

Mari Hvattum*

Stil und Abgeschlossenheit

<https://doi.org/10.1515/dzph-2018-0059>

Abstract: In his famous essay “Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung” from 1903, the Austrian historian and art theorist Alois Riegl pondered why it is that the modern observer is able to appreciate the monuments of the past. It seems an odd question. The nineteenth century was obsessed with history; its artists and architects were often accused of appreciating *nothing but* the past. Yet, Riegl’s question is prescient. If, as the historicists had long professed, there are no absolute or eternal standards in art – if the value of art and architecture is relative, changing with time and circumstance – then logically, the past should be inaccessible to us. How come it is not?

Riegl’s seemingly naïve question sums up historicism’s most pressing dilemmas and reveals the epochal determinism lurking in nineteenth-century Zeitgeist-thinking. This essay investigates Riegl’s attempted answers and their intellectual presuppositions.

Keywords: historicism, style, Alois Riegl, Gottfried Semper

In seinem berühmten Essay „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung“ von 1903 ging der österreichische Historiker und Kunsttheoretiker Alois Riegl der Frage nach, warum der zeitgenössische Betrachter in der Lage ist, Denkmäler aus vergangenen Zeiten zu würdigen. Die Frage scheint merkwürdig. Das neunzehnte Jahrhundert, dem Riegl auf mehr als nur eine Weise angehörte, war von Geschichte besessen; seinen Künstlern und Architekten wurde oft vorgeworfen, sie würdigten *nichts außer* der Vergangenheit. Dennoch ist Riegls Frage hellsichtig. Wenn es, wie die Historiker es seit Langem behauptet hatten, in der Kunst keine absoluten oder ewigen Normen gab – wenn der Wert von Kunst und Architektur relativ ist und sich mit der Zeit und den Umständen ändert – dann sollte uns die Vergangenheit logischerweise unzugänglich sein. Warum ist das anders?

Wenn es nämlich vom Standpunkte der modernen Auffassung, wonach es keinen objektiv-gültigen Kunstkanon gibt, das Normale scheint, daß ein Denkmal für den jeweils modernen

*Kontakt: Mari Hvattum, Institutt for form, teori og historie, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, Postboks 6768 St. Olavs plass, 0130 Oslo, Norwegen; mari.hvattum@aho.no

Menschen keinen Kunstwert besitzen könne, und zwar um so weniger, je älter es ist, ein je größerer Zeit- und Entwicklungsabstand es vom Modernen trennt, so lehrt die Erfahrung, dass wir Kunstwerke, die vor vielen Jahrhundert entstanden sind, öfter höher bewerten als moderne.¹

Riegls scheinbar naive Frage fasst die drängendsten Dilemmata des Historismus zusammen und bringt den Epochendeterminismus ans Licht, der sich im Zeitgeist-Denken des neunzehnten Jahrhunderts verbirgt. Falls man es auf seine logische Folgerung bringt, so deutete Riegl an, führt das historistische Bestehen auf einer Korrelation zwischen einer Zeit und ihrer Kunst dazu, dass jede Epoche sozusagen für sich selbst steht: abgeschnitten von der Geschichte und auf ihre eigenen Mittel beschränkt. Wir wissen jedoch intuitiv, dass dies nicht der Fall ist. Wir würdigen nicht bloß historische Denkmäler; wir würdigen sie sogar mehr als jene aus unserer eigenen Zeit. Um dies zu verstehen, war Riegl gezwungen, den geschichtsphilosophischen Status der Architektur neu zu denken und dabei das anzusprechen, was Hans-Georg Gadamer „die Aporien des Historismus“ nennen sollte². Und während Riegls Anstrengungen, aus dem historistischen Determinismus auszubrechen, nie endgültig vom Erfolg gekrönt wurden, ist der Versuch dennoch faszinierend, und er gibt Auskunft über die Möglichkeiten ebenso wie die Grenzen historischer Kontinuität in der modernen Welt.

Der vorliegende Aufsatz untersucht Riegls Ausbruchsversuch und betrachtet einige seiner Ausbrecherkollegen: denn obwohl Riegls Frage originell war, war er als Rebell – ob nun als wissender oder unwissender – gegen den Zeitgeist nicht allein. Im Gegenteil brachte der Architekturdiskurs des neunzehnten Jahrhunderts mehrere bemerkenswerte Versuche hervor, über den Historismus hinauszudenken, wenn es darum ging zu verstehen zu versuchen, auf welche Weise die Vergangenheit in der und auf die Gegenwart wirkt. Was diese Versuche auszeichnet, so möchte ich vorschlagen, ist ihre Aufmerksamkeit auf die plurale Zeitlichkeit von Architektur; ihr Anerkenntnis, um mit Reinhart Koselleck zu sprechen, der vielfachen Zeitschichten, die in der gebauten Welt unvermeidlicherweise wirken.

¹ Riegl (1903), 57–58.

² Gadamer (1975), 205–228.

1 Historistische Architektur und das Übereinstimmungsprinzip

Um zu verstehen, wohin Riegl ausbrach, müssen wir zunächst wissen, woraus er ausbrach, nämlich den Epochendeterminismus, der das Architekturdenken des frühen neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnete. „Der Geist des Jahrhunderts durchwebte und band die verschiedensten Eigenschaften [...] band's zu dem Ganzen“, darauf hatten Johann Gottfried Herder und seine Zeitgenossen bestanden, während Architekten und Architekturdenker von Winckelmann bis Riegl und über ihn hinaus sich daran machten, den ewig wechselvollen Zeitgeist in der Architektur zu kartieren.³ Indem sie eine enge Korrelation zwischen geschichtlichen Bedingungen und Architekturausdruck unterstellten, hielten sie sich an etwas, was wir das „Übereinstimmungsprinzip“ nennen könnten. Diesem Prinzip zufolge kann Stil in der Architektur zugleich als ein Produkt und als ein Spiegel von Epochenbedingungen gesehen werden, und damit als Nachweis, wie es der Architektur und Theoretiker Gottfried Semper ausdrückte, einer „Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“.⁴ Das Übereinstimmungsprinzip kann sozusagen sowohl vorwärts als auch rückwärts angewendet werden. Es erlaubte Historikern, eine Taxonomie solcher „Übereinstimmungen“ durch die ganze Geschichte hindurch aufzustellen – die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnete diese üblicherweise als Stile. Und es ermutigte Künstler und Architekten, nach einer solchen wahren (oder, wie der bevorzugte Ausdruck lautete, „organischen“) Korrelation zwischen Kunst und Epochenbedingungen in der Gegenwart und der Zukunft zu suchen. Lassen Sie uns beide dieser Fälle betrachten.

Die kunstgeschichtliche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts bietet umfangreiche Beispiele dafür, wie das Übereinstimmungsprinzip funktionierte. Bis zum achtzehnten Jahrhundert hatte man die Geschichte als Modell und Beispiel studiert, entsprechend dem alten Topos von der „*historia magistra vitae*“ – Gelehrte des neunzehnten Jahrhunderts hingegen studierten die Geschichte weniger als ein Beispiel für die Gegenwart denn um ihre innere Konsistenz offenzulegen.⁵ Die Architektur eignete sich besonders gut für dieses Studium. Bauten und Städte schienen die Übereinstimmung zwischen Epochenbedingungen und

³ Herder (1990), 2. Abschnitt, 48.

⁴ Semper (1979b), 402.

⁵ Vgl. z. B. Koselleck (1988).

materieller Kultur zu enthüllen; sie waren der Fingerabdruck des Zeitgeists, oder, wie Semper es ausdrückte, die „fossilen Gehäuse“ der Geschichte.⁶ Die Architektur wurde so zu einem Vehikel, um die Entwicklung der menschlichen Kultur zu untersuchen und dabei das Übereinstimmungsprinzip physisch zu belegen. Während das Renaissancetraktat Lektionen der Geschichte darstellte, versuchten die architekturgeschichtlichen Lehrbücher des neunzehnten Jahrhunderts mit ihrem globalen, transhistorischen Anspruch den inneren Zusammenhang und den relativen Wert einer jeden historischen Epoche zu demonstrieren.⁷ Der Architekturhistoriker Wilhelm Lübke schrieb 1855 im Vorwort zu seiner *Geschichte der Architektur*: „Vor allen Dingen kam es darauf an, die Architektur im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Menschheit zu betrachten; nachzuweisen, wie in ihren Werken die geistigen Richtungen der Völker, der Jahrhunderte klar sich aussprechen.“⁸

Moderne Architekturgeschichte also beruht mit ihrer Taxonomie von Epochen und Stilen auf einer Übereinstimmungstheorie, der zufolge der Wert jeder Epoche von der inneren Konsistenz zwischen Epochenbedingungen und Artefakten abhängt. Epochen, denen eine solche Konsistenz abzugehen schien – zum Beispiel das frühchristliche Rom oder das Barock des 17. Jahrhunderts –, wurden als „unorganisch“ etikettiert: krisengeplagte Übergangsperioden ohne organische Konsistenz. Diese Schwankung zwischen „krisenhaften“ und „organischen“ Perioden der Geschichte bot einen mächtigen Interpretationsschlüssel, um die Vergangenheit zu verstehen.⁹

Während die Idee der epochalen Übereinstimmung genutzt werden konnte, um die Vergangenheit in Perioden zu sondern, von denen eine jede durch einen bestimmten Zeitgeist und den ihm korrespondierenden Stil charakterisiert war, hatte die Übereinstimmungstheorie auch Implikationen für die Gegenwart. Ein frühes Beispiel hierfür findet sich in einem berühmten Text des Karlsruher Architekten Heinrich Hübsch von 1828, *In welchem Style sollen wir bauen?* Hübsch beginnt mit einer Zurückweisung der gedankenlosen Imitation der griechischen Klassik:

⁶ Semper (1979b), 402.

⁷ Petra Brouwer hat ausführlich über die neuen Architekturlehrbücher und die ihnen zugrunde liegenden erkenntnistheoretischen Annahmen geschrieben; vgl. z. B. Brouwer (2018).

⁸ Lübke (1855), vi.

⁹ Die Unterscheidung zwischen „krisenhaften“ und „organischen“ historischen Perioden kam im französischen Saint-Simon'schen Denken auf, wurde jedoch ein Schlüsselmerkmal der deutschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts; dies wird z. B. diskutiert in Eck (1994). Vgl. auch Hvattum (2013).

Die Malerei und die Bildhauerei haben in der neueren Zeit längst die todte Nachahmung der Antike verlassen. Die Architectur allein ist noch nicht mündig geworden, sie fährt fort, den antiken Styl nachzuahmen. Und ob man gleich so ziemlich allgemein die Unzulänglichkeit desselben für die heutigen Bedürfnisse einsiehe und mit den neueren in diesen Style aufgeführten Gebäuden unzufrieden ist, so beharren dennoch die Architecten beinahe allgemein darauf. Ein grosser Theil derselben lebt wirklich in dem Glauben, dass die schönen Formen in der Architectur etwas Absolutes seien, was für alle Zeiten und Umstände unverändert bleiben könne, und dass einzig und allein der antike Styl dieselben in ihrem vollkommenen Ideale darstelle.¹⁰

Hübsch verwarf die Idee absoluter Schönheit und verspottete Architekten, die immer noch der überkommenen Autorität des Klassizismus anhängen. Während kein Zweifel daran bestand, dass die griechische Klassik, gemessen an ihren eigenen Begriffen, Vollkommenheit erreicht hatte, war diese Vollkommenheit für die Gegenwart nicht mehr zugänglich. „Die heutigen Gestaltungsmomente sind demnach von jeden des griechischen Stils durchaus verschieden, ja geradezu entgegengesetzt“¹¹, schrieb Hübsch und zog die Schlussfolgerung, dass das moderne Zeitalter einen eigenen Stil benötigte, der seinen eigenen Bedürfnissen und Bedingungen entsprach. Dieser neue Stil konnte nicht aus der Vergangenheit abgeleitet werden, sondern nur aus „der gegenwärtigen Beschaffenheit der natürlichen Bildungsmomente“¹².

Hübschs Denken war vom Übereinstimmungsprinzip durchzogen. Der moderne Stil musste sich – wie der griechische Stil – auf zeitgenössische Bedingungen gründen: auf „die heutigen Gestaltungsmomente“¹³, wie Hübsch es ausdrückte. Da die heutigen Gestaltungsmomente völlig anders waren als die der Griechen, musste eine moderne Architektur klarerweise anders sein und anders aussehen. Aber wie sollte man sie definieren, wie auf ihre Form kommen? Offensichtlich nicht durch Imitation der Vergangenheit. Im Gegenteil meinte Hübsch, dass die Architektur nur dann ihre Bedeutung als öffentliche Kunst zurückgewinnen könnte, wenn sie sich von ihrem ererbten Bestand überkommener Formen trennte und neue Formen entwickelte, die der modernen Gesellschaft adäquat wären. Im neuen Stil, so behauptete er kühn, würden

[d]ie Gebäude [...] nicht mehr einen historisch-conventionellen Character erhalten, so dass dem Gefühle, ehe es sich kund geben darf, zuvor archäologischer Unterricht ertheilt werden

¹⁰ Hübsch (1828), § 1, S. 1.

¹¹ Ebd., 13.

¹² Ebd., 17.

¹³ Ebd.

muss; sondern sie werden einen wahren natürlichen Character erhalten, wobei der Laie dasselbe fühlt, was der unterrichtete Künstler.¹⁴

Hübsch präsentiert hier eine radikale Geschichtstheorie. Die Vergangenheit, so meint er, ist nur durch Konvention zugänglich: Wir kennen sie, weil wir ihre Codes erlernt haben, aber sie ist für uns nicht mehr länger lebendig. Erst wenn Architekten lernen, von gegenwärtigen Bedürfnissen statt von vergangenen Konventionen auszugehen, wird eine „natürliche“ Architektur für das moderne Zeitalter entstehen, unbelastet von Geschichte. Anders als die historischen Stile, so Hübsch, wird ein solcher natürlicher Stil unmittelbar und spontan, durch Fühlen allein, zugänglich sein.

Obwohl sowohl Riegl als auch Hübsch absolute Werte in Kunst und Architektur ablehnten und Architektur als zeitrelativ ansahen, zogen sie daraus sehr unterschiedliche Folgerungen. Man könnte in der Tat argumentieren, dass Hübschs krude Form von Relativismus genau das darstellte, aus dem Riegl auszubrechen versuchte. Während die Vergangenheit für Hübsch bloße Konvention war, irrelevant und letztlich unzugänglich, war sie für Riegl immer noch gegenwärtig, allerdings auf etwas unverständliche Art und Weise. Da er das Übereinstimmungsprinzip als unzureichend aufgewiesen hatte, musste Riegl sich woanders nach einer Antwort auf seine Frage danach umschaun, wie die Vergangenheit in der Gegenwart tätig wird.

2 Jenseits des Epochendeterminismus: Gottfried Semper und das „Mysterium der Transformation“

Soweit ich weiß, hat Riegl Hübschs Manifest von 1828 niemals kommentiert, aber angesichts seiner vehementen Kritik der „Materialisten“, denen Hübsch gemeinhin zugeordnet wird, hätte er es zweifellos kritisiert. Ein Autor, den Riegl kommentierte und den er mit erheblichem Aufwand zu widerlegen versuchte, war jedoch Gottfried Semper, dessen monumentales – und unvollendetes – Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860–1863) einen energischen Versuch darstellt, verstehen zu wollen, wie die Geschichte in der Architektur wirkt.

14 Ebd., 52.

Auf den ersten Blick scheint Semper dem Epochendeterminismus seiner Zeit zuzustimmen. Seine Definition eines Architekturstils als die „Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“ ist eine bündige Beschreibung des historischen Übereinstimmungsprinzips.¹⁵ Und ebenso wie Hübschs Manifest sprach Sempers Analyse nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und die Zukunft an. *Der Stil* kam eben nicht als historische Abhandlung, sondern als ein „Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde“ sowie eine „Praktische Aesthetik“ daher. Das Werk hatte in der Tat handfeste operative Ambitionen. Wenn materielle und kulturelle Bedingungen sich über die Zeit ändern, so überlegte Semper, dann musste der künstlerische Ausdruck dasselbe tun, zumindest insoweit Kunst ein Produkt historisch spezifischer Faktoren oder, wie er sie zu nennen bevorzugte, „Koeffizienten“ war. Dies war es, was Sempers berücksichtigte Stilformel zu zeigen versuchte. Das Werk von Kunst und Architektur ist „ein Resultat, oder, um mich eines mathematischen Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind“, schrieb Semper, eine Erkenntnis, die er in der mathematischen Gleichung $Y=F(x, y, z)$ ausdrückte, wobei Y für Stil steht, x, y, z, \dots für die verschiedenen Koeffizienten, die ihn beeinflussen.¹⁶ Sobald die Koeffizienten sich ändern, tut dies auch das Endergebnis; falls nicht, ist das Ergebnis per Definition fehlerhaft. Wenn „antiquarische“ Architekten fortfahren, trotz der Unterschiede zwischen deren Zeitalter und ihrem eigenen zu bauen wie die alten Griechen, ist dies ein Beispiel für einen solchen Fehler.¹⁷

Die Stilformel mit ihrem krude formulierten Übereinstimmungsprinzip macht es einfach, Riegls heftige Kritik an Semper als „Materialisten“ zu verstehen. Bei näherem Hinsehen entdecken wir jedoch, dass Riegl und Semper mehr gemeinsam hatten, als auf den ersten Blick auffällt. Beide versuchten, den historischen Rahmen zu erweitern, auf der Suche nach neuen Denkweisen über Architektur wie über Geschichte.

Der Schlüssel zu Sempers Vorstellung von historischer Kontinuität findet sich in seiner sogenannten Stoffwechsel-Theorie:

Jeder Stoff bedingt seine besondere Art des bildnerischen Darstellens durch die Eigenschaften, die ihn von andern Stoffen unterscheiden und eine ihm angehörige Technik und der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch irgend eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch sie modificirt worden

¹⁵ Semper (1979b), 402.

¹⁶ Ders. (1979a), 267. Vgl. auch Sempers Einleitung zur Theorie des Formell-Schönen (ders. 1981).

¹⁷ Ders. (1860), „Prolegomenon“, Abschnitt „Die Historiker“, xv–xviii.

sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf seiner primären Entwicklungsstufe, sondern eine mehr oder minder ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduirten Umbildung einen neuen Stoffwechsel ein, dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat sein, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung, die der letzten Gestaltung vorangingen in dieser ausspricht.¹⁸

Der hier beschriebene Prozess geht über die krude Korrespondenz hinaus, der wir bei Hübsch ebenso begegnet sind wie in Sempers eigener Stilformel. Wenn die ursprünglichen Motive der Kunst „alle Stufen [ihrer] Umbildung“ in sich tragen, dann bedeutet dies, dass Kunst und Architektur – weit entfernt davon, Produkte bestimmter historischer Umstände zu sein – eine ganze Reihe von Zeiten und Orten in die Gegenwart bringen. Es heißt auch, dass die Geschichte zugänglich ist: und zwar nicht bloß durch konventionale Symbole, sondern durch die empathische Wiedererkennung alter Motive, die aus urtümlichen rituellen Handlungen hervorgegangen sind und tausend Metamorphosen durchlaufen haben.

Ein eindringliches Beispiel für die spezifische Geschichtlichkeit des Stoffwechsels findet sich in Sempers Exkurs über das Weben.¹⁹ Hierbei handelt sich um eine der ältesten Formen menschlichen Schaffens, hervorgegangen, wie Semper argumentiert, aus dem frühesten Versuch der Menschheit, Ordnung aus rhythmischer Bewegung zu schaffen.²⁰ Der primitive Mensch, so schreibt er, erfreut sich am kreativen Gesetz der Natur, „wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Diesen Anfängen sind die *Musik* und die *Baukunst* entwachsen“²¹.

Das Weben hat seinen Ursprung in diesem rhythmischen Trieb. Indem er rhythmische Bewegung in primitives Gewebe wie etwa Weidengeflecht übersetzt, produziert der Weber eine Einfriedung und stellt so einen menschlichen Bereich her, der von der natürlichen Welt getrennt ist. Weben ist somit zugleich eine rituelle Nachahmung der zyklischen Zeit und der technische Ursprung der Wand – für Semper galt es sogar als der Ursprung der Architektur ganz allge-

¹⁸ Ebd., § 63, S. 233.

¹⁹ Semper hat seine Überlegungen zum Weben mehrmals dargelegt, vgl. z. B. ebd., § 56 u. §§ 59–62 sowie ders. (1851), 55–60.

²⁰ Semper bedient sich hier eines alten Topos, vgl. z. B. Platon (leg. 653d–654a), besprochen bspw. bei Gadamer (1977), Abschnitt 1.

²¹ Semper (1860), „Prolegomenon“, xxi–xxii (Hervorh. im Orig. gesperrt).

mein.²² Weben durchzieht die Geschichte der Architektur als dauerndes Motiv, aber durch den Prozess des Stoffwechsels wird es beständig transformiert und in neue Erscheinungsformen verwandelt:

Als früheste von Händen produzierte Scheidewand, als den ursprünglichsten vertikalen räumlichen Abschluss den der Mensch erfand, möchten wir den Pferch, den aus Pfählen und Zweigen verbunden und verflochtenen Zaun erkennen, dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt. [...] Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen.²³

Obwohl diese primitiven Techniken lange vor dem Bauen entwickelt wurden, sollten sie sich allmählich zur monumentalen Architektur wandeln – ein Prozess, den Semper das „Mysterium der Transfiguration“²⁴ nannte. Die rohe Einfriedung aus Flechtwerk würde eine Metamorphose in chinesisches Gitterwerk, assyrische Steinreliefs, pompejanische Fresken und portugiesische Fliesen des sechzehnten Jahrhunderts durchmachen, die bis in die moderne Tapete nachhallt. Die architektonische Wand behält ihre Rolle als Einfriedung, ist aber nie genau dasselbe – sie durchläuft eine niemals endende materielle Metamorphose und trägt an jedem Punkt ihrer Entwicklung die Erinnerung an all ihre vorangegangenen Stadien mit sich.²⁵

Sempers Theorie des Stoffwechsels birgt eine ganze architektonische Wirkungsgeschichte und lässt ein profundes Verständnis der Geschichtlichkeit von Kunst erkennen. Diese Einsicht führte Wilhelm Dilthey dazu, Semper als erhellendes Beispiel dafür anzuführen, wie geschichtliche Probleme in der Ästhetik gelöst werden sollten.²⁶ Dilthey ordnete Semper einer Generation von Denkern zu, die für ihn erfolgreich den „geschichtlichen Gehalt“ des Kunstwerks thematisiert hatten, d. h. die dem menschlichen Schaffen eigene spezifische Geschichtlichkeit.²⁷ Diese

22 „[I]mmer bleibt gewiss, dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textur zusammenfallen“ (ebd., 227).

23 Ebd., 227–228.

24 Ebd., 229: „Alles Vorhergehende bezog sich nur auf vorarchitektonische Zustände, deren praktisches Interesse für die Geschichte der Kunst zweifelhaft sein mag, es fragt sich nun was aus unserem Bekleidungsprinzip wurde, nachdem das Mysterium der Transfiguration des an sich ganz materiellen struktiv technischen Vorwurfs, den die Behausung bot, in die monumentale Form vollendet war und die eigentliche Baukunst daraus hervorging.“

25 Eine pointierte Darstellung von Sempers Vorstellung von Stoffwechsel und Bekleidung findet sich ebd., § 66: „Exkurs über das Tapezierwesen der Alten“.

26 Dilthey (1994), 270.

27 Ebd., 269.

Geschichtlichkeit ist zugleich bekannt und fremdartig. Das Ursprungsmotiv durchwandert die Geschichte, sofort wiedererkennbar aber zugleich merkwürdig fremd insoweit es einer anderen Zeit und einem fremden Ort entstammt. Mit der Theorie des Stoffwechsels entkommt Semper dem Epochendeterminismus mit seinem Bestehen darauf, Kunst sei das Produkt spezifischer historischer Umstände. Stattdessen führt er das Fremde – das, was nicht mit dem Hier und Jetzt übereinstimmt – als Schlüsselkomponente von Kunst ein. Für Semper ist das Monument somit eine Zeitmaschine, die einen – durch das „Mysterium der Transfiguration“ – zu anderen Zeiten und Orten bringt, so, wie das antike Ritual in der modernen Wand nachhallt oder der primitive Tanz in der Perlenkette anklingt. Sempers kritische Analyse des Ursprungs der griechischen Kunst bietet ein perfektes Beispiel:

Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist der Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie, welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüthe, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uraltes Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor Alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weitverbreitet sind und tief haften.²⁸

Das obige Zitat zeigt, wie weit Semper dabei geht, wenn er den epochal-geographischen Determinismus aufgibt, der seine eigene Zeit beherrschte. Die Motive der Kunst gehen über jede einzelne Zeitperiode oder Situation hinaus und reichen zurück auf andere Zeiten und andere Orte. In Sempers Schema wird die Bedeutung historischer Kunst und Architektur nicht durch konventionale Symbolik abgesichert, sondern durch die Fähigkeit des Werks, körperliche, kulturelle und historische Signifikanz zu gewinnen, indem es ursprüngliche Motive transformiert und sich aneignet. Semper entwickelte somit eine Theorie der künstlerischen Form, die dem Engstirnigen am Historismus entging, aber zugleich die historistische Kritik am Universalismus der Aufklärung aufrechterhielt.

Sempers Theorie impliziert, dass bestimmte Arten des Herstellens – zum Beispiel das Weben – ein Formenvokabular mit sich tragen, das über Zeit und Ort hinweg bedeutsam bleibt und sogar in neue Materialien und Techniken übersetzt werden kann. Dieser Metamorphoseprozess war kein zufälliger, sondern eine langsame Aneignung und Verwandlung bestimmter Eigenschaften in neue Arten der Ausführung, etwa in der Weise, in der die geflochtene Wand in pompejanischen Wandbehängen wahrgenommen werden kann oder sich der ägypti-

28 Semper (1860), § 59, S. 218.

sche Flechtkorb in Kapitellen der klassischen Antike erkennen lässt.²⁹ Im Industriezeitalter war dieser Metamorphoseprozess allerdings, so Sempers Meinung, unterbrochen worden. Sobald der Umgang mit den Materialien von traditionellen Techniken losgelöst war, wurde deren Lesbarkeit problematisch. Wenn sich Stein schneiden lässt wie Käse und neue Materialien (Gummi machte Semper besonders Sorgen) nicht länger mit den traditionellen Weisen des Herstellens zu tun haben; wenn Materialien dem künstlerischen Handeln nicht mehr verlässlich Widerstand und Führung bieten, dann verliert das moderne Artefakt seine Geschichte. Die Moderne leide an einem „Überfluss an Mitteln“, der, so verkündete Semper, nicht nur die zeitgenössische künstlerische Produktion korrumpiert, sondern auch die Kette der materiellen Metamorphose, die die Geschichte des menschlichen Herstellens durchzieht.

Die Theorie des Stoffwechsels erlaubt es dem Kunstwerk – ob nun Gegenstand oder Monument –, seinen materiellen, geographischen oder epochalen Ursprung zu transzendieren und zu mehr als einer Zeit und einem Ort zu gehören. Die verwandelten Motive der Kunst umschließen verschiedene Schichten von Zeit und lassen die komplexe Wechselwirkung zwischen diesen erkennen. Reinhart Kosellecks Idee der Zeitschichten ist eine Figur, die sich dazu eignet, diese zeitliche Multiplizität zu verstehen. „[D]ie historischen Zeiten bestehen aus mehreren Schichten, die wechselseitig aufeinander verweisen, ohne zur Gänze voneinander abzuhängen“, schreibt Koselleck und argumentiert für die Theorie der Zeitschichten als eine Weise, die komplexe „Polychronie“ geschichtlicher Ereignisse und Prozesse zu verstehen.³⁰ Sempers Erkundung des Webens ist genau eine solche Zeitschichtenanalyse, bei der einzelne Ereignisse und uralte Strukturen auf verwickelte Weise wechselwirken. Die Kunsthistoriker Alexander Nagel und Chris S. Wood haben ähnliche Ideen zu Kunst und Architektur entwickelt. Kunstwerke haben eine multiple Zeitlichkeit, so Nagel und Wood; sie widersetzen sich einer Verankerung in der Zeit („resist anchoring in time“³¹):

No device more efficiently generates the effect of a doubling or bending of time than the work of art, a strange kind of event whose relation to time is plural. The artwork is made or designed by an individual or by a group of individuals at some moment, but it also points away from that moment, backward to a remote ancestral origin, perhaps, or to a prior artefact, or to an origin outside of time, in divinity. At the same time it points forward to all its future recipients who will activate and reactivate it as a meaningful event.³²

²⁹ Ders. (1863), 34.

³⁰ Koselleck (2003), 20.

³¹ Nagel/Wood (2010), 7.

³² Ebd., 9.

Während Nagel und Wood vor allem Renaissancekunst untersuchen, erfasst ihre Analyse gut Riegls und Sempers gemeinsames Interesse an der potenziellen Multitemporalität des architektonischen Denkmals. Ein letzter Rekurs auf Riegl soll zeigen, auf welche Weise.

3 Riegls Ausbruch

Riegl fragte sich: Warum können wir Denkmäler der Vergangenheit würdigen? Wir können nun endlich zu seiner Antwort kommen. Wie Semper glaubte Riegl an die Übereinstimmung zwischen einer Zeit und ihrer Kunst. Doch wie Semper erkannte auch er eine notwendige Andersheit im historischen Werk, eine unvermeidliche Lücke zwischen dem Jetzt und dem Früher:

Es können immer nur einzelne Seiten sein, die das alte Kunstwerk mit dem modernen Kunstwerken gemein hat; daneben müssen aber immer gewisse andere Seiten am alten Kunstwerk vorhanden sein, die von dem modernen Kunstwerken differieren; denn es wird ja vorausgesetzt, dass das alte Kunstwerk mit dem heutigen unmöglich völlig identisch sein kann, und diese Differenz muss sich eben in gewissen Zügen verraten.³³

Wenn das Kunstwerk jeder Epoche seine Subjekte zu bestimmten ästhetischen Empfindungsfähigkeiten prädisponierte (ein Prozess, den zu erläutern Riegl im „Denkmalkultus“-Essay viel Zeit aufwandte), dann konnte das historische Denkmal – da es zu einer anderen Zeit hergestellt worden war – unmöglich mit dem gegenwärtigen Kunstwerk nahtlos korrespondieren. Es musste eine Differenz, eine Lücke, zwischen beidem geben. Und genau in dieser Lücke, so deutet Riegl an, liegt der entscheidende Anhaltspunkt für unsere Würdigung. Das historische Denkmal bringt eine unausweichliche Andersheit mit sich, die zu seiner zeitlichen Tiefe beiträgt und es damit mehr sein lässt als ein Dokument der Vergangenheit, nämlich die Quelle einer tiefen ästhetischen Erfahrung. Und genauso wie Sempers Stoffwechsel-Theorie ist Riegls Idee des teilweise überlappenden Kunstwerks eine Entfremdungstheorie. Beide versuchten die merkwürdige Balance zwischen Wiedererkennbarkeit und Andersheit, dem Zeitgemäßen und dem Unzeitgemäßen, zu erfassen, die gewaltigen Kunstwerke, darunter Denkmäler, auszeichnet. Gadamer hat dies eine Begegnung genannt; die Fähigkeit des Denkmals, uns etwas anzubieten, und zwar nicht bloß eine

³³ Riegl (1903), 58.

Bestätigung von etwas, was wir bereits wissen, sondern eine transformative Erfahrung.³⁴

Riegl stand Sempers Denken zutiefst zwiespältig gegenüber; er lobte und kritisierte ihn gleichermaßen.³⁵ Dennoch teilen Riegl und Semper, trotz ihrer Differenzen, den Wunsch, der reduktiven Enge des Historismus mit seiner Behauptung absoluter Korrelation zwischen einer Zeit und ihrer Kunst zu entgehen. Indem sie dies taten, führten sie – beide auf ihre Weise – eine Vorstellung von Architektur als einem „polychronen“ Phänomen ein, das in der Lage ist, mehrere Zeiten zugleich zu verkörpern.

Weder Semper noch Riegl brachen vollständig mit dem historistischen Übereinstimmungsprinzip. Sie blieben sozusagen in den Aporien des Historismus gefangen, zwischen einer tiefen Einsicht in die Geschichtlichkeit der Kunst auf der einen Seite und auf der anderen einer reduktiven Operationalisierung von Geschichte als praktische Ästhetik oder Epochenschema.³⁶ Denn obwohl sie ihm zu entgehen versuchten, besteht kein Zweifel daran, dass sowohl Riegl als auch Semper in bedeutendem Maße zum Zeitgeist-Denken des neunzehnten Jahrhunderts beigetragen haben: Semper durch Formulieren des Übereinstimmungsprinzips; Riegl durch die Idee des Kunstwillens. Und trotzdem rebellierten beide Männer, wie ich zu zeigen versucht habe, gegen den aus dem historistischen Denken folgenden Epochendeterminismus und suchten nach Wegen, über ihn hinauszudenken. Sie lehnten die isolationistischen Tendenzen im historistischen Denken ab, durch die jede Ära sozusagen zur Abgeschiedenheit verdammt ist. Dies machte sie nicht „moderner“ als ihre historistischen Zeitgenossen – in gewisser Weise machte es sie sogar altertümlicher. Wie Nagel und Wood anmerken, haben Kunst und Architektur schon immer die Fähigkeit gehabt, wie eine Nähnaedel durch mehrere Stofflagen durch die Zeit zu stechen und so „die Vergangenheit [...] an der Gegenwart teilnehmen“ zu lassen.³⁷ Diese Teilnahme haben Riegl und Semper in äußerst fruchtbarer Weise erkundet.

Aus dem Englischen von Matthias Warkus

³⁴ Gadamer (1977), 65.

³⁵ Zu Riegls komplizierter Beziehung zu Semper vgl. Mallgrave (2001), „Epilog“, 372–399.

³⁶ Vgl. Gadamer (1975), „Diltheys Verstrickung in die Aporien des Historismus“, 205–228.

³⁷ „[Making] the past participate [...] in the present“, Nagel/Wood (2010), 32

Literatur

- Brouwer, P. (2018), Art. „Handbook“, in: Hvattum, M., u. Hultsch, A., *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture, and Public Debate in the Nineteenth Century*, London, 211–218.
- Dilthey (1994), *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* [1892], in: *Gesammelte Schriften* 6, Göttingen, 242–287.
- Eck, C. v. (1994), *Organicism in Nineteenth Century Architecture*, Amsterdam.
- Gadamer, H.-G. (1975), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Zweiter Teil*, Tübingen.
- Gadamer, H.-G. (1977), *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart.
- Herder, J. G. (1990), *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [1774], Stuttgart.
- Hübsch, H. (1828), *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe.
- Hvattum, M. (2013), *Crisis and Correspondence. Style in the Nineteenth Century*, in: *Architectural Histories* 2/2013, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.an>.
- Koselleck, R. (1988), *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main.
- Koselleck, R. (2003), *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main.
- Lübke, W. (1855), *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig.
- Mallgrave, H. F. (2001), *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich; Übers. v. ders. (1996), *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, Conn.
- Nagel, A., u. Wood, C. S. (2010), *Anachronic Renaissance*, New York.
- Riegl, A. (1903), *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien.
- Semper, G. (1851), *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig.
- Semper, G. (1860), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt am Main.
- Semper, G. (1863), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Bd. 2, München.
- Semper, G. (1979a), *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre* [1853], in: ders., *Kleine Schriften* [1884], Mittenwald, 259–291.
- Semper, G. (1979b), *Über Baustile* [1869], in: ders., *Kleine Schriften* [1884], Mittenwald, 395–426.
- Semper, G. (1981), *Theorie des Formell-Schönen (= MS 179) [1856/1859]*, in: ders., *Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich*, hg. v. Herrmann, W., Basel u. a., 217–249.