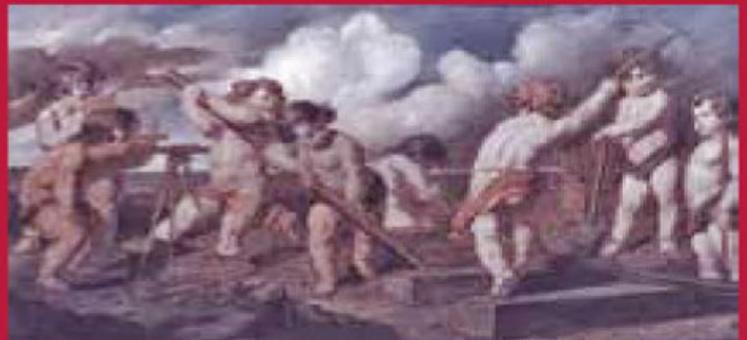


# Eva-Maria Landwehr

## Kunst des Historismus



Böhlau

UTB



## **Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage**

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar  
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Farmington Hills  
facultas.wuv · Wien  
Wilhelm Fink · München  
A. Francke Verlag · Tübingen und Basel  
Haupt Verlag · Bern · Stuttgart · Wien  
Julius Klinkhardt Verlagsbuchhandlung · Bad Heilbrunn  
Mohr Siebeck · Tübingen  
Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden  
Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel  
Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich  
Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart  
UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius ·  
München  
Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol  
vdf Hochschulverlag AG an der ETH · Zürich

Eva-Maria Landwehr

# **Kunst des Historismus**

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN · 2012

Dr. Eva-Maria Landwehr ist Kunsthistorikerin in  
Düsseldorf.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter [www.utb-shop.de](http://www.utb-shop.de).

© 2012 by [Böhlau Verlag GmbH & Cie](http://www.boehlau-verlag.com), Köln Weimar Wien

Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, [www.boehlau-verlag.com](http://www.boehlau-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
unzulässig.

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Satz: [synpannier. Gestaltung & Wissenschaftskommunikation](#), Bielefeld

Druck und Bindung: [AALEXX Buchproduktion GmbH](#), Großburgwedel

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in Germany

UTB-Band-Nr. 3645 | ISBN 978-3-8252-3645-8

# Inhaltsverzeichnis

Cover

Impressum

Inhaltsverzeichnis

## 1. Einleitung

### 2. Bürgertum: Stil für alle

Übergang der Institutionen und Architekturtypologien vom Adel auf das Bürgertum

Städtebau: Der Bürger löst die ordnende fürstliche Hand ab

Rathäuser und Bürgerstolz

Technik trifft auf Tradition: die Eisenbahn

Bürgerliche Wohnkultur

Von der Demokratisierung der Historienmalerei zur Aristokratisierung des Künstlers

### 3. Adel: Nostalgie als Notwendigkeit

Stadtresidenzen im Wandel

Ländliche Residenzen und Schlösser

Parkarchitekturen und Burgen,romantik‘

Interieur

Memoria

Adel in Konkurrenz zum Adel

Denkmäler

Adel in Frankreich und Italien

#### **4. Nation: Gibt es den Einheits-Stil?**

Nation, Nationalbewusstsein und Aspekte des nationalen

Historismus

Die Kirche als Nationaldenkmal

Wien und die Suche nach einem Nationalstil

Nationalmuseen

Eroberer und Eroberte

#### **5. Kirche: Vorwärts in die Vergangenheit**

Kirche und Kirchenbau im 19. Jahrhundert

Die Gotik: das Perpetuum mobile der Stile

Alternativen gesucht: Der ‚Gänsemarsch‘ der Stile von der

Gotik zum Barock

Die sakrale Monumentalmalerei: Propaganda für das

Papsttum

Synagogen im Spannungsfeld zwischen Assimilation und

Selbstbehauptung

#### **6. Theorie und Praxis**

Gotik und Neugotik

Renaissance und Neurenaissance

Rundbogenstil, Romanik und Neuromanik

Barock und Neubarock

Architektur und Technik

Kunsth Handwerk und Kunstgewerbe

Historienmalerei

#### **Bibliografie**

**Abbildungsnachweise**

**Namens- und Ortsregister**

**Rückumschlag**

# 1. Einleitung

„Und es stellte sich heraus, daß auch die Stillosigkeit ein Stil ist“ – dieses unbarmherzige Urteil formulierte Egon Friedell in seiner erstmals 1927 – 31 erschienenen „Kulturgeschichte der Neuzeit“ (Friedell 2003, S. 1300). Auch wenn dieser Satz sich zunächst wie das Ende eines Märchens liest, verstand sich Friedell keineswegs als Märchenonkel – nein, er war ein überaus sarkastischer und bissiger Analytiker und ließ kein gutes Haar an der historisch aufgefassten Kunst vor allem der Siebziger- und Achtzigerjahre des 19. Jahrhunderts. Und damit verteidigte er nicht etwa eine singuläre oder gar abwegige Position: „Stillos und charakterlos“ sei das 19. Jahrhundert, eben eine reine „Uebergangsperiode“, so lautete ein weiteres Urteil von Heinrich Schroers bereits aus dem Jahr 1896 über die künstlerischen Leistungen des eigenen Jahrhunderts – und damit auch der Gegenwart (Schroers 1896, Sp. 239f.). Hermann Muthesius stellte dann 1903 fest, dass dem 19. Jahrhundert der Wille zum Stil gänzlich abhanden gekommen sei: „Früher gab es keine Stile, sondern nur eine gerade herrschende Kunstrichtung, der sich mit völliger Selbstverständlichkeit alles unterordnete.“

Erst im neunzehnten Jahrhundert wurde die Menschheit aus diesem künstlerischen Paradies vertrieben (...)“ (Döhmer 1976, Zitat S. 81).

Zu den Charakteristika, die der historistischen Kunst von ihren Schöpfern zugeschrieben wurde, zählte gegen Ende des 19. Jahrhunderts jedoch überraschenderweise an erster Stelle eine ausgeprägte Modernität und Eigenständigkeit. Historistisch arbeitende Architekten zum Beispiel betrachteten ihre Entwürfe und Bauwerke als autarke Leistungen, die sie in der Überzeugung bestärkten, der Vergangenheit technisch überlegen zu sein. Dabei waren es vor allem die neuen Baumaterialien wie Eisen und Zement gewesen, die Konstruktionen möglich machten, die, so wörtlich, „für die Alten unausführbar gewesen wären“ (München und seine Bauten 1912, S. 210).

[<<7] Seitenzahl der gedruckten Ausgabe

Könnte man also die historistische Kunst des 19. Jahrhunderts als eine Fleisch gewordene Persönlichkeit betrachten, dann würde ihr die Psychologie des 21. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit ein ernsthaftes Identitätsproblem und wohl auch ein ausgeprägtes neurotisches Potenzial attestieren. Das Gesamturteil über den Historismus in der Kunst vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentiert sich als eine kuriose Mischung aus einerseits selbstbewussten und wohlwollenden, andererseits zutiefst verächtlichen Meinungsäußerungen. Der Tenor dieser Aussagen zum Stildilemma ihrer Zeit, die sich in Hülle und Fülle aus den zeitgenössischen Quellen herausfiltern lassen, reicht von euphorischer Selbstüberschätzung über anspruchslose Zufriedenheit bis hin zu selbstquälerischer Geißelung. Besonders gegen Ende des Jahrhunderts, als die Erklärungsnot für die andauernden und immer schneller aufeinander folgenden Stilwechsel übermächtig wurde, bekam das Klagelied über die mäandernde Stilkultur des eigenen Jahrhunderts einen larmoyanten Ton, immer

kürzer wurden die zeitlichen Abstände, in denen man sich mit einer historischen ‚Erklärung‘ für den Einsatz eines bestimmten Stils zufriedengab. Große Befürchtungen in ästhetischer Hinsicht weckte die fehlende Verbindlichkeit in Stilfragen, verbunden mit der Sorge, der Stilpluralismus könnte einer haltlosen Beliebigkeit Vorschub leisten, die tradierte symbolische oder ikonologische Aussagewerte ignorierte.

Über mangelnde Abwechslung hatte das 19. Jahrhundert generell nicht zu klagen, kein anderes Jahrhundert war so reich an rasch aufeinander folgenden Umbrüchen und Wandlungen. Beginnend mit der Französischen Revolution noch im 18. Jahrhundert waren sämtliche Gesetzmäßigkeiten, seien sie gesellschaftlicher, politischer, konfessioneller oder wirtschaftlicher Natur, zuerst auf den Prüfstand und dann auf den Kopf gestellt worden. Vor allem die Industrialisierung hatte für den größten Teil der Bevölkerung tiefgreifende Änderungen mit sich gebracht: einerseits wirtschaftliche Liberalisierung und Aufstiegschancen, andererseits Landflucht, explosionsartiges Städtewachstum und millionenfache Hoffnungslosigkeit des Proletariats.

Karl-Heinz Klingenburg hatte bereits 1985 konstatiert, dass die Ambivalenz der zeitgenössischen Meinung hinsichtlich des Historismus daraus resultiere, dass dieser angesichts seines vergangenheitsorientierten

[<<8] Hintergrunds ein „Gegengewicht“ zur zukunftsgerichteten industriellen Revolution bilde, in der direkten Gegenüberstellung aber logischerweise auch deren veraltetes „Absurdum“ darstelle (Klingenburg Nachdenken über Historismus 1985, S. 26). Diese Zerrissenheit hatte der Engländer Augustus Pugin angesichts der beängstigend weit fortgeschrittenen Industrialisierung mancher englischer Städte bereits im Jahr 1836 in einem Stahlstich zusammengefasst, der eine fiktive europäische Stadt in den Jahren 1440 und -

prospektiv - 1840 zeigt. Die wohlgeordnete und friedliche mittelalterliche Siedlung steht einem von Fabrikgebäuden und rauchenden Schornsteinen dominierten Konglomerat aus lieblosen Behausungen gegenüber. Das prominent im Vordergrund platzierte Gefängnis und eine verwahrloste Kirche symbolisieren den allgemeinen Verfall der Werte. Man muss nicht lange spekulieren, welche der beiden Städte Pugins Idealvorstellung entsprach: Der Wunsch, das Rad der Zeit Richtung Mittelalter zurückdrehen zu können, gehörte zu den utopischen Sehnsüchten, die nicht umsonst einige Ähnlichkeit mit dem Eskapismus und der Bereitschaft zur Realitätsflucht aufwiesen, die man später mit der Person des bayerischen ‚Märchenkönigs‘ Ludwig II. verbinden sollte.

John Soane führte im Jahr 2007 konzise aus, wie sehr der Umgang mit dem historischen Erbe auch von der Ahnung beeinflusst war, dass die Vergänglichkeit und der Schwund dieser Hinterlassenschaft in sehr hohem Maße von eben jener Industrialisierung forciert werden würde. Es ging also um eine fundamentale und irreversible Veränderung der umgebenden Welt, die so rasch vonstatten ging, dass der Mensch zu einer ebenso zügigen Aufarbeitung der sich in Auflösung befindlichen Vergangenheit gezwungen war: „War es möglich, dass diese wachsende Verehrung der Vergangenheit nicht nur eine Gegenströmung im neuen Zeitalter der Industrialisierung war, sondern ein wesentliches Element ihrer selbst? War eine gesteigerte Wahrnehmung der kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit nur vor dem Hintergrund einer sich schnell ausbreitenden Modernität möglich?“ (Soane 2007, S. 290). Voraussetzung für einen solchen, groß angelegten empirischen Ansatz war die sich durchsetzende Überzeugung, dass alles menschliche Tun und Handeln - auch und vor allem der Gegenwart - nur unter Einbeziehung des ‚Davor‘, also durch die Aufarbeitung historischer Zusammenhänge

[<<9] erklärbar sei. Für die Gewinnung einer möglichst komplexen Vorstellung von der Vergangenheit war es daher notwendig, alle verfügbaren geschichtlichen Quellen und Zeugnisse unter wissenschaftlichen und damit wertungsfreien Bedingungen zu sammeln und wie ein Mosaik zusammenzufügen. Die Vergangenheit galt zwar faktisch als abgeschlossen, behielt aber ihre ideelle ‚zeitlose‘ Bedeutung und Eigenständigkeit bei. Auf diese Weise wurde die Gegenwart durch ein ‚Mehr‘ an potenziellen Existenz-Entwürfen bereichert und gleichzeitig vorausschauend das Rüstzeug für die Zukunft bereitgestellt. Besondere Anschaulichkeit und Wirkung hatten naturgemäß architektonische Zeugnisse oder auch Denkmale, die für jedermann durch ihre bloße Existenz unübersehbar waren. Der Schutz dieser Monumente und die Anerkennung ihres historischen Dokumentationswertes führten – nach der Überwindung der eher dogmatisch-puristischen Anfänge – letztendlich auch zur gesetzlichen Verankerung der heutigen Denkmalpflege.

Soziologisch betrachtet war der Historismus also ursprünglich ein „Orientierungsversuch“ und zeugte von der „Suche nach einer kulturellen Identität des industriellen Subjekts“, wie es Gert Selle treffend formuliert hat (Selle 2007, S. 66). Dass man dabei von der Vergangenheit nicht die klaren Antworten bekommen würde, die man sich erhofft hatte, wusste bereits Cornelius Gurlitt, der die Begleiterscheinungen dieser Odyssee – Verwirrung und Orientierungslosigkeit, aber auch Selbstgerechtigkeit und Anmaßung – schon 1899, also am Vorabend der historischen Jahrhundertwende, folgendermaßen einzuordnen versuchte: „Die Geschichte soll unsere Lehrmeisterin sein. Mir will aber scheinen, als sei sie die allerundeutlichste und verworrenste Lehrerin, die man sich denken kann. Jeder hält in ihr für wahr, was ihm paßt; (...)“ (Gaethgens / Fleckner 1996, Zitat S. 372). Tatsächlich konnte der unbedingte Wunsch nach einer

„stimmigen“ Vergangenheit dazu führen, dass man sich angesichts einer äußerst lückenhaften, oder schlimmer: nicht existenten Quellenlage zu gewagten, weil attraktiven Geschichtskonstruktionen hinreißen ließ. Eric Hobsbawm bezeichnete dieses kreative Modell, das vor allem bei der Herausbildung der Nationalstaaten zum Einsatz kam, als „invention of traditions“ (Csaky 1996, Zitat S. 27). Unter diesen Vorzeichen erhielt zum Beispiel die Stadt Worms im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts

[<<10] durch den damaligen Stadtbaurat Karl Hofmann eine neuromanische Prägung, die sich daraus ableitete, dass die zur Zeit der Völkerwanderung im 4./5. Jahrhundert spielende Geschichte der Nibelungen erst im 13. Jahrhundert ihre bis heute gültige Fassung erhalten hatte. Als Kontrastprogramm zu dieser scheinbar bedenkenlos erfundenen Geschichtskulisse kann andererseits die Ernsthaftigkeit gelten, mit der die Diskussion um Motive für neue Glasfenster im Ordensschloss Marienburg in Westpreußen geführt wurde. Karl Friedrich Schinkel, der ab 1817 an den Planungen und Restaurierungsmaßnahmen beteiligt war, protestierte damals vehement gegen die Unterschlagung der für den Deutschorden wenig ruhmreichen, weil verlorenen Schlacht von Tannenberg. Er warnte eindringlich vor einer „selbtsüchtigen und eitelen Zeit“, die sich durch kurzsichtige historische Augenwischerei letztendlich nur selbst beschädigen und deswegen wenig Bestand haben würde (Brix / Steinhauser Geschichte im Dienst 1978, Zitat S. 252f.).

Vor dem Hintergrund all dieser Widersprüchlichkeiten mag die Erkenntnis überraschen, dass sich hinter diesem vermeintlich universellen Chaos im 19. Jahrhundert durchaus ein System verbarg: Denn statt einer Vergangenheit für wenige gab es nun Geschichte für alle – wesentlich war die historische Verankerung, die die Interpretationsmöglichkeiten für die Gegenwart bereitstellte. Das 19. Jahrhundert befand sich mit seiner

historisierenden Kunst in bester Gesellschaft, denn bereits in den Jahrhunderten zuvor war die Geschichte immer wieder ein unerschöpflicher Quell der Inspiration gewesen, wenn es darum ging, die Vergangenheit für gegenwärtige Zwecke zu reaktivieren: Rückgriffe auf historische Stilepochen gab es seit der Antike, so zum Beispiel im frühen Mittelalter die sogenannte „Karolingische Renaissance“, oder auch die Gotizismen, die sich in der Sakralarchitektur fast durchgehend bis ins 20. Jahrhundert erhalten haben. Die Kunst dieser ‚renovaciones‘ unterschied sich vom Historismus des 19. Jahrhunderts jedoch ganz grundsätzlich: Diente bis dato die Wiederbelebung einer ganz bestimmten Zeitspanne der Geschichte und deren Kunst ausschließlich dazu, Ansprüche einer elitären weltlichen oder geistlichen Führungsschicht zu reklamieren, etablierte sich nun ein pluralistisches Stilverständnis auf der Grundlage eines sowohl historisch als auch gesellschaftlich stark erweiterten Spektrums. Der Historismus

[<<11] in der Kunst basierte nicht auf der reinen Wiederholung der Form, sondern auf den assoziativen und evokativen Eigenschaften der einzelnen historischen Stile, deren museale Atmosphäre durchaus gewünscht war.

Entscheidend ist also das pluralistische Stildenken und -handeln des 19. Jahrhunderts, das schließlich mit der begründeten Wahl eines Stils für eine bestimmte architektonische oder gestalterische Aufgabe die Vorwürfe entkräftete, es handelte sich um einen rein ästhetischen Eklektizismus. In einem nie dagewesenen Ausmaß fand eine Schärfung des Geschichtsbewusstseins statt, das alle Bevölkerungsschichten und Institutionen erfasste. So unterschiedlich die Auftraggeber oder Käufer der geschichtsbezogenen Bauten und Kunstwerke waren, so unterschiedlich waren auch die Motive, die sie ihre jeweilige Wahl treffen ließen. Romantische Sehnsucht nach der Vergangenheit bildete ebenso den Ausgangspunkt wie

Nationalstolz oder Restaurationsgedanken. Aufsteiger eroberten Terrain, Etablierte sahen sich gezwungen, Rechte und Privilegien verteidigen zu müssen.

So weckte der Zugriff auf die Vergangenheit im *Bürgertum* des 19. Jahrhunderts keine wirklich neuen Wünsche, sondern erfüllte bereits lange Zeit latent vorhandene Sehnsüchte nach einer gehobenen Form von Zugehörigkeit. Zwar herrschte im 19. Jahrhundert ein nach wie vor ausgeprägtes Klassenbewusstsein, doch die gesellschaftlichen Membranen waren partiell durchlässig geworden und machten dadurch individuelle Lebensentwürfe grundsätzlich umsetzbarer. Dieser neugewonnene gesellschaftliche Radius erweiterte auch den kulturellen Spielraum des Individuums.

Die Konkurrenz und die Bedrohung, die von der neuen bürgerlichen Wahlfreiheit ausgingen, waren deutliche Warnsignale für den *Adel*: Historisch ‚saturiert‘ war er wohl in seinem klassenspezifischen, nicht aber in seinem traditionellen Selbstverständnis erschüttert. Sich neu zu erfinden lag der Aristokratie fern, sie vertraute vielmehr auf die Konservierung des verbliebenen Ansehens, welches die Existenzberechtigung und Attraktivität des Adelsstandes erhalten und für die Zukunft bewahren helfen sollte. Die Pfunde, mit denen der Adel bei seinem Bemühen um Statussicherung wuchern konnte, waren unbestreitbar seine spezifische Familientradition, seine beeindruckende genealogische und historische Verwurzelung, sein kulturelles Mäzenatentum und – für jedermann

[<<12] sichtbar – seine architektonischen Hinterlassenschaften in Form von Burgen und Schlössern.

Die *Nation* wiederum zählte zu den größten Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Getragen vom Gedanken an eine verbindende, miteinander geteilte Identität auf der Basis einer gemeinsamen Vergangenheit, präsentierte sich dieses Jahrhundert als eine Epoche der sich konstituierenden Nationalstaaten. Die Geschichte

erwies sich als das stärkste Bindemittel für die Einigung meist heterogener ethnischer Gruppen unter dem Dach der Nation: Um wirkmächtig zu werden, musste der Einheitsgedanke von einer breiten Öffentlichkeit getragen werden, an deren nationale Gefühlswelt bevorzugt durch monumentale Denkmäler mit historischem Bezug und historisierender Gestaltung appelliert wurde.

Die *Kirche* beziehungsweise die führenden Religionsgemeinschaften fanden sich nach der Säkularisation und später nach dem Kulturkampf bedrohlichen Modernisierungsprozessen ausgesetzt. Während sich die Katholiken durch einen autoritären, antiliberalen Konservatismus zu schützen suchten, profitierten die Protestanten vordergründig von der Etablierung des protestantischen Kaisertums unter preußischer Führung - Probleme mit der fortschreitenden Entkirchlichung des Lebens hatten jedoch beide Konfessionen, während das Judentum sich nicht eindeutig durchringen konnte, zwischen Assimilationsbereitschaft und Autonomiestreben zu wählen. Offensive Strategien wurden notwendig, um das verlorene Vertrauen in die Religion wiederzugewinnen - aufgrund der großen Assoziationsmöglichkeiten bot der Einsatz historischer Stile im Kirchenbau architektonische Lösungen an, die der alten Liturgie ein Gehäuse neu belebter Frömmigkeit verschaffen sollten.

Sowohl in der *Theorie* der Künste als auch in der *Praxis* eröffnete das 19. Jahrhundert den bauenden und gestaltenden Berufen gänzlich neue Erkenntniswelten und stellte damit deutlich erhöhte Forderungen an deren Flexibilität und Innovationsbereitschaft. So schuf die empirische, in der Tiefe als auch in der Breite des Gegenstandes ganz neu dimensionierte, geisteswissenschaftliche Aufarbeitung der Stilepochen eine unverzichtbare Grundlage für ein fundiertes und rational erfasstes historistisches Entwerfen. Zusätzlich

revolutionierten technische und materialbezogene Neuerungen ebenso wie ausbildungsbezogene Umstrukturierungen die [<<13] akademische und praktische Welt der Kunstschaffenden und Kunstrezipienten gleichermaßen.

Die Frage nach der Motivation, einen ganz bestimmten Stil zu rezipieren und für die Gegenwart zu adaptieren, ist mit Sicherheit problematisch. Steht der heutige Betrachter vor einer semantischen Kunst, die von den konfessionellen, gesellschaftlichen und auch politischen Gegebenheiten ihrer Entstehungszeit erzählt? Oder ist das 19. Jahrhundert eine Epoche der beliebig reanimierten, rein dekorativ eingesetzten Neostile? Hinter jeder neugotischen Kirche eine ikonologische Botschaft zu vermuten, wäre ebenso vermessen, wie diese – wahrhaft zahlreichen Sakralbauten – in ihrer Gesamtheit als seelenlose Massenware zu deklarieren.

Zweifellos aber sind die Zusammenhänge von Historismen in der Kunst mit zeitgenössischen Problematiken und Ideologien unbestreitbar. Es gilt also, Einzelfälle mit einem geschärften Blick zu betrachten und darzustellen, auf welche Weise und in welchem Umfang historische Stile für die Kunst des 19. Jahrhunderts und damit im Interesse ihrer Rezipienten instrumentalisiert wurden. Eine systematische Aufgliederung in Auftraggeber-Gruppen beziehungsweise Trägerschichten versucht der gesellschaftlichen Bedeutung des Themas gerecht zu werden und vor allem die Wahl des für die jeweilige ‚Botschaft‘ geeigneten Stils transparenter und verständlicher zu machen. Eine Gewichtung der vorgestellten Beispiele zugunsten der Gattungen Architektur und Denkmal ergab sich aus der öffentlichen Präsenz und Sichtbarkeit dieser Monumente, deren narratives Potenzial naturgemäß größer ist als dies bei Kunstwerken möglich wäre, die ausschließlich für einen eng begrenzten Rezipientenkreis geschaffen wurden. Zu

den Zwängen, denen eine knappe Übersichtsdarstellung wie die vorliegende unterworfen ist, gehört auch die Notwendigkeit, aus Platzgründen auf eine enzyklopädische Behandlung des Themas zu verzichten. Für die Architektur bedeutet das zum Beispiel, dass Bauten wie Parlamente oder auch Gerichtsgebäude zugunsten anderer funktionaler Gebäudetypen nicht berücksichtigt werden konnten.

[<<14]

## Literatur

Bringmann 1968; Brix / Steinhauser Geschichte im Dienst 1978; Csàky 1996; Döhmer 1976; Driever 2001; Frevert / Haupt 2004; Friedell 1996; Gaethgens / Fleckner 1996; Hardtwig 1978; Klingenburg Nachdenken über Historismus 1985; Klotz 2000; München und seine Bauten 1912; Pevsner 1965; Schroers 1896; Selle 2007; Soane 2007; Wehler 1995

[<<15]

## **2. Bürgertum: Stil für alle**

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Bürgertums. Sein Aufstieg ist ohne den Antagonismus zum Adel weder denkbar noch erklärbar, denn was der Adel an Ansehen, Macht und Privilegien verlor oder besser: was ihm genommen wurde, das eroberte sich Schritt für Schritt das Bürgertum. Während sich der Adel zu oft in der reinen Besitzstandswahrung erschöpfte und darüber zusehends in eine Art Lethargie verfiel, berauschten sich die Bürger an ihrer eigenen Erfolgsgeschichte. Das Prinzip der Ständegesellschaft, in der ein gesellschaftlicher Aufstieg ausschließlich über die Abstammung sanktioniert gewesen war, wurde im 19. Jahrhundert von einem bürgerlichen Gesellschaftskonzept abgelöst, das mit der Zeit immer mehr Statusverbesserungen zuließ. Selbstverständlich war das Bürgertum keine homogene Bevölkerungsgruppe, die in einer Atmosphäre politischer, gesellschaftlicher und sozialer Gleichheit, wie sie in den idealistischen Vorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts existierte, hätte gedeihen können. Man hatte von den Gesetzmäßigkeiten der Adels-Hierarchie gelernt und so gab es innerhalb der bürgerlichen Schichten natürlich

weiterhin ein Oben und ein Unten, Gewinner und Verlierer – und damit die obligatorischen Friktionen zwischen einer bürgerlichen Elite mit Führungsanspruch und einer Vorstellung vom Bürgertum, die nach wie vor einem egalitär ausgerichteten Miteinander anhing. Auch wenn man sich gegen die Restauration feudaler Zustände stemmte, wurden Erfolg und Status, die kraft eigener Leistung erreicht wurden, akzeptiert und mit Loyalität belohnt. Der Berliner Unternehmer August Borsig war in dieser Hinsicht ein ‚Selfmade-Fürst‘, der sich sein Imperium nicht durch Erbe, sondern auf der Basis eigener Hände Arbeit geschaffen hatte und verantwortungsvoll für seine ‚Untertanen‘ sorgte. Als er 1854 starb, wurde ihm diese Haltung mit einer wahrhaft fürstlichen Bestattung vergolten,

[<<17] Seitenzahl der gedruckten Ausgabe als           anlässlich           des Leichenzugs dem Katafalk die Arbeiterschaft von über zwanzig Berliner Unternehmen folgte.

Problematisch ist und bleibt aber grundsätzlich, was denn nun eigentlich das Bürgertum war, wer sich dafür ‚qualifizierte‘ und wer durch das gesellschaftliche Raster fiel. Es war nicht das hermetisch abgeschlossene frühneuzeitliche Stadtbürgertum, aus dem das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hervorging, es war vielmehr ein liberalisiertes Klima, das Aufsteigern aus den unterschiedlichsten sozialen Gruppen die Chance bot, mit Talent und Leistung auch eine niedrige Herkunft zu relativieren und als Beamte, Unternehmer oder auch Wissenschaftler zu reüssieren. Zuerst jedoch galt es, sich von der biedermeierlichen Privatheit zu befreien, die per se ein außerfamiliäres, öffentlich wirksames Engagement in der Politik oder für die Gesellschaft verhindert hatte. Zwar musste man nach der gescheiterten 1848er-Revolution anerkennen, dass trotz einer Stärkung der Bürgerschaft durch in der Verfassung festgeschriebene Grundrechte ein wirkliches Mitspracherecht auf staatlicher Ebene nicht

durchsetzbar war, dass Militärwesen, Verwaltung und Diplomatie weiterhin fest in Adelshand waren. Eine Teilhabe an der Macht auf kommunaler Ebene war jedoch in greifbare Nähe gerückt. Diese gänzlich antirevolutionäre, pragmatische Akzeptanz hinsichtlich einer machbaren Realpolitik erweiterte die Möglichkeiten, die sich dem ‚neuen‘ Bürgertum in Wirtschaft, Handel und Bildung eröffneten. So wurde zum Beispiel um die Jahrhundertmitte die bürgerlich-kommunale Selbstverwaltung durch die Gesetzgebung gestärkt, eine Entwicklung, die sich zeitgleich mit dem Rückzug zahlreicher Fürsten aus ihren Residenzstädten vollzog. Vor allem das schwindende Interesse der fürstlichen Hand an einer fortgesetzten Prägung und Formung des Stadtbildes trug dazu bei, dass den Kommunen zu dieser Zeit auch sukzessive die Verantwortung für das Baurecht übertragen wurde. Zahlreiche Stadtregierungen erkannten das gestalterische Potenzial, das diese Wende mit sich brachte, und gingen dazu über, Grundstücke zu erwerben - in Karlsruhe sogar direkt vom Herrscherhaus selbst. Diese neue Eigenverantwortlichkeit hatte Vor- und Nachteile: Einerseits ruhte die zukünftige Stadtplanung nun auf einem breiteren demokratischen Fundament, andererseits stellte es eine große Herausforderung für die Kommunen dar, neben dem rein

[<<18] utilitaristischen beziehungsweise funktionalen Teil des Bauvolumens, der ihnen bis zu diesem Zeitpunkt aufoktroiert worden war, nun auch die Entscheidungen hinsichtlich ästhetischer Fragen zu übernehmen und damit die Freiheit zu haben, ganze Stadtviertel durch Neubaumaßnahmen zu prägen. Zusätzlich bedeutete es eine große Umstellung, bislang autokratisch angeordnete Maßnahmen durch gemeinschaftlich festgesetzte Beschlüsse in den zuständigen Gremien zu ersetzen und damit viele divergierende Interessen und Vorstellungen zu vereinen. Wie wichtig vor allem der persönliche Besitz von

städtischem Grund und Boden für eine bürgerliche Existenz war, hatte sich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts abgezeichnet, als im Zuge der Steinschen Reformen ein solches Eigentum zur Voraussetzung für die Einflussnahme auf die kommunale Administration wurde. Diese Reformen, die auf der Basis eines größeren Mitspracherechts den Staatsbürger im Untertanen wecken und dadurch verborgene ökonomische Energien freisetzen sollten, hatten den Nachteil, dass Städter ohne Grundbesitz an diesen Verbesserungen schwerlich partizipieren konnten. Eine Revision der Städteordnung stufte dann zwar im Jahr 1831 alle männlichen erwachsenen Stadtbewohner, die über ein gewisses Einkommen verfügten, als wahlberechtigt ein, die faktische Macht blieb jedoch weiterhin in den Händen der Grundbesitzer.

Die bereits erwähnte Rivalität zwischen dem Bürgertum als Herausforderer und dem Adel als Besitzstandswahrer, die während des ganzen 19. Jahrhunderts seine Gültigkeit behielt, manifestierte sich folgerichtig besonders ausgeprägt auf den ‚Schlachtfeldern‘, die von der Perzeption durch eine breite Öffentlichkeit betroffen waren: der Architektur und dem Denkmal. Institutionen der humanistischen Bildung, wie Opern, Theater und Museen, oder auch administrative und infrastrukturelle Bauten, wie Gerichtsgebäude oder Bahnhöfe wurden nicht mehr in erster Linie von Fürsten oder adeligen Mäzenen, sondern von der bürgerlichen Obrigkeit errichtet. Generell änderten sich die Vorzeichen für die Auftragskunst: Die Ausschließlichkeit, mit der Adel und Klerus über Jahrhunderte Aufträge erteilt und das Stiftungswesen genauso wie das Mäzenatentum zu ihren ureigenen Vorrechten und Pflichten erklärt hatten, wurde vom Bürgertum beherzt und erfolgreich angefochten. Mit der Gründung von Kunstvereinen, einer Entwicklung, die schon [ <<19] kurz nach den Befreiungskriegen einsetzte, wandte man sich von bürgerlicher Seite gegen das Kunst- und

Auftraggeber-Monopol des Adels. Man wollte den bürgerlichen Künstler durch Spenden und Stiftungen gewissermaßen aus den eigenen Reihen heraus fördern, damit die Kunst, so der Frankfurter Kunstverein im Jahr 1829 *expressis verbis*, nicht mehr „den Höfen dienen“ müsse (Roth 1996, Zitat S. 129f.). Eine solche Entwicklung musste entsprechende Gegenmaßnahmen provozieren, die sich unter anderem auch auf historische Künstlerpersönlichkeiten bezogen, die von bürgerlicher und adeliger Seite gleichermaßen vereinnahmt wurden: Die Stadt Nürnberg zum Beispiel hatte ihr reichsstädtisches Selbstbewusstsein über alle Zeitläufte hinweg bewahrt und galt deswegen bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Paradebeispiel für lebendigen Bürgerstolz. Die Verehrung für Albrecht Dürer, *den* deutschen Maler und Renaissance-Menschen schlechthin, war stets wachgehalten worden: Neben den zeitgenössischen Künstlern sah sich anlässlich der anstehenden Feiern zu Dürers 400. Geburtstag auch das Bürgertum in der Pflicht, die historischen Verdienste des Künstlers zu würdigen. Eine solche drohende Vereinnahmung Dürers als Künstler des Bürgertums konnte König Ludwig I. von Bayern nicht dulden und intervenierte mit einer großzügigen Spende für ein Denkmal zu Ehren des Künstlers, um durch diese fürstliche Geste die öffentliche Aufmerksamkeit auf Nürnberg als Kaiserstadt und Dürer als kaiserlichen Hofmaler zu lenken. Die Nürnberger jedoch durchschauten die Absicht und waren verstimmt – die Dankesreden an die Adresse des Königs anlässlich der Denkmalseinweihung waren dementsprechend zurückhaltend formuliert (Kosfeld 1992).

Auch für sein Privathaus forderte der Bürger nun den Zugriff auf eine Architekturtypologie und auf eine Formenwelt, die über Jahrhunderte Adel und Klerus vorbehalten gewesen war. Noch in der ersten Jahrhunderthälfte aber waren bürgerliche Ansinnen,

mithilfe der Baukunst und des sie unterstützenden ikonographischen Zeichensystems adeliges Leben und Wohnen zu kopieren, mit Ironie und Häme beantwortet worden. Der Maler Adolph Menzel zum Beispiel mokierte sich im Jahr 1841 darüber, dass es ein Problem sei, dass Menschen gerne mehr darstellen wollten, als sie tatsächlich seien. So fände es ein Metzger wohl nicht amüsant, wenn der Architekt sein Haus mit Attributen verzierte, die auf seinen

[<<20] Berufsstand schließen ließen - der Metzger wolle vielmehr, dass sich die Passanten ehrfürchtig fragten, ob das schöne Haus einem Adligen gehöre. In England wurde gesellschaftlichen Aufsteigern der Weg zu einem gehobenen Lebensstil in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht annähernd so schwer gemacht. Ganz im Gegenteil gehörten diese Persönlichkeiten als respektierte Leistungsträger einer frühindustrialisierten Gesellschaft zur wichtigsten Architekten-Klientel. Anders als der Geldadel auf dem Kontinent hatten sich diese Unternehmer selbstbewusst aus den Zwängen des von der Aristokratie geprägten ästhetischen Kanons befreit und nahmen sich unbekümmert, was ihnen am Stilrepertoire gefiel: sei es klassisch, gotisch - oder auch nur eine phantasievolle Mixtur aus allem.

Die zweite Jahrhunderthälfte brachte in Deutschland jedoch die Wende, als die euphorische Aufbruchsstimmung nach der Reichsgründung 1871 alle Bereiche des öffentlichen Lebens bestimmte. Sein Anteil am Wirtschaftswachstum, sein unternehmerischer Wagemut, seine Verdienste um Fortschritt und Technik machten das Bürgertum zur tragenden und damit unverzichtbaren Säule der Gesellschaft und stattete seine Mitglieder mit einem enormen Selbstbewusstsein aus. So behauptete der Architekt Hubert Stier im Jahr 1884, die Fürstenschlösser der deutschen Renaissance hätten schlicht das Bürgerhaus kopiert, selbst das Heidelberger Schloss bestehe im

Grunde nur aus einer Gruppierung einzelner imposanter Bürgerhäuser. Der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke sah zwei Jahre später in seiner „Geschichte der Architektur“ die größte Errungenschaft der zeitgenössischen Architektur darin, dass im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahrhunderten, in denen Adel und Klerus ihre Prachtbauten in Auftrag gegeben hatten, nun das ganze Volk – damit meinte er die Bürger – Bauherr geworden sei. Im Zentralblatt der Bauverwaltung wurde 1899 noch nachgelegt, indem man darauf verwies, dass Macht und Bildung nun nicht mehr das Prärogativ von Adel und Klerus seien. An deren Position sei das Volk getreten, das seine unterdrückten Rechte nun mit großem Nachdruck beanspruche. Und auch wenn es paradox klingen mag: Trotz der permanenten Konkurrenz mit dem Adel lebte man durchaus zufrieden in einer Untertanengesellschaft, in der ein Adelstitel die Türen öffnete, weshalb die Verleihung eines solchen für viele Bürgerliche ein angestrebtes Karriereziel darstellte. Die Renaissance des

[<<21] Kaisertums wurde als Vollendung des mittelalterlichen Kaisertums und damit als historischer Auftrag verstanden, der angesichts seiner Tragweite mit dem enttäuschend schwachen Parlamentarismus aussöhnte. In seiner neuen Rolle als gesellschaftliche Führungsschicht sah sich das Bürgertum als Teil dieser historischen Entwicklung, forderte die Teilhabe an deren Realisierung ein und erarbeitete sich seinen eigenen Zugang zur Vergangenheit. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts begann eine argumentative Aufholjagd, um die vergessenen, teils vom Adel usurpiert geglaubten Leistungen des historischen Bürgertums wieder ins gegenwärtige Bewusstsein zu rufen. Wie stark sich Teile der Bürgerschaft vor allem mit der Zeit der deutschen Renaissance als Blütezeit des Bürgertums ganz öffentlich identifizierten, zeigten zum Beispiel historische Festzüge, wie derjenige, der 1879 in Wien im Rahmen der

Festlichkeiten angelegentlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaars abgehalten wurde. Die aufwendig kostümierten bürgerlichen Teilnehmer sonnten sich im Glanz der frühneuzeitlichen Bürger-Renaissance und reklamierten damit eine direkte Verbindung zur erfolgreichen Gegenwart ihres Standes. Eine privatere Form der historischen Selbstinszenierung bot die Porträtmalerei – in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts konnte sich der Münchner Maler Friedrich August von Kaulbach, der Damen des Bürgertums als Patrizierinnen des 16. und 17. Jahrhunderts porträtierte, nicht über einen Mangel an Aufträgen beklagen.

Auch im öffentlichen Raum machte sich dieser Trend bemerkbar: Im Jahr 1818 konnte man in Deutschland weniger als zwanzig öffentliche Standbilder bestaunen – 1883 lief man angesichts von über 800 Denkmälern Gefahr, die Übersicht zu verlieren und lamentierte über die „Denkmalseuche“, ganz so, als wären die einst geschätzten Monumente nun einer lebensbedrohlichen Epidemie vergleichbar. War in den Jahrhunderten zuvor ausschließlich der Adel in den Genuss solcher Würdigungen gekommen, wurde diese Ehre nun auch dem Bürgertum zuteil. Es waren deswegen vor allem von Bürgern ins Leben gerufene Vereine, die die Herstellung von Denkmälern finanzierten und diese aus der schläfrig-entrückten, zeitlosen Sphäre des Landschaftsparks mitten ins Leben holten: in die Stadt. Dieser Umschwung reduzierte die Distanz zwischen Betrachter und Geehrten und bewirkte außerdem, dass die

[<<22] Geschichte durch die permanente Berührung und den Austausch mit der dynamischen Gegenwart keine Patina ansetzen konnte. An zu Ehrenden bestand kein Mangel, die vergangenen Jahrhunderte hatten schließlich genügend ‚große Söhne‘ bürgerlicher Herkunft hervorgebracht, deren Verdienste auf diese Weise der historischen Identität und Bedeutung der jeweiligen Stadt

zugutekamen. Diese Erkenntnis wirkte so beflügelnd, dass noch die unscheinbarste Stadt auf der Suche nach einem geeigneten Individuum in ihrer Vergangenheit fündig werden konnte. Denkmäler für bedeutende Persönlichkeiten der Frühen Neuzeit wie Martin Luther (errichtet 1817 - 21 in Wittenberg) oder Johannes Gutenberg gehörten zu den frühesten Monumenten für Nicht-Adelige. Ihr zentraler Aufstellungsort - oft in unmittelbarer Nachbarschaft zum Rathaus, dem Symbol bürgerlicher Unabhängigkeit - und ihre dauerhafte Präsenz verhalfen diesen Denkmälern zu einer ganz neuen, intensivierten Perzeption, was von fürstlicher Seite mit Unbehagen registriert und selten gutgeheißen wurde. Als August Hermann Francke, der evangelische Theologe, der Ende des 17. Jahrhunderts in Halle eine umfangreiche Stiftung für Waisenkinder ins Leben gerufen hatte, im Jahr 1828 mit einem Denkmal geehrt werden sollte, das man direkt vor dem Waisenhaus aufzustellen plante, legte König Friedrich Wilhelm III. von Preußen sein Veto ein. Nicht etwa, weil er grundsätzlich gegen eine Würdigung Franckes gewesen wäre, sondern weil ihm der prominente Standort des Monuments *vor* dem Waisenhaus für eine Zivilperson übertrieben schien - eine Aufstellung in der Abgeschlossenheit des Innenhofes hingegen war für den König akzeptabel. Für die Ausführung der Figurengruppe, die den von zwei Kindern begleiteten Theologen in einem historischen Gewand zeigt, konnte damals Christian Daniel Rauch gewonnen werden; etwas indifferent wirkt jedoch der steinerne Sockel, der anstelle der zu erwartenden antiken Säulen von Balustern ‚gestützt‘ wird. Der Verzicht auf überlieferte Würdeformeln war eine Konzession an die Empfindlichkeit des Monarchen - zeigt aber zugleich auch das Fehlen einer historisch begründeten bürgerlichen Darstellungstradition.



Abb. 1: Halle/Saale, August Hermann Francke-Denkmal, 1828 (> [Abbildungsnachweis](#))

Einen Adligen gab es jedoch, der im ausgehenden 19. Jahrhundert uneingeschränkt die Billigung vor allem des wohlhabenden Bürgertums im deutschen Kaiserreich fand: Otto von Bismarck stand für den wirtschaftlichen

Aufschwung und die märchenhaften Gewinne der Gründerzeit,

[<<24] was ihm vor allem in dem Jahrzehnt nach seinem Tod im Jahr 1898 zu über dreihundert, allesamt durch Spenden finanzierten Monumenten, meist in Form von Türmen und Standbildern, verhalf.

## **Übergang der Institutionen und Architekturtypologien vom Adel auf das Bürgertum**

Während die Teilhabe an der Macht schon früh vom Bürgertum eingefordert wurde, war die Teilhabe an der Bildung anfänglich ein Entgegenkommen von adeliger Seite: Geht man auf die Suche nach den Ursprüngen öffentlicher Museen, dann wird man stets bei Sammlungen und Kabinetten des Adels sowie bei fürstlichen Galerien und Wunderkammern fündig werden. Als diese umfangreichen und in ihrer Vielfältigkeit oft sehr heterogenen Kollektionen Ende des 18. Jahrhunderts aus Schloss- oder Residenzkomplexen herausgelöst und in eigenständigen öffentlichen Gebäuden untergebracht wurden, war dies noch keine gesellschaftlich erzwungene Entwicklung, sondern ein zunächst freiwilliges Zugeständnis eines aufgeklärten Teils des Adels, der sich einem humanistischen Bildungsauftrag verpflichtet sah. Am offensichtlichsten wird das pädagogische Moment am Beispiel derjenigen Museen, die in der Bevölkerung ein dezidiert historisches Bewusstsein für das eigene Herkommen begründen sollten. Im Museum Fridericianum in Kassel, das bereits 1779 unter Landgraf Friedrich II. von Hessen vollendet wurde, bezog sich ein Raum zum Beispiel explizit auf Exponate aus der hessischen Geschichte des Mittelalters. Kleinstaaten fiel ein solches Vorgehen ungleich leichter als ganzen Nationen, weshalb es

europaweit auch große zeitliche Verschiebungen bezüglich der Einrichtung solcher Museen gab: Während es angesichts einer parlamentarischen Monarchie in England keine Probleme bereitete, bereits im Jahr 1752 die Eröffnung des British Museum zu beschließen, musste Frankreich erst die größten Wirren der Revolution überwinden, bevor 1793 ein Teil des Louvres als öffentliches Kunstmuseum zugänglich gemacht werden konnte. Nach den Befreiungskriegen hatten sich auch in Preußen die Vorzeichen gewandelt: Als 1815 in Berlin die aus Paris restituierten Kunstschatze öffentlich [25]gezeigt wurden, registrierte der Archäologe Aloys Hirt wohlwollend das lebhafte öffentliche Interesse, was ihn in seiner Überzeugung bestärkte, dass Sammlungen wie diese allen Personen jedweden Standes zugänglich gemacht werden müssten.

Der Einzug des Bürgertums in das Auditorium des Theaters, das bis ins 18. Jahrhundert ausschließlich Teil des höfischen Lebens gewesen war, wurde offiziell als Wohltat dargestellt – bis unübersehbar wurde, dass es dem Adel mit diesem vermeintlich generösen Akt meist nur darum ging, die finanzielle Belastung durch eine kostenintensive Institution auf das Bürgertum abzuwälzen. Nicht selten führte diese fürstliche Geste spätestens dann zu Konflikten mit einem wachsenden Bürgertum, wenn das Theater nur vorgeblich einen bürgerlichen Anstrich erhalten, das heißt in unmittelbarer Nachbarschaft zur Residenz situiert bleiben und nach wie vor eher Hof- denn Nationaltheater sein sollte. In Hannover konnte sich um die Jahrhundertmitte dann doch das Bürgertum durchsetzen und – unterstützt durch ein dementsprechendes Stadtplanungskonzept des Architekten Georg Ludwig Friedrich Laves – das Theater gegen den Wunsch von König Ernst August dem Einflussbereich des Leineschlusses entziehen und den Neubau damit für das bürgerliche Stadtzentrum reklamieren.