

## "... um in den Hallen und Stuben der Vorfahren wieder einziehen zu können"

„Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen: aber es giebt einen Grad, Historie zu treiben und eine Schätzung derselben, bei der das Leben verkümmert und entartet: ein Phänomen, welches an merkwürdigen Symptomen unserer Zeit sich zur Erfahrung zu bringen jetzt eben so nothwendig ist als es schmerzlich sein mag.“<sup>1</sup>

### Vorbemerkung

Veränderung ist ein fester Bestandteil im Katalog der Grundbedingungen menschlichen Lebens, die Geschwindigkeit, mit der sie vonstatten geht, kann hingegen nach Land und Jahrhundert stark variieren. Normalerweise, im Hinblick auf sicht- und spürbare Veränderungen, fließt das Weltgeschehen allerdings eher gemächlich und bietet dem Menschen so eine „annähernd stabile Heimstatt“.<sup>2</sup> In sogenannten Passagenzeiten hingegen „laufen“ die Menschen der Entwicklung immer einen Schritt hinterher und sind einem permanenten „Modernisierungsdruck“ ausgesetzt.<sup>3</sup> Das 19. Jahrhundert ist in seiner überwiegenden Länge eine Zeit des Durchgangs zur Moderne, das die Menschen mit einer bislang nicht gekannten Rasanz der Veränderung konfrontierte. „Wer vor der Eisenbahn gelebt habe, meinte Thackeray einmal, habe vor der Sintflut gelebt. (...) Jene erwartbare Durchschnittsumwelt (...) war, was das 19. Jahrhundert betrifft, auf den Treibsand der Innovation gebaut.“<sup>4</sup> Die Umwelt, die sich rapide änderte, forderte dabei ein hohes Maß an Anpassungsleistung.

Im Folgenden soll die Deckung eines auf diese Weise erhöhten Orientierungsbedarfs in einer solchen Zeit rascher Veränderungen beschrieben werden. Gegenstand der Betrachtung soll dabei der ästhetische Historismus<sup>5</sup> sein, der als Paradigma der Objektgestaltung im weitesten Sinn ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu übersehen war. Dabei sollen vor allem die Gründe für seine rasante Karriere aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht beleuchtet werden.

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, Vorwort, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazziano Montinari, München 1988, S. 245-46.

<sup>2</sup> Hannah Arendt, *Ziviler Ungehorsam*, in: *In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II*, München 2000, S. 283-322, S. 302.

<sup>3</sup> Für die Menschen des 20. Jahrhunderts beschreibt Günter Anders diese Aufholjagd menschlicher Wahrnehmung und Denkkategorien zur technischen Entwicklung sehr anschaulich (Ders., *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Beck, München 1956).

<sup>4</sup> Peter Gay, *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, Siedler, München 1999, S. 422.

<sup>5</sup> Der Begriff des „ästhetischer Historismus“ soll hier nicht im Sinne von Hubertus Fischer gebraucht werden, der damit Fontanes Geschichtsverklärung beschreibt (Wulf Wülfing, *Mythen und Legenden*, in: *Geschichtsdiskurs 3. Die Epoche der Historisierung*, Fischer, Frankfurt a. M. 1997, S. 159-72, S. 167). „Ästhetischer Historismus“ soll an dieser Stelle den gesamten Bereich der historisierenden und historistischen Objektgestaltung fassen, die gesamte Spanne des „Gestalterischen“ vom Kunstwerk bis zum industriellen Produkt.

## **Bedingungen einer „Gestaltungskultur“**

Historismus ist die „maßgebliche Denkform des 19. Jahrhunderts“, die eine „grundsätzliche Historisierung all unseren Denkens über den Menschen, seine Kultur und seine Werte“ (Jaeger/Rüsen) einschloss.<sup>6</sup> Ausgehend von der historischen Forschung übertrug er sich auf viele wissenschaftliche Disziplinen. Er war „Geburtshelfer“ neuer Forschungsrichtungen wie der „geschichtlichen Schule“ der Rechtswissenschaft (1815) Friedrich Carl von Savignys ebenso wie der Suche der Gebrüder Grimm nach beglaubigter Volksgeschichte. Darwins Evolutionsgedanke, die Entstehung der modernen Geographie wie auch die Etablierung der „Religionsgeschichtlichen Schule“ der Theologie wuchsen auf seinem Boden. Die Reichweite dieser Denkfigur ging jedoch über den wissenschaftlichen Betrieb hinaus.

Noch Goethe nannte das Wesen der Geschichte eine hoffnungs- und sinnlose „Mischung von Irrtum und Gewalt“.<sup>7</sup> Bereits bei Kant aber findet sich ein „Leitfaden der Vernunft“, der den Geschichtsprozess durch eine „Absicht der Natur“ lenkte. Diese Tendenz prägt sich bei Hegel dahingehend aus, „daß Wahrheit dem Zeitprozeß selbst innewohne und in ihm sich offenbare und von dieser Überzeugung ist in irgendeiner Weise das gesamte moderne Geschichtsbewußtsein geprägt.“<sup>8</sup>

Ein klares Bewusstsein von dem, was Überlieferung ist, ist erstmals wieder in der Verherrlichung der traditionellen Vergangenheit durch die Romantik fassbar.<sup>9</sup> In ihr verband sich eine Auf- oder Neubewertung von Romanik und Gotik mit einem emotionalen Brückenschlag ins Mittelalter. Dies geschah typischerweise zu einer Zeit, in der ein selbstverständliches Vertrauen auf Überliefertes nicht mehr möglich war.

Die Ereignisse der Französischen Revolution, das formale Ende des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ und die Befreiungskriege markierten verwirrende und beunruhigende Brüche.<sup>10</sup> Um dieser Irritationen im weltlich-politischen Bereich Herr zu werden, war das sich anbahnende neue Geschichtsverständnis, das eine Konsistenz in die Geschichte zurückbrachte zusammen mit der Rückbesinnung durch die Romantik in Deutschland das geeignete Deutungsmuster. Zugleich trug es allerdings eskapistische Züge, es ermöglichte „eine Art Flucht in das Ganze“ vor der Sinn- und Hoffnungslosigkeit des Einzelnen, insbesondere vor den Wirren der aktuellen Politik.<sup>11</sup> So fand man den Weg aus der Politik in die Geschichte - den Weg aus Veränderung zurück in eine beständige Behausung. Realisiert werden konnte dieses zunächst nur im Konzept

<sup>6</sup> Georg G. Iggers, Historisches Denken im 19. Jahrhundert. Überlegungen zu einer Synthese, in: (wie Anm. 5), S. 459-470, S. 459.

<sup>7</sup> Hannah Arendt, Geschichte und Politik in der Neuzeit, in: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, Piper, München 1994, S. 80-109, S. 101

<sup>8</sup> Arendt (wie Anm. 7), S. 87.

<sup>9</sup> Hannah Arendt, Tradition und Neuzeit, in: (wie Anm. 7), S. 23-53, S. 34. Das Programm der Renaissance versuchte hingegen die Fesseln der Tradition zu sprengen, indem sie diese im Rückgriff auf die Antike sozusagen übersprang.

<sup>10</sup> Dazu Georg Büchner: „Ich studierte die Geschichte der Revolution. (...) Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Pardegäulen und Eckenstehern der Geschichte mich zu bücken.“ (Aus den Briefen an die Braut, Frühjahr 1834, zitiert nach Arendt (wie Anm. 7), S.101).

<sup>11</sup> Arendt (wie Anm. 7), S. 103.

der „Kulturnation“, die eine Identifizierung über eine sprachlich und literarisch gefasste, eine wissenschaft-philosophische sowie über eine ästhetische Wahrnehmungskultur erlaubte. Diese „geistige Heimat“ bot Orientierung, sie unterstützte eine gewisse Universalisierung des Lebenshorizontes und den Nationalgedanken. „Bürgerlichkeit“, als ein über seinen sozialen Rahmen hinausgehender Kulturanspruch, schuf die „Kulturnation“ bereits vor der Reichsgründung.<sup>12</sup>

Für die Karriere des ästhetischen Historismus war es wichtig, dass das „neue“ Geschichtsverständnis den zeitgenössischen eklektizistischen Kunstbewegungen zusätzlichen Auftrieb gab. Bedeutsamkeit durch Rückbindung verband sich dabei mit einer epistemologischen Aufwertung. Mit einigem Recht gilt das Motto gängiger Kunstideologie des 19. Jahrhunderts: „echte Dichtung macht den Menschen frisch und gesund“ nicht nur für den literarischen Bereich, der mit der erstaunlichen Konjunktur des historischen Romans eine Wiederbelebung der Vergangenheit als Spiegel der Gegenwart in großem Stil betrieb.<sup>13</sup> Die erkennende und belehrende Aufgabe der Kunst<sup>14</sup>, ihre „Sakralisierung“ findet sich spätestens seit der Romantik. Mit wenigen Ausnahmen gab es im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine breite künstlerische Unterstützung für das Konzept der „Nation“, auf deren Fahnen die Schaffung eines zivilreligiösen nationalen Identitätsbewusstseins stand.<sup>15</sup> „Veredelung“ und „Läuterung“ durch Rückbindung (dem Schillerschen Programm folgend) war das Mittel, mit dem „die Kunst“ zur Bildung der „Kulturnation“ beitrug, die man als Vorläuferin der institutionalisierten Nation verstand. „(...) der tiefste Gehalt des Geistes, die religiöse und sittliche Weltanschauung eines Volkes wird von Bildnern und Dichtern ausgesprochen.“<sup>16</sup>

In seiner Ausprägung war der ästhetische Historismus kein ausschließlich ästhetisches Unternehmen. Er ordnete in gewisser Weise die Gestalt des „Produktes“ unter, gleichgültig ob es sich um Malerei, Architektur, Objekte des Kunstgewerbes oder der Industrie handelte - die Ideologie dominierte die Ästhetik.<sup>17</sup>

Welches waren nun die gesellschaftlichen und kulturellen Gravitationszentren, um die die Ausdrucksformen des Historismus kreisten? Welche Art von Orientierungsbedarf der „Deutschen“ bediente er? Kann man Bedingungen ausmachen, die ihn so erfolgreich sein ließen? Das 19. Jahrhundert hält ein ganzes Bündel von Gründen und Erscheinungen zur Beantwortung dieser Fragen bereit.

---

<sup>12</sup> Thomas Nipperdey, Kommentar: „Bürgerlichkeit als Kultur“, in: Jürgen Kocka (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Vandenhoeck, Göttingen 1987, S. 143-47, S. 147.

<sup>13</sup> Die Romane von Victor von Scheffel, Felix Dahn, Theodor Fontane und Wilhelm Raabe erlebten eine auflagenstarke Verbreitung. Felix Dahn produzierte zwischen 1874 und 1900 sechzehn historische Romane, übertroffen wurden jedoch alle Verfasser historischer Romane durch Luise Mühlbach, die zwischen 1851 und 1874 neunundzwanzig, stets mehrbändige Romane veröffentlichte. (Harro Müller, Thesen zur Geschichte des Historischen Dramas (1773-1888), in: (wie Anm. 5), S. 121-31, S. 128).

<sup>14</sup> So z.B. für die Historienmalerei: Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, Bd. 2, Dtv, München 1996, S. 1101.

<sup>15</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 167.

<sup>16</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 164. Moritz Carriere verwendete 1854 dieselbe Veredelungsmetaphorik wie Fontane in seinem Streben nach „Läuterung“ durch Kunst.

<sup>17</sup> Wolfgang Götz, Ein Versuch zur Definition des Begriffs, in: ZsDtVKunWiss 24 (1970), S. 196-212, S. 211.

## Nationalismus

Eine der wichtigsten Komponenten des Historismus und zugleich ein wesentlicher Transmissionsriemen war der Nationalismus. War die Aufklärung in Deutschland noch ein kosmopolitisches Unternehmen, kann man das 19. Jahrhundert mit einigem Recht als Zeitalter aufkommender und sich sukzessive verstärkender Nationalbewegungen bezeichnen.<sup>18</sup>

Bereits zu Ende des 18. Jahrhunderts funktionalisierte die fürstliche Existenzangst erste Anläufe nationalen Denkens zur Abwehr der französischen Revolution und ihres „schändlichsten“ Vertreters auf deutschem Boden, der Mainzer Republik. Noch ausgeprägter findet sich diese Allianz dann in den Befreiungskriegen. Diese wurden während des 19. Jahrhunderts zu einer Art von ideellem Gründungsmythos, einer um 60 Jahre vorgezogenen Reichsgründung hochstilisiert, in dem die Verehrung für die preußische Königin Luise einen zentralen Platz fand.<sup>19</sup>

Eine erste Phase des kunstbezogenen Historismus, die „Neugotik“ in Schloss- und Möbelbau, bildete sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Befreiungskriegen aus. Die stilistische Wiederentdeckung stand dabei in engem Zusammenhang mit einer antifranzösischen Haltung, die nach 1814 die Neugotik, vor allem von preußischer Seite, zum deutschen Nationalstil erklärte.<sup>20</sup> Aber man wollte auch „wieder eine Decoration, man wollte wieder eine große allumfassende Kunst, und ein ziemlich sicheres Gefühl führte (...) gerade zu jener Entdeckung hin, welche die letzte Etappe in der großen religiösen Kunstentwicklung des Mittelalters bildete.“<sup>21</sup> Der eigentliche Ursprungsort gotischer Bauweise wurde dabei elegant ausgeblendet. Solches geschah nicht etwa zufällig, sondern wirft ein bezeichnendes Licht auf den ästhetischen Historismus als Gesinnung. „Entscheidend ist für die Werke des Historismus nicht die ästhetische Konformität, sondern die reaktivierte Geschichte.“<sup>22</sup> Die nationale Aufladung durch die Befreiungskriege hatte ihren unmittelbaren Nachhall in Turnerbewegung und Burschenschaften, die sich als „Horte deutscher Manneszucht“ verstanden. Diese Art von Patriotismus fand sich auch im Kunstgewerbe. So produzierte man z.B. auf der Basis des fortentwickelten

<sup>18</sup> Der von Kant geforderte „öffentliche Gebrauch der Vernunft“ als „Ausweg aus einer selbstverschuldeten Unmündigkeit“ setzte sich in seinem Geburtsland nie richtig durch. Zu den Vorbereitungen der Feiern von Kants zweihundertstem Geburtstag 1924 erschien beim damaligen Kultusminister Becker in Berlin eine Abordnung der Schlagenden Verbindungen der Königsberger Universität. Sie erklärten für den Fall, dass „der Festredner sich einfallen lassen sollte, auf Kants Ausführungen „Vom ewigen Frieden“ einzugehen, so könnte man nicht für Ruhe garantieren; man würde Störungen veranlassen.“ (Hermann Glaser, Spießler-Ideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert und dem Aufstieg des Nationalsozialismus, Fischer, Frankfurt a.M. 1985, S. 75-76).

<sup>19</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 161. Die wenigen zeitgenössischen Bilder der jung gestorbenen Königin wurden ab 1850 populär. Gustav Richters 1872 gemaltes Bild der Königin als „Schutzengel der Nation“ findet sich in der Folgezeit in unzähligen Reproduktionen bis hin zu Postkarten. (Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1920, München 1988, S. 88).

<sup>20</sup> Rainer Haaff, Gründerzeit: Möbel und Wohnkultur, Westheim 1992, S. 47. Unterstützt wurde dies von der dauerhaft verbindlichen Haltung der Kirche zu Romanik und Gotik, die die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts niemals in Frage stellte. (Cornelius Gurlitt, Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung, Dresden 1888, S. 75).

<sup>21</sup> Georg Hirth, Das Deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance. Anregungen zur häuslichen Kunstpflege, München-Leipzig<sup>3</sup> 1886, S. 48.

<sup>22</sup> Martina Forkel, und Helmut Ottenjann (Mitarb.), Wohnen im „Stil“ des Historismus. Hg. im Auftrag der Stiftung „Museumsdorf Cloppenburg, Niedersächsisches Freilichtmuseum“, Cloppenburg 1990, S.13.

Eisengusses in Preußen Eisenschmuck, dessen demonstratives Zurschaustellen als Ausweis patriotischer, hier antifranzösischer, Gesinnung galt.

Der deutsche Künstler, schrieb Friedrich Schlegel, „soll vor allem den Stil der altdeutschen Schule sich zum Vorbilde wählen, eingedenk bleiben der Nation, welcher auch wir noch angehören und deren tieferen Charakter wir vor allem in der Kunst nicht leugnen dürfen.“<sup>23</sup> „Mittelalterlich“ und „deutsch“ begannen als Begriffe ineinander überzufließen. „Die jungen Maler trugen Baret und Samtwamms, um als deutsche Künstler zu erscheinen(...)“.<sup>24</sup> Karl Rosner betont weiterhin, „daß mit dem Stile der Romantiker eine deutsche Ausdrucksweise (...) an die Stelle der unserem Volke doch niemals ureigenen klassischen Richtung getreten und damit eine der Hauptbedingungen für das Wiedererstarken einer eigenen, aus dem deutschen Volke aufstrebenden und in seiner Seele wurzelnden Kunst zum erstenmale wiedererfüllt wurde.“<sup>25</sup> Die Orientierung an der Gotik hing deutlicherweise am Zeitgeist des ersten Jahrhundertdrittels. „Der deutsche Patriotismus suchte Trost in der Vergangenheit. Das höchste Ziel war die nationale Wiedergeburt des deutschen Volkes, und dazu gehörten auch Kunst und Geschmack.“<sup>26</sup>

Die Frage des Stils wurde zu einer Frage der nationalen Würde, wobei die „Herausbildung eines guten nationalen Geschmackes eine hervorragende, vielleicht die vornehmste Stelle einnahm.“<sup>27</sup>

Einen starken nationalistischen Schub erhielt der deutsche Historismus durch die Ereignisse um die Reichsgründung. Der Deutsch-Französische Krieg war geradezu ein Motor seiner Entwicklung.<sup>28</sup> Die für das deutsche Kunstgewerbe eher ernüchternden Erfahrungen der ersten Weltausstellungen in London und Paris, -Jacob Falke spricht von der deutschen Sektion als der „uninteressantesten und langweiligsten Abteilung“<sup>29</sup> auf der 1867er Weltausstellung in Paris-, verstärkten noch die Suche nach dem „nationalen Stil“. So sollte eine deutsche Kunst neu belebt und als deutscher Ausdruck gegen die französischen Werke ausgespielt werden.

„Es war im Laufe der Bildung dieses neuen Renaissancekultes (...) die französische und französelnde Arbeit im deutschen Zimmer immer mehr zurückgedrängt worden und an ihre Stelle setzte sich ein Hausrath von festerer, charaktvollerer Formenbildung. Eine kräftige, massive und jedenfalls deutsche Ausdrucksweise

---

<sup>23</sup> Karl Rosner, Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert. Eine Darstellung desselben..., München-Leipzig 1889, S. 74. „(...) so war es innerhalb der Höhen der deutschen Vergangenheit ganz vorzüglich das gläubige Rittertum, der Minnesang und Frauenkult des zwölften und dreizehnten, aber auch das deutsche Bürgerleben des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, das zum Vorbilde wurde...“ (ebd., S. 71). „Es war die deutsche Größe der guten alten Zeit, die nationale Macht des alten Reiches (!), der deutschen Kaiserherrlichkeit, auf die man nun - nach dem 06. August 1806, dem Tag, an welchem Kaiser Franz II. die deutsche Krone niedergelegt hatte und damit das heilige römische Reich deutscher Nation auch nominell hatte verschwinden lassen - wieder zurückgriff.“ (ebd., S. 73).

<sup>24</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 75.

<sup>25</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 76.

<sup>26</sup> Jacob Falke, Geschichte des modernen Geschmackes, Weigel, Leipzig 1866, S. 372.

<sup>27</sup> Hirth (wie Anm. 21), Einleitung, S. 1.91

<sup>28</sup> Die Begriffsbedeutung der ursprünglich als Gegensatz gefassten (bürgerlichen) Kultur und (adeligen) Zivilisation verschob sich allmählich ins Nationale: deutsche Kultur gegen französische Zivilisation. (Hermann Bausinger, Bürgerlichkeit und Kultur, in: Jürgen Kocka (Hg.), Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Vandenhoeck, Göttingen 1987, S. 121-42, S. 132).

<sup>29</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 106.

(entstand)“.<sup>30</sup> Für diesen „nationalen Stil“ wurde die Neorenaissance als geeignet ausgemacht, die eine ungewöhnlich erfolgreiche Karriere in der Gründerzeit antrat und die Renommierfassade des jungen Reiches bildete. Die Gründung eines (neuen) deutschen Reiches, der Sieg über Frankreich und ein neuer Kaiser beflügelten die nationalistischen Gefühle.<sup>31</sup>

Der Stil der „Neorenaissance erhielt eine weit über ästhetische Belange hinausreichende Bedeutung als „offiziöser“ Stil des zweiten Reiches<sup>32</sup>, wobei das kunststilistische Aufgreifen der Renaissance, allerdings in ihrer italienischen Ausprägung, bereits vor 1871 erfolgte.<sup>33</sup> Er trug dazu bei, eine Tradition zu konstruieren, in der man sich als „Deutscher“ fühlen konnte.

„Erhabene Gefühle“ waren dabei im Klima der „Exstirpation des deutschen Geistes zugunsten des deutschen Reiches“<sup>34</sup> die primäre Appellationsinstanz. „Die Bewegung im Kunstgewerbe war durchaus national. Dass sie deutsch war, bildete ihre Stärke, z.B. der Gotik gegenüber, mit der sie das Vorrecht, eine vaterländische Kunst zu sein, theilte. Sie war aber nicht nur im geschichtlichen Sinne deutsch, sondern weitaus mehr ihrem Gehalte nach.“<sup>35</sup> Denn „man fühlte sich zu einer Zeit, da sich das Bürgertum als den Kern und die Macht der Nation wieder erkannte, nun nahe verwandt mit jenen bürgerlichen Deutschen, die zu Beginn der Reformation auf den Höhen des nationalen Deutschtums gewandelt. (...) man hätte am liebsten die Schranken von drei Jahrhunderten hinweggerissen, um in den Hallen und Stuben der Vorfahren wieder einziehen zu können.“<sup>36</sup>

Vereinzelte analytische Versuche zur Erklärung der Überlegenheit der deutschen Renaissance konnten sich dem Konzert der schwärmerisch-exaltierten gegenseitigen Glückwünsche zu einer solchen Vergangenheit kaum entziehen. Cornelius Gurlitts Analyse ist dafür typisch: „( ..) das Durchbilden der Einzelheit (...), kurz die Selbständigkeit der Theile, welche der deutschen Renaissance in hohem Grad eigen ist, ist germanisch, im Gegensatz zu dem lateinischen Verallgemeinern.“<sup>37</sup>

Aus dem Gesagten wird hinreichend deutlich, dass auch auf der Basis von Kunst und Kunstgewerbe eine Rückbindung an eine patriotische, halb mythologisierte

<sup>30</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 126. „Man war eben in die Zeit gekommen, da sich im deutschen Michel doch ein wenig Selbstgefühl zu regen begann und da die herausfordernde Stellung des Nachbarn zur Rechten ihm nahe legte, sich doch auf seine eigenen Kräfte zu besinnen.“ (Ebd., S. 116).

<sup>31</sup> Haaf (wie Anm. 20), S. 79.

<sup>32</sup> „Dass nach 1871 die Neorenaissance zum deutschen Lieblingsstil wird, ist vorwiegend auf politischer, ideeller und wirtschaftlicher Ebene begründet. (...) Jedenfalls finden die Deutschen in der Renaissance den wahrhaft geeigneten, traditionsverhafteten Stil, um dem Repräsentationsbedürfnis der neuen deutschen Nation und deren wirtschaftlichem Erfolg gerecht zu werden. (...) Die „Wiedergeburt der Renaissance“ in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ist demnach nicht nur eine kunstgeschichtliche Begebenheit, sondern sie hat im besonderen Maße eine gesellschaftspolitische Zielsetzung. (...) denn gerade die Ausbreitung des altdeutschen Stils nach 1880 hat vorwiegend ideelle und soziologische Gründe.“ (Haaf (wie Anm. 20), S. 82).

<sup>33</sup> Nach der Einschätzung von Cornelius Gurlitt dauerte der Einfluss der italienischen Renaissance auf das deutsche Kunstgewerbe von etwa 1850 bis 1875. (wie Anm. 20, S. 80). Dazu auch Haaf (wie Anm. 20), S. 82.

<sup>34</sup> Nietzsche (wie Anm. 1), S. 160.

<sup>35</sup> Gurlitt (wie Anm. 20), S. 83.

<sup>36</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 118-120.

<sup>37</sup> Gurlitt (wie Anm. 20), S. 83.

Vergangenheit erreicht werden kann. Diese Anstrengungen setzten im noch nicht institutionalisierten Rahmen zu Anfang des 19. Jahrhunderts ein, um dann auf dem Boden des zweiten Reiches eine unerhörte Steigerung zu erfahren. In der Gründerzeit nehmen sie sich wie permanente Selbstbeschwörungs- bzw. Selbstformulierungsformeln aus, derer das „neue“ Kaiserreich und seine Bewohner bedurften, um eine Orientierung über die Konturen ihres „Deutschseins“ zu gewinnen. Die „Sakralisierung der Kunst“<sup>38</sup> seit der Romantik gab diesem Prozess mit ihrem ausgesprochenen Bildungsauftrag die nötige Durchschlagskraft. So trug die deutsche Spielart des ästhetischen Historismus über ihre Verbindung zu Mittelalter und Renaissance zur „Erfindung der Nation“ bei und ermöglichte einen Halt im Bild einer vergangenen Epoche (Plessner).<sup>39</sup> und übernahm damit auch eine eminent politische Rolle.

### **Wohnen und Repräsentieren**

Für die Ausprägung des ästhetischen Historismus war der Bedeutungswandel des „Wohnens“ wichtig. Durch die ganze Geschichte hindurch hatte die Behausung des Menschen einen hohen Stellenwert für sein Grundbedürfnis nach Geborgenheit. Das 19. Jahrhundert bildete in der Konturierung und Ausarbeitung der Überlegungen zum „richtigen Wohnen“ einen vorläufigen Höhepunkt.<sup>40</sup> Das tägliche Leben in historisierend gestalteten Räumen schulte und normierte dabei den Blick und schuf eine „Normalität“ der Wahrnehmung.

Die „neue“ Karriere der Wohnung als Rückzugsgebiet des Individuums beginnt im Biedermeier, der auch als eine Reaktion auf die restaurative nachnapoleonische Epoche gesehen werden kann. Seine maßgebende Schlichtheit hatte jedoch nicht zuletzt ihre Gründe in der allgemeinen wirtschaftlichen Situation Deutschlands.<sup>41</sup> So betonte das bürgerliche Biedermeier eine Privatheit der Lebenshaltung in klassischen einfachen Formen. Etwas spät, aber dennoch sehr treffend, schrieb John Ruskin 1865: „Das ist die wahre Natur des Heims, - es ist der Ort des Friedens; die Zuflucht, nicht nur vor aller Verletzung, sondern vor allem Schrecken, allem Zweifel und aller Spaltung. (...) wenn die Sorgen des äußeren Lebens hineindringen und der widersinnigen, unbekanntenen, ungeliebten oder feindseligen Gesellschaft (...) gestattet wird, die Schwelle zu überschreiten, dann hört es auf, ein Heim zu sein (...).“<sup>42</sup>

Diesem sehr behüteten Wohnen steht mit dem Anwachsen der Städte im zweiten Kaiserreich im Rahmen der Industrialisierung eine immer dichtere Belegung der Mietshäuser gegenüber. Gegen Ende des Jahrhunderts entsteht Wohnungsnot in den Städten (Friedrich Engels, Zur Wohnungsfrage, 2. 1887). Die Erscheinungen der Teilwohnung, der schichtenweisen Belegung der Betten und der Kellerwohnung

<sup>38</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 166.

<sup>39</sup> Hermann Glaser, Die Kultur der wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche, Fischer, Frankfurt a.M. 1984, S. 233.

<sup>40</sup> Ingeborg Weber-Kellermann, Ehe und Familie im geschichtlichen Wandel, in: Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. VIII, Zürich 1979, S. 491-499, S. 497.

<sup>41</sup> So soll man z. B. in Tübingen „lange von dem Buchhändler Cotta erzählt haben, weil der schon ein Sofa in seiner Wohnung besaß.“ (Gert Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklungen der industriellen Produktkultur, Campus, Frankfurt a.M. 1997, S. 41).

<sup>42</sup> John Ruskin, Sesam und Lilien, Werke Bd. 2, übersetzt von Hedwig Jahn, Leipzig 1900. Zitiert nach Gert Selle, Die eigenen vier Wände: zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Campus, Frankfurt a.M. 1993, S. 39.

bestimmen das unterbürgerliche und proletarische Wohnen. Dennoch erhält der Wohnungsbereich auch hier einen höheren Stellenwert. Die „Haus und Heim Ideologie“ bestimmte auch in den ärmeren Bevölkerungsschichten die Suche nach Wohnlichkeit.<sup>43</sup>

Trotz aller Wohnungsnot basierte die Konturierung der Wohnkultur auf einem wachsenden Wohlstand. „Man wollte luxuriös leben und man konnte es.“<sup>44</sup> Dieses wurde durch eine Phase anhaltender wirtschaftlicher Prosperität ermöglicht, die für Investitionen in Zierrat und Dekoration die Voraussetzung bildete. „Der Wille zum Dekors“ galt für Ober- und Mittelschicht, mit Einschränkungen auch für Kleinbürger und Proletariat. Im kleinbürgerlichen Bevölkerungsanteil grenzte zwar die Lebenshaltung wirtschaftlich an proletarische Verhältnisse. Aber ein starker Abgrenzungswille nach „unten“ zeigte sich in einer kulturellen Orientierung nach dem gesellschaftlichen „Oben“, d.h. nach „statusgerechtem Wohnen“. Dabei umgab ein Anschein von Gemeinsamkeit, ein Umschlossensein von den Ansprüchen der Bürgerlichkeit und ihren Vorstellungen von „Wohnkultur“ alle Schichten des Kaiserreiches.<sup>45</sup> Ein einheitliches Identifikationsbedürfnis ging quer durch die gesellschaftlichen Klassen, eine wohnkulturelle Anpassung nach „Oben“ wurde nur von der finanziellen Realisierbarkeit begrenzt.<sup>46</sup>

Mit der Gründung des Kaiserreiches richtete sich der „demonstrative Statuskonsum“<sup>47</sup> in der „deutschen Vergangenheit“ ein. „Status“ und „Repräsentation“<sup>48</sup> waren zwei Grundwerte bürgerlicher Existenz im zweiten Kaiserreich, „Form“ ihre sinnfälligste Ausprägung<sup>49</sup>. Die politischen Inszenierungen wie Siegesfeiern, die „Denkmalspest“<sup>50</sup>, Manöver und das Hofritual waren sinnfälliger Ausdruck der Ästhetisierung des Politischen, die über ihre Rückbindung und eine damit

---

<sup>43</sup> Sigrid und Wolfgang Jacobeit, Illustrierte Alltagsgeschichte des deutschen Volkes, Bd. 2, 1810-1900, Köln 1987, S. 252. Zur Orientierungshilfe durch „bürgerlichen Kultur“: Bausinger (wie Anm. 28), S. 134.

<sup>44</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 112.

<sup>45</sup> Bausinger (wie Anm. 28), S.129. In der Ausprägung der „Form“ gingen Anleihen an die „bürgerliche Blüte“ des späten Mittelalters und der Renaissance Hand in Hand mit der Adaption adeligen Lebensstiles. Norbert Elias prägte für diesen Vorgang das Wort von der „Amalgierung des Codes“ einer alten mit einer neuen, aufsteigenden Oberschicht. „Indem man sich die Symbole der einst führenden Kulturen aneignet, wies man sich selbst als führend aus.“ (Gert Selle, Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik, DuMont, Köln 1981, S. 50).

<sup>46</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 50 und 56, zur Arbeiterschaft S. 93ff.

<sup>47</sup> Forkel/ Ottenjann (wie Anm. 22.), S. 19. Dazu auch: Robert-Jan van Pelt, Geschichte als Feigenblatt. Einige Überlegungen zum Verhältnis von Historismus und Architektur, in: Geschichtsdiskurs 3 (wie Anm. 6), S. 132-158, S. 147.

<sup>48</sup> Konsumgüter gewannen im Laufe des 19. Jahrhunderts Bedeutung für das „Zeigen“ des Sozialstatus. Es entstand ein neues Bewußtsein für die identitätsstiftende Kraft, die vom Besitz bestimmter Objekte ausging. (Van Pelt (wie Anm. 47), S. 147).

<sup>49</sup> Um einen durch Tradition ehrfurchtgebietenden Habitus war jeder Einzelne bemüht. So „mußte in jenem Zeitalter der Sicherheit jeder, der vorwärts wollte, alle denkbaren Maskierungen versuchen, um älter zu erscheinen. Die Zeitungen empfahlen Mittel, um den Bartwuchs zu beschleunigen, vierundzwanzigjährige junge Ärzte (...) trugen mächtige Bärte und setzten sich, auch wenn es ihre Augen gar nicht nötig hatten, goldene Brillen auf (...). Man legte sich lange schwarze Gehröcke zu und einen gemächlichen Gang (...) um diese erstrebenswerte Gesetztheit zu verkörpern.“ (Stefan Zweig, Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Fischer, Frankfurt a.M. 1998, S. 51).

<sup>50</sup> Sie wurde bereits 1872 von Ferdinand Kürnberger in Wien als „Selbstbedenkmalungs-Arroganz“ beklagt. (Wülfing (wie Anm. 5), S. 162).



einhergehende Mythologisierung<sup>51</sup> und Verklärung der Vergangenheit ein „zivilreligiöses nationales Identitätsbewußtsein“ vermittelte.<sup>52</sup>

Anknüpfend an dieses Vorbild kann eine Vermischung von Repräsentation des Offiziellen und des Privaten im halböffentlichen Raum der Vereine beobachtet werden. Diese partizipierten häufig an den Vorgaben der politischen Kultur und nutzten diese zur Selbstdarstellung. Bereits seit den 1870er Jahren gab es in Jever einen Kreis von Honoratioren, die ihre Bindung an den „hochverehrten Reichsgründer“ in Liedern und Trinksprüchen im Stammtischmilieu pflegten und Bismarck jährlich zu seinem Geburtstag 101 Kiebitzeier schickten. Die „Getreuen von Jever“ trugen so ihren Teil zur Mythologisierung des alten Reichskanzlers bei.<sup>53</sup>

Der demonstrative Stil der symbolischen Vermittlung und Selbstdarstellung, der die gesamte Öffentlichkeit umfasste, fand seine Fortsetzung in der Konturierung der privaten Sphäre, die sich im Verlauf des Jahrhunderts immer deutlicher vom gesellschaftlichen Außen abtrennte.<sup>54</sup>

Der repräsentative Status einer Wohnung war zunächst von der Größe, der Umgebung, dem Wohnort oder dem Viertel abhängig,<sup>55</sup> die bereits von außen eine sichtbare Grundlage des Sozialstatus bildeten. Für die Ausbreitung des historisierenden Wohnstils war die neue Binnendifferenzierung<sup>56</sup> (Zimmerfluchten, die herrschaftliche Empfangsrituale nachahmten)<sup>57</sup> und die Ausgestaltung der Räume wichtig. So entstanden im Laufe des Jahrhunderts Kinderzimmer<sup>58</sup>, Rauchsalons und Salons für die Dame des Hauses. Eine gewisse Weitläufigkeit schaffte den Platz zur Anlage eines „Ich (Wir)-Museums“. Wer es sich leisten konnte,

<sup>51</sup> Diese konnte auch eher offensichtlich fragwürdige Ansichten hervorbringen. Georg Hirth schreibt zum Thema „Öfen“: „Gepriesen sei der einsichtsvolle Mann - es wird wohl ein Germane gewesen sein - der zuerst auf die Idee kam, den offenen Rauchfang mit einem Thongehäuse zu umgeben.“ (Hirth, (wie Anm. 21), S. 408).

<sup>52</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 167.

<sup>53</sup> Aus dem Stammtisch wurde ein eingetragener Verein, die „Getreuen von Jever“, die wiederum auch von Bismarck kontaktiert wurden. Ein Kiebitzbecher als Dank sowie Briefe zeugen von diesem Austausch. Zur Bismarckverehrung u.a.: Wülfing (wie Anm. 5), S. 162-63.

<sup>54</sup> Weber-Kellermann (wie Anm. 40); S. 496.

<sup>55</sup> Für das repräsentative Wohnen war die Nachbarschaft nicht ganz unwichtig. „Aus dem Garten bot sich Aussicht auf den Hof und das laute Obergeschoss des benachbarten „Proletenhaus“; diese „gewöhnliche“ Nachbarschaft bereitete der Familie viel Ärger. (...) Vater erwog ernsthaft, dieses „öffentliche“ Haus zu kaufen und die stille, brave Straße von dieser „Schande“ zu befreien, aber das Haus war zu teuer, wir mußten diese Heimsuchung dulden“. (Sandor Mărai, Bekenntnisse eines Bürgers. Erinnerungen, Piper, München 2000, S. 192).

<sup>56</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt dies auch teilweise bereits für Mietshäuser und erstreckte sich auch auf technische Neuerungen. Sandor Marai beschreibt das Haus seiner Kindheit: „ein Mietshaus (...) mit Waschküche, mit Zentralheizung und mit Dienstbotenklosetts an den Nebentreppen. Die Zentralheizung war eine zeitgemäße Neuerung, aber auch über die Dienstbotenklosetts wurde viel geredet (...)“ (Mărai (wie Anm. 55), S. 8).

<sup>57</sup> In der Stadtwohnung dominierte die Nachahmung „fürstlichen Lebenszuschnitts. Man will möglichst viele ineinander gehende Zimmer haben, eine Enfilade, wie sie in den Schlössern angestrebt wurde.“ (A. Lichtwark zitiert nach Selle (wie Anm. 45), S. 64).

<sup>58</sup> Sandor Mărai schildert seine elterliche Wohnung als „gross, geräumig, mit hohen Zimmern, Fenster an Fenster; irgendwie habe ich sie dennoch als düster in Erinnerung (...). Der Alkoven also, dieser dunkle, ungelüftete, warme kleine Stall war unser wahres Zuhause... In diesen Bürgerwohnungen des ausgehenden Jahrhunderts achteten auch die wohlhabenden Familien nicht sehr auf die Qualität und die Lage des Kinderzimmers (...)“ (Marai (wie Anm. 55), S.31-32. Dazu auch: Weber-Kellermann (wie Anm. 40), S. 495).

verwendete einige Energie zur Gestaltung der eigenen vier Wände.<sup>59</sup> Ohne diese allgemeine Tendenz, Repräsentation durch Dekoration und Fassade zu erreichen, wäre der Historismus ohne individuelle Basis geblieben. Hier wurde akkumulierter Reichtum nach außen gezeigt und auch erwartet. Die soziale Konkurrenz trieb dabei die weniger Verdienenden oft an die Grenze ihres Budgets. Eine ausgesprochene Einladungskultur, „Besuchs- und Gegenbesuchsrituale“, waren dabei das Medium dieser Art von Repräsentation, die sich in der Einladung zum „Diner“ als gesellschaftliches Ritual der Besserverdienenden verfestigte.<sup>60</sup>

Ort der Repräsentation war meist der nach der Gesellschaft hin durchlässige Bereich, der Salon oder die „Guten Stube“.<sup>61</sup> Ihm galt eine besondere Sorgfalt in der Einrichtung. Hier findet sich eine möglichst aufwendige und geschmackvolle Einrichtung sowie „Kultur im Hause“- Klavier, Bücherschrank, Büsten von Goethe oder Bismarck<sup>62</sup>, hier wird um das Sozialprestige gerungen. In den Wohnungen weniger betuchter Familien ging oft wertvoller Platz dafür verloren - Wohnen konnte so teilweise zum „passiven Repräsentieren“ verkommen. Die „Kalte Pracht“<sup>63</sup>, meist der hellste und beste Raum der Wohnung, war der Ort prestigeverpflichteter Selbstdarstellung, hier wurden die verfügbaren Werte akkumuliert.<sup>64</sup>

Umso penibler dieses Symbol- und Identifikationssystem über die Formensprache des ästhetischen Historismus ausgeprägt wurde, umso deutlicher „deutsche Vergangenheit“ auch im privaten Bereich inszeniert wurde, desto unsicherer erscheint auch der Boden, auf dem sich die Zeitgenossen bewegten. Die „Erfindung“ der Nation und einer historischen Identität gestattete keine subtilen Anspielungen, sie lebte sozusagen von einer Überwältigung der Sinne, die jeden Zweifel von vornherein ausschloss.

### **„Eine Kunstbewegung schien erstmals die Massen zu ergreifen.“<sup>65</sup>**

Über verschiedene Stationen sich abwechselnder und ineinandergreifender Stilrichtungen<sup>66</sup> verfestigte sich der ästhetische Historismus im Deutschen Kaiserreich in der allgemeinen Favorisierung der Neorenaissance.

Seine Karriere, die trotz gegenläufiger Bewegungen (Jugendstil, Deutscher Werkbund) bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges ungebrochen war, resümierten

<sup>59</sup> Gert Selle (wie Anm. 42), S. 74.

<sup>60</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 46. Thomas Mann, Die Buddenbrooks, Frankfurt a.M. <sup>48</sup>. 2000, S. 21-22 und Forkel/ Ottenjann (wie Anm. 22), S. 18.

<sup>61</sup> Zur „Guten Stube“ als Kulturerscheinung: Bausinger (wie Anm. 28), S.129.

<sup>62</sup> Forkel/ Ottenjann (wie Anm. 22), S. 18.

<sup>63</sup> „Der Salon, überflüssigste Räumlichkeit der Wohnung, wurde jahrelang nicht benutzt, denn eine Geselligkeit im westlichen, im „Salon“-Sinn kannte das Provinzbürgertum nicht, die Gäste versammelten sich um den weißen Tisch, wo sie nach dem Abendessen und manchmal bis in den Morgen hockten. Dennoch wurde der Salon mit größter Sorgfalt eingerichtet. Da standen die Garnitur aus Mahagoniholz mit Perlmutteinlagen, ein riesiger Spiegel (...). All die Bronze und all das Mahagoni strahlte natürlich dank Staubwischens; je seltener dieses überflüssige Zimmer benutzt wurde, um so penibler hielt man es sauber.“ (Màrai (wie Anm. 55), S. 36-37).

<sup>64</sup> Haaf (wie Anm. 20), S. 212.

<sup>65</sup> Gurlitt (wie Anm. 20), S.82.

<sup>66</sup> Zur Chronologie der verschiedenen Stilrichtungen im 19. Jahrhundert siehe Haaf (wie Anm. 20), S. 47; Forkel/Ottenjann (wie Anm. 22), S. 14-15; Barbara Mundt, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981.

die Erfurter Hoflieferanten Ziegenhorn und Jucker um 1910. Nach den Ereignissen von 1870/71 „wurde zur Bekräftigung dessen das Banner der altdeutschen Renaissance entfaltet, um das sich Nord und Süd in heller Begeisterung scharren: aus dem Studium unserer Väter Werke heraus sollte sich ein neuer nationaler Stil entwickeln(...)“.<sup>67</sup> Dabei umfasste die „Normierung der ästhetischen Wahrnehmung“ erstmals schichtübergreifend Arbeiter, Kleinbürger, die verschiedenen Abstufungen des Bürgertums sowie den Adel. Zwar wurden je nach Kaufkraft die Produkte nach Material und Verarbeitung ausdifferenziert, die ideologisch-ästhetische Grundhaltung historisierender Dekoration, die alle vereinen sollte, blieb hingegen eine Allgemeine.

<sup>68</sup> Die Inneneinrichtung der Zimmer Kaiser Wilhelms II. oder Edwards VII. unterschieden sich in nichts von der Möblierung des Wartezimmers eines Berliner Hautarztes.<sup>69</sup> Am Sog dieses Stils konnten auch politische Vorgaben nichts ändern. So hat der konsumfähiger gewordene Teil der deutschen Arbeiter vor 1914 auch der Geschmackserziehungskampagne des Deutschen Werkbundes und der Gewerkschaften widerstanden. Man kaufte lieber das „Muschelmöbeldreckzeug der Ramschbasare“ als die günstigeren, schlichten Arbeiter-Mustermöbel.<sup>70</sup>

Geschmack und seine Spielregeln sind nun gesellschaftlich-soziale Übereinkünfte, die im Allgemeinen weder bewusst getroffen noch „von oben“ dekretiert werden können. Einige Bausteine zur Erfolgsgeschichte des ästhetischen Historismus sind bereits durch die Stichworte „Wohnen“, „Repräsentation“ und „Nationalismus“ genannt. Sie wurden noch durch weitere ergänzt.

Vielleicht der wichtigste Transmissionsriemen des ästhetischen Historismus war der Umfang seiner „Produktpalette“. Erstmals fand die Verbreitung eines Stils auf industrieller Basis statt, damit hatte sich „produktions- und rezeptionsgeschichtlich ein Paradigmenwechsel vollzogen.“<sup>71</sup> Für die Durchsetzung des ästhetischen Historismus bedeutete dies, dass sein appellativer Teil sich nicht allein auf eine Vorbildfunktion „nachahmenswerter Kreise“ stützen musste, sondern sich auch schierer Überwältigung sicher sein konnte. Dabei ergab sich eine typische Konstellation: die Produktion war auf dem Weg zum Massenkonsum, technisch auf dem neuesten industriellen Stand, während in diesem Rahmen Objekte hergestellt wurden, die den Anschein erweckten, eine Frucht handwerklicher Traditionen zu sein.<sup>72</sup> Maschinen zur Holzbearbeitung sowie Reliefkopiermaschinen produzierten handwerklich Aussehendes, das sich allerdings von den Standards handwerklicher Produktion entfernte. Die industrielle Innenraumgestaltung setzte auf Ersatzstoffe, die die Produkte günstiger machten. Die Einrichtung eines einheitlichen historistischen Wohnstils in traditioneller Ausführung wurde selbst von den Renaissance-Apologeten als zu kostspielig und kompliziert angesehen.<sup>73</sup> „Die Menschen der siebziger und achtziger Jahre hatten in gewisser Hinsicht etwas Rührendes: sie waren von einem gierigen Durst nach Realität erfüllt“ und lebten trotzdem „in einer armseligen und aufgebauchten Welt aus Holzwolle, Pappendeckel und Seidenpapier. (...) Jeder verwendete Stoff will mehr vorstellen,

<sup>67</sup> Haaf (wie Anm. 20), S. 81-82.

<sup>68</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 67.

<sup>69</sup> Mairai (wie Anm. 53), S. 38.

<sup>70</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 101.

<sup>71</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 55.

<sup>72</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 67.

<sup>73</sup> Jacob von Falke, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871, S. 220.

als er ist. Es ist die Ära des allgemeinen und prinzipiellen Materialschwindels. Getünchtes Blech maskiert sich als Marmor, Papiermache als Rosenholz, Gips als schimmernder Alabaster (...).<sup>74</sup> In seiner industriellen Dimension war der ästhetische Historismus eine Epoche der Fassadenillusion, die allerdings wirtschaftlich die Basis seiner Ausbreitung war. „Die Auflösung der Grenze zwischen Sein und Schein ist die eigentliche Kulturleistung der wilhelminischen Epoche.“<sup>75</sup>

Eng verzahnt mit industrieller sowie kunstgewerblicher Produktion war die schrittweise Ausdehnung der Informationsvermittlung über serielle Vorlagewerke. Eine Anlehnung an fremde Entwürfe oder deren Kopie über Vorlageblätter wurde im 19. Jahrhundert die gebräuchliche Form der „Produktentwicklung“.

Die Normierung der Produktkultur auf der Basis von Vorlagen fand sich sowohl im Kunstgewerbe als auch in der sich formierenden Industrie. Ausgehend von privaten Verlagsaktivitäten kam es ab der Jahrhundertmitte zur staatlichen Förderung des Vorlagewesens, historische Sammlungen wurden zugänglich gemacht, Mappenwerke mit Vorbilderentwürfen publiziert.<sup>76</sup> Parallel dazu wurde die ästhetische Basis des Historismus durch eine Welle von Museumsgründungen gefestigt.<sup>77</sup> Museen wie „das unter August Effenweins glücklicher Führung emporblühende Germanische Nationalmuseum“ oder das „Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie“ (1864) gaben dem historisierenden Trend einen Unterbau mit wissenschaftlichem Anspruch.<sup>78</sup> Unterstützt wurde dies übernational durch die Weltausstellungen, deren Abteilungen „Kunst und Kunsthandwerk“ über Vermittlung durch Tageszeitungen, Fachzeitschriften und Gesellschaftblätter sowie Monografien weitere Publizität erlangten.<sup>79</sup> Die staatliche Gewerbeförderung begünstigte die Einrichtung der Kunstgewerbemuseen.<sup>80</sup> Daneben entstanden private Kunstvereine, die kunstgewerbliche Ausstellungen initiierten. Hinzu kam die Gründung von Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen, die die Ausbildung von Spezialisten ermöglichten.

Der Beruf des Musterzeichners trennte sich von der Ausführung des Entwurfes. „Bei uns herrscht noch die Ansicht, daß nur dem der Entwurf eines Stuhles zugetraut werden kann, der die fünf Säulenordnungen in- und auswendig kann. Ich glaube, ein solcher Mann müßte vor allem etwas vom Sitzen verstehen.“<sup>81</sup> Der „historische“ Stil wurde so auch durch die Vielzahl der Vorlagewerke und die Erfassung aller zu gestaltenden Bereiche zum beherrschenden Orientierungsmuster.

---

<sup>74</sup> Friedell (wie Anm. 14), S. 1301-2.

<sup>75</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 75.

<sup>76</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 36.

<sup>77</sup> Zum Museum als Fluchtburg affirmativer Kultur: Glaser (wie Anm. 39), S. 227.

<sup>78</sup> Rosner (wie Anm. 23), S. 103 und 120. Zur Verbreitung auch: Haaf (wie Anm. 20); S. 92. Zum Museum als Lernraum der „Bürgerlichkeit“: Arno J. Mayer, Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848-1914, Dtv, München 1988, S. 199.

<sup>79</sup> Forkel/ Ottenjann (wie Anm. 22), S. 16.

<sup>80</sup> Auf dem Hintergrund der „7. Landesgewerbe- und Kunstausstellung“ von 1885 entstand zunächst das Kunstgewerbemuseum in Oldenburg, 1887 der „Oldenburgische Kunstgewerbeverein“. (Michael Reinbold, Vom Kunstgewerbemuseum zum Landesmuseum, in: Sammler und Mäzen, Kataloge des Landesmuseums 15, Oldenburg 1999, S. 21-34, hier S. 21 und 25).

<sup>81</sup> Egon Friedell, Adolf Loos. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag, in: Ist die Erde bewohnt? Theater, Feuilleton, Essay, Aphorismus, Erzählung, hg. von Reinhard Lehmann, Berlin 1990, S. 89.

Unterstützt wurde dieses „Schwimmen“ in Vorlagewerken als die akzeptierte Normalität gestalterischen Produktdesigns durch einen weitgehende Zug zur Konformität.<sup>82</sup> Das daraus resultierende „Aufgehoben-Sein“ im Gesamtwahrnehmungsraum Wilhelminismus ist nicht nur Frucht der rigiden Erziehungsnormen, sondern auch Ausdruck der Kanalisierung sinnlich-sozialer Wahrnehmung und deren Organisation in einer einheitlichen Kultur.<sup>83</sup> Ästhetischer Lernzwang ergab sich bereits aus dem sozialen Konkurrenzdruck, der sich bis in alltägliche Nebensächlichkeiten erstreckte und dabei von den jeweiligen Identifikationsbedürfnissen getragen wurde. „Formen“ und „Manieren“ im sozialen Raum perpetuierten ein Nachahmungsbedürfnis, dass in Heinrich Manns „Der Untertan“ ein beredtes Zeugnis fand.<sup>84</sup> Im ästhetischen Bereich sorgte der Kunstunterricht im zweiten Kaiserreich bereits bei den Schulkindern für eine Konfrontation mit den herrschende Kultursymbolen.<sup>85</sup>

Dabei suchte die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts beharrlich Zustimmung in der Kunst, während die Kunst wiederum auf die Gesellschaft verwiesen war. Die Kunstproduktion war nach dem Verschwinden der Mäzenatensysteme früherer Zeit stärker von staatlicher und institutioneller Förderung und Aufträgen abhängig geworden.<sup>86</sup> „Kunstwerke von zu eigenständiger Originalität und von zu kühner Ausführung beleidigen das Auge unserer bürgerlichen Gesellschaft“, schrieb der Kritiker Decamps bereits 1838.<sup>87</sup> Eine Gesellschaft, die um ihre Identität ringt, duldet keine ästhetischen „Ausreißer“, sie wird sie bestenfalls ignorieren. Der ästhetische Historismus geriet so auch zur Selbstbeschreibungformel des Gesellschaftssystems in seiner Suche nach einer Einheitssemantik.<sup>88</sup>

In einem Milieu konsensualer „Aufgehobenheit“ des Deutschen in Konvention und konformer Ästhetik gedieh der ästhetische Historismus kontinuierlich. Unterstützt wurde diese ästhetische Massenbewegung von bekannten Protagonisten, die im Kosmos der „Kulturnation“ den Ton angaben. Der Kristallisationskern historisierenden Dekors in Wien war Hans Makart.<sup>89</sup> An der Spitze der Museumsbewegung fanden sich so einflussreiche Persönlichkeiten wie Eitelsberger in Wien und Effenwein in Nürnberg. Die Hinwendung zur Neorenaissance wurde

<sup>82</sup> In künstlerischer Hinsicht: Mayer (wie Anm. 78), S. 215.

<sup>83</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 45.

<sup>84</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 93. „Im proletarischen Milieu entsprach dieser Anpassungseffekt dem sehnsuchtsvollen Blick nach oben in die „bessere“, die bürgerliche Kultur. (...) Sie erzog zu einer mehr oder weniger ehrfürchtig-rezeptiven Haltung (...). So ist auch im Wohnen besser gestellter Arbeiter um 1900 die Nutzung kleinbürgerlicher Einrichtungstücke und Kultursymbole beobachtbar.“

<sup>85</sup> Selle (wie Anm. 45), S. 128.

<sup>86</sup> „Namentlich in Preußen förderten Staat und Regierung diese patinierte Kultur, die als einen ihrer Seitenzweige die ikonographische Verherrlichung der neuen deutschen Nation hervortrieb.“ (Mayer (wie Anm. 78), S. 191 und 221).

<sup>87</sup> Riccardo Montenegro, Enzyklopädie der Wohnkultur. Von der Antike bis zur Gegenwart, DuMont, Köln 1997, S. 199. „Der Spießler sah im Künstler vor allem einen Menschen, der nichts mit dem Geist, sondern alles mit seinem treuherzigen deutschen Gemüt, nichts mit dem Intellekt, sondern alles mit dem Rückenmark schuf (...).“ (Hermann Glaser (wie Anm. 18), S. 79).

<sup>88</sup> Van Pelt (wie Anm. 47), S. 133. Historisierendes Bauen ist zugleich politisch, es lebt auch von der Demonstration und Bekräftigung affirmativer und ehrfurchtsvoller Einstellungen. (Mayer (wie Anm. 78), S. 193-94).

<sup>89</sup> „Er hätte am Liebsten die ganze Vorstadt Wieden in eine Rubensstadt verwandelt, ganz Wien (...) unter einen Rembrandthut gebracht.“ (Rosner (wie Anm. 23), S. 114).

zudem von ihrer wissenschaftlichen Erforschung durch Jacob Burghardt und Wilhelm Lübke unterstützt.<sup>90</sup>

Besonders hervorzuheben sind dabei die Didaktiker, die die besorgten Wohnungseigentümer mit einer Flut von wohlmeinenden Einrichtungsratschlägen überzogen. Jacob von Falke „Kunst im Hause“ (1871) und Georg Hirths „Das Deutsche Zimmer der Renaissance - Anregungen zur häuslichen Kunstpflege“ (1880) zählten dabei zu den Standardwerken. Sie gaben neben einer Begründung für die Hinwendung zur Renaissance eine detaillierte Anleitung zur Zusammenstellung häuslicher Einrichtung. Obzwar für den gehobenen Stil konzipiert, waren sie darüberhinaus wirksam, normierten den Geschmack und boten zugleich der Kunstindustrie eine Orientierung.<sup>91</sup> Innenarchitekten, Dekorateur und Ausstattungshäuser ließen auf dieser Basis adäquate Wohnprogramme entstehen. Eine massive Front von Renaissance-Befürwortern<sup>92</sup> wurde von Periodika flankiert, unter denen die Zeitschrift für Innendekoration die einschlägigste war.<sup>93</sup> Diese Einrichtungsratgeber waren Teil einer umfassenden Ratgeberliteratur des 19. Jahrhunderts, die für ihren didaktischen und aufklärerischen Eifer ein breites Publikum fanden.<sup>94</sup>

Neben den Protagonisten von Kunst und Kunstgewerbe ist der Einfluss und der Vorbildcharakter führender Persönlichkeiten wichtig. Zwei der auffälligsten Vorbilder waren gekrönte Häupter. Der Eklektizismus Ludwigs II. manifestierte sich deutlich in den „phantasmagorischen Schlössern“ Neuschwanstein (Neuroantik 1869) und Linderhof (Neurokoko 1870). Maßgeblich über seinen konventionellen Kunstgeschmack hinaus wirkte auch Wilhelm II., ein typischer Vertreter der Passagenzeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. „Le kaiser“ oder „the kaiser“, wie er im Ausland tituliert wurde, war in seinem Auftreten und seiner Persönlichkeit trotz seiner herausragende Rolle repräsentativ „deutsch“, sozusagen das personifizierte „Etikett“ der Epoche.

Er erfüllte seine Aufgabe vollkommen, denn er war der Verfechter und Vollstrecker der Ideen der erdrückenden Mehrheit seiner Untertanen, der Repräsentant ihres Weltbildes, ganz ein Mann der Fassade.<sup>95</sup> Sein Kunstgeschmack war konventionell und „zum Glück von den sogenannten modernen Tendenzen und Strömungen unbeeinflusst geblieben.“<sup>96</sup> In ihm hatte das neue Kaiserreich eine Identifikationsfigur, deren unbestreitbares Talent zu Repräsentation und Herrscherinszenierung formal ganz rückwärts gerichtet war.

<sup>90</sup> Dazu auch Selle (wie Anm. 41), S. 68.

<sup>91</sup> Haaf (wie Anm. 20), S. 128. Jacob von Falke, Die Kunst im Hause. (wie Anm. 73). Ders., Aesthetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstatt, Stuttgart 1888. Ders., Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866. Georg Hirth, Der Formenschatz der Renaissance, München 1877. Ders., Das Deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zur häuslichen Kunstpflege, München 1880. Karl Rosner, Das Deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert (wie Anm. 23). Cornelius Gurlitt, Im Bürgerhause (wie Anm. 20). Eine Übersicht über Kataloge und Berichte von Welt- und Gewerbeausstellungen bei Mundt (wie Anm. 66) ; S. 384.

<sup>92</sup> Haaf (wie Anm. 20), S. 128.

<sup>93</sup> Zeitschrift für Innendekoration. Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume ab 1891.

<sup>94</sup> Peter Gay, Kult der Gewalt. Agression im bürgerlichen Zeitalter, München 2000, S. 612ff.

<sup>95</sup> Friedell (wie Anm. 14), S. 1362-66.

<sup>96</sup> Als Träger der „allerhöchsten“ Meinung über Kunst als Sprache der Kultur betonte Wilhelm, dass diese die Öffentlichkeit, vor allem die unteren Schichten, durch eine kraft- und eindrucksvolle Darstellung zu Tugend, Ehre und Schönheit erziehen solle. (Mayer ( wie Anm. 78), S. 221-22).

Abschließend soll noch einmal die allgemeine Aufnahmebereitschaft für den ästhetischen Historismus aus anderer Sicht beleuchtet werden. Seine zum Jahrhundertende hin kulminierende Erfolgsgeschichte verdankte sich auch seiner Eignung als emotionaler Fluchtpunkt, für den er eine Orientierungsmarke war. Er „ermöglicht(e) einer unstillen, vor sich selbst fliehenden Gegenwart eine Kostümierung in geliehenen Identitäten.“<sup>97</sup> Bereits Egon Friedell betonte, dass diese angeblich so realistische Zeit nichts mehr floh als ihre eigene Gegenwart.

Diese Art des Eskapismus resultierte aus dem Zwang, sich mit der obersten und vertrautesten Realität des Jahrhunderts auseinanderzusetzen: den Anforderungen des Neuen. Die stürmischen Veränderungen in Technik und Produktion wirkten auf die Gesellschaft zurück. Zur Abfederung von allzuviel Irritation verpackte man Neues gern in ein historisches Kostüm. So konnten Hochdruckdampfmaschinen einem von vier Säulen getragenen Tempel ähneln, in dem eine fünfte Säule die Pleuelstange barg. Gotisches Maßwerk an gusseisernen Maschinenteilen brachte die Angst vor der nackten, geradezu als obzön empfundenen Funktionsform deutlich zum Ausdruck.<sup>98</sup> Im öffentlich begehbaren Raum waren die Bahnhöfe beredtes Beispiel für das Auseinanderfallen von Form und Funktion.<sup>99</sup> Im Aussehen bis hin zu Anspielungen auf mittelalterliche Burgen zurückgreifend, boten sie gleichzeitig eine Hülle für das modernste Verkehrsmittel des Jahrhunderts.

Dieser Illusionismus findet sich auch im privaten Wohnbereich, der zur Herstellung eines „Schutzraumes“ vor der Moderne mittels historistischem Ambiente die ideale Handhabe bot. Man steckte zu diesem Zweck allzu Modernes in historische Gewänder, Nähmaschinen in gusseisernes gotisches Maßwerk, versah Telefone mit Anleihen architektonischer Bauteile und integrierte elektrisches Licht in alte Lüster.<sup>100</sup> „Wie aber der schlichte, in einfachen Verhältnissen lebende Mann in unserem wetterharten Deutschland zu einer gemüthlichen, einfach-schönen, herzerwärmenden Häuslichkeit kommen soll, wenn wir nicht an die klassischen Vorbilder unsere „guten alten Zeit“ anknüpfen“, dass war Georg Hirth völlig rätselhaft.<sup>101</sup> Ersetzt man „wetterhart“ durch „modern“, so erkennt man schnell den Zweck solcher Kostümierung modernen Gerätes.

Die Lebensumwelt änderte sich jedoch nicht nur auf technischem Gebiet. Stellvertretend für eine ganze Reihe von Zeitdiagnostikern sah Emile Durkheim die moderne Gesellschaft umstellt von „Phänomenen der Desorientierung“, zu denen das massive Gefühl der Ungewissheit und Unberechenbarkeit hinzutraten.<sup>102</sup> Sein deutscher Kollege Ferdinand Tönnies propagierte mit seinem folgenschweren Begriffspaar „Gemeinschaft-Gesellschaft“ zwar keinen Rückzug in irgendeine idealisierte Gemeinschaft früherer Tage, seinen weniger wissenschaftlich denkenden Zeitgenossen drängte sich hingegen der Schluss auf, dass die mechanische, lieblose Gesellschaft die organischen, emotionalen Bande der Gemeinschaft zerstört habe.<sup>103</sup> Das gegen Ende des 19. Jahrhunderts allgegenwärtige Lamento über

<sup>97</sup> Jürgen Habermas, *Moderne und postmoderne Architektur*, in: *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, S. 11-29, S. 13.

<sup>98</sup> Selle (wie Anm. 41), S. 40 und 65.

<sup>99</sup> Dieser nostalgische Zug zu gemächlicheren Zeiten auch bei: Mayer (wie Anm. 78), S. 195.

<sup>100</sup> Zum Fetischcharakter des Ornaments: Glaser (wie Anm. 39), S. 84.

<sup>101</sup> Hirth (wie Anm. 21), S. 58.

<sup>102</sup> Gay (wie Anm. 4), S. 332.

<sup>103</sup> Gay (wie Anm. 4), S. 332.

Entfremdung, Entsittlichung, Wurzellosigkeit, Anomie und den „gewaltigen Dämon Mechanismus“ (Carlyle) spricht dafür eine deutliche Sprache.<sup>104</sup>

Parallel zu dieser Diagnose wurde die kulturelle Selbstwahrnehmung ab der Mitte des Jahrhunderts vom Begriff der „Nervosität“ dominiert. Journalisten und Ärzte verhalfen ihm ab den 60er Jahren zu allgemeiner Popularität und Kulturkritiker begannen, sie in Zusammenhang mit jenen Belastungen zu bringen, die sie für typische Erscheinungen der zeitgenössischen Gesellschaft hielten.<sup>105</sup>

Beobachtungen wurden angestellt und publiziert, deren Tenor sich schnell wiederholte: Nervosität sie weit verbreitet und ist typisch für die Zeit. Von Psychiatern war bereits zu hören, dass die moderne Zivilisation „pathogen“, d.h. krankmachend sei.<sup>106</sup> Nervosität war auch für den deutschen Kulturhistoriker Karl Lamprecht eins der bezeichnenden Wesensmerkmale des deutschen Geistes. Weite Verbreitung fanden solche Überlegungen auch durch die „Gartenlaube“, die 1890 zwei Artikel zum Thema „Nervosität“ veröffentlichte.<sup>107</sup>

Der ästhetische Historismus war nun geeignet, diesen Zug zur Nervosität abzumildern indem er einen Gegenpol zu den beunruhigenden Begleiterscheinungen der Moderne schuf.<sup>108</sup> Seine Funktion als bergende Hülle ist deutlich an den Interieurs der Zeit ablesbar, denn man sehnt sich „in unserer rasch hinlebenden Zeit“ nach Entspannung in einem gemütlichen Zuhause.<sup>109</sup> Ihm eignete eine „beträchtlich beruhigende Wirkung auf verunsicherte Seelen“<sup>110</sup>, er konnte eine Funktion als Treibanker gegen eine allzu schnelle Fahrt Richtung Fortschritt übernehmen. „Die gute alte Zeit“ bildete so für weite Kreise einen emotionalen Fluchtpunkt, der den Menschen half, sich von der Moderne „zu erholen“.<sup>111</sup> Kunst und ihre Übertragung auf die Produktkultur konnte auf diesem Wege zur Erzieherin und Retterin angesichts der Drohungen des Industriezeitalters werden (Ruskin).<sup>112</sup>

<sup>104</sup> Die Horte dieses „Dämons“ waren natürlicherweise die schnell wachsenden Städte (Mayer (wie Anm. 78), S. 227). Der Historismus lieferte den gegen die Moderne eifernden Kulturkritikern ein unerschöpfliches Reservoir an Vorbildern. (ebd., S. 187).

<sup>105</sup> Gay (wie Anm. 4), S. 334.

<sup>106</sup> Dies erstreckte sich auch auf die Kinder. „Die nervöse Erschöpfung bei Kinder bereitet heutzutage vielen Vätern und Müttern große Sorge“, heißt es im „New Haven Leader“ 1895, in dem für ein Selleriepräparat zu deren Stärkung geworben wurde. Ursache hierfür sei die „Hektik des modernen Lebens“, die „eine ständig zunehmende Belastung der Erwachsenen mit sich bringe und Nervosität im Gefolge habe.“ (Gay (wie Anm. 4), S. 334)

<sup>107</sup> Gay (wie Anm. 4), S. 337. Dr Wilhelm Erb, ein anerkannter deutscher Neurologe, fasste 1893 in einer veröffentlichten Rede („Über die wachsende Nervosität unserer Zeit“), die Gründe dafür zusammen, die er in den politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse sah: Französische Revolution, Napoleonische Kriege, Entwicklung des Nationalitätsgedankens, Revolution von 1848, das rapide Anwachsen der Großstädte mit all seinen schlimmen Einwirkungen („Schaffung mächtiger, von Proletariern erfüllter Zentren der Industrie“), der Fortschritt selbst, Überbürdung an den Universitäten, aufpeitschende Genussmittel (Alkohol, Tee, Kaffee), durchwachte Nächte, aufwühlende Musik, anzügliche Theaterstücke. Hinzu kamen die Zunahme des Verkehrs, die Erfindung von Telegraph und Telefon, die die allgemeine „Hast und Aufregung“ noch steigerten. (Gay, ebd., S. 338-39).

<sup>108</sup> Glaser (wie Anm. 39), S. 228.

<sup>109</sup> So C. W. Fleischmann, Hersteller altdeutscher Zimmer, 1876 in einem Firmenprospekt. (Jörg Bahns, Zwischen Biedermeier und Jugendstil: Möbel im Historismus, München 1987, S. 178). Beredtes Zeugnis davon gibt Walter Benjamin in den Impressionen seiner Wohnumwelt um 1900.

<sup>110</sup> Wülfing (wie Anm. 5), S. 168.

<sup>111</sup> Bausinger (wie Anm. 28), S. 138.

<sup>112</sup> Werner Broer, Walter Etschmann et al., Kammerlohr. Epochen der Kunst, Bd. 4: 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne, Oldenbourg, München 1994, S. 113.