Als wenn eine ganze Ordnung da stünde ...“. Anmerkungen zum System der Säulenordnungen und seiner Auflösung im späten 18. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44 (1981), S. 32–33.
- 19 Jean-Nicolas-Louis Durand: *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*. Paris 1819, Bd. 1, S. 30.
- 20 Bettina Köhler: „Architektur ist die Kunst, gut zu bauen“. Charles Augustin D'Avilers *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole*. Berlin/Zürich 1997, S. 139–140.
- 21 Marc-Antoine Laugier: *Essai sur l'Architecture*. Paris 1755, S. 153; zit. nach: Georg Germann: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt 1987, S. 210.
- 22 Durand 1819 (wie Anm. 19): S. 31.
- 23 Ebd., S. 10–11.
- 24 Ebd., S. 8.
- 25 Ebd., S. 16.
- 26 Norbert Schmuck: *Vitruvs Architekturtheorie*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 26 (1981), S. 195–222; Germann 1987 (wie Anm. 21): S. 29.
- 27 Joseph Rykwert: *The Dancing Column. On Order in Architecture*. Cambridge Mass./London 1996, S. 3–6.
- 28 Giacomo Barozzo da Vignola: *Bürgerliche Baukunst nach den Grundregeln der fünf Säulenordnungen*. Nürnberg 1782, S. 16; zit. nach: Schütte 1981 (wie Anm. 18): S. 15.
- 29 Durand 1819 (wie Anm. 19): S. 6–8.
- 30 Frank-Bertolt Raith: „Der Mechanismus der Erfindung“. Die Struktur der modernen Architektur seit 1800. In: *architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Journal of the History of Architecture*, 29 (1999), S. 106–108; Wojciech Balus: *Zwischen Stilsprache und archäologischer Treue. Zur Symbolik*

- des Kirchengebäudes im 19. Jahrhundert. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 51 (2000), S. 230–231.
- 31 Raith 1999 (wie Anm. 30): S. 108.
- 32 Emil Kaufmann: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien/Leipzig 1933 (Reprint: Stuttgart 1985).
- 33 Werner Szambien: Jean-Nicolas-Louis Durand 1760–1834. De l'imitation à la norme. Paris 1984, S. 80.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1948, Bd. 11, S. 219–220.
- 35 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Wien 1934, S. 215.
- 36 Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae*. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 1995, S. 38–66.
- 37 Isaiah Berlin: *The Roots of Romanticism*. Princeton NJ 1999.
- 38 Michael Schmidt: *Reverentia et magnificientia*. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert. Regensburg 1999, S. 277–282.
- 39 Sauerländer 1999 (wie Anm. 16): S. 261–264.
- 40 Heinrich Hübsch: *In welchem Style sollen wir bauen?*. Karlsruhe 1828, S. 1.
- 41 August Reichensperger: *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart*. Trier 1869, S. 53.
- 42 Wolfgang Hardtwig: *Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 61 (1979), S. 154–190.
- 43 Georg Heckner: *Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauch des Klerus und der Bautechniker*. Freising 1897, S. 118.
- 44 Zur Rolle der Typen bei Viollet-le-Duc siehe: Klaus Niehr: *Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert*. In: Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki, Leszek Zygmier (Hrsg.): *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*. Göttingen 2004, 1. Teilband, S. 195–202 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 23).
- 45 Friedrich Theodor Vischer: *Kritische Gänge*. Tübingen 1844, Bd. 1, S. 210.
- 46 Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc: *Style*. In: Ders.: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris [o. J.], Bd. 8, S. 477–479.
- 47 Ebd., S. 480.
- 48 Raith 1999 (wie Anm. 30): S. 108.
- 49 Johann Graus: *Die Entwicklung der Kirchengrundrisse und der Altarbau (1878)*. In: Ders.: *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*. Graz 1904, S. 13.
- 50 Otto Wagner: „Moderne Architektur“. 1.–3. Auflage. In: Otto Antonia Graf: *Otto Wagner*. Bd. 1: *Das Werk des Architekten 1860–1902*. Wien/Köln/Graz 1985, S. 270.
- 51 Gottfried Semper: *Ueber Baustile*. In: *Semper 1884* (wie Anm. 1): S. 402.
- 52 Friedrich Piel: *Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst*. In: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*. Berlin 1963, S. 20–31 (= *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1).
- 53 Semper 1884 (wie Anm. 1): S. 402.
- 54 Wagner 1985 (wie Anm. 50): S. 272.
- 55 Ebd.; ausführlich dafür: Peter Haiko: *Otto Wagner. Von der „Renaissance der Renaissance“ über die „moderne Architektur“ zur „Baukunst unserer Zeit“*. In: Walter Krause/Heidrun Laudel/Winfried Ner-

- dinger (Hrsg.): Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau. Dresden 2001, S. 233–234.
- 56 Oechslin 1994 (wie Anm. 15): S. 79; Wojciech Bałus: Limits of Influence: Gottfried Semper and Poland. In: *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*, 2 (2002), S. 123.
- 57 Wagner 1985 (wie Anm. 50): S. 272.
- 58 Georg Simmel: Das Problem des Stiles. In: *Die Kunst* 18 (1908), S. 307.
- 59 Ákos Morávanszky: The Aesthetics of the Mask: The Critical Reception of Wagner's Moderne Architektur and Architectural Theory in Central Europe. In: Harry Francis Mallgrave (Hrsg.): *Otto Wagner. Reflections of the Raiment of Modernity*. Santa Monica 1993, S. 203–210.
- 60 Florent Fels: *Propos d'artistes: Picasso*. In: *Nouvelles Littératures* 32 (1923).
- 61 Oechslin 1994 (wie Anm. 15).
- 62 Marcel Mauss: *Sociologie et anthropologie*. Paris 1989, 5. Teil; Morávanszky 1993 (wie Anm. 59); S. 205.
- 63 Jan Białostocki: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych [Kunstgeschichte inmitten der Geisteswissenschaften]*. Wrocław 1980, S. 42–43; Werner Oechslin: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999, S. 15, 236–237.
- 64 Semper 1884 (wie Anm. 1): S. 402.
- 65 Ebd., S. 402–403; Herrmann 1984 (wie Anm. 11): S. 243.
- 66 Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches*, übersetzt von Richard Schwaderer. In: Werner Hamacher (Hrsg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt am Main/Berlin 1986, S. 131–132.
- 67 Ebd., S. 132.
- 68 Ebd.
- 69 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main 1993, S. 209–210.
- 70 Robin Middleton: *Viollet-le-Duc's Academic Ventures and the Entretiens sur l'Architecture*. In: Vogt/Reble/Fröhlich (Hrsg.) 1976 (wie Anm. 2); S. 243–245.
- 71 Władysław Stróżewski: *W kręgu wartości [Im Kreis der Werte]*. Kraków 1992, S. 78.
- 72 Zit. nach: Ebd.