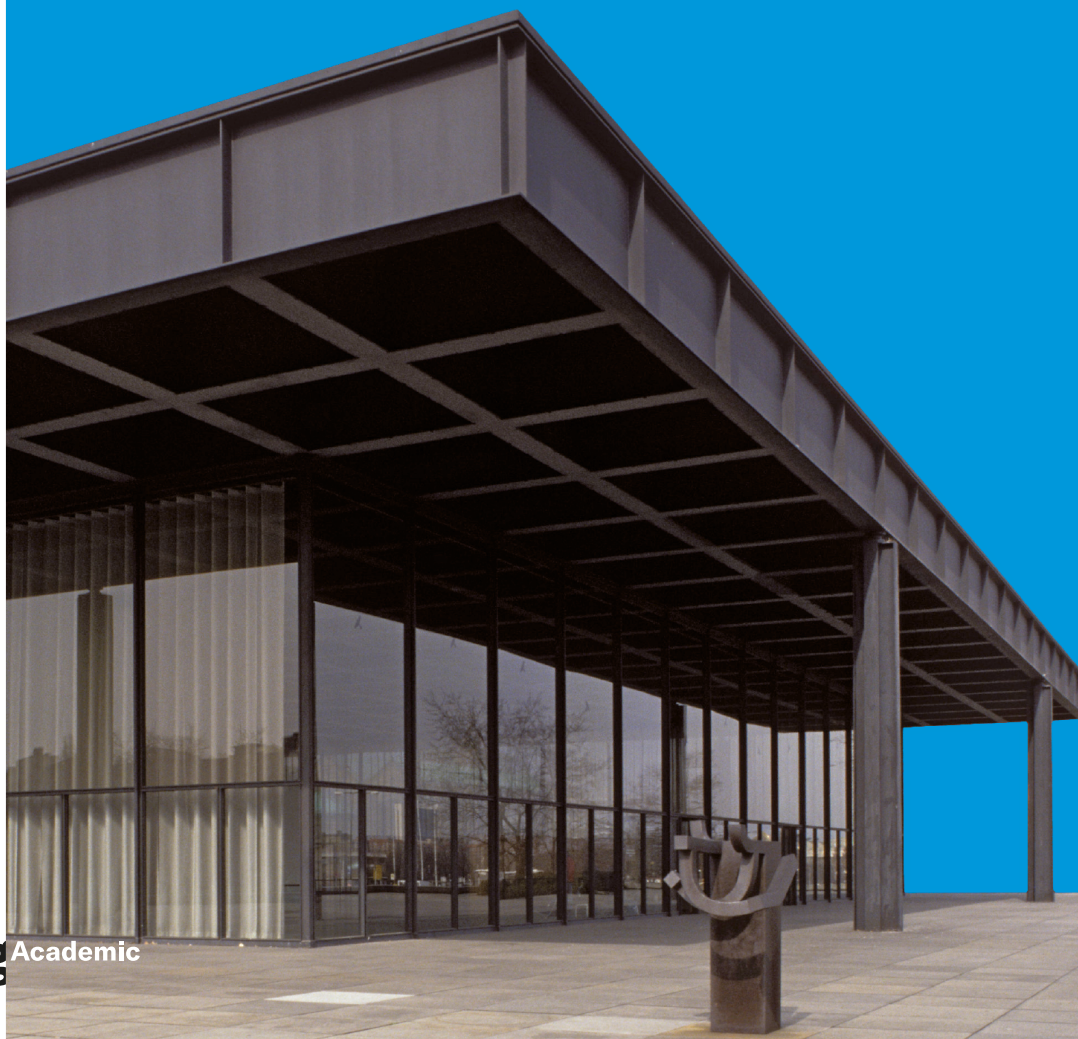


Christian Freigang

Die Moderne



wbg Architekturgeschichte

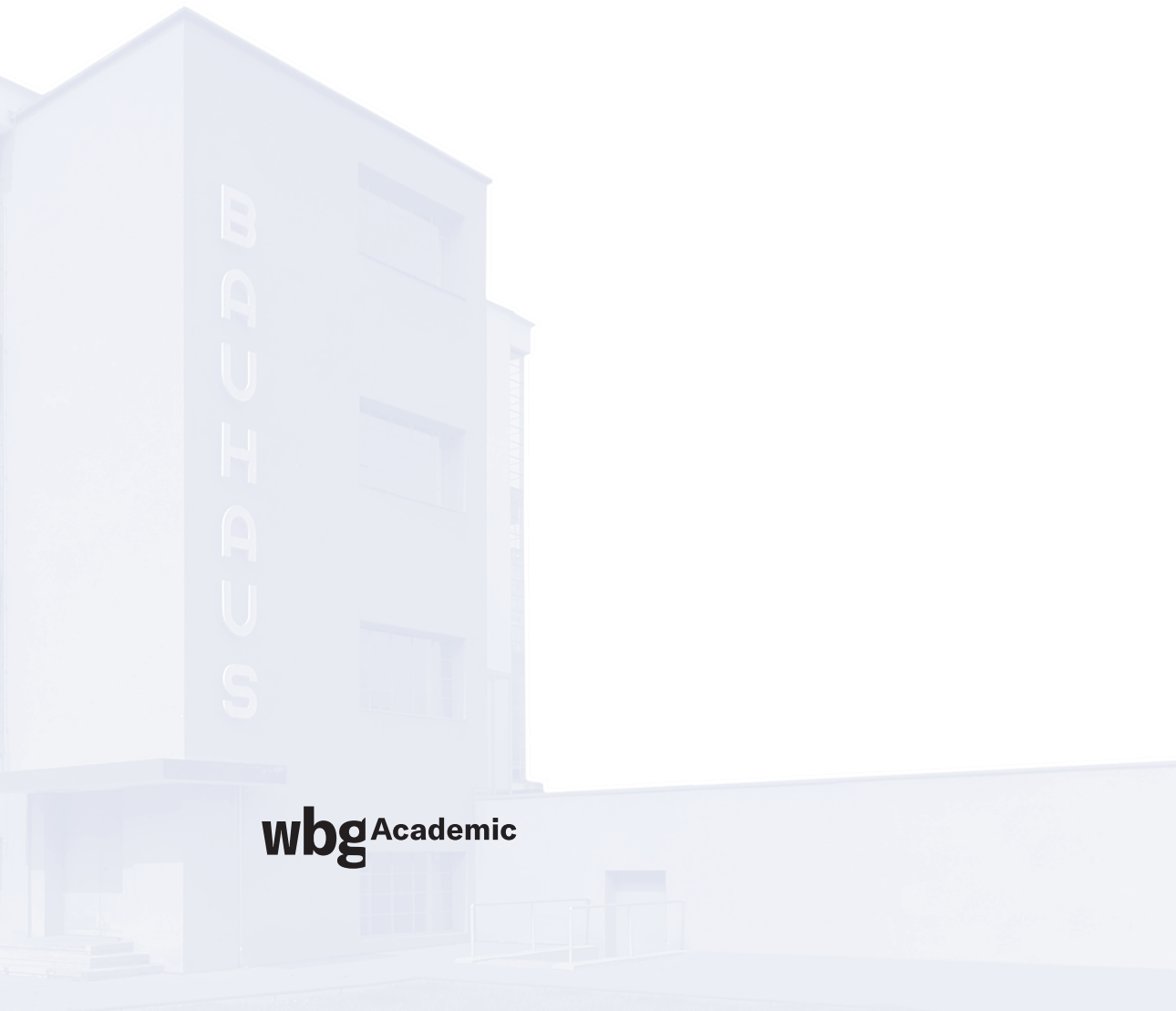
Herausgegeben von
Christian Freigang



Christian Freigang

Die Moderne 1800 bis heute

Baukunst – Technik – Gesellschaft



wbg Academic

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg.
Sonderausgabe 2018
(2., unveränderte Auflage 2018)
© 2015 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Redaktion: Barbara Eggert, Berlin
Layout, Satz und Prepress: schreiberVIS, Seeheim
Einbandgestaltung: Harald Braun, Berlin
Einbandabbildung: Berlin, Neue Nationalbibliothek,
Ludwig Mies van der Rohe © akg-images/Hilbich
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-27023-1

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-73978-3
eBook (epub): 978-3-534-73979-0

Vorbemerkung zur Neuauflage

Überblickswerke haben – selbst wenn dies im Zeichen der Nachmoderne anachronistische Züge zeigen kann – immer etwas mit Kanonisierung zu tun: Ein bestimmter Blick auf einen Gegenstand soll in praktische, lehrreiche, informative, hoffentlich originelle Form gegossen werden. Die Autoren dieser Buchreihe waren sich dieser Herausforderung schon 2013 bei der ersten Auflage bewusst. Die Nachfrage hat aber gezeigt, dass durchaus Interesse und Bedarf an diesem Versuch besteht, einen bestimmten, individuellen Zugang zu über 1000 Jahren Architekturgeschichte zu eröffnen. Wir freuen uns daher, wenn diese Sonderausgabe der anhaltenden Nachfrage entgegenkommt.

Berlin, Chapel Hill und Darmstadt 2018

Vorwort des Herausgebers

Die WBG Architekturgeschichte umfasst drei Bände und erläutert kompakt die bedeutendsten Entwicklungen, Hauptthemen und wesentliche Schlüsselwerke des Bauens ab ca. 800 bis heute in Europa und ausgewählten weiteren Gebieten. Der erste Band („Klöster – Kathedralen – Burgen“) umfasst das Mittelalter bis ca. 1500, der zweite („Ordnung – Erfindung – Repräsentation“) behandelt die Architektur der Neuzeit von 1450 bis 1800, also Renaissance und Barock, der dritte ist einer ‚langen‘ Moderne, also der Epoche von der Französischen Revolution bis heute, gewidmet („Baukunst – Technik – Gesellschaft“). Die Epochenschwellen – um 1500 bzw. um 1800 – folgen einer lange bestehenden und gut begründeten Einteilung der europäischen Architekturgeschichte: Vor der Neuentdeckung der antiken Säulengrammatik, dem sog. Vitruvianismus, im 15. Jahrhundert und vor der gleichzeitigen Erfindung des massenhaften Bilddrucks war das Bauen grundsätzlich anders: eine virtuos gehandhabte Technik im Dienst von Liturgie und Ritual, Verteidigung und Verkehr. Danach, im vitruvianischen Zeitalter, wurde das Bauen zu einer rhetorisch-künstlerischen Sprache, die vermittels eines universellen Kanons verstanden und bewertet sein wollte. Dies wiederum änderte sich seit 1800 in grundlegender Weise: Architektur sollte nunmehr (auch) unmittelbar wirken oder aber vielfältig ältere Stile abrufen oder neue Bautechniken gestalterisch steigern; der Vitruvianismus unterliegt seither einer grundlegenden Verdammung oder zumindest Revision.

In jedem Band bildet die exemplarische Darstellung von jeweils 50 besonders signifikant erscheinenden, realisierten und erhaltenen Ensembles den Schwerpunkt. Das stellt sicherlich eine knappe Auswahl berühmter und auch

weniger bekannter Bauten dar, ein kleiner Ausschnitt aus der immensen Geschichte des Bauens. Doch geht es darum, die faszinierende Vielzahl der Kriterien, aus denen Architektur entstanden ist und entsteht, an konkreten Gebäuden, weniger an theoretischen Entwürfen, Konzepten und Diskursen zu erfahren. Bauen heißt im Gegensatz zu den anderen Künsten immer, in die Erde einzugreifen, mit der Schwere der Materialien richtig umzugehen, auf gesellschaftliche und politische Gegebenheiten zu reagieren und nicht zuletzt: omnipräsent zu sein, unübersehbar, wunderschön oder auch störend und beunruhigend, der Pflege wie der Kommentierung bedürftig. Das ist die Besonderheit von Architektur als kulturellem Faktor, und deswegen bilden hier hauptsächlich konkrete Bauten den Ausgangspunkt, Bauten, an denen beispielhaft größere und theoretische Zusammenhänge erläutert werden: Was etwa sind die Vorteile des Spitzbogens, warum benötigt ein Herrscher ein Schloss, kann und soll Architektur ‚sprechen‘, in welchem Zusammenhang können Philosophie und Architektur stehen?

Die Beschreibung der Schlüsselwerke folgt prinzipiell einer chronologischen Ordnung, ohne dass beabsichtigt ist, hier eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte in allen Verästelungen vorzulegen. Deren Grundzüge sind gleichwohl in einem eigenen Kapitel ausgeführt, ebenso wie Erläuterungen zu essentiellen Themen der Architekturtheorie sowie zur Entwicklung der Erforschung der Architekturgeschichte. Wichtige Einzelthemen, zum Beispiel zur Bautechnik, den Säulenordnungen, der Architekturausbildung, zu Baugattungen und Vermittlungsmedien, sind in separaten Themenblöcken dargestellt. Querverweise sorgen dafür, dass sich die Kenntnisse vertiefen und erweitern lassen. Die Texte können also auch auswahlweise und springend gelesen werden. Literaturverweise ermöglichen es, Weiteres zu den Themen in Erfahrung zu bringen. Zeittafel und Register tragen zur praktischen Benutzbarkeit der Bände bei.

Die Absicht der Autoren, allesamt Hochschullehrer im Bereich der Architekturgeschichte, ist es, nicht Altbekanntes vorzutragen, sondern neuere Erkenntnisse in ihre Texte einfließen zu lassen. Insofern beansprucht die WBG Architekturgeschichte, ein faszinierendes Thema aktuell und angemessen übergreifend zu überblicken: intensiv, ohne zu überborden; vielfältig, ohne beliebig zu sein; unterhaltsam, ohne ins Oberflächliche zu gleiten; originell, ohne Einseitigkeit zu forcieren; didaktisch, ohne belehrend zu wirken. Sie wendet sich an alle, die an der Geschichte der Architektur interessiert sind oder beruflich mit ihr zu tun haben.

Berlin, im Mai 2013
Christian Freigang

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	5
Inhalt	7

I. Einleitung

11

Geschichte der Geschichten der Architektur 1800 – 2000	11
Die Erfindung der Stile und der Geschichte	13
Die Industrialisierung der Architektur: Materialien und Technologien	14
Architektur und Emotionen: Wahrnehmungskriterien der Architektur	17

II. Grundzüge der Architektur 1800 bis heute

21

Sentiment und Vernunft: Landschaftsgarten und griechische Antike	21
Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft: Vom Historismus zur Eisenarchitektur	31
Großstadt und Landschaft nach 1850: Die Entstehung des Urbanismus	37
Um 1900: Architektur als Gesamtkunstwerk	43
Genese der Avantgarden im Ersten Weltkrieg: Die europäische Illusion des Neubeginns	47
Alternativen der Moderne: Pluralismus der Baustile	56
Bauen in Diktaturen: Architektur als Teil des Totalitarismus	60
Neuanfänge und Kontinuitäten nach 1945: Wiederaufbau und Kritik der Moderne	64
High Tech und Partizipation: Utopien und Konsequenzen der Großtechnik	70
Was ist Architektur? Bauen und Poststrukturalismus	74
Themenblock · Medien der Architekturvermittlung	77
Architekturtheorie 1800–2000: Vom ‚sprechenden‘ zum ‚fiktionalen‘ Bauen	79

III. Schlüsselwerke

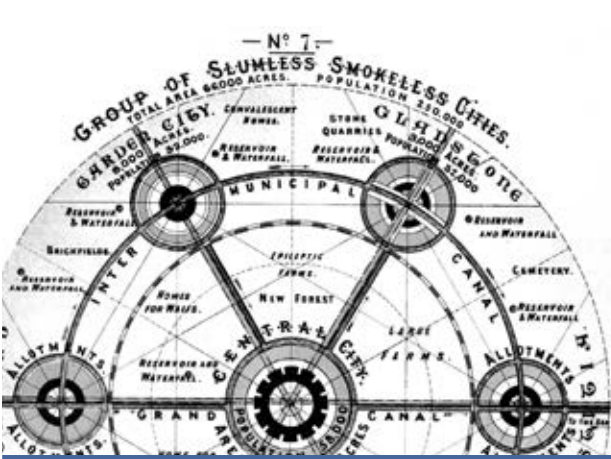
99

1 Wörlitzer Anlagen bei Dessau: Der Garten als Ort des Stilpluralismus	99
2 Die Saline von Chaux in Arc-et-Senans: Die Idealstadt der <i>architecture parlante</i>	104
3 Monticello und Virginia University: Beginn der Architektur in den USA	109
4 Das Alte Museum in Berlin: Das Museum als neue Bauaufgabe	113

	Themenblock · Die Öffentlichkeit als Bauherrin	118
5	Residenz und Ludwigstraße in München: Der Historismus des Auftraggebers	119
6	Houses of Parliament in London: Architektur und Monarchie	123
7	Erstes und zweites Hoftheater in Dresden: Wege der Neorenaissance	127
8	Bibliothèque Ste-Geneviève in Paris: Stein und Eisen	132
9	Crystal Palace in London: Typisierung und Weltausstellung	136
10	Gare du Nord in Paris: Baufaufgabe Schienenverkehr	140
	Themenblock · Architektenausbildung	145
11	Red House in Bexleyheath: Handwerklichkeit als Reformprogramm	146
12	Die Opéra in Paris: Selbstdarstellung des Großbürgertums	150
	Themenblock · Die Entstehung der modernen Denkmalpflege	154
13	Die Wiener Ringstraße: Umbau einer Kapitale	156
14	Der Justizpalast in Brüssel: Hypertrophes Staatssymbol	161
15	Galleria Vittorio Emanuele II in Mailand: Tempel des Konsums	165
16	Die Mietskaserne in Berlin: Massenwohnbau und Industrialisierung	169
17	Guaranty Building in Buffalo: Die Geburt des Wolkenkratzers	172
18	Das Bayerische Nationalmuseum in München: Stilvielfalt als museologisches Konzept	176
19	Maison Horta in Brüssel: Dekoration des Lebens im <i>Art nouveau</i>	180
20	Das Postsparkassenamt in Wien: Ästhetik des Bekleidens	184
	Themenblock · „Ornament und Verbrechen“	188
21	Die Garnisonkirche in Ulm: Liturgiereform und sakrales Bauen	190
22	Gartenstadt Hellerau bei Dresden: Die Gartenstadt als Reformbewegung	194
23	Die Turbinenhalle der AEG in Berlin: Der Werkbund und die Industrie	199
24	Robie House in Chicago: Die Suche nach einem Stil der USA	204
25	Das Théâtre des Champs-Élysées in Paris: Klassik und Betonarchitektur	208
26	Die Stadtbibliothek in Stockholm: Das Potenzial der Erinnerung	212
27	<i>Une Ville contemporaine</i> : Le Corbusier als Urbanist	216
	Themenblock · Organisationen und Interessenverbände	220
28	Haus Schröder-Schröder in Utrecht: Abstrakte Komposition im Raum	221
29	Zweites Goetheanum in Dornach: Anthroposophie und Expressionismus	226
30	Berliner Wohnsiedlungen: Wohnungen für den ‚neuen Menschen‘	230
	Themenblock · Bauausstellungen	235
31	Bauhausarchitektur in Dessau: Synthese des Neuen Bauens	237
32	Das Verwaltungsgebäude der IG Farben in Frankfurt: Repräsentatives Bauen für die Industrie	242
33	Haus Schminke in Löbau: Organische Moderne	247

34	Casa del Fascio in Como: Modernes Bauen im faschistischen Italien	251
35	Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg: Staatsarchitektur im Nationalsozialismus	255
36	Kaufmann Desert House in Palm Springs: <i>Life style</i> in der Nachkriegsmoderne	260
37	Die Unité d'habitation in Marseille: Umsetzung der Charta von Athen	263
38	Stalinallee und Hansa-Viertel in Berlin: Wiederaufbau im Wettbewerb der Systeme	267
39	Torre Velasca in Mailand: Die Wiederentdeckung der historischen Stadt	273
40	Seagram Building in New York: Wolkenkratzer und <i>corporate identity</i>	276
	Themenblock · Architekten-Rollen	280
41	Technische Universität Otaniemi/Espoo: Landschaft und moderne Architektur	281
42	Brasília, Stadtanlage und Parlamentsbau: Eine Hauptstadt als Staatssymbol	285
43	Rundfunk- und Pressezentrum in Kofu: Prozesshafte Großform	289
44	Haus der Nationalversammlung in Dhaka: Monumentalität und Moderne	293
45	Die Wallfahrtskirche in Neviges: Formsuche im Sakralbau	298
46	Das Olympiazentrum in München: Ökologie und sanftes Bauen	303
47	Centre Beaubourg in Paris: Pop und High Tech	307
48	Die Neue Staatsgalerie in Stuttgart: Strategien der Postmoderne	311
49	Jüdisches Museum in Berlin: Dekonstruktion und Fragmentation	315
50	Das 21. Jahrhundert: Positionen der Gegenwart	320
IV.	Anhang	324
	Zeittafel	324
	Glossar	328
	Literatur	331
	Register der Bauten und Stadtanlagen	341
	Personenregister	345
	Abbildungsnachweis	352

I. Einleitung



Geschichte der Geschichten der Architektur 1800 – 2000

Die Architekturgeschichte des 19. und 20. Jh.s hat lange gebraucht, bevor sie sich selbst historisch reflektierte. Das lag daran, dass noch bis in die 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts das 19. Jh. als die Epoche der Dekadenz, der beliebigen Vielfalt und des lügnerrischen Prunks galt und die Kontrastfolie für die Avantgarden seit dem Anfang des 20. Jh.s bildete. Einer solch negativ verorteten Epoche konnte kaum die Ehre einer profunden historischen Darstellung angetan werden. Auch für konservative Kunsthistoriker blieb lange die Architekturmoderne des 20. Jh.s fremd, ja sie unterlag weiterhin der populären Verdammung, die ihr seit den 20er Jahren entgegen gebracht wurde und die auch nach 1945 – trotz ihrer allgemeinen Rehabilitation in der Bundesrepublik als anti-nationalsozialistisches, demokratisches Bauen – vielfach weiterbestand. Diese Verurteilung galt ebenso im Osten Deutschlands, wo bis in die 60er Jahre die ‚westliche‘ Moderne als imperialistisch kritisiert werden konnte. – So ist es nicht unverständlich, dass es lange nur vereinzelte historische Gesamtdarstellungen gibt. Immerhin erschien 1915 und 1917 im „Handbuch der Kunstwissenschaft“ eine sehr knappe, expressionistisch-volkpsychologisch argumentierende Darstellung der Zeit ab 1800 (Griesbach 1915, Burger 1917). Gustav Adolf Platz veröffentlichte schon 1927 eine detaillierte Gesamtdarstellung der Architekturgeschichte seit 1900 als Ergänzungsband der „Propyläen-Kunstgeschichte“ (Platz 1927), ließ aber bezeichnenderweise das 19. Jh. aus. Den eigentlichen Ausgangspunkt der Geschichtsschreibung des Bauens des 19. und 20. Jh.s bildete Nikolaus Pevsners „Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius“ von 1936 (Pevsner 1936), 1949 neu unter dem Titel „Pioneers of Modern Design“ herausgegeben. Die englische Arts-and-Crafts-Bewegung wurde hier zusammen mit der Industrialisierung zum Generator eines neuen zeitgenössischen Stils. Pevsner schrieb als Kunsthistoriker, der seine eigene Gegenwart – die Studien zu dem Buch entstanden schon vor seiner Emigration aus Deutschland nach England – historisch ‚ableiten‘ wollte. Das ist insofern bemerkenswert, als Berufskollegen wie Hermann Benken und Hans Sedlmayr zur selben Zeit dem 19. Jh. insbesondere mangelnde Einheit und Größe attestierten – mit dekadentistischer, nationalsozialistisch gefärbter Note.

Im Weiteren entstanden historische Gesamtdarstellungen, die aus den Blickwinkeln von Protagonisten der Moderne verfasst waren. Für mehrere Jahrzehnte wurde Sigfried Giedions „Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition“ (Giedion 1941), 1941 in den USA erstveröffentlicht, zur Bibel sämtlicher Architekturstudenten. Die Moderne hatte sich hiermit eine historische Legitimation gegeben, erschien nicht weiter wie in den Avantgardediskursen der 20er Jahre als der *deus ex machina* zur Erneuerung des Bauens. Diese fast zwanghafte Traditionsbildung wird vor allem daran deutlich, dass Giedion die Entwicklung der Architektur eng mit derjenigen der Malerei parallelführt und daraus eine notwendige Entwicklung insbesondere zu den Architektursprachen von Le Corbusier und Alvar Aalto ableitet. Bruno Zevi, als Architekturkritiker ebenfalls engstens in die Diskurse um eine aktuelle ‚organische Architektur‘ involviert, legte 1950 eine detaillierte Gesamtdarstellung vor (Zevi 1950), in der als Star nunmehr Erich Mendelsohn auftrat. Henry-Russell Hitchcocks Überschau über das 19. und 20. Jh. von 1958, eigentlich eine etwas eintönige Geschichte von stilistischen Filiationen (Hitchcock 1958), stellte zum ersten Mal die Bedeutung der USA heraus. Wenig später las Reyner Banham, auch er intensiv in der damals aktuellen Diskussion um den Brutalismus engagiert, in „Theory and Design in the First Machine Age“ (Banham 1960) die Moderne als Geschichte ihrer technischen Herausforderungen. Die bis heute anspruchsvollsten Übersichten bieten Leonardo Benevolo (Benevolo 1960) sowie Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co (Tafari/Dal Co 1967), jener wegen der Umfassendheit, mit der auch der Städtebau einbezogen ist, diese aufgrund ihrer methodischen Perspektivierung. Die Architekturgeschichte des 19. und 20. Jh.s wird hier in marxistischer Perspektive in Bezug auf das Kapital und die Produktionsbedingungen dargestellt und daraus Kritik an einer Moderne abgeleitet, die sich dieser gesellschaftlichen und politischen Bezüge nicht immer klar war. Unter den Übersichten seit den 80er Jahren (Frampton 1980, Colquhoun 2002) wendet sich insbesondere die globale Architekturgeschichte von Spiro Kostof (Kostof 1985), von der sich der dritte Band dem 19. und 20. Jh. widmet, in gewisser Weise von einer Erfolgsgeschichte der großen Namen ab, um dagegen auch unspektakuläre soziologische und urbanistische Entwicklungen ins Feld zu führen. Derartige Kontextualisierungen finden sich auch in den jüngsten Überblicken über das 19. Jh. (Bergdoll 2000) und das 20. Jh. (Cohen 2012), wo die Architekturgeschichte mit der Veränderung von Wahrnehmungsweisen und Weltdeutungen bzw. von Mentalitäten zusammengeführt ist. Seit kurzer Zeit ist zu Recht auch die jüngere Vergangenheit – die Architektur der 1960er und 70er Jahre – in den Blickwinkel der historischen Erforschung gerückt worden. Der folgende Exzerpt aus einer Architekturgeschichte im betreffenden Zeitraum muss selektiv verfahren: ‚Große Erzählungen‘ oder gar der Versuch, ungebrochen fließende Entwicklungsströme nachzuzeichnen, sind verdächtig bzw. unmöglich geworden. Gemäß dem Untertitel des Buches sollen aber – implizit gesetzte – Akzente auf die Kriterien des künstlerischen Status von Bauwerken und ihrer Wahrnehmung sowie der technologischen und soziologischen Bedingungen gelegt werden. Bewusst ist die Geschichte der Architekturtheorie in einem eigenen Kapitel (vgl. S. 79 – 98) skizziert: Wenngleich sie auch vielfältig in die Praxis der baulichen Gestaltung verwoben ist, so geht es in diesem Buch doch nicht darum, Architekturgeschichte primär auf ihren gedanklichen Konzeptualisierungen aufzubauen, sondern konkrete Realisierungen in den Vordergrund zu stellen.

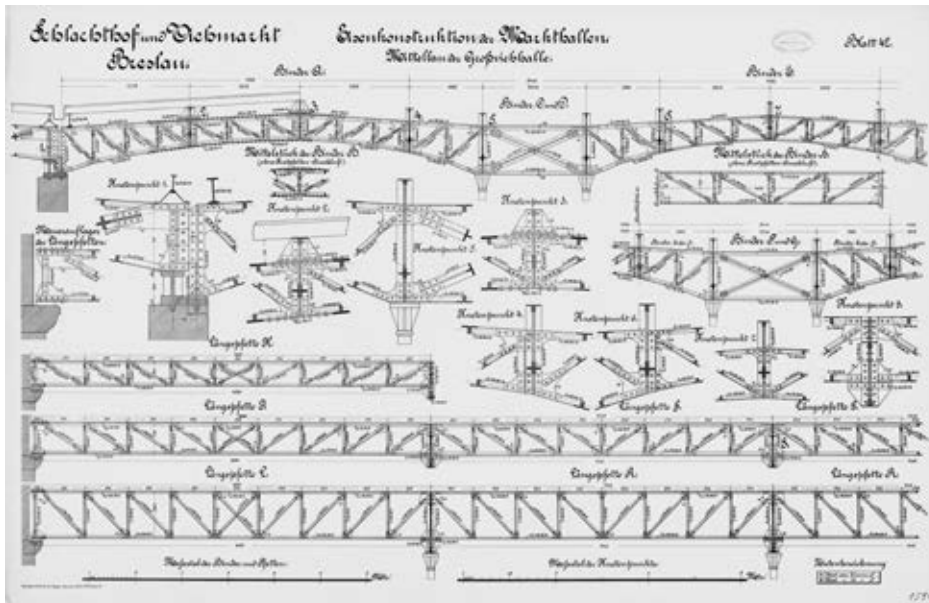
Die Erfindung der Stile und der Geschichte

Zwar wird bereits seit der zweiten Hälfte des 20. Jh.s die Untergliederung der Geschichte in aufeinander folgende, klar abgrenzbare Epochen kritisch hinterfragt, doch bildet gleichwohl die Erfindung der Geschichte und – als Ableitung davon, der Stile – die Grundlage der historistischen Architektur des 19. Jh. und damit als Negativfolie auch der Moderne. Dass die Weltenläufe chronologisch und kausal als ‚Geschichte‘ zu fassen sind, ist erst ein Deutungsansatz der späten Neuzeit. Zwar gab es davor bereits Chroniken, Genealogien, Biographien und erzählende Mythen, doch waren diese in hohem Maße unabhängig voneinander und beruhten auf unterschiedlichen Vorstellungen davon, wie historische Abfolgen zu verstehen seien – etwa als Nacheinander von Anekdoten oder als göttliches Wirken. Erst in der Mitte des 18. Jh.s werden diese ‚Einzelgeschichten‘ zu dem sog. Kollektivsingular ‚der Geschichte‘ gebündelt, dabei kritisch geprüft und wissenschaftlich untersucht. Ein beobachtendes Subjekt deutet und interpretiert Geschichte mit einem ausgefeilten Instrumentarium, mit dem etwa eine gefälschte von einer echten Urkunde unterschieden werden kann, und somit eine ‚wahre‘, ‚richtige‘ Rekonstruktion historischer Abläufe zu ermitteln ist. Prinzipiell liegen hierbei komplexe, aber rational zu ermittelnde kausale Begründungsmuster zugrunde, um das Voranschreiten der Geschichte zu erklären. Zunehmend wird Geschichte als eine absolute, für sich selbst existierende Kategorie begriffen, was sich auch heute noch in Wendungen wie „die Geschichte wird zeigen“ oder „die Geschichte verlief“ ausdrückt. Das bedeutete vor allem, dass die Geschichte nicht mehr an Herrscherfiguren oder göttliches Wirken gebunden war, sondern einen komplexen, von Menschen produzierten Gesamtzusammenhang darstellte. Hierbei kann man vielerlei Einzelaspekte isoliert fokussieren und in eine Entwicklungsperspektive stellen: die Geschichte der Kunst, die Geschichte der Architektur oder die Geschichte einzelner Völker, Nationen oder Regionen. Geschichte soll nach der Auffassung des 19. Jh.s auch moralisch und politisch wirken, Anleitungen für gutes und richtiges Handeln bieten. Die Annahme eines gemeinsamen, weit zurückreichenden historischen Schicksals stellt denn auch eine wichtige Bedingung zur Ausbildung von Nationalstaaten im 19. Jh. dar. Dies wiederum macht verständlich, warum die Geschichtswissenschaften in dieser Zeit eine zentrale Rolle innerhalb der universitär vermittelten Geisteswissenschaften spielen: Es ist die Epoche des Historismus |► 4, 5, 12, 13, 18|. Dieser Optimismus ändert sich zwar gegen Ende des 19. Jh.s, als sich herausstellt, dass Geschichte kaum direkte Anweisungen für das Heute geben kann und auch ihre Erforschung ein mühevolleres, ‚verstaubtes‘ Gewerbe ohne konkreten Bezug zur Gegenwart sein kann. Seit den sechziger Jahren des 20. Jh.s werden auch zunehmend die Gültigkeiten von ‚großen Erzählungen‘ (z.B. des Marxismus) in Frage gestellt und Geschichte als eine individuell erdachte Konstruktion, Fiktion oder Simulation begriffen |► 48|. Trotzdem vermittelt die Geschichte auch heute noch die grundlegende Erkenntnis, in einem unendlich komplexen und prinzipiell kausalen, also nicht etwa göttlich vorbestimmten, System zu leben. In diesem Zusammenhang spielt für die Architekturgeschichte auch der Begriff des Stils eine zentrale Rolle. Aus *stylus*, dem Handgriffel, abzuleiten, bedeutete Stil ursprünglich eine bestimmte persönliche Ausdrucksweise oder Redeebene, seit dem 16. Jh. auch regional unterschiedlich zu fassende,

in sich vergleichbare künstlerische Idiome. Später, und bis heute, bezieht man den Begriff auch auf Bekleidung, Einrichtungsembles, Konsumgegenstände, Gastronomietraditionen und Geschmackskulturen. Als seit dem 18. Jh. die Bedeutung der Geschichte wie auch die Kenntnis historischer Architektur zunimmt, dient Stil vor allem auch zur Bezeichnung bestimmter Epochen, in denen die äußeren Merkmale der Bauten insgesamt jeweils vergleichbar erscheinen. So entsteht, teilweise kontrovers und mit unterschiedlichen Benennungen und national unterschiedlich diskutiert, eine Kunst- und Architekturgeschichte, die sich lückenlos in eine Abfolge von Stilen einteilen lässt. Im Deutschen am geläufigsten sind Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus. Diese Grobeinteilungen können auch nach Früh-, Hoch- und Spätzeiten, Herrschernamen oder Regionen differenziert werden (,Frühgotik‘, ,Hochbarock‘, ,Louis XV.‘). Entscheidend dafür, dass die Stile im 19. Jh. als Zeichensystem der Architektur so wichtig wurden, war aber die Vorstellung, dass sie für jede Epoche spezifisch seien und überdies die damaligen Mentalitäten und sozialen Gegebenheiten vollständig zum Ausdruck brächten. Überspitzt gesagt, sei Nordfrankreich im 12. Jh. einheitlich durch die Frühgotik geprägt, und dies verkörpere die aufstrebende französische Monarchie, die deutsche Renaissance war angeblich der typische Stil des Bürgertums, und das antike Bauen Griechenlands zeuge von der Geburt der Zivilisation. Somit standen vielfältige Bezugnahmen zur Verfügung, die auch gezielt miteinander kombiniert werden konnten. Die Prämisse jedoch, dass Stil immer ein notwendiger Ausdruck einer einheitlichen Epoche gewesen sei, legte um 1900 auch den Keim zu einer fundamentalen Kritik am architektonischen Historismus und an der Gegenwart. Denn wenn alle historischen Epochen sich deutlich und einheitlich in ihren jeweiligen Stilen vermittelt hatten, wo blieb dann der eigene, aktuelle Stil? Dieser musste um jeden Preis gefunden werden und rechtfertigte, dem Historismus seit ca. 1900 eine radikale Absage zu erteilen |► 19, 20, 27, 28|. In einem Zeitalter, das massiv durch neue Technologien und ihre industrielle Umsetzung geprägt war, trat nun vielfach Baumaterial und Bautechnik als das neue Paradigma einer zeitgemäßen Architektur in Erscheinung.

Die Industrialisierung der Architektur Materialien und Technologien

In der Tat bildeten technische Entwicklungen eine der wesentlichen, unabdingbaren Voraussetzungen für die radikalen Veränderungen in der Geschichte der Architektur während des 19. Jh.s. Hierbei sind vor allem die massenhafte Verwendung von Metall, speziell Eisen und Stahl, sowie die Technik des Stahlbetons von entscheidender Bedeutung, die die Bauformen genauso betreffen wie die Produktionsweisen und grundsätzlichen Auffassungen von Architektur. Aus solchen Gründen ist die Geschichte der modernen Architektur früher gerne als eine Reaktion auf technologische Entwicklungen dargestellt worden. Das ist zwar etwas einseitig, doch müssen zum Verständnis des Bauens seit etwa 1850 die grundsätzlichen Merkmale der Eisen/Stahl- wie der Betonkonstruktion benannt werden, welche die traditionellen Bauweisen in Stein, Backstein und Holz ersetzen. Bei der Eisen-



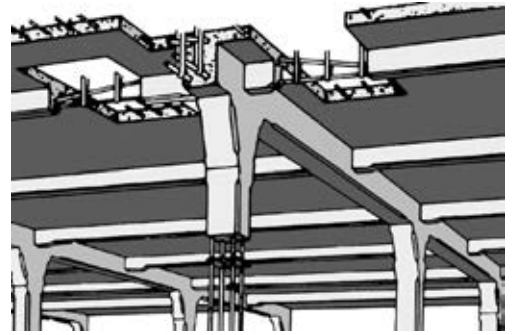
□ 1 Walzprofile und Nietverbindungen einer Eisenkonstruktion (Markthalle in Breslau von R. Plüddemann, E. 19. Jh.)

architektur bildet ein Metallskelett das konstruktive Grundgerüst, das etwa mit Backstein oder Glas ausgefacht oder mit verschiedenen Materialien verkleidet wird oder auch für sich stehen kann (Brückenbau, Eiffelturm, □ 15). Im Unterschied zum Steinbau entsteht ein Gebäude nicht durch allmähliches Aufschichten, sondern durch die Montage von industriell und vorab produzierten, vorwiegend Zugspannungen aufnehmenden Standardelementen (|▶9|, □ 1). Deren Produktion war erst seit der Zeit um 1800 möglich. Zwar gab es schon in Antike und Mittelalter handgeschmiedete Eisenklammern und Anker, doch waren diese nicht standardisiert und exakt berechenbar herzustellen. Roheisen, das Primärprodukt beim Schmelzen von Eisenerzen und dem Reduktionsmittel Koks oder Kohle, konnte zwar in Standardformen gegossen werden, war aber wegen seiner Sprödigkeit nur wenig auf Zugspannung zu belasten. Erst die Reduzierung des im Roheisen enthaltenen Kohlenstoffs (von 2,5 - 4 % auf unter 1,7 %) ermöglichte die Herstellung von schmiede- und vor allem walzbarem Stahl. Dies geschah seit 1776 durch das Puddelverfahren, bei dem hoch erhitzte Luft in das flüssige, ständig umgerührte Roheisen geblasen wurde. Seit Mitte des 19. Jh.s konnte mit der Entwicklung der Bessemerbirne die Stahlproduktion nochmals verbessert werden. Für die Stahlproduktion in industriellem Maßstab war also das Vorkommen von Eisenerzen und Kohle, zudem aber von Holz als Brennmaterial wichtig. Ebenso entscheidend war aber auch die Entwicklung von Walzverfahren seit dem späten 18. Jh., mit deren Hilfe gleichsam endlose Eisenprofile in gleichmäßiger Qualität produziert werden konnten. Die T-, I- und Doppel-T-Walzprofile bilden die Grundelemente der meisten historischen Stahlbauten. Diese Profilierungen verhindern bei weitgehender Material- und Gewichtsreduktion Belastungsverformungen, sie bieten aber auch genügend gerade Flächen zur einfachen Anbringung weiterer Trägereinheiten. Dies wurde bis in die erste Hälfte des 20. Jh.s mit Nieten oder Schrauben bewerkstelligt. Für diese mussten

sämtliche Löcher schon vor der Montage exakt berechnet und gebohrt sein (□ vgl. 1). Seit ca. 1930 kam auch das Lichtbogenschweißverfahren auf den Baustellen zum Einsatz. Bei dem zuvor meist angewandten Gasschmelzschweißverfahren wurden die Nähte temporär so geschwächt, dass sein Einsatz am Bau nicht möglich war. – Stahl als Baumaterial ist verhältnismäßig leicht, doch kann er industriell in Standardformen vorgefertigt und auch über weite Strecken transportiert werden. Zur Montage sind oftmals keine gesonderten Gerüste vonnöten, der Bau scheint gleichsam von selbst zu wachsen. Die hervorragenden Trägereigenschaften erlauben kühne, weitspannende Konstruktionen. Allerdings schwindet die Stabilität bei großer Hitze rapide, weswegen es im 19. Jh. immer wieder zu spektakulären Brandkatastrophen kam, bei denen die Stahlskelette weich wurden und in sich zusammensackten. Überdies eignet Eisen und Stahl als Baumaterialien nicht nur eine ‚schmutzige‘, rostende bzw. banale Oberfläche, den Skelettkonstruktionen fehlt auch die Körperlichkeit und plastische Kraft, die in der Auffassung des 19. Jh.s die essentiellen Kriterien waren, um eine künstlerisch wirksame, vom Licht modellierte Außenhülle zu kreieren |►9|. Die frühe Kritik an der Eisenkonstruktion betraf aber auch ihre markante Technizität und die scheinbare Auflösung der Gattungsgrenzen (vgl. S. 36 und □ 15). Ein ausgiebiger und komplizierter Rechenprozess mit zahlreichen Parametern stand am Anfang des Entwurfs, nicht mehr eine künstlerische Idee. Zudem war das Grundmaterial der gewalzten Stahlprofile mit demjenigen von banalen technischen Apparaturen identisch: Eisenträger und Eisenbahnschienen sind grundsätzlich dasselbe |►10|.

Diese mangelnde Körperlichkeit hat die Betonkonstruktion nicht, die heute die am häufigsten angewandte Bautechnik ist (ital. *cemento armato* oder *calcestruzzo armato*; franz. *béton armé*; engl. *concrete*). Es handelt sich um eine Verbundbautechnik, bei der die Vorteile des auf Druck belastbaren (Kunst)Steins mit denjenigen der auf Zug belastbaren Stahlkonstruktion miteinander kombiniert werden. Das Eisen wird als innere Bewehrung innerhalb eines vielfältig formbaren Gemenges von Bindemitteln (Zement) und Zuschlagstoffen (Kiesel, Bims etc.) verwendet. Diese werden, mit Wasser vermischt, in flüssigem Zustand in vorab erstellte Negativformen der Konstruktion, die sog. Schalung gegossen oder gar gespritzt. Das Wasser wird in der entstehenden Hydratisierung gebunden, der gelöschte Kalk härtet unter Sauerstoffaufnahme aus, so dass insgesamt ein Kunststein entsteht, der innen armiert ist. Eisen/Stahl und die Zementmasse verbinden sich innig miteinander und weisen überdies denselben Wärmeausdehnungskoeffizienten auf, so dass sie bei Temperaturschwankungen identisch reagieren. Erfunden wurde die Technik in der Mitte des 19. Jh.s (François Coignet, Joseph Lambot, Joseph Monier), und zwar zunächst zur Herstellung von Kübeln und Böden, in deren Zementwände Drahtgitter eingelegt waren. Seit dem Ende des Jahrhunderts wurde die Technik in zahlreichen Abwandlungen weiterentwickelt, bald entstanden weltweit agierende Betonunternehmen wie François Hennebique, Wayss & Freytag u. a. Meist handelte es sich bei den Bauten um fachwerkartige Skelettkonstruktionen aus geraden Balken, die aus einfachen Verschalungen mithilfe von Brettern entstanden (□ 2, |►25|). Der Betonbau hat viele Vorteile, denn außer seiner Trag- und Bruchfestigkeit sowie seiner Härte ist er absolut feuersicher. Er kann schnell und höchst wirtschaftlich errichtet werden, hat zudem eine lange Lebensdauer bei insgesamt geringem Pflegeaufwand. Zudem können mit ihm standardisierte Einzelteile hergestellt werden, etwa Decken- und Balkenplatten, Hohlsteine, Wabenformen, Gewölbeelemente

usw. Vor allem aber handelt es sich ästhetisch um einen plastisch-körperlichen Baustoff, der sogar nachträglich auf der Oberfläche bearbeitet werden kann. Je nach Zuschlägen können auch Farbigkeit und Musterung reichhaltig variiert werden, aufgrund des Grundstoffes Zement hat er aber eine grundsätzlich graue Tönung. Die Formen des Kunststeins sind wesentlich von den Schalungsformen abhängig. Diese selbst können prinzipiell sehr variabel sein, denn sie sind konstruktiv nicht wirksam |► 29, 39, 45|. Die aus ihnen gebildete Positivkonstruktion bildet in dessen eine monolithische Einheit, die in sich stabil und weder geschichtet noch montiert ist. All das ist präzise vorherberechenbar und entsprechend optimierbar. Beim Spannbeton, insbesondere für weit spannende Balken angewandt, werden die Zugspannungen der Armierung vor dem Verguss simuliert, um eine ideale Position der Stahlkerne zu garantieren. Ähnlich wie im Fall der Eisen- und Stahlkonstruktionen eignet dem Beton eine breite Einsetzbarkeit, denn er wird im Tief- wie im Hochbau eingesetzt. Da er im 19. Jh. lange für banale Konstruktionen verwendet wurde und die Grundfarbe Grau mit lebloser Neutralität assoziiert wird, haftete dem Beton lange der Makel des Unkünstlerischen an |► 25|. Vor allem aber gibt es keine natürlich sich aus dem Beton ergebende konstruktive Urform (wie etwa die aus Baumstämmen gefertigte Blockhütte), so dass es schwierig ist, eine ‚richtige‘, weil konsequent materialgerechte Betonkonstruktion zu benennen.



□ 2 Schema eines Betontragewerks nach F. Hennebique (um 1900)

Architektur und Emotionen

Wahrnehmungskriterien der Architektur

Die Geschichte der modernen Architektur ist unter vielen Blickwinkeln beschrieben worden: als Überwindung einer moralisch bedenklichen Dekorationsarchitektur in Richtung auf eine ‚wahre‘ Baukunst, als Umsetzung neu entwickelter Techniken und Produktionsverfahren (vgl. S. 11 f.) oder als Erfüllung sozialer Aufgaben. Bis vor kurzem wurde kaum beachtet, dass Architektur, gerade in dem hier behandelten Zeitraum, auch die Aufgabe hat, in verschiedenster Weise auf Gemüt und Psyche zu wirken. Architektur nimmt insofern Einfluss auf eine in Öffentlichkeit agierende und kommunizierende Gesellschaft. Dies setzt schon im 18. Jh. ein, als wirkungsästhetische Ziele aus der Gartenkunst auf das Bauen übertragen werden. Insbesondere die Theorieentwürfe von Germain Boffrand, Jacques François Blondel und Nicolas Le Camus de Mézières ordnen der Architektur psychologische Wirksamkeit – zwischen den Gefühlen von Freude, Ernsthaftigkeit, Trauer, Schrecken und Erschauern – zu. Daran knüpft unmittelbar Étienne-Louis Boullée am Ende des 18. Jh.s mit seinen Entwürfen an (von Engelberg 2013, S. 323 – 326), die das Ziel haben, die

erhabenen Naturwirkungen in der Architektur „ins Werk zu setzen“. Diese spätaufkläre- rische Ästhetik der Leidenschaften wirkt unmittelbar auch auf die deutsche Architektur- debatte. Im 19. Jh. findet sich die psychologische Wirkqualität indessen weniger prägnant begrifflich formuliert; die theoretische Literatur ist stark durch rationalistische Ansätze (Rolle von Konstruktion und Material) geprägt. Gleichwohl finden die psychologischen Kri- terien in hohem Maße Eingang in die architektonische Praxis und Wahrnehmung. Begriffe wie Fröhlichkeit, Ernsthaftigkeit, Gelassenheit, Bedrückung, Erhebung usw. finden sich vielzählig in Kritiken oder in Wettbewerbs- und Preisurteilen, unterschwellig aber z. B. auch im zentralen Kunsttraktat des französischen 19. Jh.s, in Charles Blancs „Traité des arts du dessin“ (1867). Vor allem aber berührt auch der in der ersten Hälfte des 19. Jh.s um die Frage der Farbigkeit der antiken Architektur in ganz Europa ausgetragene Streit die Frage nach der emotionalen Wirkung der gebauten Umgebung | ► 12 |. Was die Baupraxis angeht, so sind nur auf der Grundlage einer derartig weiterwirkenden psychologischen Ästhetik der Architektur die bewusst emotionslosen Häuserfassaden der Pariser Straßen- regulierung unter dem Präfekten Haussmann einerseits wie die Dramatisierung architek- tonisch-psychologischen Erlebens in der Pariser Oper andererseits zu verstehen | ► 12 |. Farben, Materialien, Raumdispositionen und -abfolgen sind hier als empathische Inszenie- rungsmittel eingesetzt. Umgekehrt ist zu beachten, dass gezielt strenge Architekturen im- plizit auf die bürgerliche Maxime der ‚Sittlichkeit‘ als Gegenposition zu unkontrollierbaren Affektinduktionen zielen. Überspitzt formuliert stellt sich die bürgerliche Stadt des 19. Jh.s als eine regelrechte Topographie der Emotionenerzeugung, -konditionierung und -repressi- on dar: Ernsthaftigkeit qua Bauten der Bildung, seelische Erbauung in der Kirche, Ausgela- senheit im Zirkus, Niedergeschlagenheit vor dem Gefängnis, Trauer auf dem Friedhof usw.

Ende des 19. Jh.s entwickeln sich die Einfühlungsästhetik, die Psychophysik und die Psychologie zu eigenen Wissenschaften, die insgesamt die affektive Stimulierung der Psyche als Wahrnehmungsinstantz untersuchen. Solche Ansätze spielen sodann seit dem Ende des 19. Jh.s im Bauen, gerade auch des Jugendstils, eine zentrale Rolle | ► 19 |. Ziel des Architekten ist es, über seine Innenräume und Fassaden verschiedenartige Stimmun- gen zu erzeugen. Das wird vor allem im Privathausbau, in der Theater- und der Denkmals- architektur sowie im Kirchenbau wirksam. Den Hintergrund dafür bildet der Anspruch, dass Architektur nicht länger dadurch zu verstehen sei, dass man – mit entsprechendem Bildungshintergrund – Stile ‚erkennt‘ und allegorische Dekorationen dechiffriert. Im Ge- genteil sollen die Bauten unmittelbar auf die Seele eines jeden wirken. Darin liegt aber gleichzeitig der Keim der radikalen Erneuerungsbestrebungen in der Architektur kurz nach 1900: Seelische Affizierung wird nun vielfach als emotionale ‚weibliche‘ Verführung durch Architektur abgewertet und diesem eine positiv verstandene ‚männlich‘-objektive Schönheit als Ideal guter Baukunst entgegengesetzt | ► 25 |. Die im Zusammenhang der Jugendstilkritik deutlich werdende Polarisierung zwischen Emotion und Ratio als ent- scheidende Sensorien bei der Produktion und Wahrnehmung von Architektur wird durch die Krise des Ersten Weltkrieges zugunsten einer als überzeitlich begriffenen, rationalen Architektur entschieden. Gleichwohl wirken die Kriterien sensueller Stimulierung und emotionaler Überwältigung gerade in der sich entwickelnden Moderne weiter. Gerade bei Le Corbusier als einem der theoretischen Wortführer spielt die emotionale Überwältigung durch die technische Rationalität der neuen Architekturen eine zentrale Rolle. Auch die

Farbigkeit mancher moderner Architekturen, etwa in Wohnsiedlungen |►30|, soll direkt erfahrbare psychische Energien erzeugen.

Trotzdem wurde das Kriterium der emotionalen Wirkkraft von Architektur innerhalb der internationalen Moderne kaum explizit als Ziel benannt. Man wollte ‚sachlich‘ und ‚objektiv‘ sein. Umso leichteres Spiel hatte das Bauen in den Diktaturen, in denen emotionale Kriterien als massenpsychologische Instrumente neu aktiviert wurden, zwischen kameradschaftlicher Gemütlichkeit und pathetischer Überwältigung. Die Architektur der Nachkriegszeit hat die emotionale Komponente hingegen vielfältig ausgebaut. Vor allem im Kirchenbau und auch in Gedenkstätten gibt es zahlreiche Ansätze, seelisch irritierende Räume und Lichteffekte zu schaffen. Das reicht bis zu Projekten der jüngsten Vergangenheit wie Peter Zumthors Projekt zur Berliner „Topographie des Terrors“, Peter Eisenmans Denkmal für die ermordeten Juden in Europa in Berlin (S. 77, □ vgl. 38) und Daniel Libeskind's Jüdischem Museum in Berlin |►49|. Darüber hinaus hat sich der Begriff der ‚Atmosphäre‘ in der neueren Ästhetik zu einem Leitbegriff entwickelt (Gernot Böhme), der auch von der Architektur bzw. dem Architekturdiskurs aufgenommen wird. Hier geht es um Stimmungswerte, die aus Umgebungen auf ein Individuum psychologisch wirken. Diese Umgebungen können architektonisch geformte Räume und Materialien sein, aber vor allem auch situative, durch bestimmte soziale Komponenten bestimmte Umgebungen. Vielfältig sind solche Mechanismen aber auch für Event- und Konsumarchitekturen umgesetzt, in denen es – etwa bei anspruchsvollen Shopping Malls – darum geht, komplexe Raumbildungen mit Infrastrukturen und emotional ansprechenden Ambientes zu verbinden.



II. Grundzüge der Architekturgeschichte 1800 bis heute

Sentiment und Vernunft Landschaftsgarten und griechische Antike

Angesichts der Bedeutung von Affekten und Emotionen in der Menschen- und Gesellschaftsauffassung seit dem 18. Jh. ist es auch kein Wunder, dass in den folgenden Grundzügen der Architekturgeschichte derartige Themen am Anfang stehen und auch in den Abschnitt der 50 Schlüsselwerke immer wieder eine wichtige Rolle spielen. – Eine der fundamentalen Veränderungen im Verhältnis zwischen dem Menschen, der Natur und dem Bauen ereignet sich im späten 18. Jh. mit der Vollendung des Konzeptes des Landschaftsgartens. Die scheinbar als regellos inszenierte Natur in all ihrer botanischen Vielfalt und ihren wechselnden Licht- und Farbeffekten, in die bedeutungshaft allerlei Architekturen und Denkmäler eingestreut sind, versteht sich gleichsam als ein riesiges, betretbares Landschaftsgemälde. Doch dieses Bild ist nicht in Öl auf Leinwand gemalt, also eine illusionistische Täuschung, sondern als Künstlerin tritt gleichsam die Natur selbst auf, die Komposition, Farbe und räumliche Tiefe verwirklicht und unmittelbar auf die Sinne einwirken lässt. Wesentliche Gestaltungsmittel sind bewegte Konturen, sinnreiche Tiefenstaffelungen, die bedeutungshafte Bezugnahme von *point-de-vues*, die über geschwungene Wege überraschend erreicht werden. All das soll in abwechslungsreicher Mannigfaltigkeit der Naturformationen (Hügel, Täler, Wiesen, Felsen, verschiedenste Baumarten, Wälder, Lichtungen, Seen, Teiche, Bäche, Wasserfälle, Inseln usw.) strukturiert und mit assoziationsreichen Kleinarchitekturen bestückt sein, welche stimmungshaft das Wirken der Zeit (Ruinen), die Größe historischer Epochen, moralische Ideale (Eintracht, Freundschaft) oder die Autorität von Philosophen und Dichtern evozieren. Die empfindsame Reaktion soll sich im Gemüt einer individuell fühlenden Seele ereignen. Nicht ohne Grund steht dahinter eine philosophische Grundhaltung, der Sensualismus, wie in Bezug auf den Landschaftsgarten schon zu Beginn des 18. Jh.s vor allem von Anthony Ashley-Cooper (3. Earl of Shaftesbury), Joseph Addison, Alexander Pope oder Henry Home vertreten. Demnach sei die Erfahrung und Beurteilung der Welt sowie von Moral und Schönheit über die individuellen Sinneseindrücke und einen angeborenen *moral sense* möglich. Dieses erzeugt natürliche Gemütsbewegungen, die – in richtiger Mischung – echte Moralität

unabhängig von religiösen Normvorstellungen entstehen lassen. Entsprechend kann das Gemüt in besonderer Weise von vielfältigen Natureindrücken, dem Pittoresken im Gegensatz zum künstlich geordneten Schönen, in idealer Weise stimuliert werden und somit die göttliche Harmonie in der Naturschöpfung erkennen lassen. Insofern ist es auch nicht ganz richtig, den Landschaftsgarten vom älteren französischen Barockgarten deswegen abzusetzen, weil dieser die Beherrschung der Natur durch die göttlich legitimierte fürstliche Macht, jener aber das aufklärerische Ideal von Freiheit ausdrücke. Der Landschaftsgarten will nicht alleine etwas versinnbildlichen, sondern unmittelbar auf die Sinne und das Gemüt wirken. Ein Kind der Aufklärung ist der Landschaftsgarten aber insofern, als hier unaffektierte, nicht von höfischer Etikette verdorbene Natürlichkeit und Aufrichtigkeit erlebt werden sollen. Solche Rückbezüge auf ein ursprüngliches Paradies, einen Garten Eden, beinhalten auch eine Reihe neuer Lebensmodelle und Entwürfe. Idealtypisch sind sie von Jean-Jacques Rousseau formuliert, dessen Ideale von echter Liebe und aufrichtiger Freundschaft nicht umsonst als ein „Zurück zur Natur“, also als ein programmatisches Abwenden von Stadt und Herrscherhof zu verstehen sind. Den historischen Vorlauf hat diese Bewegung im Umfeld einer liberalen neuen englischen Aristokratie, die sich seit dem 17. Jh. im Gegensatz zu Frankreich nicht dem König, sondern individuell dem eigenen Land verantwortlich fühlte. Insofern hatte jeder Adelige als *man of taste* Bildung und *moral sense* zu erwerben und staatsmännisch umzusetzen. Die Bildungsreise zu den verehrten Stätten von Zivilisation und Moral im antiken Italien (*Grand Tour*) verschafft insoweit ein intensives Erleben nicht nur von alter Kunst, sondern von einer als arkadisch wahrgenommenen mediterranen Natur. Denn hier, in der nicht domestizierten, wilden Natur regiert die Göttin der Freiheit (Addison). Bald kommen auch andere Kulturen hinzu, insbesondere fernöstliche.

Die prägendsten Formulierungen realisierte William Kent in der Mitte des 18. Jh.s für Lord Burlington in Chiswick, für den Viscount Cobham Sir Richard Temple in Stowe (von Engelberg 2013, S. 301–309), für den Bankier Henry Hoare d.J. in Stourhead: Gesamtkunstwerke, die sich an den römischen und italienischen Landschaftsgemälden etwa eines Nicolas Poussin oder Claude Lorrain orientierten und sie mit Tempelchen für moralische Tugenden und Laster ausstatten. Lancelot Brown, wegen seiner trickreichen Erfindung in der Gartengestaltung Capability Brown genannt, wurde insbesondere deswegen wichtig, weil er die vorgefundene Naturformation zum Ausgangspunkt jeweils individueller Gärten machte. Es ist bezeichnend für die Konjunktur des Landschaftsgartens, dass sie schon um 1780 in Form eines Handbuches systematisiert wurde. Christian Cay Lorenz Hirschfelds fünfbandige „Theorie der Gartenkunst“ (1775–85) unterteilt die Gärten nach verschiedenen Auftraggebern, Typen, Funktionen und Ausstattungsmitteln. Darunter rangiert zum ersten Mal auch der Volksgarten, also der öffentlich zugängliche Landschaftspark, der bald ein unverzichtbares Element des Städtebaus werden wird, das sowohl der Erholung und der Volksbildung als auch der urbanistischen Auflockerung sowie der klimatischen Verbesserung der verrauchten Städte dient.

Derartige Vorgaben nahmen vor 1800 die aufgeklärten Fürsten in ganz Europa auf und führten sie weiter. Der Wörlitzer Landschaftsgartens |► 1|, initiiert durch Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, fügt sich insofern ein in ein wahres Reformprogramm, das auch Pädagogik und religiöse Toleranz umfasste und in dem auch der Fürst selbst nach

den Rousseau'schen Idealen echter Liebe lebte. Im Seifersdorfer Tal bei Dresden schufen die Grafen Brühl um 1780 einen Landschaftsparcours der von ihnen verehrten Dichter Goethe und Herzog Carl August entwarfen in Weimar den Ilmpark, einen wildbewachsenen Wiesengrund mit mehreren sentimental Erinnerungsorten; wenig entfernt davon entstand in der Sommerresidenz der Herzogin Anna Amalia in Tiefurt ein Gartenort, in dem sich Literatur und Landleben vereinten und der der gesellige Ort des Weimarer Literaturlebens wurde. Auch in Kassel-Wilhelmshöhe wurde der bereits bestehende barocke, von einer großartigen Kaskade dominierte Garten zunächst durch einen empfindsamen Landschaftsgarten mit Philosophendenkmälern, wenig später durch einen romantischen Park mit der neugotischen Löwenburg erweitert. Diese sollte allerdings weniger melancholische Reflexionen auslösen, sondern diente dem Landgrafen Wilhelm dazu, seine Anciennität vorzuführen. In der Folgezeit schmückten sich alle großen Fürstenthäuser mit bis heute genussreich genutzten, weiträumigen und großzügigen Landschaftsgärten, für die professionelle Gartenarchitekten tätig waren, welche zumeist eine Studienzeit in England wie in Italien verbracht hatten: Das gilt für Erdmannsdorff in Anhalt-Dessau, Ludwig von Sckell in Bayern und der Pfalz, Peter Joseph von Lenné in Preußen. Von Sckell erweiterte den barocken Schwetzingen Schlossgarten, u. a. mit einer künstlichen Moschee, und schuf vor allem in München den Englischen Garten, der, größer als der New Yorker Central Park, die bayerische Landeshauptstadt bis heute städtebaulich prägt. Der Park wurde seit 1789 unter dem pfälzischen Kurfürsten Karl-Theodor als Militär- und Volkspark im Nordosten der Stadt angelegt (□ 3). Die Idee dazu verdankte der Herrscher dem aus Massachusetts stammenden Kriegsminister Benjamin Thompson, die Ausführung des Landschaftsgartens wurde 1799 von Sckell übertragen. Über fünf Kilometer erstreckt sich ein Naturgelände, das in Stadtnähe noch höfischen Charakter hat, aber an der Peripherie gleichsam in reiner Natürlichkeit aufgeht. Als Fixpunkte dienen exotische Staffagearchitekturen wie die Pagode des Chinesischen Turms (nach dem Vorbild des Londoner Parks von Kew) und der griechische Rundtempel (Monopteros). – Für die preußischen Könige gestaltete Peter Joseph von Lenné im zweiten Viertel des 19. Jh.s die weite Umgebung Potsdams zu einem umfangreichen Gartenreich um: Der Neue Garten, Klein-Glienicke, Charlotten-



□ 3 München, Englischer Garten, Plan A, Ludwig von Sckell, 1804.



□ 4 Paris, Parc des Buttes-Chaumont, J.-Ch.-A. Alphand, 1860 – 70

hof, die Parkerweiterung von Sanssouci, die Pfaueninsel und Babelsberg formen die Seenlandschaft der Havel zu einem Gesamtkunstwerk um, in dem verschiedenste Ambientes – römische Antike, Byzanz, Gotik, Bauernhof, italienische Mittelmeerlandschaften – evoziert sind. Die hier errichteten Architekturen sind nicht nur Staffagearchitekturen, son-

dern von namhaften Architekten wie vor allem Karl Friedrich Schinkel und Ludwig Persius entworfene Großbauten (Schloss Klein-Glienicke, Schloss Babelsberg). Den ausgedehntesten europäischen Landschaftsgarten entwarf ab 1815 Hermann Fürst von Pückler für die Umgebung von Muskau. Das alte Dorf wurde selbst Teil der Anlage, die insgesamt eine Gesamtschau der Geschichte liefern sollte. – In Frankreich wurde der Landschaftsgarten recht früh übernommen, allerdings zunächst, wie im Park Monceau in Paris (1769) im Sinne einer Abfolge von Theatertableaus. Einen empfindsamen Garten mit zahlreichen Stationen zur philosophischen Reflexion ließ der Gönner von Rousseau, der Marquis de Girardin, seit 1766 in Ermenonville anlegen. Im Zuge der Stadtregulierung von Paris unter Haussmann |► 12| wurden auch die Parks in Volksparks umgewandelt, wobei soziale Distinktionen durchaus wirksam werden konnten: Die großen innerstädtischen Parks in Paris, der Parc Montceau und der Parc des Buttes-Chaumont wurden beide in den 1860er Jahren vom Gartenarchitekten Jean-Charles-Adolphe Alphand umgestaltet bzw. neu angelegt. In beiden Fällen handelt es sich um Landschaftsgärten, doch bleibt beim Parc Montceau, im noblen 8. Arrondissement gelegen, die Tradition des französischen Barockgartens weiter wirksam. Von einem eleganten hohen Metallgitter eingefasst, ist die Wegführung gut ersichtlich. Im Parc des Buttes-Chaumont hingegen wurde ein ehemaliger Steinbruch innerhalb eines armen Arbeiterviertels im Osten der Stadt zu einem bewegten, pittoresken Landschaftsrelief mit windungsreichen Wegen, Grotten und Kaskaden umgestaltet (□ 4). – Weitere großangelegte Landschaftsgärten in Europa finden sich etwa in Tsarskoye Selo und Pavlovsk (1770/1780, Landschaftsarchitekt Charles Cameron) oder um die Franzensburg bei Wien, seit 1800 ausgeführt.

Etwas überspitzt kann man sagen, dass die britische Entwicklung von den aufklärerischen Idealen insbesondere die individuelle Freiheit als Kriterium der Architektur umsetzt: als ein subjektiv-stimmungshaftes Erlebnis des gestalteten Raums. In Frankreich wird hingegen ein anderes emanzipatorisches Ideal zum architektonischen Grundprinzip: Eine – vor allem baukonstruktiv begründete – Vernunft soll sich dem Äußeren des Gebäudes vermitteln, das dadurch als das Produkt strenger Naturgesetzlichkeit zu erkennen ist. Hier setzt sich letztendlich eine Tradition der Gotik mit ihrer virtuellen Beherrschung der Baukonstruktion fort. Dass Architektur durch ihre sie tragenden und schützenden

Glieder bestimmt wird, kann auch auf die klassisch-vitruvianische Architektursyntax angewandt werden. Marc-Antoine Laugier etwa fordert in seinem „Essai sur l'architecture“ von 1756, das rationale Prinzip der hölzernen Urhütte – Stämme, die ein Giebeldach tragen – müsse immer im Bauen ablesbar sein. Giebel in Superposition etwa seien deswegen verboten, denn jedes Haus könne nur ein Dach haben. Das bedeutendste Gebäude, das die Verbindung von kühnster Konstruktion, gotischer Proportionierung und klassischem Formenapparat wagt, stellt die Kirche Ste-Geneviève in Paris (sog. Panthéon) dar, von Germain Soufflot 1757 begonnen (von Engelberg 2013, S. 318 – 322). Hohe schlanke Säulen tragen ein Gebälk, über dem nochmals Bögen aufgesetzt sind, und führen insgesamt zu einer virtuosen Reduktion von Mauer Masse trotz aller gewaltigen Dimensionen der Kirche. Das Pendant zu dieser Bedeutung der Konstruktion bildet die Gründung der technologisch ausgerichteten École des Ponts et chaussées 1747 und der École polytechnique im Jahre 1794 (→ **Themenblock · Architekturausbildung, S. 145 f.**).

Sowohl die Entwicklung in England als auch in Frankreich als den beiden architektonisch maßgebenden Nationen wurden durch ein neues Ideal befördert: die Entdeckung der griechischen Kunst und Architektur der Antike. Zwar war seit langem bekannt, dass diese älter als die römische war und folglich als der unverfälschte Ursprung der Architektur zu gelten hatte. Doch wie diese Architektur beschaffen war, blieb trotz einiger weniger Erkundungsfahrten von Gelehrten bis zur Mitte des 18. Jh.s unbekannt bzw. rein spekulativ. Dabei war das Bestreben, auf eine ‚reine‘ Architektur zurückzugreifen, gerade in England seit der ersten Hälfte des 18. Jh.s sehr ausgeprägt. Der englische Palladianismus verstand sich als Gegenbewegung zum angeblich unvernünftigen und verschwenderischen Barock, der Renaissancearchitekt Andrea Palladio mit seinen kubisch-klaaren Gebäuden, die vor allem durch Säulenportiken ausgezeichnet sind, hingegen als der getreueste Vermittler antiker Reinheit. Davon zeugen eine Reihe von Bauwerken, etwa im Umfeld von Lord Burlington und des Architekten William Kent (von Engelberg 2013, S. 297 – 305). In solchen Zusammenhängen waren nach dem Vorbild der Pariser Akademie 1717 die Society of Antiquaries und 1732 die Society of Dilettanti als Club von *gentle men* gegründet worden, die den *Grand Tour* hinter sich gebracht hatten. Das Ziel einer guten Geschmacksbildung ließ hier nun den Plan entstehen, die vorbildhaften Bauten in Griechenland wissenschaftlich präzise zu untersuchen. Einflussreich waren hierbei die Exkursionen von Nicholas Revett und James Stuart, bei denen seit der Jahrhundertmitte detaillierte Vermessungen der antiken Bauten Athens vorgenommen und in großen Mappenwerken unter dem Titel „Antiquities of Athens“ von 1762 – 1816 veröffentlicht wurden. Konkurrenziert wurde das Unternehmen durch ein sehr viel oberflächlicheres, schnell angefertigtes Bildkonvolut der griechischen Bauten durch David Le Roy („Ruines des plus beaux monuments de la Grèce“, Paris 1758), doch bestätigt dies nur die Konjunktur griechischer Kunst. Ergänzend dazu hatte Johann Joachim Winckelmann („Geschichte der Kunst des Altertums“, 1764) die griechische Skulptur, die durch „edle Einfalt und stille Größe“ gekennzeichnet sei, als Gipfelpunkt der Kunst vorgestellt, hervorgegangen aus einem klimatisch begünstigten Volk voller Freiheitsliebe. Weitere graphische Dokumentationen griechischer Monumente aus dem Nahen Orient (Palmyra, Balbec) und Süditalien ergänzten die Nachfrage nach Vorbildern idealer Bauten. Dort, in Süditalien, waren zudem seit 1711 die Ausgrabungen in den von der Vesuviasche verschütteten Städten Herculaneum und seit 1748 Pompeji



□ 5 Berlin, Brandenburger Tor, Carl Gotthard Langhans, 1788–91

Propyläen der Akropolis errichtet (□ 5). Allerdings wandte er für die Säulen eine römische Dorica, nicht die basenlose griechische Variante an. 1797 entwarf Friedrich Gilly für sein Denkmal Friedrichs des Großen einen dorischen Tempel, der sich über hohen Substruktionen erheben sollte. Auch Friedrich Schinkels frühen Werke, etwa die Neue Wache (1816) oder das Schauspielhaus (1818, □ 6) in Berlin, fügen archäologisch präzise studierte Säulenvorhallen vor klare stereometrische Baukörper. Diese sind, gerade am Schauspielhaus, durch eine durchaus nicht direkt aus der Antike abzuleitende Rasterstruktur aus Mauerabschnitten und Balken gegliedert, aufgrund derer eine flexible Inneneinteilung entsteht. Wirtschaftlichkeit in Konzeption und Ausführung verbindet sich

in Gang gekommen und hatten mit einem Mal Einblick in eine antike Alltagskultur, vor allem vermittelt durch die Bilder auf den in Süditalien gefundenen griechischen Vasen, gegeben.

Aus dieser Griechenlandbegeisterung leitete sich ein um 1800 einsetzender archäologisch inspirierter, allerdings die Einzelmotive meist kreativ neu kombinierender Klassizismus ab. Dessen erstes großes Werk ist das Brandenburger Tor in Berlin, 1788–91 von Carl Gotthard Langhans nach dem Vorbild der



□ 6 Berlin, Schauspielhaus, Karl Friedrich Schinkel, 1818–21

mit eminent erzieherischen Zielen der Architektur |►4|: Die große, zu dem Portikus führende Freitreppe des Schauspielhauses macht den Besuch der Bildungsinstitution zum Besteigen des Parnass, dem mythischen Wohnsitz des Dichtergottes Apoll, der auch im Giebel dargestellt ist. Im Spätwerk Schinkels wird die ökonomische Rationalität der Konzeption zu einer konsequenten Gerüstarchitektur geführt, die nur noch mittelbar mit der griechischen Antike zu verbinden ist: Die 1832 – 35 erstellte Bauakademie in Berlin (□ 7) bildet eine viergeschossige Vierflügelanlage, die aus einem rasterartigen Steinskelett besteht, das nachträglich mit standardisierten Backsteinelementen

der Mauern, Fenster und Reliefs ausgefacht wurde. Auch hier spielt der erzieherische Charakter eine wesentliche Rolle, denn die Terrakottareliefs thematisieren die Geschichte des Bauens. Und dieses beschränkt sich nicht darauf, vorbildliche antike Formen zu imitieren, sondern entsteht – ähnlich wie dies zur selben Zeit Heinrich Hübsch formuliert hatte (vgl. S. 81f.) – aus den Bedingungen von technischer Konstruktion und sozialem Zweck. – Leo von Klenze schuf nach einem Entwurf von 1817 die Propyläen auf dem Münchner Königsplatz als genau studierte Kopie des gleichnamigen Athener Gebäudes, und für die Walhalla (1830 – 42) wählte er das Vorbild des Athener Parthenons (□ 8).

In Frankreich schlug sich die rationalistisch-klassizistische Auffassung des Bauens vor allem in großen öffentlichen Theaterbauten nieder: Der anti-höfische *goût à la grecque* begleitete in bezeichnender Weise auch eine Bauaufgabe, die den Ort schlechthin abgab, um einer neuen bürgerlichen Öffentlichkeit Moralität und Rechtsstaatlichkeit zu vermitteln. Das 1773 – 89 von Victor Louis errichtete Große Theater in Bordeaux (□ 9), die von Marie-Joseph Peyre und Charles de Wailly 1779 – 82 erbaute Comédie française (Théâtre de l'Odéon) in Paris oder das Theater in Besançon (1778 – 84) von Ledoux |►2| bilden frei stehende – also nicht mehr in Schlossbauten integrierte –, kubische Blöcke, denen eingangsseitig eine kolossale Kolonnade als Vorhalle zu einem öffentlichen Platz angegliedert ist. In der großzügigen, auf Geselligkeit ausgelegten



□ 7 Berlin, Bauakademie, Karl Friedrich Schinkel, 1832 – 35



□ 8 Donaustauf bei Regensburg, Walhalla, Leo von Klenze, 1830 – 42



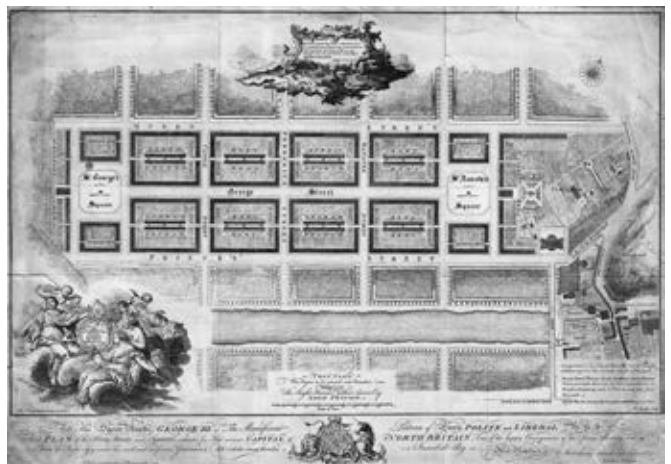
□ 9 Bordeaux, Grand Théâtre, Victor Louis, 1773–89

Innenschließung mit großem Treppenhaus, Foyer und kreisrundem Zuschauersaal bildet das Bordeleuser Theater das Vorbild späterer französischer Theaterbauten [|► 12, 25 |](#). Die neue Bedeutung der frei stehenden Säule als dominantes Element zeigt sich auch in vielen Kirchenbauten des späten 18. Jh.s, in denen Basiliken über Säulenkolonnaden mit kassettiertem Tonnengewölbe errichtet werden (z. B. St-Philippe-du-Roule in Paris von Jean-François-Thérèse Chalgrin, 1772 – 84; die Kathedrale von Arras von Jean-François Labbé und Pierre Contant d’Ivry, 1778). Das architektonische Vokabular reduziert sich insgesamt auf wenige Motive: geometrisch klare Formen wie Kuben, Zylinder (Tonnengewölbe, Kuppeltambours, Apsiden) und Kugelausschnitte (Gewölbekalotten, Kuppeln), Säulen und Gebälke sowie flache Dreiecksgiebel, Rundbogen- und Rechtecköffnungen. Die von Ledoux 1785 – 89 errichteten Zollhäuser am Pariser Stadtrand (erhalten davon die Barrière d’Enfer, die Barrière du Trône, die Rotonde de la Villette und die Rotonde de Monceau) bieten Musterbeispiele von Architekturen, die aus solchen Standardelementen zu in sich symmetrischen Zentralbauten komponiert sind. Wie in Arc-et-Senans [|► 2 |](#) handelt es sich darum, die Aufgabe der kommunalen Steuererhebung zu monumentalisieren und insofern die staatliche Ordnung architektonisch zum Ausdruck zu bringen. In diese Tendenz lassen sich auch viele monumentale Idealprojekte einordnen, die die genannten Grundelemente in den Dimensionen und einer monotonen Repetition zu Überwältigungseffekten von erhabener Wirkung steigern. Étienne-Louis Boullées Riesenmonumente (von Engelberg 2013, S. 323 – 326) stehen insofern den gigantischen Entwürfen von Marie-Joseph Peyre ([vgl. S. 80, □ vgl. 39](#)) nahe. Aus diesen, an den Nischen- und Gewölbearchitekturen römischer Thermenanlagen orientierten Vorgaben leitet sich die Architekturdoktrin der 1816 gegründeten Pariser École des Beaux-Arts ab: Außenfassaden wie Innengliederungen müssen eine reliefhaft gegliederte und monumentale, streng axialsymmetrische Komposition von Vor- und Rücksprüngen ergeben.

Die bedeutendsten Figuren des klassizistischen Englands sind William Chambers und dessen Erzfeind Robert Adam. Chambers errichtete seit 1781 das monumentale Gebäude des Somerset House in London, eine Art Stadt- und Kulturhaus, in dem u. a. die Königliche Akademie und die Society of Antiquarians untergebracht wurden. Zur Themse erhebt sich das Gebäude über einer wuchtigen Terrasse und kündigt somit bewusst monumental von der neuen Bedeutung derartiger öffentlicher Einrichtungen. Robert Adam hatte seit dem letzten Drittel des 18. Jh.s römische Formmotive neu aktualisiert, etwa in Übernahme der Disposition des Konstantinsbogens in die Ballsaalfront von Kedleston Hall (1759). Außerdem hatte er in der Art eines auf Ausstattungskultur spezialisierten Familienunternehmens zahlreiche Innenräume in ausgewählten Farbkorden und variationsreichen Ornamenten ausstaffiert. Dabei kam ihm seine reiche Kenntnis zahlreicher italienischer Monumente der Antike und Renaissance zugute, so dass sich in den Ausstattungen römische, pompejanische und ‚etruskische‘ Ornamente, u. a. aus der antiken Vasenmalerei entnommen, verbinden (Osterley Park, 1775). Ende des 18. Jh.s prägte Adam den Ausbau der Altstadt und die Gründung der Neustadt von Edinburgh: Nach einem bemerkenswerten Plan von James Craig war die Neustadt über einem Raster mit drei parallelen Hauptstraßen angelegt worden, deren mittlere jeweils in einem großen Platz endet. Adam schuf hierfür die klassizistischen Entwürfe des Register House mit einer monumentalen überwölbten Halle im Inneren der rechteckigen Anlage sowie die Randbebauung des Charlotte Square (□ 10). In der Altstadt entstand nach den Plänen Adams und seiner Nachfolger William Playfair und Robert Reid ein umfangreiches Universitätsgebäude, dessen Bibliothekslesesaal in einer Art Basilika, von zwei Reihen viereckiger ionischer Säulen und einer kassettierten Tonne gebildet, eingerichtet ist. Zahlreiche weitere klassizistische öffentliche Bauten verleihen dem Stadtbau von Edinburgh den programmatischen Anspruch eines neuen Athen. Der Einfluss Adams bzw. der klassizistischen schottischen Hauptstadt ging so weit, dass ein Schüler Adams, Charles Cameron, zum Hofarchitekten der Zarin Katharina II. berufen und u. a. für das Schloss Tsarskoye Selo tätig wurde. Davon ausgehend, sollte auch St. Petersburg zu Anfang des 19. Jh.s zu einer klassizistischen Hauptstadt ausgebaut werden (Kasaner Kathedrale, 1801 - 11, von Andrey Voronichin; Börse, 1805 - 10, von J. Thomas de Thomon; Admiralität, 1806 - 12, von Andreyan Zacharov).

Im Zusammenhang eines programmatisch aufklärerischen Absolutismus im Königreich Dänemark ist die Karriere des Architekten Christian Frederik Hansen zu sehen. Das von ihm 1803 - 15 neu errichtete Stadt- und Gerichtshaus von Kopen-

□ 10 Edinburgh, New Town, Entwurf der Gesamtanlage, James Craig, 1767



hagen folgt in seiner klaren kubischen Blockhaftigkeit mit vorgelegtem Säulenportikus klar den palladianischen Vorgaben (□ 11). Allerdings ist die ionische Ordnung als kolossale Ordnung vor eine die gesamte Gebäudehöhe durchmessende Vorhalle mit Freitreppe gestellt. Die hier erreichte Würde und Ernsthaftigkeit wird durch das angegliederte Gefängnis variiert, dessen Sockel und Portal durch Bossierung Festigkeit und Stärke signalisieren, ganz entsprechend der Torinschrift: ‚Für die allgemeine Sicherheit‘. Die Werke Hansens bilden Musterbeispiele einer erzieherisch wirkenden *architecture parlante* (|▶ 2|, vgl. S. 79): Seine Kopenhagener Frauenkirche (1810 – 29) bildet einen langgestreckten Kubus, dessen Schmalseite eine Säulenvorhalle nach dem Vorbild griechisch-archaischer Tempel in Paestum vorgelegt ist, um der edelsten und ursprünglichsten Ordnung Reverenz zu erweisen.

Aber auch für die USA wurde ein purifizierter Klassizismus zum Ausgangspunkt einer neuen, Wirtschaftlichkeit mit Eleganz und Würde verbindenden Architektur |▶ 3|. Jeffersons Entwurf des Capitols von Richmond von 1785 folgt getreu dem Modell des hervorragend erhaltenen römischen Podiumstempels im südfranzösischen Nîmes, der *maison carrée*, und das Weiße Haus in Washington (James Hoban, Benjamin Latrobe u. a., seit 1792) enthält in seiner nach vorne tretenden Säulenedexra Anklänge an römische Rundtempel. Diese Idiome bestimmten die gesamte nordamerikanische Architektur bis zum Bürgerkrieg. Die Präsenz Englands in den Kolonialländern führte dazu, dass sich der britische Klassizismus als sog. Kolonialstil auch in Indien (Regierungspalast in Kalkutta, 1798, nach Vorbildern Robert Adams) oder Australien (Camden Park House in Menangle, John Verge, 1831 – 35) verbreitete.

Der gediegene, auf Vernunft und Moralität bedachte Klassizismus als Weltarchitektur insistierte in fast allen Fällen darauf, Ordnung als Prinzip der Welterschöpfung vorzuführen: in axialen Raumfolgen, symmetrischen Gebäudegruppierungen und erkennbar zitierten berühmten Vorbildern wie den Tempeln aus Paestum, den athenischen Propyläen oder



□ 11 Kopenhagen, Stadt- und Gerichtshaus, Christian Frederik Hansen, 1803 – 15

□ 12 London, Bank of England, John Soane, 1788 – 1833,
Tivoli Corner (1807)

dem römischen Pantheon. Doch gibt es auch kreative Verstöße gegen diese Regelmäßigkeit. Insbesondere John Soanes Ausbau der Bank of England in London 1794 – 1810 ist ein prominentes Beispiel dafür. Für das damals größte und politisch höchst bedeutungsvolle Finanzinstitut der Welt schuf der Architekt eine labyrinthisch anmutende Architektur, die einer Komposition aus Kuppelräumen mit zentraler Belichtung und Übergangsräumen in verschiedensten Licht-Schatten-Modellierungen gleicht, dabei aber klassische architektonische Details und Proportionen abändert und verzerrt. Das Areal wird außen von einer hohen Mauer umschlossen, die sich an den Ecken bugartig ausprägt. An der Tivoli Corner schmückt ein Segment des berühmten Rundtempels der gleichnamigen italienischen Stadt die Gebäudeecke, zwängt sich gleichsam zwischen den Seitenmauern durch und wird zudem von einer Art rückspringender Palastfassade darüber bekrönt (□ 12). Solche Effekte des vielfältig unregelmäßigen Malesischen, des Pittoresken, waren schon in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s durch Piranesi als Gegenentwurf zum klassisch Griechischen propagiert worden.



Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft Vom Historismus zur Eisenarchitektur

Wenn bereits im Landschaftsgarten Referenzen auf verschiedenste geschichtliche Erlebnissphären beabsichtigt waren, so ist der architektonische Historismus der Notwendigkeit geschuldet, die Vielfalt der Bauinitiatoren, Bauaufgaben und Bauorte geschichtlich zu legitimieren und die Bauwerke in dieser Hinsicht zum Sprechen zu bringen (→ Themenblock Denkmalpflege, S. 154 f., |► 5|, vgl. S. 13 f.). Damit verbindet sich vielfach auch eine programmatische Absage an einen schnell akademisch-doktrinär gewordenen Klassizismus. Dieser verstand sich als ein überzeitlich gültiges Regelsystem, doch im Lichte der seit dem Beginn des 19. Jh.s blühenden historischen Erforschung der Welt war das unhaltbar. Im Bereich der Architektur war es vor allem der Polychromiestreit, der, aufbauend auf genauen historischen Untersuchungen, das Ideal einer weißen Klassik außer Kraft setzte (vgl. S. 82 f.). Die Evokation von Geschichtsepochen im Landschaftsgarten des 18. Jh.s, die romantische Entdeckung des Mittelalters als Sehnsuchtsziel in ganz Europa |► 6|, aber auch die sich etablierende nationale Geschichtsschreibung – z. B. in Jules Michelets „Histoire de la France“ ab 1833 oder Leopold von Rankes „Deutsche Geschichte im Zeitalter

der Reformation“ ab 1839 – schlugen sich seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jh.s auch darin nieder, die gesamte Bandbreite historischer Stile für repräsentative Bauaufgaben umzusetzen. Dabei lässt sich eine zunehmende Erweiterung der Vielfalt feststellen: Trat zunächst vor allem die Gotik als Alternative neben die römische und griechische Antike, so folgten bald Renaissance, Byzanz, Romanik, Barock und Orient als weithin verwendete Stiloptionen. So ist zu betonen, dass schon früh in den Werken eines einzigen Architekten und für einen einzigen Auftraggeber auf verschiedenste Idiome zurückgegriffen wurde: Das macht etwa die Ausgestaltung Münchens durch Leo von Klenze unter Ludwig I. von Bayern |►5| deutlich. Mit einer solchen, etwa für Bayern aufzuzeigenden Inszenierung der Geschichte als Herrschaftslegitimation verband sich aber auch die Genese der Idee von Nationalstilen. In Deutschland erhielt dies durch den Sieg über Napoleon in den Befreiungskriegen einen klaren patriotischen Impuls: So entwarf Karl Friedrich Schinkel 1815 einen Befreiungsdom in neogotischen Formen, da diese angeblich typisch deutsch seien. Auch die seit derselben Zeit betriebenen Initiativen, den im Mittelalter als Bauruine liegenden gebliebenen Kölner Dom zu vollenden, geschahen vor dem Hintergrund einer patriotischen Mittelalterbegeisterung (→ Themenblock · Denkmalpflege, S. 154 f.). Auch die sich als Institution gesetzlich verfestigende Denkmalpflege wandte sich zunächst vor allem dem Mittelalter als einer angeblich besonders ruhmvollen Epoche zu. – Auch in England, wo noch in den 20er Jahren der mächtige klassizistische Säulenportikus zum Erkennungszeichen jedes öffentlichen Gebäudes gehört hatte (Robert Smirkes British Museum in London, 1823 – 46), wählte man im folgenden Jahrzehnt programmatisch den *perpendicular style* als ebenso reformerischen wie landestypischen Ausdruck |►6|. Bis weit in das 20. Jh. werden die teilweise mit aller Härte ausgetragenen Dispute um die Deutungshoheiten andauern, welcher ‚Stil‘ für welche Nation, welche Region, welche soziale Schicht bzw. welche Bauaufgabe der jeweils angemessene sei.

Der Historismus der ersten Hälfte des 19. Jh.s beinhaltet aber nicht nur eine Absage an eine angeblich überzeitliche klassizistische Norm, sondern setzte auch den Blick für die Gegenwart frei. Die geschichtlichen Verläufe mündeten in ein Jetzt, das auch Innovation bedeuten konnte, ja musste. Deswegen reichte es bald nicht mehr aus, ‚stilrein‘ auf jeweils eine Epoche Bezug zu nehmen. Kreative Neukombinationen von Stilen erschienen als innovative Vorgehensweisen, die Traditionen nicht nur rezipieren, sondern eigenständig fortführen sollten. In Frankreich sind die Lebensläufe von Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer und seinem Sohn Léon bezeichnend: Während der Vater, einer der Promotoren der neu gegründeten École des Beaux-Arts, einem klassizistischen Akademismus anhing, studierte und proklamierte der Sohn seit der Zeit um 1830 eine nationale Architekturgeschichte Frankreichs, aus der sich ein zunehmender zivilisatorischer Fortschritt ableiten lasse und den modernen Architekten demgemäß in eine strenge Pflicht nehme. Die historischen Stile werden insofern nicht zitiert, sondern nach Maßgaben des Bauprogramms und der regionalen Traditionen synthetisiert: Vaudoyers Kathedrale von Marseille (beg. 1852, □ 13) verbindet insofern die Typologie der klassischen französischen gotischen Kathedrale mit Formen der Romanik und der byzantinischen Kuppelkirche (Bergdoll 1994). Auch die Pariser Oper |►12| kombiniert wie in einem Museum Referenzen auf verschiedensten Epochen und setzt damit in der Tat einen Markstein, der als französischer Beitrag zum Neobarock weltweit beachtet wurde.