

Prof. Dr. Roland Günter

Es ging nicht um Stil, sondern um Semantik.

*Vortrag im Symposium der Henry van de Velde-Gesellschaft zum 50jährigen Bestehen
14./15. November 2009 im Theaterraum Hohenhof in Hagen, 10.00 Uhr*

Ich stelle den Gedankengang nicht mit Lichtbildern dar. Sie lenken eher von ihm ab. Die Beispiele, auf die ich mich beziehe, zum Teil ohne sie ausdrücklich zu nennen, hat jeder Gebildete im Kopf. Konzentrieren wir uns also auf den Gedankengang.

Erste Beobachtung. Wer die holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts kennt, kommt mit Stil-Begriffen nicht zurecht. Sie ist gegen alle Stil-Begriffe der Kunstgeschichte widerständig. Dies sollte uns zu denken geben.

Es gibt Zweifel an einem Raster der Kunstgeschichte mit dem Stichwort Stile.

Wir wollen hier diese Zweifel intensiv verstärken - ja dieses Raster aushebeln.

Nach den weitgehendsten Absprachen, die bis heute meist unreflektiert nachgesprochen werden, braucht man Mut, um dagegen anzugehen.

Warum ? Die Stil-Bezeichnungen sind kein Problem der Sache, sondern ein Problem unseres Kopfes. Wir setzen uns über die Sache, wir studieren sie ziemlich oberflächlich, wir wollen sie in einige wenige Kisten verpacken und auf jede Kiste einen scheinbar klaren Begriff schreiben. Wir setzen mit ihnen eine Ordnung – und reflektieren nicht, dass es unsere subjektive Ordnung ist und nicht die Ordnung der Sache selbst.

Nun können wir dies auch bezeichnen als die Faulheit unseres Kopfes, die ein Verständnis-Problem nicht kritisch durchdenken will. Oder: als Orthodoxie einer Wissenschaft. Im Ergebnis kommt es auf das Gleiche heraus.

Dann erhalten wir in den üblichen Diskussionen Sätze wie „Aber irgendwie muß man das doch ordnen.“ Dazu kann man nur sagen: Das Wort „irgendwie“ ist keine Legitimierung einer fehlerhaften These.

Zweite Beobachtung. Wer das zeitgenössische Bau-Geschehen untersucht und diskutiert, kommt nirgendwo mit dem Raster von Stil-Begriffen in Berührung. Das Geschehen findet völlig ohne Stil-Begriffe statt. Und dies bereits seit über 50 Jahren.

So kann man auch den Versuch, das Etikett Postmoderne auf die 1980er Jahre zu setzen, als misslungen erklären. Dazu genügt der Blick auf das, was alles an völlig Heterogenem unter diese Plakette gesetzt wurde. Und ein Wort wie „nach der Moderne“ sagt weder etwas über die Moderne noch über das „danach“ aus.

Pragmatisch genügen zur zeitlichen Orientierung Datierungen mit Bezeichnungen des Jahrzehnts – wie etwa 50er Jahre, 60er Jahre usw.

Die vorhergehende Beobachtung nährt die Vermutung, dass sich das Bau-Geschehen seit jeher, ja seit Jahrtausenden ohne den Gedanken an einen Stil bewegt hat.

Tatsächlich stammt keine Stil-Bezeichnung aus der Zeit, die sie angibt. Vielmehr sind alle Stil-Begriffe später erfunden - im Wesentlichen im 19. Jahrhunderts.

Mit Wissenschaft haben sie nichts zu tun. Sie entstanden aus aufgesammelten älteren Diffamierungen, also aus Beschimpfungen – daher sind sie völlig ungeeignet für die

Wissenschaft.

„Gotico“ ist ein Wort, das im 15. Jahrhundert in Florenz Intellektuelle zur Diffamierung eines künstlerischen Konzeptes nördlich der Alpen, vor allem von Burgund, erfanden und benutzten. Dieses Konzept verstanden sie nicht und wollten es nicht verstehen. „Gotico“ heißt im damaligen Sprach-Gebrauch barbarisch. Was aber war daran wirklich barbarisch? Das Wort erklärt nahezu nichts und führt absichtsvoll zu einem Vorurteil.

Die Diffamierung ist in dieser Zeit aber noch keineswegs der Versuch, einen Stil-Begriff einzuführen, sondern einfach eine Ablehnung von etwas, was man nicht mochte.

Auch das italienische Stichwort „maniera“ ist keine Stil-Begriff, sondern bezeichnete im 16. Jahrhundert die Gestaltungsweise eines Künstlers, der eine Faszination auf andere Künstler ausübte.

Später kommt eine weitere Diffamierung auf: „barocco“. Es heißt: schief, schräg. Auch dieses Wort zeigt den totalen Mangel an Verständnis und Erklärung.

„Rinascimento“ bzw. „Renaissance“ ist ebenfalls ein seltsames Wort. Von den Tatsachen her besehen, ist es unsinnig. Es heißt Wiedergeburt der Antike. Aber in Italien war die Antike nie verloren gegangen, es gab die Antike kontinuierlich, auch in dem, was wir – wiederum mit einem krausen Wort – als Mittelalter bezeichnen. Gemeint kann bestenfalls sein: die Philologisierung der Antike, d. h. das genauere Studium der Antike, das im 15. Jahrhundert betrieben wird, z. B. von Leon Battista Alberti. Es ist ein Parallel-Vorgang zur Philologie, die zur selben Zeit eine Philologie für die historischen Texte entwickelt wird.

„Rococo“ ist ein Wort, das eine Zier-Form bezeichnet. Es für eine Epoche zu benutzen, ist absurd.

Klassik? Was sagt das? Ein inhaltsleeres Wort.

Und erst recht Klassizismus. Damit wird ebenfalls eine verständnislos Missachtung ausgedrückt. Und mehr über den Sprecher als über die Sache ausgesagt.

Abwertung drücken auch die Worte mit der Zufügung „Neo“ aus: Neo-Romanik. Neo-Gotik. Neo-Barock. Neo-Rococo.

Am ehesten kommt der Wahrheit nahe das Wort „romanisch“. Es heißt römisch – im Sinne der Weiterführung eines Bauwesens, das eine Kontinuität aus der römischen Antike hat. Aber dieses Wort wird von kaum jemandem im Sinne in seiner eigentlichen Wort-Bedeutung verstanden. Es könnte jedoch, wenn man seine Semantik ernst nimmt, zumindest einen Hinweis geben, dass das römische Bauen im Mittelalter über die sogenannte Völkerwanderung hinweg weitergeführt wird - und nicht der Bruch und Neuanfang ist, der in der Regel behauptet wird.

Der Name Romanik sagt also etwas ganz anderes als die verbreitete Interpretation. Es ist ein Irrtum, wie die sogenannte Völkerwanderung des ersten Jahrtausends interpretiert wird. Tatsächlich sind immer Völker gewandert. In dieser Zeit besonders stark – aber auch noch weit über diese Zeit hinaus. Uns wurde ein Bild vermittelt, dass im 8. Jahrhundert alles neu angefangen habe. Dies war keineswegs der Fall. Es gibt eine Kontinuität. Was wir als Anderes oder Neues lesen, geht erheblich auf provinzielle Eigenheiten zurück, die es aber schon im ersten Jahrhundert gibt, am besten fassbar im etruskischen Raum.

Man kann beobachten, dass solche Worte, die sich fälschlich als Begriffe ausgeben, den Sachverhalt meist kurzschlüssig verschließen statt Erkenntnis zur öffnen. Sie sind Stempel, über die hinaus meist nicht gefragt wird.

Keinen Sinn geben dann auch solche Worte wie Impressionismus und Expressionismus. Denn Eindruck ist alles Sichtbare und Ausdruck ebenfalls. Äußerlich ist ein Wort wie Kubismus. Unsinnig ein Wort wie Surrealismus. Unbrauchbar ein Wort wie De Stijl.

Wenn man dies vorträgt, irritiert man einen weithin abgesprochenen Wort-Gebrauch. Aber in den Wissenschaften kann nicht das Prinzip der Mehrheit gelten, sondern einzig das Argument. Es gehört zur Wissenschaft, es zu diskutieren.

Zäh verteidigen orthodoxe Wissenschaftler die Unwissenschaftlichkeit dieser Worte. Oder

sie sagen, dass sie lediglich der Orientierung dienen – ein dürftiges Argument. Denn weitaus besser und einfacher orientieren die Geschichtswissenschaften, die solchen Wort-Unsinn nicht kennen, durch Daten.

Halten wir fest: alle Stil-Bezeichnungen sind nachträglich aufgesetzt. Die Wirklichkeit kam ohne sie aus. Nur durch Behauptung sind sie Theorie-Begriffe, aber nicht durch Substanz.

Die Kunstwissenschaft entsteht im 19. Jahrhundert. Man kann ihr zugute halten, dass es zunächst sehr grob zugehen mag und sie erst allmählich verfeinert wird. Die Worte, die Stile bezeichnen sollen, hätte sie abschütteln können, ja abschütteln müssen. Wenn wir dies jetzt beginnen, müssen wir feststellen, daß der orthodoxe Umgang damit eine unziemliche Zeit dauerte - weit mehr als ein Jahrhundert. Dies wirft kein gutes Licht auf den Zustand der Wahrheits-Liebe einer Wissenschaft.

Im 19. Jahrhundert breitet die Kunstgeschichte diese Begriffe aus – ohne Reflexion.

Einige Jahrzehnte lang gelingt es ihr sogar, auf die Praxis, des Entwerfens und Bauens einzuwirken. Aber nur einige Jahrzehnte lang – wie wir sehen werden.

Nun müssen wir einen Kontext bedenken. Im 19. Jahrhundert wächst die Zugänglichkeit vieler Regionen und Länder geradezu phantastisch: durch die Dampf-Maschine, die die Schifffahrt motorisiert und schneller macht, durch die Eisenbahn, deren Netz sich durch Europa in Wellen ausbreitet. Und durch die massenhafte Verbreitung von Druckschriften. Dies öffnete einen so umfangreichen Zugang zu Kenntnissen wie nie zuvor in der Geschichte.

Ich habe dazu an anderer Stelle einiges publiziert. An dieser Stelle kann ich es aus zeitlichen Gründen nicht im einzelnen darstellen. Die Andeutung mag genügen.

Im 19. Jahrhundert wird die umfangreiche Zugänglichkeit zu Wissen auch das Bildungswesens für gehobene Schichten gefördert und verbreitert. Viele weitere Universitäten entstehen.

Ein Teil dieser Kenntnisse führt auch zu einer Einstellung gegenüber Tätigkeiten, die wir als tendentielle Verwissenschaftlichung bezeichnen können. Dies hat Auswirkungen auf das Lernen und auf die Praxis. Es entstehen Baugewerkschulen - als Vorläufer unserer Architektur-Schulen. Sie erhalten vorgegebene Inhalte.

Durch sie gerät nun das Stil-Vokabular in die Praxis.

Man darf aber nicht übersehen, dass dies kein glatter Prozeß ist, sondern durchaus konfliktgeladen. Es spiegelt sich in Gottfried Sempers Frage „In welchem Stile sollen wir bauen?“

Das Raster der Stile ist fiktiv – es ist ein Konstrukt, wie wir sahen.

Es verbreitet sich bei den Gebildeten – bis heute.

Es kommt in jedes Wohnzimmer. Durch Bildbände wie etwa von Heinrich Müseler. Durch eine Fülle von Publikationen. Ihre Naivität drücken sie meist schon im Titel aus – mit dem Wort „Stil-Fibel“. Damit signalisieren sie vielen Leuten, daß ihnen in der Sache keine Mühe bevorsteht.

An diese fiktiven Vorstellungen der Kunstgeschichte halten sich nun im 19. Jahrhundert viele Bauherren und Architekten. Sie geben Bauten in Auftrag, die so ähnlich aussehen sollen, wie das, was sie unter Stil verstehen.

Für unseren Gedankengang benötigen wir eine weitere Erkenntnis.

Die Gesellschaften aller Zeitalter hatten einen gewissen Pluralismus. Dies spiegelte sich in

ihren Gestaltungen – in ihren Ausdrucks-Weisen.

Was uns von Kunsthistoriker als Einheit vorgestellt wird, ist pures Konstrukt – und mit seinem irrtümlichen Anspruch und der Verweigerung von Befragung eine Ideologie.

In der Beweglichkeit, die in der explodierenden Produktivität der Industrie-Epoche vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen wird, verstärkt sich der Pluralismus. Es entsteht noch weit mehr Vielfalt als je zuvor.

Nun gibt es zwei Optionen:

- Innerhalb jeder dieser Gruppen oder Orientierungen gibt es wie seit jeher das Bedürfnis nach Konformismus. Aus mehreren Gründen. Er sucht nach Übereinstimmungen.
- Es bieten sich aber auch verstärkt Möglichkeiten, zwischen Unterschiedlichem zu wählen.

Dies verbreitert auch die Chancen für Subjektivität, die dann am Jahrhundert-Ende eine sehr wichtige Rolle spielen wird.

Anfang hatte die Bezeichnung „Stil“ insofern noch einen gewissen Sinn, als sie psychologisch gemeint war. Man sprach vom Stil eines Menschen. „Wie kommt er denn da her?“ Dann übertrug man das Wort auf Gestaltungsweisen, die kollektiv ausgeübt wurden. Die ursprüngliche Bedeutung verlor sich rasch und das Verständnis von Stil schrumpfte zu einer inhaltsleeren Plakette zusammen - mit ein wenig Anmutung. So geistert es noch heute nicht nur durch die Schulbücher, sondern auch durch die Wissenschaft.

Um 1900 beginnt ein weiterer Prozeß: Die Ausdruckssprachen, die das 19. Jahrhundert verwendet, werden abqualifiziert.

Dies geschieht aus mehreren Gründen.

Weitgehend vor allem aus Unverständnis.

Dann zweitens mit einer Behauptung, die im Grunde angeregt ist vom Ingenieur-Denken: dass man in der Gegenwart besser gestalten könne und daher immer nur das Letzte Geltung haben dürfe. Kurz: Eine neue Erfindung tötet die alte.

Daraus entstand eine Kühnheit, die Vergangenheit abzuschütteln. Mit der Unverfrorenheit, die Vergangenheit als Last und Hindernis anzusehen. Mit der Übersteigerung des Selbstbewusstseins der Gegenwart. Mit der Behauptung des Zukünftigen – obwohl man dazu überhaupt nicht wissen kann.

Die späteren negativen Urteile stammen aus einer Sicht, die völlig unhistorisch und damit unwissenschaftlich die Gestaltungsweisen des 20. Jahrhunderts als Konzepte und Kriterien zur Beurteilung der Gestaltungen im 19. Jahrhundert einsetzt.

Dagegen muß man einwenden: In einer Zeit des Tätigseins kann man nur die Zeichen benutzen, die es in dieser Zeit gibt. Im 19. Jahrhundert kann man vom späteren Bauhaus nur durch Hellsehen etwas wissen.

Das 19. Jahrhundert benutzt – selbstverständlich – die Ausdruckssprachen, die zur Verfügung stehen. In einem derart pluralistischen Jahrhundert sind es viele. Und dass sie zum Teil uralt sind, hat bis dahin kaum jemanden gestört. Denn all diese Ausdruckssprachen wurden Jahrhunderte lang angewandt.

Überdies kann man im 19. Jahrhundert in der Verwendung der Ausdrucks-Sprachen eine große Vielfalt entdecken. Zu erinnern ist, dass es zum Teil eine großartige Phantasie der Gestaltung von Türmen gibt. Ebenso von Räumen.

Treiben wir die wissenschaftsmethodische Kritik der Kunstgeschichte noch etwas weiter – wir werden sehen, dass dies zu wichtigen, je zentralen Erkenntnissen der Gestaltungs-

Tätigkeit am Anfang des 20. Jahrhunderts führt, also zur Zeit, in der der Deutsche Werkbund als eine Sammelbewegung von großer Reichweite auftritt.

Jede dieser Ausdrucks-Sprachen, die im 19. Jahrhundert benutzt werden, besaß in der Zeit, in der sie historisch schwerpunktmäßig verbreitet war, keineswegs die Einheit, die ihr im 19. Jahrhundert von der Kunstgeschichte zugeschrieben wurde.

Es gab zwar immer wieder mal Anläufe zu Systematisierungen: um 1300 in einigen Bereichen, wie sie Werner Gross beschrieb, und im 15. und 16. Jahrhundert. Dafür waren ästhetische Gründe und Ziele maßgebend, aber keine Absicht, Stil zu bilden. Die Behauptung der Einheitlichkeit im strengen Sinn ist eine Erfindung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Aber auf die kunsthistorische Erfindung der Einheit im 19. Jahrhundert reagieren viele Entwerfer. Die weitestgehende und intensivste Reaktion hat der preußische Oberbaudirektor Friedrich Schinkel. Seine Wirkung ist durch seine zentrale Funktion gewaltig: Er übt ein bislang nie dagewesenes Maß an Vorgabe, Kontrolle und Korrektur aus.

Aber Friedrich Schinkel macht noch etwas Zweites daraus.

Der Gestaltungsweise von Schinkel liegt ein Motiv zugrunde, das ziemlich neu ist und bis dahin zumindest in dieser starken Ausprägung nicht da gewesen war: Stringenz. Schinkel verwendet dieses Wort nicht, es kann jedoch den Sachverhalt gut bezeichnen.

Wir werden später um 1910 bei Peter Behrens sehen, welche bedeutende Rolle diese Stringenz spielen kann.

Offensichtlich handelt es sich beim Stichwort Stringenz um ein Parallel-Phänomen zur Ingenieur-Kultur: zum ingenieurhaften Konstruieren, in dem Stringenz im Sinne von Konsequenz eine grundlegende Rolle spielt.

Auch damit sind wir in einer Denkweise des 19. Jahrhunderts – inhaltlich genauer: in der Industrie-Epoche.

Noch etwas ist eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts – zumindest in seiner Zuspitzung zur Ideologie: dass man zeitgenössisch sein müsse. Auch dies stammt aus dem Ingenieur-Denken. Es gilt der gegenwärtige Stand der technischen Entwicklung. Der vorhergehende ist uninteressant geworden.

Das Argument erscheint einleuchtend – ist aber völlig kurzsichtig.

In seiner Kurzatmigkeit verbreitet sich diese Anschauung rasch. Sie hat außerordentlich schwierige Folgen – bis heute. Als ideologische Behauptung ist es einer der zentralen Irrtümer des 20. Jahrhunderts.

Denn: Es versucht, die Geschichte abzuschaffen. Es erklärt die Tabula rasa, den leer gefegten Tisch, zur Quelle des Schöpferischen. Es sieht Geschichte als deren Behinderung an.

Der Psychologe, der Historiker, der Erziehungswissenschaftler und andere können diese Einstellung leicht widerlegen. Denn alles Repertoire, aus dem jemand im Augenblick schöpft, entstand durch Anreicherung aus Erfahrungen von vielerlei Zeiten. Man kommt also bereits anthropologisch nicht aus ohne Geschichte.

Die Möglichkeiten, die sich im 19. Jahrhundert für die Vielheit der vorhandenen Ausdrucks-Sprachen eröffneten, führten dazu, dass Auftraggeber und Entwerfer wählen konnten. Dies taten sie – weithin durchaus mit Sinn.

Hinzu kam eine zweite Option: Mit dem außerordentlich ausgeweiteten Repertoire kann man bauen wie mit einem Baukasten. Dies kann passen - oder nicht. Man kann auch Elemente und Strukturen von Ausdruckssprachen mischen.

Es werden Elemente auseinander genommen und in neuer Weise zusammen gestellt.

Dies geschieht zunächst durch Zerstückelung von Vorgefundenem. Dann kann im zweiten Schritt montiert werden.

Dieses Prinzip läuft durch das gesamte 19. Jahrhundert. Es spitzt sich am Jahrhundertende zu und wird um 1910 auf die Spitze getrieben: im sogenannten (ich nehme das Wort nicht ernst) Surrealismus.

Komplexe Gestaltungs-Gebilde, die gelernt waren, wurden auseinander genommen und dann wieder in mancherlei Weise zusammen gestellt.

Dieser Prozeß hatte weitreichende innere Folgen.

Aus ihm konnte viel Sinnhaftes entstehen. Aber auch vieles, was semantisch gesehen unsinnig war.

Ohne Verständnis wird von der Kunstgeschichte der Prozeß des Zusammensetzens abgewertet. Noch heute verwendet sie dafür das diffamierende Stichwort „Eklektizismus“ benutzt. Es bedeutet: Heraussuchen. Was ist dagegen einzuwenden? In allen Zeiten wurde ausgesucht.

In der Fülle dessen, was zugriffsfähig ist, kann es unterschiedlich zugehen – mit Sorgfalt oder oberflächlich, schlampig, willkürlich.

Sichtbar ist, dass in Bereichen immer weniger wird die Semantik der Elemente ernst genommen. Und immer weniger auch die innere Logik von Zusammenhängen. Dies bedeutet: das innere Wesen der Zeichen gilt kaum mehr etwas. Oft nichts. Die Zeichen werden abgewertet. Sie verlieren ihren Wert. Man kann mit ihnen immer mehr willkürlich umgehen. Bis hin zum Absurden.

Folglich werden die Zeichen häufig als das wahrgenommen, was wir oberflächlich nennen.

Dieser Vorgang wird verstärkt durch eine Inflation der Zeichen.

Die Folge: Je weniger ein Zeichen gilt, desto mehr wird aufgefahren, wenn man Geltung beansprucht. Und Geltung spielt im Wilhelminischen Zeitalter eine gesteigerte Rolle.

Die Entwertung der Zeichen und Strukturen gibt Spielraum für Beliebigkeit.

Er kann mit zwei Optionen benutzt werden.

Die erste Option: Es ist egal, wie ein Zeichen verwandt wird. Die Semantik bleibt weithin auf der Strecke.

Semantik ist das innere Wesen des Zeichens. Die Genauigkeit als Übereinstimmung von Wurzel und Wort.

So wird dann zum Beispiel das Motiv der Säule häufig völlig beliebig verwandt. Zum Beispiel als schräge Stütze für ein Vordach eines Kolonialwaren-Ladens an der Straßenecke. Es ist nicht mehr als ein Zierrat.

Die zweite Option, die es im Beliebig-Gewordenen gibt, hat das Stichwort Freiheit. Man kann sich aus Konventionen lösen und etwas anderes machen – was auch immer.

Die Fülle hatte dazu geführt, Elemente beliebig zu verwenden - mit ihnen beliebig zu komponieren. Geradezu einen Jahrmarkt daraus zu machen. Ihre vordergründigen Reize zu nehmen und damit zu spielen. Kurzatmige Effekte zu erzeugen.

Im Laufe der Geschichte hatte es bereits mehrfach solche Prozesse der Beliebigkeit für Vordergründigkeit gegeben.

Am besten sind sie in der Sprache fassbar. Aber stets entstand dagegen auch Kritik. Kritiker und zugleich Reformatoren waren zum Beispiel Luther, Lessing, Goethe, Schiller, Stifter, Karl Kraus und viele andere. In der Sprache ist es am einfachsten zu begreifen, was semantische Genauigkeit ist.

Auch in der Baugeschichte gab es diese Prozesse.

In Florenz beschäftigten sich intellektuelle Künstler damit, die antiken Formen sorgfältig zu erkennen und genau einzusetzen.

Dies geschah parallel zum Buchdruck, der auf Genauigkeit zielte: beim Gedruckten kann man nicht mehr etwas daher reden, denn es ermöglicht Kontrolle. Dies ist die Aufforderung, genau zu formulieren.

In den Künsten entsteht im 19. Jahrhundert oft eine entfesselte Subjektivität. Sie führt nach 1900 häufig zu sehr individualisierten Gestaltungen.

Auch dadurch relativieren sich die Wünsche nach Stil.

Oder: Stil, der ja etwas Kollektives ausdrücken soll, wird durch diese Vielfalt der künstlerischen Meinungen überhaupt in Frage gestellt.

Das Wort Stil wird noch weiter relativiert durch eine Diskussion, die nun über das Kopieren entsteht. Sie ist neu und – ideologisch. Zuvor gab es sie nur in Ansätzen. Für ein Gemälde, das Rubens oder Rembrandt hergestellt hatten, zahlte man eine höhere Summe als wenn es als ein Duplikat, jedoch praktisch ununterscheidbar, in ihrer Werkstatt entstanden war. Jetzt mehren sich Stimmen, die ein Unikat einfordern – etwas, das einmalig ist. Ihnen geht das Wort vom Kopieren oder gar Imitieren leicht von der Zunge.

Gegen die komplexen Verhältnisse setzt in kleinen Kreisen von Avantgarden heftige Reaktionen ein, die aber wiederum aus den Möglichkeiten dieser Verhältnisse gespeist sind. Es sind mehrere Reaktionen.

Avantgarden stellen den Verlust der Semantik an den Pranger, der sich vor allem im inflationären und oberflächlichen Gebrauch von Zierrat ausdrückt.

Oppositionen nutzen das Zerlegen und die Abwertung der Zeichen sowie das neu Montieren als Freigabe des Weges für produktive oppositionelle Prozesse.

Erste Möglichkeit: Umwandlung. Die historischen Gestaltungen werden aufgegriffen und man geht daran, sie umzuwandeln.

Umwandeln ist das Stichwort, das besonders stark die Gestaltungsweise von Hans Poelzig erklärt. Das heißt: das Repertoire der Geschichte aufgreifen und es verwandeln.

Hier geht es keineswegs um Feindschaft gegen historische Gestaltungsweisen: Man nimmt vielerlei auf. Aber es geht um die Fähigkeit, daraus etwas abzuwandeln, Aspekte herauszuarbeiten, andere Aspekte weg zu drücken. Was herauskommt, nennt sich gern das Neue.

Dieses Umwandeln geschah schon zuvor: durch Beliebigkeit. Nun aber erfolgt es mit einem Ziel. Wohin soll verwandelt werden ?

Zur selben Zeit, als in vielen Bereichen die bestehende Substanz in Frage gestellt wird und zerbröseln, machen sich Menschen auf und suchen unter Oberflächen-Phänomenen nach

Wesentlichem, von dem sie glauben, dass es Sinn und Bestand hat.

Um 1900 wird in der Phänomenologie nach dem Wesen gesucht: als Wesens-Schau. Darin entdeckt man Zusammenhänge weitreichender Art.

In der Psychologie entsteht die Tiefenpsychologie. Sie sucht unter der Oberfläche.

In der Tiefenpsychologie stößt C. G. Jung auf etwas, was er als Archetypen bezeichnet. Es gibt sie überall. Sie werden für Peter Behrens eine bedeutende Rolle spielen.

In den Naturwissenschaften gelingt es, unter die Haut, d. h. unter die Oberfläche zu schauen – mit Hilfe der Röntgenstrahlen.

Zu diesen Erkenntnissen entstehen Einstellungen in der Darstellungs-Ebene: Konzentration. Einfachheit. Verzicht auf einiges. Sich beschränken, um das Wesentliche deutlicher hervor zu heben.

Dies hat nicht zu tun mit Armut, mit Reinlichkeit (wie Albrecht Göschel vermutet) und mit reduktionistischem Denken, das die Jahre nach 1960 kennzeichnen wird.

Henry van de Velde gestaltet im Museum in Hagen eine Begleitung der Treppe. Er interpretiert sie wie eine Wellen-Bewegung – und setzt diese Interpretation an ihren Rand - an die Wand: als eine Folge von Wellen, die rhythmisch-energetisch in die Höhe laufen.

Oft wurde für solche Gestaltungen das Wort Abstraktion benutzt. Ich halte dies für eine Fehlinterpretation. Tatsächlich entfernen sich diese Wellen vom oberflächhaften sinnlichen Eindruck. Aber sie versuchen gerade durch ihre Beschränkung eine Vertiefung zu sein: Sie fassen das Wesentliche der Sache prägnant. Dies hat dann auch einen symbolischen Charakter.

Henry van de Velde, der auch ein glänzender Schriftsteller ist, formuliert diesen Prozeß der Wesensschau in seiner Autobiografie. Am Beispiel einer Ährensammlerin sagt er, dass ihn nicht mehr die vielen Details ihrer Erscheinung interessieren, sondern das Wesen des Bückens. Dieses Bücken ist das Wesen ihrer Mühe - das heißt ihrer Arbeit.

Es setzt also mitten in der Auflösung eine Suche nach Sinn ein.

Konkret ist diese Suche nach Sinn die Suche nach der Semantik der Zeichen.

Semantik bedeutet: die Wurzel. Das Wesen.

Die Zeichen sollen wieder ihre ursprüngliche Aussage-Kraft erhalten.

Dies ist die Begründung für das Bild-Verfahren, das auch einige Maler benutzen.

In Hagen können wir es bei Christian Rohlf's beobachten. Er reduziert und pointiert auf das hin, was er als das Wesen der Landschaft begreift.

Ähnlich Johan Thorn Prikker (1910 Übersiedlung von Krefeld nach Hagen, wohnt im ersten fertigen Haus der Künstler-Siedlung Am Stirnband¹).

Dasselbe tun die Bildhauer in demselben Umfeld von Karl Ernst Osthaus: Georg Minne und Milly Steger (Umzug aus Berlin nach Hagen).

Vor der Fassade des Wohn-Hauses von Milly Steger trägt eine große weibliche Figur (Karyatide) einen Balkon – eine Konzeption, die aus der griechischen Antike geholt ist, einfach, klar, ohne Repräsentation, wesenhaft auf das Menschsein gerichtet.

¹Ulrike Looft-Gaude, Glasmalerei um 1900. Musivische Verglasung im deutschsprachigen Raum zwischen 1895 und 1918. München 1987. Aus der Rückwendung zu älterer Architektur blüht Glasmalerei. Die Verbreitung geht vor allem von England aus. Sie ist eingebunden in den Aufschwung des Kunst-Handwerks. Thorn-Prikker ist einer der Protagonisten.

Ähnlich die Architekten: Henry van de Velde (seit 1900)², Peter Behrens (seit 1904)³, Walter Gropius (400 Briefe umfasst die Korrespondenz Osthaus – Gropius). Der Theosoph Johannes Ludovicus Matheus Lauwericks (seit 1906, Übersiedlung 1909 nach Hagen, zuerst in der Hausmeister-Wohnung des Hohenhofs)⁴, Fritz Kalenbach, August Endell, Richard Riemerschmid, Bruno Taut⁵.

Im Folkwang-Verlag von Osthaus erscheinen die frühen Programm-Schriften von Taut: >Alpine Architektur<, >Weltbaumeister<, >Auflösung der 'Stadt<.

Zur gleichen Zeit entwickelt sich in ähnlicher Weise das Theater in Hellerau mit Emile Jacques Dalcroze und dem Bühnenbildner Appia.

Die Gestalter, die umwandeln, fragen nicht nach Stil. Für sie ist diese Debatte versunken. Sie gestalten aus dem inneren Wesen heraus.

Das Neue ist die Suche nach der Semantik.

Es gab sie in Jahrhunderten immer wieder.

Diese Suche nach der Semantik wird als ein Weg einer aufgeklärten Vernunft verstanden. Karl Ernst Osthaus formuliert 1919: Er führt aus sich selbst zur Schönheit. So verbinden sich Vernunft und Schönheit. Sie sollen – so Osthaus – die herrschenden Mächte im Leben

²Henry van de Velde (1863-1957) ist ein früher Europäer. Es studiert Malerei in Antwerpen und in Paris (1881-1885). Begegnung mit der sozialorientierten englischen Arts and Crafts-Bewegung. Seit 1890 radikaler Reform: neuer Stil im Kunsthandwerk. Brüssel: 1893-1900. Produkte: Möbel, Tapeten, Vorhänge, Tafel-Besteck, Kleider. Typografie. 1895 entwirft er ganz unkonventionell sein eigenes Haus in Uccle bei Brüssel (>Bloemenwerf<): Einfachheit, Understatement, Nützlichkeit, Verzicht auf Repräsentations-Gesten. Der Kunstkritiker Meyer-Graefe macht ihn bekannt. Berlin: 1900-1901. Inneneinrichtungen, in Kooperation mit dem Hohenzollern-Kunstgewerbehaus. Großbürgerliche Freunde und Auftraggeber: Karl Ernst Osthaus, Harry Graf Kessler, Eberhard Freiherr von Bodenhausen, Paul und Bruno Cassirer, Elisabeth Förster-Nietzsche. Für Osthaus baut er das Folkwang-Museum und dessen Wohnhaus Hohenhof in Hagen. Weimar: 1902-1917: Künstlerischer Berater im Großherzogtum, 1907 Gründer und Architekt der Kunstgewerbeschule - ein Reform-Projekt. 1907 Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. 1914 Theater auf der Werkbund-Ausstellung Köln. Er hat ein "Wanderleben" in Belgien, Frankreich, Deutschland, den Niederlanden und in der Schweiz.

³Herta Hesse-Frielinghaus, Peter Behrens und Karl Ernst Osthaus. Osthaus Museum. Hagen 1966.

⁴Johannes L. M. Lauweriks (Roermond 1864-Amsterdam 1932). 1904/1909 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf. "Entwerfen mit System." Bis 1916 Direktor des Staatl. Handfertigkeitkurses in Hagen, zugleich künstlerischer Leiter der Hagener Silberschmiede. Nach 1916 Lehrtätigkeit in Holland. Nic. H. M. Tummers, J. L. Mathieu Lauweriks, zijn werk en zijn invloed op architectuur en vormgeving rond 1910: "De Hagener Impuls". Hilversum 1968.

⁵Bruno Taut (Königsberg 1880-Ankara 1938). 1903 Mitarbeit im Büro von Bruno Möhring/Berlin, 1906/1908 im Büro von Theodor Fischer/München, 1909 Büro-Gemeinschaft mit Franz Hofmann und Max Taut. 1910 Werkbund-Mitglied. 1919 Arbeitsrat für Kunst, Novembergruppe. Briefwechsel unter Architekten >Die gläserne Kette<. 1920/1922 Herausgeber der Zeitschrift >Frühlicht<, 1921/1924. Stadtbaurat in Magdeburg. 1924 freier Architekt in Berlin. 1926 Mitglied des >Ring<. 1926/1927 Einfamilien-Haus in der Weißenhof-Siedlung Stuttgart. 1930/1932 Professor an der TH Berlin. 1933/1936 Emigration nach Japan. 1936 Professor an der Kunstakademie Istanbul, Generalchef des Architektur-Büros des türkischen Unterrichtsministeriums.

werden.

Osthaus lebt und zeigt dies: mit seinem Haus, mit den beiden Museen, mit dem Umfeld, das er sich schafft.

Daß es den wichtigen Opponenten meist nicht um Stile geht, sondern um ästhetisches Lernen und dass sie dafür auch in der Geschichte suchen, lässt sich vielfach zeigen.

Peter Behrens baut das Krematorium in Hagen geradezu als eine Replik der Florentiner Kirche San Miniato. Dabei geht es nicht um alt oder neu. Abgesehen davon, dass die Florentiner Kirche auch in der Kunstgeschichte ein schillerndes Beispiel ist, das mit dem seltsamen Wort Protorenaissance belegt wurde. Peter Behrens interessiert überhaupt nicht, ob sein Bau als Kopie bezeichnet werden könnte. Sein Interesse ist die Stringenz des Gebäudes.

Peter Behrens und Walter Gropius machen viele Nachmittage Spaziergänge zu Bauten von Friedrich Schinkel in Berlin.

Nun ist Schinkel der Exponent dessen, was als Stil gelten möchte. Und er operiert mit mehreren dieser Stil-Fiktionen. Die beiden Beobachter interessieren sich aber nicht im Mindesten dafür, sondern sie studieren etwas ganz anderes: Es ist die Stringenz, mit der Schinkel gestaltet. Es geht nicht um Stil, sondern um Stringenz.

Hätte Karl Ernst Osthaus etwas gegen Stile, ginge er damit nicht so unbefangen um. Im Grunde interessiert ihn kein Stil, obwohl er über Stil promoviert hatte. Osthaus denkt enzyklopädisch. Er interessiert sich für Völkerkunde. In diesem Bereich gab es nie eine wirkliche Stil-Debatte, obwohl dies gelegentlich versucht wurde. Hier beschränkte man sich zur Orientierung auf ungefähre Zeit-Daten. Dies hätte man auch für die europäische Debatte der Zeitstellungen lernen können.

Es geht also keineswegs um eine Ablehnung aller historischen Gestaltungen, sondern um ästhetische Kriterien.

Peter Behrens sieht im Studium der Architektur-Theoretiker der Renaissance, in den Säulen-Ordnungen und in der griechischen Antike die pädagogischen Grundlagen der Baukunst⁶.

Daß es um Semantik geht, kann man noch von einer anderen Seite her zeigen.

Peter Behrens entwickelt um 1907 eine zweite Ästhetik.

Der erste Schritt ist die Beobachtung der Funktionen.

Aber darin geht sein Konzept noch nicht auf. Er macht einen bedeutsamen zweiten Schritt. Obwohl er sich in der Vergangenheit gut auskennt, kommt er auf die Idee, einen anderen Weg zu eröffnen. Er beobachtet Prozesse und Phänomene der industriellen Herstellung: das Schneiden, das Glätten, das Polieren, das Herstellen von Flächen und vieles mehr.

Der dritte Schritt ist die Architektonisierung.

Peter Behrens: "Die Schrift gibt, nächst der Architektur, wohl das am meisten charakteristische Bild einer Zeit und das strengste Zeugnis für die geistige Entwicklung eines Volkes." Er weist auf die römische Antiqua und die Mönchsfraktur hin. Aus solchen Erfahrungen entwickelt er eine Drucktype. "Für die eigentliche Form der Type nahm ich das technische Prinzip der gotischen Schrift, des Striches der Kieffeder." Hinzu kommt eine starke Vereinfachung durch strenge Betonung der vertikalen rhythmischen und der horizontalen verbundenen Elemente.

⁶ Peter Behrens. Alfred Messel. Ein Nachruf. In: Frankfurter Zeitung 53, Nr. 96, 6. April 1909.

"Jene elementare Raummathematik der früheren Jahre gab ihm [Peter Behrens] gleichsam die ideale Schule zur Ausbildung einer systematischen Architektonik, indessen die großen technischen Aufgaben der Gegenwart ihm den lebendigen Inhalt boten, den er dann mit Hilfe der methodischen Form auf's trefflichste zu meistern verstand." (Paul Joseph Cremers, 1928)⁷

"Die monumentale Größe kann nicht materiell zum Ausdruck kommen, sie wirkt durch Mittel, die uns tiefer berühren. Ihr Mittel ist Proportionalität, die Gesetzmäßigkeit, die sich in den architektonischen Verhältnissen ausdrückt." (Peter Behrens, 1908)⁸

Behrens stellt die antike geometrische Verhältnismäßigkeit in Gegensatz zum modernen bloß arithmetischen Messen.

Der vierte Schritt ist das, was wir mit dem Stichwort Stringenz bezeichnen können. Diese Stringenz ist für Peter Behrens, der sich zeitlebens mit vielen verschiedenen Aufgaben und einem Spektrum an Gestaltung-Möglichkeiten beschäftigt, eine durchgehende Struktur für das Unterschiedliche. Immer ist es die Stringenz, mit der er die Aufgaben bearbeitet.

Stringenz ist in der Geschichte der Kunst ein uraltes Kriterium.

Wir finden es im Florenz des 15. Jahrhundert auf die Spitze getrieben.

Stringenz wird nicht als mechanistische Struktur verstanden. Jahrhunderte lang steht sie im Zusammenhang mit dem Stichwort Lebendigkeit. Giorgio Vasari nennt Lebendigkeit die Basis der Kunst seines Zeitalters. Indiz dafür ist Behrens Ablehnung des arithmetischen Messens.

Für all dies wird Genauigkeit im semantischen Sinn gefordert.

Zur Semantik gehört auch die Angemessenheit in Bezug zur Situation

Peter Behrens über Ästhetik in der Industrie: Bei den Produkten der AEG handelt es sich nicht um kunstgewerbliche Erzeugnisse, sondern um Nutz-Objekte. Daher kann ihre ästhetische Verbesserung nicht in einer Bereicherung der Form bestehen, sondern in einer guten Proportionierung. "Darum ist mehr eine Vereinfachung, die die klaren Maßverhältnisse der einzelnen Teile begünstigt, zu erstreben, als eine reiche Ornamentierung." Auch bei reicheren Ausführungen soll das nur in geringem Umfang verwendete Ornament stets etwas Unpersönliches haben. "Denn bei Maschinenarbeit würde es unerträglich sein, in der Masse der Erzeugnisse immer wieder die gleichen anspruchsvollen Formen zu finden. Man würde den Gegensatz sehr unangenehm empfinden, der in der reichen Formgestaltung und der leichten Vervielfältigung durch die Maschine liegt." Dem Anspruch des Unpersönlichen kommt das sogenannte geometrische Ornament am nächsten⁹.

Die Stimmen, die nach einem neuen Stil rufen, gehen in den 10er Jahren unter. In den 1920er Jahren gibt es keine solchen Rufe mehr.

Dies hat zwei Gründe: einmal den soeben geschilderten Prozeß, der keinen Stil-Begriff mehr zulässt.

Zweitens individualisieren sich im Prozeß des Umwandelns und Suchens nach Wesentlichem immer mehr die Gestaltungen. Der Schrei nach Stil verliert die Realität.

Wenn man dann in den ersten 5 Jahren der 1920er Jahre überhaupt noch von Expressionismus spricht, dann muß man zugleich feststellen, dass damit nicht mehr als ein Hinweis auf eine starke Ausdrucks-Gewalt von Gefühlen gegeben wird.

⁷ Cremers, 1928, 220.

⁸ ### Was ist monumentale Kunst ? In: Kunstgewerbeblatt Dezember 1908, N. F. XXX, Heft 3, 46, 48.

⁹ AEG-Zeitung, XI. Jg., Nr. 12, S. 5/7 (Juni 1909). Behrens spricht auch über die weiteren Produktionen.

Diese hat ein riesig weites Spektrum. Es ist absurd, hier noch von Stil zu sprechen.

Die Dritte Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 versucht, den Streit zwischen Handwerk und Maschine zu klären. Fritz Schumacher: „Wollte man dem Handwerk verlorene Provinzen wirklich zurückerobern, so war es zunächst nötig, Handwerk und Maschinenwerk durch Abgrenzung der ihnen rechtmäßig zustehenden Gebiete miteinander innerlich zu versöhnen. . . . es handelte sich [daher] nicht darum . . . ein neues Ornament und damit einen neuen Stil zu finden, sondern es handelte sich darum, die veränderten Instrumente der Zeit zu erkennen und richtig gebrauchen zu lernen.“¹⁰

Ein dritter Hinweis. Diese Bewegungen sind hoch pluralistisch. Daher muß man dafür immer die Mehrzahl nennen.

Der wichtigste Träger war der Deutsche Werkbund.

Der Hohenhof ist eine Ikone des Werkbunds. Hagen ist dafür ein kulturell-künstlerischer Biotop. Osthaus holt einst fast alle wichtigen Leute zusammen – in ihrer Unterschiedlichkeit.

Nirgendwo lässt sich unsere Fragestellung besser diskutieren als im Hohenhof – mit diesem Spektrum an Anschauung.

Der Werkbund lehnt es in seinen 100 Jahren konsequent ab, sich als ein Stil zu verstehen. Er widerspricht, wenn hier und da jemand naiv Werkbund-Stil sagt. Er ist ein Sammelbecken. Pluralistisch.

Walter Gropius sagt: Das Bauhaus ist die Realisierung der Werkbund-Idee. Auch in seiner Vielfalt.

Ebenso bestreitet Walter Gropius für das Bauhaus stets energisch, dass es ein Stil sei.

Kehren wir am Schluß noch einen Augenblick zur Geschichte der Kunstgeschichte zurück. Sie interessiert sich seit etwa 1900 kaum mehr für die realen Prozesse des Gestaltens. Sie wendete sich zurück in die Geschichte.

Wahrscheinlich auch, weil sie meint, dass ihr dort niemand widersprechen kann.

Die Kunstgeschichte begleitet das reale Gestalten seit 1900 über ein halbes Jahrhundert lang nicht mehr.

Nach 1945 gibt es nur ganz wenige Personen, die ein wenig kunsthistorische Arbeit über die Verhältnisse ihrer eigenen Zeit leisten – sie werden als Außenseiter von der etablierten Kunstgeschichte als Außenseiter behandelt und nahezu völlig ignoriert.

Bis heute hat sich die Kunstgeschichte so gut wie überhaupt nicht mit der einflussreichsten Bewegung des 20. Jahrhunderts beschäftigt: mit dem Deutschen Werkbund.

Erst nach 1970 entsteht bei einigen jungen Reformern wieder ein Interesse an zeitgenössischen Gestaltungs-Prozessen.

Und erst um 1970 rückt der Zeitraum, in dem Denkmalpflege betrieben wird, an die Gegenwart heran. Die erste bedeutende Tat ist damals eine Tagung der Henry van de Velde-Gesellschaft zur Erhaltung der Halle von Bruno Möhring in der Zeche Zollern 2/4 in Dortmund-Bövinghausen und die nachfolgende Publikation der Vorträge.

Man kann dann beobachten, dass das Stichwort Stil keine Rolle mehr spielt.

Gut so. Denn es geht um Phänomene.

Die sogenannten Stil-Bezeichnungen waren eine Sackgasse.

Sie lenkten von der Forschung nach der Substanz ab und verhedderten sich in einer Ideologie, die nicht durchschaut wurde.

¹⁰ Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst*. Köln 1955 (zuerst 1935), 115.

Fragen wir also an dieser Stelle erneut und schärfer: Worum ging es Leuten wie Henry van de Velde und anderen Avantgardisten.
