



3 1761 05504547 0

ARCHITEKTUR ÄSTHETIK

HERMAN SÖRGEL



Einführung in die Architektur=Ästhetik.

Prolegomena zu einer
Theorie der Baukunst

von

Herman Sörgel

Regierungsbaumeister.

München 1918.

Piloty & Loehle, K. B. priv. Kunst- und Verlagsanstalt.

By



Alle Rechte vorbehalten.

Copyright 1918 by Piloty & Loehle.

Dem Andenken meines Vaters
Oberbaudirektors Hans v. Sörgel
gewidmet.

Zum Geleit.

Die vorliegende Arbeit war im Manuskript mit Kriegsbeginn in fast unveränderter Gestalt fertig. Den Anlaß hiezu gab das Bedürfnis, den vielen sich oft widersprechenden Einzelforschungen gegenüber eine kritische, selbständige Stellung einzunehmen und den mannigfachen Gedanken, verwirrenden, meist wenig begründeten Ansichten, wie sie täglich — besonders in Zeitschriften — auftauchen, ein systematisch aufgebautes Urteil auf breiterer Basis entgegenzusetzen. Es handelt sich hier selbstverständlich nicht um eine Theorie der Bautechnik, sondern der Baukunst, also um eine Ästhetik. Den Mangel eines ästhetischen Leitfadens empfindet heute jeder ernste Architekturstudierende, der sich mit dem Wesen seiner Kunst einmal gründlich auseinandersetzen will. Weder an der Hochschule noch im Baubüro, weder in philosophischen Werken noch aus Fachzeitschriften kann er befriedigenden Aufschluß finden. Er schwankt von einer künstlerischen »Überzeugung« zur anderen, ohne ein zuverlässiges Fundament zu finden und endet oft in persönlicher Einseitigkeit, die bei jeder anderen Kunst vielleicht ihr Gutes erzeugen mag, gerade aber in der weitverzweigten, sozialfundierte Baukunst sicher nicht zu billigen ist. Die Unsicherheit und Ungeklärtheit in der Architekturauffassung der Gegenwart lastet auf allen, die Sinn und Herz dafür haben.

Es war jedoch durchaus nicht die Absicht des Verfassers, mit einer von Grund aus neuen ästhetischen Betrachtungsart an das Sondergebiet der Baukunst heranzutreten; wer könnte sich dessen heute wohl rühmen? — Obschon das spezialisierende Interesse in vielen Zweigen der Ästhetik verhältnismäßig wissenschaftliches Neuland darstellt, so wurde doch auch die ästhetische Seite der Architektur schon von den verschiedensten Ausgangspunkten aus angepackt. Der bloße Versuch, hier eine absolut neue philosophische Theorie aufzustellen, würde sehr bald die — allerdings manchmal in anderer Form erscheinenden — Spuren eines Vorgängers vorfinden oder, wenn dies nicht der Fall wäre, fruchtlos am eigentlichen Ziel vorbeigehen, ohne es deutbar zu Gesicht bekommen zu haben.

So unwahrscheinlich ein völlig neuer Weg ist, muß man es andererseits als eine Lücke in der einschlägigen Literatur empfinden, daß das viele Nützliche und Vortreffliche der angewandten Architekturästhetik wenig allgemeine Sichtung, ordnende Zusammenfassung und kritische Gegenüberstellung gefunden hat. Während über andere, mit dem Menschenleben nicht so eng verknüpfte und bedeutungsvolle Künste schon lange eigene Theorien bestehen, fehlen sie für eine aus sich herausgewachsene und auf sich selbst gestellte Bauästhetik. Durch sie sollen die verschiedenen vorhandenen Anschauungsweisen und Methoden auf ihre Lebensfähigkeit und Zulänglichkeit geprüft werden, das so Gesiebte aneinandergefügt und ergänzt, und die noch weniger erforschten Wertgebiete der erneuten Aufmerksamkeit empfohlen werden. Man kann auf dem Gebiete der Architekturästhetik eine Menge von Einzelforschungen überschauen, die einen unabweisbar richtigen Kern enthalten und deren gegenseitige Widersprüche — wenn solche auftreten — manchmal nur scheinbar sind. Der Leser, welcher die einzelnen Forschungen in zufälliger Reihenfolge und Anzahl kennen lernt, wird zwar deren Richtigkeit meist nicht leugnen, aber ihre Koexistenz in widerspruchsfreier Einheit nur dann anerkennen können, wenn er dieselben aufmerksam vergleicht und zugleich einen höheren, umfassenderen Standpunkt einnimmt. So entstehen — will man sich nicht einseitig zu der Auffassung eines einzelnen bekennen — das Problem und das Bedürfnis nach zusammenfassender, abschließender Gestaltung der gewonnenen Ergebnisse. Es ist ein Naturgesetz jeder Wissenschaft, daß — in Perioden den Gezeiten des Meeres vergleichbar — auf die Einzelforschungen die Gesamtdarstellung folgen muß, damit durch eine solche Reorganisation der isolierten Kräfte die Gesamtenergie nicht zersplittert werde und durch einen rechtzeitigen Rück- und Umblick die Wegerichtung, nach welcher der nächste Vorstoß erfolgen soll, vorgezeichnet bleibe.

Dazu kommt noch ein weiterer, nicht minder aktueller Berechtigungsgrund zur Pflege einer systematisch zusammenfassenden Bauästhetik. Es besteht gerade in der Architektur ein scharfer Gegensatz zwischen Künstlern und Theoretikern, den fachmännisch und den historisch oder philosophisch Gebildeten. Der Gegensatz ist oft nur ein eingebildeter. Beide würden sich durch gegenseitiges Kennenlernen fördern; eine Brücke zwischen ihnen könnte allein durch den Versuch einer Vermittlung — auch wenn sie an sich selbst nichts Neues brächte — für die Sache sehr von Vorteil sein. Schon Vitruv forderte, daß in der Architektur Theorie und Praxis (*ratio et fabrica*) Hand in Hand gehen sollen. Der schaffende Künstler verachtet mit Unrecht die Ästhetik als »graue Theorie«. Zwar ist er nicht auf sie angewiesen, und sicher ist jene Meinung Fernows, daß die Kunst nicht ohne Theorie existieren könne, irrig; aber man darf das Kind nicht

mit dem Bade ausschütten! Für andere Kunstgattungen mag die Verachtung der Künstler gegen die Ästhetik sogar einige Berechtigung haben, aber gerade in der Architektur, wo Wahrheit und Schönheit in einem besonderen — wie sich zeigen wird — viel wichtigeren und einschneidenderen Verhältnis zueinander stehen als in anderen Künsten, wo andererseits wieder das spezifisch Künstlerische so sehr von den Fragen der reinen Technik, des Verkehrs, der Hygiene und so vieler ökonomischer und rein praktischer Forderungen gefährdet werden kann, wo endlich die Verantwortung wegen der langen Dauer und des kulturellen Einflusses von Bauten eine ungleich größere als in den meisten anderen Künsten ist, gerade hier, wo durch die reinen »verstandesmäßigen« Zweckerücksichten schon so viel gesündigt wurde, bedarf es des verstandesmäßigen Gegengiftes, nämlich:

der Ästhetik!



Inhaltsübersicht.

Zum Geleit	Seite V
Zur Einführung	XI
Historisch kritischer Teil.	
Erstes Kapitel	5
Gottfried Semper, seine Grundlagen und sein Einfluß. — Vergleichsgenetik.	
Zweites Kapitel	15
Inhaltsästhetik. — Friedrich Theodor Vischer.	
Drittes Kapitel	26
Begründung der empirischen Ästhetik durch Theodor Fechner. — Assoziationstheorie.	
Viertes Kapitel	34
Einfühlungstheorie. — Theodor Lipps. Heinrich Wölfflin.	
Fünftes Kapitel	46
Bildungsgesetz der Architektur nach August Schmarsow.	
Sechstes Kapitel	52
Theorie des ästhetischen Sehens. — Adolf von Hildebrand.	
Theoretisch methodischer Teil.	
Erstes Kapitel	67
Aufgabe und Methoden der Kunstästhetik. — Stellung der Ästhetik zur Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft.	
Zweites Kapitel	81
Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung.	
Drittes Kapitel	96
Seelischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.	
Viertes Kapitel	114
Verstandesgemäßer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.	
Fünftes Kapitel	132
Optischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.	
Sechstes Kapitel	145
Wesen der Architektur als raummäßige Kunst.	
	IX

Praktisch angewandter Teil.	Seite
Erstes Kapitel	175
Entstehung des architektonischen Kunstwerkes.	
Zweites Kapitel	186
Material, Konstruktion und Schmuck.	
Drittes Kapitel	204
Zweck und Menschenleben in der Architektur.	
Viertes Kapitel	216
Augeneindruck und Stimmungswert. Genius loci.	
Fünftes Kapitel	229
Schönheit und Nationalcharakter.	
Sechstes Kapitel	236
Stil und künstlerische Wahrheit.	
Schlußwort	250

Zur Einführung.

Absichtlich wurde es im folgenden unterlassen, den einzuschlagenden Gedankenweg mit einer Übersicht über das Gesamtstoffgebiet, die Systeme und die Methoden der Ästhetik einzuleiten. Eine flüchtige Auseinandersetzung der Ästhetik »von oben« und »von unten«, der »normativen« und »deskriptiven«, der »objektiven« und »subjektiven« Ästhetik usw. könnte vorerst doch nicht viel mehr als ein Verzeichnis von ziemlich inhaltslosen Namen und Bezeichnungen werden. Es würde leicht daraus ein Vorurteil für oder gegen eine bestimmte Forschungsart, eine Beeinflussung zu Gunsten oder Schaden einer einzelnen Kunstauffassung, bevor diese selbst etwas näher skizziert ist, entstehen. Wichtiger scheint es daher, sogleich auf das spezielle Stoffgebiet der Architektur einzugehen und durch geeignete Repräsentanten eine kurze Zusammenstellung derjenigen Literatur, welche für die Bauästhetik in Frage kommt, folgen zu lassen. Es kann sich dabei nicht um eine erschöpfende Geschichte der Architekturästhetik — angefangen von Plato, Aristoteles oder Vitruv — handeln; ein anderes Endziel schwebt dieser Abhandlung vor. Sie will vielmehr durch eine möglichst knappe Auswahl der bedeutendsten neueren Bauästhetiker »in medias res« führen, im besonderen die Hauptrichtungen des vergangenen Jahrhunderts in Umrissen geben und durch deren Gegenüberstellung und Vergleich zu einem eigenen, selbständigen Urteil anregen und hinleiten. Erst aus dieser vorbereitenden, historischen Kenntnis kann sich dann im zweiten, theoretischen Abschnitt eine Methode herauskristallisieren, welche sich endlich im dritten, praktisch angewandten Teil in ihren einzelnen, wichtigsten Punkten und deren Beziehungen zueinander deutlicher bewähren soll

Historisch kritischer Teil.

Material und Konstruktion z. B. hatten für Winckelmann nur mechanische Bedeutung in der Architektur. Er forderte von der Baukunst nur Eines, nämlich die Schönheit, und über diesem einen Ideal vergaß er das Ausdrucksvolle und das Charakteristische. So mißachtete Winckelmann beispielsweise den Barock und sah alle Architektur auf den Maßstab griechischen Linienadels an. Ja das Griechentum sollte überhaupt zum modernen Leben gestaltet werden; während ohnehin schon die Ideale des Weltbürgertums und eine kosmopolitische Begeisterung das Nationaleigentümliche in seiner Entwicklung hemmten. Zwar blieb Winckelmanns Kunstempfinden dabei immer in maßvollen Grenzen; noble Einfachheit und stille Seelengröße adeln seine Urteile. Trotz aller Schwärmerei zeigte er sogar manchmal ausgeprägt praktischen Sinn, wenngleich er den ästhetischen Wechselbeziehungen zwischen Zwecklichem und Idealem nicht näher nachging.^{*)}

Winckelmann trug sich mit der Absicht, ein systematisches Buch über die Architektur zu schreiben. Da er aber diese Kunst nicht genügend »zunftmäßig« beherrschte, begnügte er sich mit »Anmerkungen«. Er teilt darin das Architektonische in das »Wesentliche« und das »Zierliche«; jenes sind Material, Konstruktion, Form und Verhältnisse, dieses die Zieraten und Zusätze. Die letzteren sollten sich mit »Einfalt« gesellen. Winckelmann hatte in Pästum gesehen, wie gerade in der Schmucklosigkeit die Größe liegt — eine Einsicht, durch die ihn ein starkes Band mit modern bauästhetischen Anschauungen verbindet. Die Konsequenzen freilich, welche Winckelmann weiterhin aus seiner Kunstlehre zog, lassen alle im Gegensatz zur späteren Forschung deutlich den Mangel an genügendem Studienmaterial erkennen. Neben diesem Mangel fehlte noch besonders Eines, was ebenfalls in der ganzen Zeitepoche begründet lag: das Eindringen in ein spezielles, ästhetisches Gebiet und in die Geheimnisse künstlerischen Schaffens und Verstehens. Man konnte noch nicht ergründen, wie es dem Künstler bei seiner Arbeit, dem Beschauer bei seiner Betrachtung eigentlich ums Herz war, und man hätte die Kunst selbst am liebsten in die Wissenschaft und Archäologie eingeordnet.

Karl Friedrich
Schinkel
1781—1841.
»Aus Schinkels
Nachlaß« 1865.

Der künstlerische Repräsentant der Übergangszeit vom alten zum neuen Jahrhundert war Karl Friedrich Schinkel, wohl unbestritten der genialste Architekt seiner Zeit. Er ging von der Ansicht aus, daß die Baukunst durch physische Bedürfnisse des Menschen entstanden sei und sich allmählich dem Wunsche nach Vervollkommenheit in Dauerhaftigkeit und

^{*)} So finden sich in Winckelmanns Aufzeichnungen Bemerkungen über die Einwölbung mit vulkanischen, vom Mörtel durchdrungenen Schlackensteinen, welche das Gewölbe leichter machten, ferner über doppelte Isoliermauern gegen den Sirocco, über eine antike Luftheizung, die man bei Tuskulum gefunden hatte; in der Hadriansvilla fand er an Gewölben noch Spuren von Schalbrettern und ähnliches mehr.

Bequemlichkeit angepaßt habe, um schließlich nach Befriedigung dieser rein praktischen Zweckforderungen zur eigentlichen Kunst sich zu entwickeln – eine Anschauung, welche sich mit der d'Alemberts deckt, wenn er die Baukunst aus der Not geboren, durch die Prachtliebe vervollkommenet nennt.

Schon aus dieser ersten Auffassung Schinkels, welche sich später – beeinflusst durch Fichtes idealistische Pädagogik – allerdings etwas änderte, geht deutlich hervor, welch große Bedeutung er dem Zweck, dem Material und der Technik zumaß. Die Architektur war für Schinkel die Weiterführung der Natur in ihrer konstruktiven Funktion. Zweckmäßigkeit ist nach ihm das Grundprinzip alles Bauens, welches er nach drei Gesichtspunkten fixierte: Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes, – daraus resultieren Ersparnis, Ordnung und Bequemlichkeit –, Zweckmäßigkeit der Konstruktion oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materialien – diese hängt mit der Materialbeschaffenheit, Bearbeitung und Fügung zusammen – und Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung – d. h. beste Wahl des Ortes der Verzierung, beste Wahl des Schmuckes selbst und seiner Bearbeitung. Aus Schinkels Reisetagebüchern von Paris und England geht hervor, daß ihn an den gesehenen Bauten am meisten das Material und die Konstruktion, sowie die dazu nötigen Arbeitsmaschinen interessierten. Es ist auffallend, wie viele Fabriken, Docks, Gaswerke und Industrieanlagen er besuchte, und wie oft er sich gerade über konstruktive Details Skizzen machte. Ebenso spielte das Material bei den Verhandlungen zum Berliner Museumsbau, beim projektierten Schloß auf der Krim für die Kaiserin Alexandra von Rußland und bei verschiedenen anderen Bauten eine Hauptrolle. Dem Backstein und dem Backsteinrohbau verhalf Schinkel wieder zu seinem Recht, indem er besonders an der von ihm geschaffenen Bauakademie in Berlin auf dessen Schönheiten und Verwendbarkeit theoretisch und praktisch hinwies.

Wie sehr Schinkel ein Reformator der Baukunst geworden ist, und nicht nur als ein Ausläufer des achtzehnten Jahrhunderts betrachtet werden darf, das zeigen unter anderem die genialen Vorstudien zum Berliner Schauspielhaus, die leider nicht ausgeführt wurden, mit welchen er aber seiner Zeit weit vorausgeeilt war und die Grundidee zum deutschen Amphitheater schon festgelegt hatte. Erst Semper nahm beim Entwurf zum Richard Wagnertheater diese Ideen wieder auf, obwohl sie auch er nicht so kühn durchführen konnte.

Der weitausschauende Blick Schinkels erwies sich ferner an seinen Heimatkunstbestrebungen, die ihn zum Vater der modernen Denkmalspflege machen. Schon vor hundert Jahren warnte Schinkel vor dem Verkauf und der Verschleppung alter Kunstschatze aus Kirchen, Klöstern, Schlössern usw. Ebenso trat er für die Feststellung und den sicheren Bestand

der Baudenkmäler ein. Er forderte, daß die architektonischen Kunstschatze möglichst an ihrem Orte, in ihrer natürlichen Umgebung belassen und nicht in einem hauptstädtischen Museum zentralisiert werden sollten.

Die hohe künstlerische Gesinnung Schinkels, welche aus einem starken ethischen Grundcharakter entsprang, offenbart sich in allen seinen praktischen und theoretischen Werken. Er verlangte vom Künstler vor allem ein edel freies Menschentum, Unschuld in der Auffassung und moralischen Sinn. Wie wenig er mit dem Bauwesen und den ästhetischen Ansichten, welche sich damals breit machten, einverstanden war, das läßt sein Bericht über eine Dienstreise nach Schlesien vom Jahre 1832 erkennen, in welchem er sich sehr energisch gegen den Unverstand weiterer Kreise des Baumeisterberufes und gegen die gewissenlose Verwilderung des flachen Landes durch Spekulanten und Maurermeister aussprach. Der Bericht könnte heute geschrieben sein. Auf den Niedergang der Baukunst seiner Zeit geht auch sicher Schinkels Absicht zurück, ein großes, architektonisches Lehrbuch herauszugeben, das zwar nicht vollendet wurde, aber in einzelnen überaus anregenden Fragmenten in seinem Nachlaß enthalten ist.

Die ursprüngliche Anschauung Schinkels, daß die Architektur aus dem reinen Zweckbedürfnis entstanden sei, modifizierte sich später insofern, als er dann schon in den primitiven Bauten früher Epochen bloße Gefühlswerte sah, denen keinerlei Zweck zugrunde liege. Die Pyramiden der Ägypter z. B. verkörperten ihm unmittelbar Ideen. Die bildende Kunst habe die Aufgabe, den »Abdruck« des Zustandes einer Seele darzustellen. So kam Schinkel schließlich zu dem Endresultat, daß die Architektur in allen ihren Teilen den geistigen, ideellen, wie auch den physischen, praktischen Zwecken der Zeit gerecht werden müsse. Neue Zeitforderungen, neuer Geist dürfe nicht in alte Kunstformen gegossen werden. Zu wirklich Neuem war freilich seine Zeit noch nicht reif, aber es ist bewundernswert, wie vielseitig sich Schinkel mit dem beschränkten Bauformenschatz, der ihm zu Gebote stand, auszudrücken verstand, und wie geschickt er dabei die strenge Disziplin seines Amtes am preußischen Hofe mit künstlerisch feinem Sinne verband.

Alles in allem könnte man in Schinkels Kunstauffassung mit ihren von höchstem ästhetischen Geiste getragenen Forderungen nach naiver und vernünftiger Reinheit, nach Inhalt und Zweck eine in hohem Grade moderne bauästhetische Gesinnung erblicken, würde er nicht doch in Wort und Tat am eklektisch, klassizistischen Formalismus und Idealismus festgehalten haben. Auch muß man ein genaueres Eingehen auf die sinnlich optische Schaubarkeit mit ihren Sehgesetzen für die Architektur bei ihm vermissen, wiewohl er gelegentlich die Fähigkeit künstlerischen Sehens und Darstellens als der Gesinnung gleich wichtige und notwendige Ingredienzien bei der Hervorbringung des Kunstwerks nannte. Das etwas sklavische, historische Element,

die Tradition schien ihm vielleicht zu wichtig, er war und blieb neben seinem Künstlertum immer Beamter. Die griechische Kunst (Winckelmann!), als sittliche Trägerin der Schönheit, in ihrem Geist und ihren Normen zum Vorbild zu nehmen, den neuen Zeitbedingungen dabei allerdings Rechnung zu tragen und damit zugleich das Hervorragendste der Zwischenzeit zu vereinigen: darin sah Schinkel die Aufgabe der Baukunst. – Setzt man statt der »griechischen Kunst« in diesem Programm die »Renaissance«, so wird die vorbereitende Verwandtschaft Schinkels zu Semper offenkundig; vor Semper muß jedoch noch ein Theoretiker Erwähnung finden, der die Grundlage zu Sempers Ästhetik gelegt und damit nicht geringe Bedeutung erlangt hat.

Das Verlangen Fichtes, durch die Kunst erzieherisch zu wirken, erreichte mit Karl Böttichers Architekturästhetik seinen Höhepunkt. In dem viel umstrittenen Werke »Die Tektonik der Hellenen« will Bötticher die Grundsätze der griechischen Bauformen als unumstößliches Dogma der Architektur erklären und näher auseinandersetzen. Ist dies an und für sich schon ein verfehltes Beginnen, so waren auch die zur Verfügung stehenden Quellen und Hilfsmittel damals noch ganz unzureichend. Bötticher selbst war vor Herausgabe seines zweibändigen Werkes nicht in Griechenland gewesen, kannte nur spärliche Zeichnungen des griechischen Tempels und wußte nicht, daß derselbe aus dem Holzbau hervorgegangen war. Die diesbezüglichen Aufschlüsse Vitruvs wurden irrtümlich ausgelegt. Ebenso verkannte man damals die Tatsache, daß sich der griechische Tempelbau in Kleinasien entwickelt hatte. Bötticher dachte sich diesen von den Griechen selbst und zwar in Stein als ein in sich geschlossenes, fertiges Ganzes erfunden; eine allmähliche Entwicklung schien ihm unmöglich. Er knüpfte also in gewissem Sinn an Schinkels späterer, idealistischer Anschauung an, daß die Architektur aus einer Idee entsprungen sei, wie ihn ja auch hauptsächlich Schinkels meisterliche Bauwerke zur »Tektonik der Hellenen« begeistert und angeregt hatten.

Karl Bötticher.
»Die Tektonik
der Hellenen.«
1843 52.

Während jedoch Schinkel der intuitive Künstler war, behandelte Bötticher seinen Stoff gelehrt trocken und ließ sich rein theoretisch zu falschen Schlüssen verleiten. Aus der äußerlichen Form allein wollte er überall das innere Wesen erklären, so z. B. aus der ihm überall notwendig scheinenden Bemalung der einzelnen Bauteile auf den struktiven Forminhalt des Tempels schließen. Der Wertmaßstab für die Schönheit sei die »Analogie von Form und Begriff«. In jeder Form suchte Bötticher nach einem Begriff, aus welchem diese entsprungen sei; aus dem Ornament wollte er die innere Funktion erkennen. Die schmückenden »Attributionen« dachte sich Bötticher als Versinnlichung jenes Begriffs, des Kerns; so käme eine »Junktur« beider zustande. Das griechische Kymation z. B. wurde als umgebogenes, tragendes

Blatt aufgefaßt und der darunter laufende Astragal als Befestigungsmittel erklärt, durch welchen das Blatt gehalten, gleichsam festgenagelt würde. So wurde das von den Ägyptern übernommene Flächenornament irrtümlich dynamisch gedeutet. Man glaubte mit einer Architektursymbolik den Schlüssel zum hellenischen Schönheitsideal und mit der Schönheit das lang-
ersehnte Verständnis und die »Wahrheit« der Architektur überhaupt gefunden zu haben.

An solchen einseitigen Entgleisungen, die zum guten Teil in der Zeit begründet lagen, sieht man deutlich den großen Wert der späteren, genetisch vergleichenden Kunstforschung, welche mit Berücksichtigung der Materialbedeutung z. B. in den Triglyphen die Balkenköpfe, in den Säulenkanelluren die einzelnen Stangen des vorausgegangenen Holzbaues wiedererkannte usw.^{*)} Bötticher vernachlässigte – im Gegensatz zu Schinkel – die Beziehungen des Materials zur Form vollständig, nannte es »an sich tot« und sah nur dessen Formausdruck. Dieser letztere war ihm sinnbildlich und nicht materiell, technisch entstanden und deshalb könne man ihn beliebig auf das Material übertragen. Der innere Zweck sei der Begriff allein. So versuchte Bötticher das unmittelbare Mitfühlen an der Stimmung eines Baues durch eine Begriffsbildung zu ersetzen. Alle jene Thesen wurden schon wiederholt – am klarsten und ausführlichsten von Richard Streiter – widerlegt.

In einem Punkte jedoch vertiefte Bötticher das Verständnis für die griechische Baukunst und faßte die Forderung nach dem wesenseigenen Inhalt der Architektur richtiger auf als Schinkel, indem er nämlich in ihr schon die plastische Verkörperung eines inneren Raumbegriffes sah. Daß Bötticher aber glaubte, man könne einen Raumbegriff plastisch verkörpern, und daß er das Bauwerk hierbei nicht als einen Teil seiner Umgebung betrachtet hat, läßt darauf schließen, daß er sich mit der raumbildenden Eigenschaft der Architektur im tieferen Sinne nicht auseinandergesetzt hat.

Obschon die Begeisterung für Bötticher's Kunstlehre nicht lange anhielt, muß sein Werk doch als ein bedeutendes, ja notwendiges Glied in der Entwicklung bauästhetischer Erkenntnis anerkannt und geschätzt werden. Bötticher war der erste, welcher eine umfassende, systematische Erklärung griechischer Bauformen versuchte, und er hat nach dieser Richtung hin bahnbrechend gewirkt. Es war kein geringerer als Semper, welcher den nächsten Schritt tat und mit seinem »Stil in den technischen und tektonischen Künsten« Bötticher's Tektonik in den Schatten stellte.

^{*)} Freilich haften, wie sich bei Semper zeigen wird, jeder Vergleichsästhetik gewisse Mängel an, selbst dann, wenn ein vollständiges archäologisches Material zur Verfügung steht.

Mit Gottfried Semper trat ein Ästhetiker auf den Plan, der wie Schinkel schaffender Künstler und nach diesem der bedeutendste Architekt des vergangenen Jahrhunderts war. Das macht sein Werk, da es Theorie und Praxis vereint, in zwiefacher Beziehung wertvoll. Sempers Einfluß auf die Nachwelt war so entscheidend, daß jede spätere vergleichende Ästhetik mehr oder weniger von ihm abhängig geworden ist. Zu seiner Würdigung müssen die besonderen Zeitumstände, in welchen sein Wirken einsetzte, kurz charakterisiert werden.

Gottfr. Semper
1803—1879.
»Der Stil in den
technischen und
tektonischen
Künsten oder
Praktische
Ästhetik.«
1860/65.

Als man der hellenischen Auffassung und Bauweise Schinkels überdrüssig geworden war und die Tektonik Böttichers ablehnen mußte, weil sie sich zu doktrinär und unpraktisch erwies, war man auf einem toten Punkte angelangt. Die Akademiker glaubten, die Künste in ein festes Regelsystem zwingen zu können und forderten so die plötzlich aufgetauchte Mystik und Romantik als Gegner heraus. Diese wähten im lang verschmähten gotischen Stil den entsprechenden Ausdruck für ihre Gefühle zu finden, ermangelten aber einerseits fast ganz der Kenntnis der alten Formen und waren andererseits noch zu sehr vom antikisierenden Formenschatz befangen. Nicht nach der frei empfindenden Phantasie, sondern nach trockenen, angelernten Gesetzen wurde gebaut; der Kölner Dom und viele andere Gebäude geben davon Zeugnis. Gar in Bayern hatte man sich nicht allein mit griechischen und gotischen Nachahmungen begnügt: man legte eine Sammlung möglichst vieler Stilsorten an und suchte noch obendrein einen ganz neuen Stil zu »verfinden«. Aber alle diese Bemühungen, so besonders der Maximilianstil vom Jahre 1851 waren verfehlt (wenngleich die Maximilianstrasse in München städtebaulich vorzüglich gelang.) Auch in Wien konnten eklektische Bestrebungen wie Hansens Parlamentsgebäude in hellenischer Renaissance oder Schmidt's Rathaus im spätgotischen Stile keinen nachhaltigen Einfluß erlangen.

Nicht genug, daß man das Neue schematisch und langweilig in die Welt setzte, man fing auch noch das »Verbessern«, Restaurieren der guten, alten Bauschöpfungen (Bamberg) an, legte Kirchen frei, malte ehrwürdige Kirchenmauern mit geistreichen aber gefühlsarmen Bildern aus, schmolz die schönen Metallgeräte und Beschläge ein, um zeitgemäß »stilvollere« daraus zu machen und ähnliches mehr. Das Surrogat begann das Echte in Form und Material zu überwuchern. Bei Quadermauerwerk, Rustika und Pilastern z. B. verwendete man statt natürlichem Haustein die unnatürlichsten Verputzarten über gebrannten Ziegeln. Es war billiger und man erzielte die gleiche, wenigstens äußerliche Teilung und Zeichnung der Fassade.

Hat auch Semper mit solchen architektonischen Lügen nicht aufgeräumt — wie noch unsere Zeit beweist —, so führten ihn doch Mißstände dieser Art zu der wertvollen Forderung des »Wahrscheinlichen«. Das

»Wahre« in der Architektur war ja schon öfters – so z. B. von den französischen Kunstphilosophen Boileau, Cordemoy und Laugier – gefordert worden, kam aber jetzt zu einer neuen Bedeutung. Während Cordemoy und Laugier, deren Wirken bezeichnenderweise in die Rokokozeit fällt, sich ganz radikal gegen jede nicht direkt in der Konstruktion begründete Formgebung aussprachen, wurde dieses Verlangen strengster Wahrhaftigkeit in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schon bedeutend gelockert. Der Begriff des »Wahren« in der Baukunst ist auch in der Tat sehr dehnbar und hat in Frankreich und England sowohl, als auch in Deutschland vor und nach Semper – es sei nur an Krubsacius, Hübsch, Stier und andere erinnert – die verschiedensten Wandlungen durchgemacht^{*)}. Ebenso wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, verlangte auch Semper das »vraisemblable« in der Baukunst, welches bei ihm jedoch nicht – wie die Romantiker meinten – in der Augenfälligkeit, sondern vielmehr in der Selbstverständlichkeit der Konstruktion, also nicht nur im Optischen, sondern vor allem im Verstandesgemässen, bestand. Nach Semper muß Ausdrucksform und Qualität des Materials mit der Stabilität der Konstruktion im Einklang stehen. Das verlangte Gleichgewicht von Material, Form und Konstruktion fand er in der italienischen und speziell florentinischen Renaissance; von Florenz nahm Semper die Formen, nach dem Muster von Paris suchte er davon Gebrauch zu machen. Gegen die Gotik dagegen empfand Semper zeitlebens eine unüberwindliche Abneigung. Der Geist der neuen Weltanschauung lasse sich nicht den mittelalterlichen Formen einhauchen. Die neuen Lebensbedingungen im Wohnbau, die größere persönliche Freiheit bekämen einen viel folgerichtigeren Ausdruck im Anschluß an die italienische Baukunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Indem Semper die Renaissance über die Antike und Gotik stellte, eröffnete er der Architektur neue Ideale und Wege, welche den Anforderungen der Zeit besser gerecht wurden als der Hellenismus. Dabei wandte er auch der Farbe gesteigertes Interesse zu, so besonders den pompejanischen Wandmalereien für Innenräume und der Sgraffittotechnik für die Außenarchitektur. Der Grund, warum die Bauten Sempers in Berlin, Dresden und Wien so viel mehr Einfluß gewannen, als jene seiner Zeitgenossen, lag eben darin, weil Semper die Fähigkeit und Notwendigkeit einer zeitgemäßen Umwandlung geschichtlicher Stile erkannte und auch durchführte. Mit der elastischen Um- und Neubildung der Renaissance wies er mit Nachdruck darauf hin, daß der Architekt Selbständigkeit anzustreben habe und die historischen Stile mit seiner eigenen Phantasie

^{*)} Ein genaueres, historisches Eingehen auf den architektonischen Wahrheitsbegriff würde hier zu weit ablenken; die Stellung der modernen Architektur zur Wahrhaftigkeit wird in den späteren Kapiteln wiederholt noch berührt werden müssen.

beleben müsse. Diese Forderung kommt in seinem Stilbegriff deutlich zum Ausdruck.

Stil ist für Semper die »Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Umständen und Vorbedingungen ihres Werdens«. Die Definition schließt Sempers Begriff der architektonischen Wahrheit in sich. Er ist der Kernpunkt, das Prinzip seiner Auffassung und als solcher durchaus das Resultat der objektiv-genetischen Vergleichsmethode. Die Methode ist folgende: Semper knüpft an das Objekt selbst an und geht bei Betrachtung der Kunstwerke auf deren Entstehungsursachen zurück. Er vergleicht verschiedene Zeiten und Völker und sucht durch den Vergleich Grundtypus und Veränderungen einer bestimmten Kunstform herauszuanalysieren. Aus den Ursachen ihrer Genesis macht er den Ausdruck der Form verständlich. Die Ursachen sind nicht nur Gebrauchszweck und Herstellungsart, sondern auch Lebensbedingungen, wie wirtschaftliche, kulturelle und klimatische Verhältnisse^{*)}.

Semper will aber mit allen jenen Gesichtspunkten das Kunstwerk nicht nur erklären, sondern nach seiner Meinung müssen Gebrauchszweck, Material und Technik, religiöse, soziale und symbolische Bedeutung, sowie Klima und Kultur, ja sogar individueller Schönheitssinn des Künstlers auch die ästhetische Kritik bestimmen. Darin ist jedoch eine Verkenntung der Ästhetik enthalten; denn diese hat — der theoretische Abschnitt wird darauf zurückkommen — zum großen Teil andere und präzisere Aufgaben zu erfüllen. Alle Vergleichsästhetik beschäftigt sich zu einseitig mit der rein formalen, äußerlichen Seite der Kunst und geht zu wenig auf den Inhalt, das Wesen und den Empfindungsgehalt ein. Dieser Mangel wird noch bestärkt durch die Tätigkeit des Vergleichens selbst; denn alles Analogisieren schöpft sein Wissen erst aus zweiter Quelle, statt auf den ursprünglichen Grund der Dinge selbst einzugehen. Es ist absolut abhängig von dem Material, das ihm die Geschichte und die Archäologie zur Verfügung stellt. So erklärt sich auch Semper noch den griechischen Tempel ohne die vorhergegangene Entwicklung im Holzbau. Er glaubt, der Steinbau sei unmittelbar aus Pfahl- und Zeltdeckenmotiven hervorgegangen, so daß auf diese Weise irrtümlich die äußerliche Bekleidung eines ganz allgemeinen und primitivsten Gerüstbaues zum grundlegenden Vorläufer griechischer Steinarchitektur gestempelt wird. Wenn dann diese Theorie Lücken aufdeckt, erfindet Semper Zwischenstufen des Steinstils, die in Wahrheit der Holzstil schon vollständig zum Abschluß gebracht hatte.

^{*)} An den letzteren Punkten haben z. B. Hippolyt Taine, Moriz Carriere, Ernst Große, Yrjö Hirn angeknüpft.

Abgesehen von solchen Mängeln, welche in der Zeit und der Methode begründet lagen, geht Sempers Ästhetik zu sehr mit dem verdolmetschenden Verstande und zu wenig mit dem unmittelbaren Gefühls- und Augen-
eindruck an die Dinge heran. Dieser Gefahr – und weiterhin der Überschätzung von Konstruktion, Technik und Material – sind gerade ausführende Architekten ausgesetzt. Mit rein objektiven Betrachtungen allein kann man niemals zu Prinzipien ästhetischen Schaffens und ästhetischer Beurteilung gelangen. Wenn man z. B. ganz genau weiß, daß eine bestimmte Tempelform sich aus der besonderen Zeremonie und der Art des religiösen Kultus herausentwickelt hat, oder daß sich eine gewisse Kunstform genetisch aus einer bestimmten Werkform herleitet, so ist doch zu leugnen, daß jener Zusammenhang von ausschlaggebender ästhetischer Bedeutung ist, daß aus solchen Gründen allein der Tempel oder die Form ästhetisch gefällt oder mißfällt.

Faßt man Sempers Bedeutung für die Entwicklung der bauästhetischen Erkenntnisse kurz zusammen, so muß man einerseits anerkennen, daß durch ihn die auf Hegel zurückgehende, damals einflußreiche Metaphysik, welche viel zu wenig nach den unmittelbaren Gründen ästhetischen Gefallens frug, durch die intuitive, frische Betrachtungsart eines selbstschaffenden Künstlers ein gesundes Gegengewicht erhielt, und daß zugleich Böttichers etwas blinde Begeisterung durch eine exaktere, historische Auffassung über die Entstehung griechischer Bauformen, welche nicht frei erfunden, sondern – wenn auch zum Teil irrig – entwickelt waren, verdrängt wurde. Wie Semper theoretisch ein Reformator der architektonischen Formgeschichte wurde, so waren auch seine praktischen, baulichen Taten von nicht geringerem, ja vielleicht noch größerem Einfluß für die bau-
ästhetische Entwicklung seiner Zeit. Andererseits aber kann man bedauern, daß Semper den äußeren Umständen, unter welchen ein Kunstwerk entsteht, zu viel Bedeutung beimaß und diese mehr mechanistische Auffassung dem eigentlichen Kunstwillen, das Material und Technik bis zu hohem Grade mitbestimmt, nicht gerecht wurde. Man muß jedoch hierbei ausdrücklich einräumen, daß Semper nicht sagte, die Kunstform sei ein Ergebnis aus Stoff und Technik, sondern nur betonte, daß beim Werden einer Kunstform besonders Stoff und Technik maßgebend seien. »Mechanistische« ist also nicht zu verwechseln mit »materialistischer« Auffassung; denn Semper will die Konstruktion nicht materialistisch, sondern struktiv symbolisch zum Ausdruck gebracht wissen. Freilich vernachlässigt er dabei das Primäre im Kunstschaffen, nämlich die Absicht und den Willen des Künstlers, welche sich im Einklang mit Zweck, Material und Technik durchzusetzen haben. – Semper trägt zum Verständnis der Baukunst wohl

12

bei, indem er sie zu erklären versucht, das Künstlerische derselben deckt er jedoch nicht erschöpfend auf.^{*)})

Ihn vielfach verbessernd, aber doch auf die Bahnen Sempers zurückzuleiten, ist der Freiburger Physiologe Ernst Große – in diesem Sinne vielleicht der bedeutendste Vergleichsgenetiker aus der Nachfolgerschaft Sempers.^{**)} Auch Große will wie Semper »beim Anfang anfangen« d. h. es interessieren ihn vor allem die einfachsten Formen der sozialen Erscheinungen, die Ethnologie und die Kunst der primitiven Völker. Primitive Völker sind für Große solche, welche der Jagd und dem Pflanzensammeln obliegen. Zwar findet sich bei ihnen noch keine Baukunst, aber Konstruktion und Technik, die Vorläufer von Architektur, ohne welche diese nicht denkbar wäre. Auch Semper hatte schon betont, daß die Anfänge des Bauens mit der Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens zusammenfallen. Da es sich bei der ersten Entwicklungsstufe eines Nomadenvolkes noch nicht um hohe Kunst des Bauens handeln kann, so sind die positiven Resultate Großes für die Bauästhetik verhältnismäßig sehr gering.

Ernst Große.
»Anfänge der
Kunst« 1894.
»Kunstwissen-
schaftliche
Studien« 1900.

Wichtig scheint dagegen seine Methode deshalb, weil sie heute über ein ungleich größeres und vollständigeres Material als früher verfügt, so daß man auf Grund umfassender, archäologischer Studienresultate bei der genetischen Erklärung einer Kunstform meist nicht mehr auf Hypothesen angewiesen ist und in der Tat viele ungelöste Lücken im kontinuierlichen Entwicklungslauf von Stilformen einwandfrei ausfüllen kann. Während Semper noch aus seiner textilen Auffassung heraus das Bekleiden und die Maskierung als Urprinzip baulichen Gestaltens ansah, also hauptsächlich von der Vorstellung des Zusammensetzens beweglicher, häuslicher Kunstformen ausging, verfügt die moderne Vergleichsgenetik durch Funde, Ausgrabungen und Forschungen über ein genügendes Vorwissen, um die Kunstform technisch und zwecklich aus der Werkform im einzelnen und im Zusammenhang ganzer Bauideen zu entwickeln. Die Grenzen, welche ihr dabei auferlegt sind, wurden schon kurz erwähnt.

Es mag noch ergänzend darauf hingewiesen werden, daß die genetische Methode in ihren Resultaten nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, in Abhängigkeit von ihrem Materiale, Fehlschlüssen ausgesetzt ist.

*) Von den kleineren Schriften Sempers seien noch genannt: »Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur bei den Alten.« Altona 1834. »Über den Bau evangelischer Kirchen.« Leipzig 1845. »Das Kgl. Hoftheater zu Dresden.« Dresden 1849. »Die vier Elemente der Baukunst.« Braunschweig 1851. (Gesammelt in »Kleine Schriften von G. Semper.« Berlin-Stuttgart 1884.

**) Seine Stellungnahme zur Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft sei hier übergangen, da sich das erste Kapitel des zweiten Teiles prinzipiell mit der Frage beschäftigt wird.

Es ist durchaus nicht ausgemacht, daß sich das Handwerk und die Werkform immer in direkter, aufsteigender Entwicklung zur Kunst und Kunstform in ihrem ästhetischen Wert und ihrer Qualität gesteigert haben. Manche Fertigkeit, die das Handwerk ausgebildet hat, mag wieder verschwunden oder zurückgegangen sein, die spätere Zeit mag in vielen Zweigen künstlerisch höher aber handwerklich niedriger gestanden sein, so daß man nicht immer zeitlich genetische Schlußfolgerungen daran knüpfen darf. Eine Zyklopenmauer kann künstlerisch mehr Reize haben als eine handwerklich bessere Rustika. So besitzt z. B. — um einen Vergleich aus der Natur zu wählen — auch das entwicklungsgeschichtlich höhere Krokodil weniger ästhetische Qualitäten als der Schmetterling. Auch der Mensch, die Krone der genetischen Naturentwicklung steht in manchen Eigenschaften den unter ihm stehenden Lebewesen nach: er sieht nicht so gut wie der Adler, er riecht nicht so scharf wie der Hund.

Es kommt bei der ästhetischen Beurteilung und Bewertung der Dinge vielmehr auf ihre Fähigkeit an, in wie hohem Grade sie vom ästhetischen Betrachter beseelt werden können, und diese Fähigkeit ist in hohem Grade unabhängig von der genetischen Entwicklungsfolge. Der ästhetische Rechtsgrund ist also nicht identisch mit der Entstehungsgeschichte, die Rechts- und Wertfrage ist eine andere als die Entstehungsfrage und deshalb muß die Ästhetik die normative Methode der Vergleichsgenetik — wiewohl sie deskriptiv eine nützliche Hilfsarbeit leistet — ablehnen.

Zweites Kapitel.

Inhaltsästhetik. — Friedrich Theodor Vischer.

Als durch Winckelmann, Lessing und Baumgarten, der im Jahre 1750 den Namen »Ästhetik« zum erstenmal geprägt hatte, der Stein ins Rollen gekommen war, bemächtigte sich auch bald die systematische Philosophie ästhetischer Probleme. Als eigentlicher Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik muß J. Kant bezeichnet werden, dem sich dann neben Herder und Schiller besonders Schelling und Hegel zugesellten. Die Richtung Schellings und Hegels, welche man ganz allgemein Inhaltsästhetik oder Gehaltsästhetik benennen kann, beschäftigte sich hauptsächlich mit dem idealen Gehalt des Schönen, sie suchte in der Kunst vor allem die Idee, das Absolute, den Weltgeist. Nicht so sehr die unmittelbare Begeisterung für die Kunst, sondern vielmehr das spekulative Interesse, das im System der Wissenschaften eine Lücke gefunden hatte, also nicht Erfahrungen und Erlebnisse, sondern ein dialektisches Bestreben, das Schöne und die Kunst in den Weltplan einzuordnen, gaben den idealistischen Ästhetikern den Anstoß zur Forschung. Schon daraus erhellt, daß eine so gestaltete, metaphysische Forschungsart nicht jene große Ausbeute für einen speziellen Zweig der Ästhetik, wie die Bauästhetik, zutage fördern konnte, als dies die Künstlerästhetik z. B. Schinkels oder Sempers tat. Andererseits stellen aber die Metaphysik und Systematik eine bedeutungsvolle und notwendige Ergänzung zur Empirie und Einzelwissenschaft dar; war es doch immer dem Systematiker vorbehalten, die Bausteine, welche ihm der Empiriker lieferte, zu einem einheitlichen Gesamtbau zu gestalten. Freilich mangelte damals der Gehaltsästhetik in vielen und wichtigen Stücken noch das nötige Material von Erfahrungstatsachen, aber ein Philosoph wie Hegel's Schüler Fr. Th. Vischer, verstand es, sein System mit so viel anregenden, geistreichen und lebensvollen Ideen zu bereichern, daß man darüber den Metaphysiker vergessen kann und in ihm mit Recht sogar einen Mitbegründer der neueren Architekturästhetik erblicken darf.

J. Kant nimmt eine Ausnahmestellung in der Inhaltsästhetik ein. Er wollte vermitteln zwischen der mehr auf sinnliche Wahrnehmung gegründeten Ästhetik der Engländer Burke und Home und der rationalistischen Ästhetik der Deutschen Baumgarten, Winckelmann und Sulzer. Erkennen

Immanuel Kant.
»Kritik der Ur-
teilskraft« 1790.

und Wollen sollten überbrückt werden. Das Wesentliche der Kantschen Ästhetik ist das Ausgehen vom ästhetischen »Geschmacksurteil«, dem Vermögen der Beurteilung des Schönen. Kant untersucht die Prinzipien, nach welchen man im Einzelfall das Geschmacksurteil fällt. Einen objektiven Begriff der Schönheit aufzustellen, hielt er für unmöglich. Gäbe es einen solchen, so würde tatsächlich das Geschmacksurteil ein Erkenntnisurteil sein. Die Entscheidung verlegte er letzten Grundes in ein harmonisches Spiel der Verstandeserkenntnis und der Einbildungskraft, und dieses Erlebnis der Harmonie zwischen Verstand und Sinnlichkeit wird auch — wie sich besonders später zeigen wird — von ungemeiner Wichtigkeit für die Bauästhetik.

Das Gesetz, das sich die Urteilskraft nach Kant selbst zu geben hat, ist das Gesetz der »Zweckmäßigkeit«. Durch dieses Prinzip vermag die Urteilskraft, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken, d. h. wenn ihr das Besondere — also z. B. ein künstlerischer Raum — gegeben ist, vermag sie das Allgemeine — also z. B. die Idee des Organischen — reflektierend dazu zu finden und so Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen. Die »Zweckmäßigkeit«, das alleinige Prinzip der ästhetischen Urteilskraft in Natur und Kunst, ist zurückzuführen auf einen ordnenden Verstand. Dieser ist aber bei Kant nicht eine objektive, wissenschaftliche Aussage, sondern eine subjektive Regel, ein Hilfsmittel, eine Hypothese. Kant sagt nicht, die Kunst ist zweckmäßig, sondern die Zweckmäßigkeit ist in ihr subjektiv, insofern der Betrachter sie auf die Kunst überträgt.

Es gibt nach Kant zweierlei Zweck. Eine Pflanze hat z. B. Zweck, weil man sie essen kann, oder sie hat ihren Zweck nur in sich selbst, für sich selbst. Im letzteren Falle entspricht sie dem Naturschönen. Und analog besteht das Kunstschöne nicht im sinnlich Angenehmen, nicht im Wahren oder im Guten, es ist nichts Nützliches, sondern das, was durch bloße Betrachtung (Kontemplation) ein interesseloses (d. i. uninteressiertes) Wohlgefallen erweckt. Kant unterscheidet demnach zwischen einer »pulchritudo vaga«, welche als freie Schönheit in sich keinen bestimmten Zweck erfüllt — Kunst ist auf Freiheit begründet — und einer »pulchritudo adhaerens«, welche als anhängende Schönheit mit dem Gattungsbegriff einen Zweckbegriff verbindet.

Mit dieser anhängenden Schönheit identifiziert Kant die Schönheit der Architektur. In dem Gattungsbegriff »Kirche«, »Wohnhaus« usw. sei immer schon ein Zweckbegriff enthalten. Schön im Sinne der »pulchritudo vaga« sei nur das, was durch seine mit dem menschlichen Erkenntnisvermögen harmonisierende Form (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) ein uninteressiertes, allgemeines und notwendiges Wohlgefallen erwecke. An Stelle der äußeren Zweckmäßigkeit (Vorsokratiker)

verlangt Kant für die freie Kunstschönheit mit Recht eine innere Zielstrebigkeit, Triebkraft, Erfüllung und Ausfüllung, d. h. etwas vollständig Fertiges, bei welchem Maschine und bildende Kraft in Eins zusammenfallen. Dadurch, daß Kant bei der Architekturbetrachtung aber diese innere Zielstrebigkeit der zwecklichen Erscheinung nicht anerkennt und die architektonische Schönheit deshalb »anhängend« nennt, hat er einer folgensweren, irrthümlichen Auffassung in der späteren Bauästhetik Vorschub geleistet.

Die Kant'sche Ästhetik unterscheidet sich von anderen Inhaltsästhetiken hauptsächlich dadurch, daß Kant von keinem festgesteckten Ziele ausgegangen ist. Will man seine Methode eine Ästhetik »von oben« nennen – wie es Fechner tat – so mag man das tun, man darf aber darunter keine dogmatische Ästhetik verstehen, welche die Erfahrung nicht berücksichtigt. Kant bearbeitet die Erfahrung auf seine Art, weil seine Fragestellung allerdings verschieden von jener der Empiriker war.

Anders aber verhält es sich mit den auf Kant fußenden spekulativen Ästhetikern, wie Schelling und Hegel. Wie überall, verlegten diese Philosophen den Sinn des Kant'schen Idealismus von der subjektiven Seite des Bewußtseins auf die Seite der Objektivität. Kants Beziehung des Schönen auf das Übersinnliche war für ihn nur eine subjektive Betrachtungsart, aber keine objektive Behauptung. Das wurde sie erst bei seinen Nachfolgern; die kritische Methode verwandelte sich dann in eine spekulative. Wer in die Tiefen dieses letzteren Systems eindringt, wird auch fürderhin nicht behaupten können, daß die Erfahrung dabei nicht mitspielt. Immerhin haftet dieser Methode ein Fehler an, der wohl am besten dahin zu charakterisieren ist, daß sie die Ästhetik auf eine metaphysisch dogmatische Wirkung des Übersinnlichen gründet und nicht nach den unmittelbaren Ursachen des Gefallens fragt.

So erkennt Schelling die Aufgabe der Kunst in der Nachahmung eines »Göttlichen«, eines »allein wahrhaft Seienden«. Es ist ihm mehr um die Schilderung der Stimmung, die der Schönheit entgegenkommen soll, und das Ziel der durch diese hervorgerufenen Sehnsucht zu tun, als um die bestimmten Bedingungen, durch welche die Schönheit jene Stimmung hervorruft, oder dieser Sehnsucht Befriedigung verschafft. Nach Schelling erzeugt die Idee des Schönen sich selber im Künstler. Die Kunst ist unbewußte Unendlichkeit, Vorstellung des Unendlichen im Endlichen, höchste Erkenntnis. Der Theologe und spekulative Metaphysiker, welcher in der Kunst Gott und das Seiende sucht, ist also stärker in Schelling als der Künstler, welcher in der Kunst vor allem das unmittelbar Schöne sucht; sein »ästhetisches Vorurtheil« hat manche Polemik gegen ihn hervorgeufen.

Schelling.
»Philosophie
der Kunst« 1802.
(Vorlesungen in
Jena.)

Wie Schelling in seiner zweiten, theistischen Periode das Prinzip der Kunst als ein jenseits und über der Vernunft Gelegenes, Transzendentes, Übervernünftiges und »Unvordenkliches« erkannte, so führt er es auch in diesem Sinne bei der bis ins Detail vorgenommenen Einteilung der Künste durch. Die Architektur ist für Schelling die »anorgische Kunstform oder die Musik in der Plastik«. Sie kann nur frei und schön erscheinen, wenn sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird. Als Musik der Plastik hat die Baukunst nach Schelling einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil. Ihr Rhythmus besteht in der »periodischen Einteilung des Gleichartigen«, ihre Harmonie in der Proportion und ihre Melodie in der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen.

Wie mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt erreicht hatte, so waren jetzt für die Kunst – wenn auch nicht in einwandfreier Weise – der Begriff ihrer Natur und Würde, die Beziehungen zu den höchsten Interessen und ihre wissenschaftliche Stellung im Sinne der Gehaltsästhetik gefunden.

Friedrich Hegel.
»Ästhetik« 1835.

Von Schelling beeinflusst, jedoch in vielen Punkten scharfsinniger zergliedernd ist Friedrich Hegel. Hegel geht mehr vom Wertproblem, von der objektiven Tatsache des Wertvollen und von der Welt als einer Entwicklung des Geistes aus. Kunst ist wertvoll, weil Kunst Geist ist. Das Kunstschöne ist nicht die logische Idee, auch nicht die natürliche Idee, sondern die rein geistige Idee. Deshalb steht nach Hegel das Kunstschöne höher als das Naturschöne, ebenso wie der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen. Die Kunst scheint ihm wie Schelling aus höheren Trieben hervorzugehen und höchsten, absoluten Bedürfnissen Genüge zu tun. Gegenüber Schelling bringt jedoch Hegel insofern ein neues, fruchtbares Moment in die Ästhetik, als er die Realität, die Wirklichkeit der Kunst etwas mehr berücksichtigt. Der Inhalt der Kunst ist zwar die geistige Idee, der Kunstgeist ist mit den Weltanschauungen und Religionen großer Zeitepochen und Völker verwachsen; die ideellen Vorstellungen werden aber in der Kunst auf einen Gegenstand bezogen, die Form der Darstellung ist die sinnbildliche Gestaltung. Kunst ist sinnliche Vorstellung des Absoluten, sinnliches Scheinen der Idee. So wird das Bedürfnis nach Realität in der Kunst auffassung durch eine substantielle Welt des Objektiven einigermaßen befriedigt, ein Fortschritt, welcher in den einzelnen Punkten von Hegels Ästhetik zutage tritt und besonders auch für die Architektur wichtig ist.

Hegel definiert die Architektur als »die Kunst am Äußerlichen, so daß hier die wesentlichen Unterschiede darin bestehen, ob dieß Äußerliche an sich selbst seine Bedeutung erhält oder als Mittel behandelt wird für

einen ihm anderen Zweck, der sich in dieser Dienstbarkeit zugleich als selbständig zeigt«. (II, 271.) Gerade die letzteren Worte sind sehr wichtig und vielbedeutsam für die Freiheit der Baukunst. Hegel sieht die Aufgabe der Architektur darin, die äußere, unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, daß dieselbe dem Geiste als kunstgemäße Außenwelt verwandt wird. Ihr Material ist das Materielle als mechanische, schwere Masse, und ihre Formen sind die der unorganischen Natur, nach den Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Diese Definition Hegels ist zwar sehr weit, da nach ihr auch Kanäle, Eisenbahnen, Landstraßen, Dämme usw. zur Architektur gezählt werden, deckt sich aber gerade deshalb in gewissem Sinne mit moderner Auffassung.

Da sich im Material und in den Formen der unorganischen Natur das Ideal als konkrete Geistigkeit nicht vollkommen realisieren läßt, so ist der Grundtypus der Baukunst nach Hegel die symbolische Kunstform. Diese Bedeutung kann sie durch ihr Material und dessen Formen mehr oder weniger ausdrücken, je nach dem Gehalt dessen, für das sie Symbol wird. Hegel hebt hier zum erstenmal die »symbolische« Kunst besonders hervor, welche für die spätere Einfühlungstheorie noch so fruchtbar werden sollte, und kennzeichnet sie zugleich zum Unterschied von einer »klassischen« Kunstform, in welcher Inhalt und Form zu einer schlechthin angemessenen Einheit sich vereinen, und von einer »romantischen« Kunstform, in welcher die Gestalt zu einer gleichgültigen Äußerlichkeit wird. Die symbolische Kunst sucht nach Hegel die Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung für die sinnliche Anschauung findet und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet. Diese letztere Ausdeutung ist freilich mehr ein schöner, episodentartiger Gedanke, als ein stichhaltig systematisches Einteilungsschema.

Hegel, von vielen als der größte Philosoph des neunzehnten Jahrhunderts gefeiert, gilt heute oft als veraltet und für die mehr psychologisch empirische Forschungsart der modernen Ästhetik belanglos oder doch von geringerer Bedeutung. Man darf jedoch nicht vergessen, daß seine Ideen unvermerkt vom allgemeinen Bewußtsein und der Weltanschauung seiner Zeit übernommen wurden, und daß aus dieser heraus, als Voraussetzung, die neuere wissenschaftliche Ästhetik vor materialistischen oder formalistischen Abwegen (Herbart und Zimmermann) im großen und ganzen trotz ihrer späteren naturwissenschaftlich physiologischen Ambitionen bewahrt blieb. Hegel machte den »Geist« zu einer Weltmacht und stellte den Begriff der »Geisteswissenschaft« auf. Er sicherte der Ästhetik für alle Zeiten ihren hohen Gehalt und ihre innere Kraft als Wert- und Idealwissenschaft. — Das ästhetische Erbe Hegels in großzügiger Weise bewältigt, in einem geschlossenen

Systeme dargestellt und zugleich für die spätere angewandte Ästhetik nutzbar gemacht zu haben, dieses nicht zu unterschätzende Verdienst muß Vischer eingeräumt werden, welcher – obschon im Banne der Gehaltsästhetik – in diesem Sinne als der Überbrücker und Wegweiser von der älteren zur neueren Ästhetik angesprochen werden kann.

Fr. Th. Vischer.
»Ästhetik oder
Wissenschaft
des Schönen.«
1846 57.

Aus der Schule Hegels hervorgegangen, bleibt Friedrich Theodor Vischer zwar zunächst mit seiner gewissenhaften Dialektik noch am Schematismus seines Lehrers hängen, durchsetzt seine Paragraphen aber mit soviel neuen, geistvollen Bemerkungen und anregenden Beobachtungen, daß man darüber – besonders in den Anmerkungen – den Heglianer vergessen und auch für eine moderne Ästhetik den größten Gewinn daraus ziehen kann. Vischer war ursprünglich Theologe gewesen, die Schriften Hegels wurden erst Anlaß, daß er sich der Religion und der Ästhetik zuwandte; doch haftet seinem System in den Beziehungen von Kunst zu Religion und Mythos immer noch etwas von seinem ersten Studium an.^{*)} Der Gehalt des Schönen ist ihm identisch mit dem Gehalte des Guten. Das Gute ist ihm die Vorstufe des Schönen, auf die Stellung und Reihenfolge des Kunstwertes zum Wert der Religion und Philosophie legt er besonderen Nachdruck. Das Schöne, das Gute und das Wahre sind ihm Kinder des absoluten Geistes, welcher das Objektive und Subjektive in einer Einheit vereinigt. Solche und ähnliche rein spekulativ vereinheitlichende Ideen machen die grundlegende Basis seiner allzu gewissenhaften Dialektik etwas schwerfällig und weitschweifig, bleiben aber für die eigentlich wertvollen Resultate seiner Ästhetik, die im Grunde unbewußt empirischer Natur sind, ziemlich gleichgültig und einflußlos.

Kunst ist nach Vischer subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen. »Das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre.« (§ 14.) Die Kunst hat also die Aufgabe, das Absolute in endlicher Form, die Idee in der Erscheinung sinnlich darzustellen. Dabei bleibt die Ästhetik programmatisch immer Metaphysik, das Schöne ist keine Sache des Menschen, sondern der Idee, und als Vischer in seinen späteren Jahren sich mit dieser einen, absoluten Idee nicht mehr zufrieden geben konnte, nahm er zum Pantheismus, zur »Harmonie des Weltalls«, zu Wendungen wie »form« gewordenen Ausdruck«, »Einheit von Ausdruck und Harmonie« seine Zuflucht. Er suchte in einer pantheistischen Symbolik, einem unbewußten

^{*)} Dazu kommt bei der Aufstellung der Normen und besonders der Auswahl der Beispiele eine gewisse Vorliebe und Bevorzugung der Dichtkunst zur Geltung, vielleicht deshalb, weil es diejenige Kunstgattung war, in der sich Vischer auch selbst betätigte.

»Einfühlen«, »Beseelen«, »Leihen«, »Unterlegen« einen Ausweg; ein eingestandener Empiriker und Psychologe wurde er jedoch nicht.

Aus allen Entwicklungsphasen, die Vischer in heißem Ringen und ständigem Umgestalten durchkämpfte, ergibt sich eine reiche Ausbeute für die Architekturästhetik. Die Baukunst geht nach Vischer von den Grundverhältnissen der unorganischen Natur aus; sie ist die erste Besitzergreifung der objektiven Welt für die Kunst, »sie zieht nur die ersten, abstrakten Linien durch die Stoffwelt«. (§ 553.) Ihr Grundcharakter der Objektivität tritt zunächst auf als Zweckmässiges, dem das Handwerk dient. Zur Kunst wird sie erst durch die besondere Art der Phantasie, d. i. das messende Sehen und durch das ihr eigentümliche schwere Material. Daraus ergibt sich ihre Abhängigkeit vom Zweck und ihren struktiven Bedingungen. Sie überwindet diese Abhängigkeit durch den Rhythmus der Verhältnisse, durch Idealisierung ihres anorganischen Materials, durch Symbolisierung ihrer Formen. Die einzelnen Elemente, wie Material, Bauteile, Linien, Flächen, Schnitte, Inneres, Äusseres usw. werden durch die künstlerischen Gesetze der Komposition, Proportion, Kontrastwirkung, Motivierung, Rhythmus, Symmetrie und Dekoration gestaltet. An diese Gedankenentwicklung reiht Vischer dann in seiner Architekturästhetik eine Betrachtung über die einzelnen Zweige und über die Geschichte der Baukunst.

Als Idealist sieht Vischer das höchste Ziel der Architektur im Tempelbau, in ihm — der Gotteswohnung — ist höchster Zweck erfüllt, hier weht Idealgeist. So beschränkt sich leider Vischers bauästhetische Betrachtung, wie er selbst einleitend bemerkt, fast ganz auf den Tempelbau. Dabei macht sich in manchen Punkten die Stellung und Unterordnung der Baukunst im großen System der allgemeinen Ästhetik, die neben dem Kunstsönen und seinen einzelnen Zweigen auch noch das ganze Gebiet des Natursönen und Phantasiesönen zum Gegenstande hat, etwas beengend geltend, d. h. Vischer geht mehr von allgemein ästhetischen Gesetzen aus, welche bei aller Sorgfalt und Spezialisierung die Architektur in ihrer Eigenart nicht immer vollkommen erschöpfen können. Die obigen Gesetze z. B. wie Rhythmus, Symmetrie usw. sind alle nicht so wichtig für die Baukunst, als das raumbildende Prinzip, welches Vischer vernachlässigt; er sagt, die Architektur stehe in einem Raume, und nicht, sie bilde einen Raum. Besonders aber rückt das Material, das Stoffartige, in der Baukunst leicht in ein schiefes Licht, wenn man als Systematiker von allgemein kunstästhetischen Gesichtspunkten statt von Erfahrungen ausgeht. Vischer will prinzipiell auch in der Architektur — wie mit Recht in andern Künsten — am Baustoffe nur den »reinen Schein«, nur die Oberfläche gelten lassen, er zieht dem Baukörper förmlich die Haut ab (Hogarth) und betrachtet diese allein, ohne nach dem dahinter Liegenden zu fragen.

Der Mechanismus und die Kräfte des Materials, die Knochen, Gefäße, Muskeln, Sehnen usw. haben beim Baukörper eine prinzipiell andere ästhetische Bedeutung wie z. B. am plastischen Körper. Man darf bei der Raumkunst nicht wie Vischer vom Durchmesser mit seinem Mark und seiner inneren Struktur absolut abstrahieren; denn es kommt beim dreidimensionalen ästhetischen Empfinden, wie es ein Raum verlangt, nicht nur auf die »reine« Oberfläche und den Aufriß, sondern auch auf die Schnitte und das sie konstituierende Stoffliche, in hohem Grade an, weil auch diese an der Erscheinung Anteil haben.*)

»Das Schöne
und die Kunst.«
Herausg. von
R. Vischer 1898.

In seinen späteren Jahren hat Theodor Vischer besonders den Symbolbegriff weiter entwickelt, psychologisch vertieft und klarer faßbar gestaltet. In den nachgelassenen Schriften und Vorträgen, welche sein Sohn Robert Vischer unter dem Titel »Das Schöne und die Kunst« herausgegeben hat, finden sich diesbezügliche Aufschlüsse sowie viele weitere, wertvolle Bereicherungen und Änderungen seiner ursprünglichen Anschauung. Neben der absoluten Idee tritt hier das unmittelbar Menschliche in den Vordergrund, die »Metaphysik des Schönen« weicht mehr dem »Kontakt eines Gegenstandes und eines Schauenden«, das Schöne als »Idee in begrenzter Erscheinung« wird das »in sich gespiegelte und im Spiegel verklärte Leben« (S. 141), kurz die Kunst wird mehr nach ihrem Lebensgehalt als nach ihrem Ideengehalt analysiert, was gerade der Architekturbetrachtung sehr zum Vorteil gereicht. Die größte Rolle spielt dabei die Phantasie, welche in ihrer unbewußt verwechselnden Tätigkeit das Bild und seine Bedeutung zusammenwirken läßt. Aus dem dunkel ahnenden Leben des Gemütes entspringt das Geheimnis des ästhetischen Symbols. Dadurch wird die Inkongruenz zwischen Bild und Bedeutung, Form und Inhalt, Gestalt und Seele erhellte. Licht, Farben, Töne usw. werden Bilder von Stimmungen, die dem Beschauer vortäuschen, aus ihnen selbst komme ihm entgegen, was er in Wirklichkeit in sie hineingetragen hat.

Auf die Architektur übertragen äußert sich die instinktive Deutung des Symbolisierens als ein Erheben, Sinken, Sichausbreiten, Einengen mit den baulichen Formen und Elementen. Die Senkrechte erhebt, die Wagrechte erweitert, die geschwungene Linie erregt lebhafter als die Gerade; Symmetrie, Proportion, Rhythmus usw. wirken als symbolische Bilder ähnlicher Lebensgefühle. »Die Betrachtung eines gotischen Domes ist unmittelbar verbunden mit einer Erhebung des Gemüts. Ein Abgrund gemahnt uns unheimlich, furchtbar.« (S. 70). Die geschwungene Linie vergleicht Vischer mit dem freieren Schwung der Seele, mit der Elastizität des Gemüts. »Wenn sich der Bogen schließt zum Halbrund, so wirkt das wie eine Rückkehr,

*) Davon mehr im theoretischen Teil.

wie ein harmonisches Einlenken, erinnert also an versöhnte Gefühle der Vereinigung, des Zusammentreffens. Die Kuppel des Pantheons und vollends die der Peterskirche vergleichen wir mit dem Himmelsgewölbe, sie wird uns rein instinktmäßig zu einer großen geistigen Welt. Das ist ein ganz ungesuchtes Gefühl. Die Baukunst wäre tot, wenn sie gar nichts wäre als eine Zusammensetzung von Steinen nach geometrischen Linien; und wir haben schon erkannt: sie verwandelt die Massen in ein Bild, als wären sie lebendig.« (S. 71). Die Einfühlung in architektonische Formen geht bei Vischer sogar soweit, daß er in der Wechselwirkung zwischen Last und Stütze einen Scheinkampf, ein lebendiges Kampfspiel der Kräfte, das durch die dekorativen Elemente noch gesteigert wird, erblickt. »Die Architektur, die soll keinen Menschen darstellen? Was stellt sie denn dar? Schon bei unserem Einblick in die Formsymbolik haben wir gesehen, daß sie das innere Leben der menschlichen Seele zum Ausdruck bringt. Dabei spricht sich in einem künstlerisch gestalteten Gebäude der Zustand, der Verkehr, das Geschäftsleben aus, dem es dient, die Würde eines Menschenganzen und seiner Tätigkeit. Jedes monumentale Bauwerk, auch ein Privathaus solcher Art, zeigt uns, daß hier in diesen Räumen sich ein edleres Menschendasein niedergelassen hat.« (S. 91). Vischer analysiert die Baukunst also in diesem Sinne ganz als eine »Darstellungskunst«. Ein Kranzgesims z. B. ohne energische Gliederung und Ausladung ist ihm wie ein »Gesicht ohne Augbrauen« (S. 120). Das Säulenkapitäl wird erklärt aus einem Spiel der Phantasie, die zwischen drückenden und stützenden Elementen einen menschlich symbolischen Übergang sucht. In Analogie zur Menschengestalt verlangt Vischer von der Fassade eines Baues Symmetrie, dagegen nicht von der Seite. Und ähnliches mehr.

Mit allen diesen Andeutungen ist der Grund gelegt zu einer späteren, empirisch psychologischen Ausdeutung der Architekturästhetik. Die große Bedeutung der Einfühlungstheorie soll einem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben. An dieser Stelle muß jedoch noch ein Philosoph Erwähnung finden, der wie Vischer — zwar auf anderem Wege — eine verbindende Brücke zwischen Inhaltsästhetik und der Forschungsweise »von unten«, diesem idealistisch-konkreten Zwiespalt, zu schlagen versuchte.

Eduard von Hartmann suchte in seiner Dialektik einen Abschluß und eine höhere Einheit der metaphysisch idealistischen Philosophen, besonders Schellings und Hegels mit Zuhilfenahme der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre zu gewinnen und wollte mit seiner Philosophie des »Unbewußten« den Gegensatz von Geist und Wille (Schopenhauer) überwinden. Hartmanns Ästhetik ordnet sich seinem metaphysischen System unter. Der konkret sinnliche Schein des idealen Gehalts der Schönheit ist nach ihm ein Teil der absoluten Weltidee. Nicht in der Idee selbst,

Eduard v. Hartmann.
»Philosophie des Schönen«
1887.

sondern in dem sinnlichen Scheinen der Idee liegt nach Hartmann die Schönheit. Dieser ästhetische Schein muß so sein, daß das »Ich« des Beschauers in ihn versinkt, untergeht, sich vergißt. Sobald das »Ich« erwachen würde zu einer Kritik oder Reflexion, wäre es nicht mehr völlig reiner Schein, sondern theoretisches Erkennenwollen. Der sinnliche Schein ist konkret und zwar wächst die Schönheit um so mehr, je konkreter ein Gegenstand ist; diese Schönheitsgrade drückt Hartmann durch verschiedene Konkretionsstufen aus und führt auf ihrer Grundlage eine begriffliche Ordnung des ganzen ästhetischen Gebietes durch. Am tiefsten steht das sinnlich Angenehme, am höchsten das dem menschlichen Denken unfäßliche mikrokosmisch Individuelle.

In der Ordnung des ästhetischen Gebietes erkennt Hartmann die Architektur als eine »unfreie« Kunst, d. h. die Baukunst diene einem außerästhetischen Zweck, als das, was sie wesentlich sei, nämlich als Realität. Sie erwecke reale Gefühle, während die freie Kunst nur ästhetische Scheingefühle erwecke. Die Baukunst ist nach Hartmann demnach wesens verschieden von den freien Künsten. Ein Bauwerk ganz ohne Zweck gibt es nicht, und dieser außerästhetische Zweck ist für Hartmann schlechthin bestimmend als konstruktives Prinzip. Es handle sich beim Bauen nicht – wie in der freien bildenden Kunst – um Abbilden von Realitäten, sondern um Realitäten selbst. Auch der reine Kunstbau erfülle einen Daseinszweck. Der rein ästhetische Schein eines Tempels, z. B. eine Fassade nur aus Stuck und Gips, ohne praktisch benutzbar zu sein, entspreche nicht einem Bauwerk, sondern nur dem Abbild eines solchen.

Die Architektur charakterisiert sich also nach Hartmann deshalb als »unfreie« Kunst, weil man bei ihrer Betrachtung den ästhetischen Schein erst von der Realität ablösen müsse, und weil dem Material, in welchem diese Realität besteht, ein selbständiger Wert dabei beizulegen wäre. Die Begründung dieses letzten Punktes ist nicht einwandfrei, wenn Hartmann z. B. sagt: »Auf echte Stoffe wird in allen unfreien Kunstwerken der höchste Wert gelegt, obwohl der ästhetische Schein der Imitation oft gar nicht hinter dem echten Stoffe zurücksteht. Bei der Ausstattung von Innenräumen wird trotz der Feuergefährlichkeit Holz und Leder zur Wandbekleidung vor dem getünchten Putz bevorzugt und beim Bauen schätzt der Architekt sich glücklich, wenn der Kostenanschlag ihm gestattet, edleres Material anzuwenden, obwohl die architektonischen Verhältnisse und die Licht- und Schattenwirkung dadurch gar nicht berührt werden«. (II. Teil, S. 597.)

Ein Urteil, das sich nach dem Marktwert des Materials richtet, wird nicht aus rein ästhetischen, sondern von vorneherein aus anderen Gründen – vielleicht Protzerei – gebildet. Wenn der Architekt den echten Stoff der

Imitation, oder die Holzvertäfelung dem Putz mit Recht vorzieht, so tut er es wohl aus ästhetischen Forderungen heraus. Ein echter Marmor z. B. hat wirklich mehr ästhetischen Reiz auch der äußerlichen Oberfläche nach und ist daher schöner, als eine Imitation, welche vielleicht neu dem echten Stoffe fast gleichkommt, aber allmählich doch an Glanz verliert. Tut sie das nicht, so ist überhaupt von keinem Surrogate, sondern einem berechtigten Baustoff, dessen Auswahl der Zweck und die Ökonomie bestimmen, die Rede. Die schlechte Imitation aber, welche zum unberechtigten Zwecke der Täuschung angewendet wird, verliert an Schein und Aussehen eben aus dem gleichen Grunde, warum man nach Hartmann eine Tempelfassade aus Gips nicht anerkennen kann, also nicht nur, weil sie als Realität minderwertig ist, sondern vor allem auch als Schein. Die Echtheit des Materials muß gefordert werden, auch wenn man an der Theorie des »reinen« Scheines festhalten würde, weil eben der Schein des echten Materials schön ist, während der Schein des unechten Materials ästhetisch nicht befriedigt.

Aber auch andere schwerwiegendere Widersprüche ergeben sich aus Hartmanns Ästhetik der Baukunst. Geht es an, eine Kunst »unfrei« zu nennen? Liegt nicht die Freiheit vielmehr schon im Begriffe »Kunst«? Ferner: handelt es sich in der Kunst der Architektur wirklich um »Realitäten« im Sinne Hartmanns? Haben der Zweck, die Konstruktion und das Material dabei die konstituierende Bedeutung, welche ihnen Hartmann zuweist? Alle diese Fragen berühren den Wesenskern der Baukunst und müssen später im Zusammenhang genauer untersucht werden. An dieser Stelle soll vorerst nur auf sie aufmerksam gemacht sein. Hartmann geht jedenfalls nicht von der Eigenart der Einzelkünste als von etwas Gegebenem aus, sondern tyrannisiert seinem System zuliebe das empirische Tatsachenmaterial. Daß die Baukunst z. B. Zwecke erfüllen muß, ist nicht allein schon bestimmend für ihr künstlerisches Wesen. Man darf hier die Lösung des Problems nicht auf ein »Entweder — oder«, sondern muß sie auf ein »Sowohl — als auch« stellen. Die Fragestellung: Entweder »ästhetischer Schein« oder »Realität« ist überhaupt eine erkenntnistheoretische, aber keine ästhetische. Es handelt sich beim ästhetischen Objekt nur um seine Beschaffenheit, und obzwar das architektonische Kunstwerk in seiner Beschaffenheit sehr vom realen Gebrauchszweck mitbegründet wird, so liegt die ästhetische Erscheinung der Architektur ihrem Wesen nach doch jenseits von Realem und Irrealem.

Dem Zweck, dem Material und der Konstruktion in der Baukunst wurde die Inhaltsästhetik nicht gerecht, die Schaulbarkeit und die optischen Gesetze ignorierte sie fast ganz; die geistigen und gefühlsmäßigen Werte dagegen rückte sie in den Mittelpunkt der Betrachtung und bleibt hierin auch für die neueste Ästhetik noch Quelle und Lehrmeisterin.

Drittes Kapitel.

Begründung der empirischen Ästhetik durch Theodor Fechner. Assoziationstheorie.

Während Semper als ausübender Künstler durch seine empirische, vergleichende Betrachtungsweise der metaphysischen, spekulativen Kunstauffassung des neunzehnten Jahrhunderts wirksam entgegenarbeitete, erstand bald darauf auch im Lager der Philosophen eine Persönlichkeit, die kategorisch verlangte, die Ästhetik müsse eine Erfahrungswissenschaft werden, an Stelle der deduktiven Ästhetik »von oben« müsse die induktiv empirische Fachwissenschaft »von unten« treten!

Theod. Fechner.
»Vorschule der
Ästhetik.« 1876.

Theodor Fechner ist der Begründer der Psychophysik, d. h. er wollte die Relationen zwischen Reiz und Empfindung beim Kunstschaffen und Kunstbetrachten durch Experimente erforschen und darauf die Ästhetik gründen. Bei dieser Methode muß man sich jedoch von vornherein vor dem Irrtum hüten, daß Ursprung und Wesen der Kunst durch eine Sammlung empirischer Tatsachen vollkommen bestimmt werden könnten. Das Wesen der Kunst kann überhaupt nicht durch seine Entstehung allein erklärt werden. Die Ästhetik ist zwar — wie aus dem folgenden vorausgenommen werden mag — auf Erfahrung basiert, aber ihre Methode kann nicht empirisch sein, d. h. die empirischen Begriffe von Schönheit, Lust, Freude, Gefallen usw., um die es sich auch bei Fechner in erster Linie handelt, müssen bei Abfassung des Systems der reinen Kunst notwendig miteinbezogen, dürfen aber nicht selbst den obersten Normen zugrunde gelegt werden. So viele Experimente man an Tausenden von Menschen in ihrer Beziehung zu Reiz und Empfindung anstellen mag, in Wahrheit gewinnt man damit bestenfalls eine Statistik von Geschmacksurteilen; denn das Resultat, ob z. B. eine Assoziation außer- oder rein-ästhetisch sei, wird letzten Grundes niemals experimentell gefunden, sondern durch — wenn auch unbewußtes, un-kritisches — Unterschieben eines Wertmaßstabes. In seiner experimentellen Forschungsart kann also Fechners bleibende Bedeutung nicht liegen, vielmehr besteht sie darin, daß durch ihn der rein spekulative Weg verlassen wurde, und die wichtigen, unmittelbaren Gründe des ästhetischen Gefallens, die zu sehr vernachlässigt worden waren, in den Vordergrund des

Interesses rückten. So wurde der Begründer der empirischen Psychophysik zugleich ein Vorkämpfer der deskriptiv, psychologischen Ästhetik und darin vor allem besteht sein Verdienst.

Fechner geht von den Vorbegriffen: Gefallen, Mißfallen, Lust, Unlust, Schönheit usw. aus. Seine Hauptfragen sind: Was gefällt und was mißfällt? Warum gefällt oder mißfällt es, und inwiefern hat es ein Recht zu gefallen oder zu mißfallen? Auf diese Fragen läßt sich nach Fechner naturgemäß nur wieder mit den Gesetzen des Gefallens und Mißfallens antworten, welche ungefähr wie folgt erläutert werden. Wenn man sich von der Bedeutung eines Gegenstandes einen jener vorgenannten Begriffe (Schönheit etc.) bilden kann, der durch die Form des dargestellten Gegenstandes erfüllt wird, so kann die ästhetische Kritik fragen, in welchem und in wie hohem Grade dies geschieht und darnach den ästhetischen Wert des Gegenstandes bestimmen. Die Art und Weise dieser »Zweckerfüllung«, d. h. dieser Beziehung der Schönheit zur »Zweckmäßigkeit« wird nach Fechner hauptsächlich durch die verbindenden Assoziationen bestimmt, d. h. die »äußere« Zweckmäßigkeit, d. i. in der Architektur z. B. das bequeme Wohnen, wird durch Vorstellungsassoziationen beim Anblick zu unmittelbarem Lustgefühl gesteigert und dadurch ästhetisch wertvoll. Fechner unterscheidet also im Kunstwerk eine »äußere Zweckmäßigkeit« von der anderen, eigentlichen Zweckerfüllung, welche schon als Eigenschaft der Schönheit selbst in dieser enthalten und von ihrem Wesen direkt abhängig ist. Dementsprechend spricht Fechner von einem »direkten« Faktor, welcher die unmittelbare Sinnlichkeit, die äußerlich gegebenen Eigenschaften eines Dinges ausmachen, und – zum Unterschied dieses sinnlichen, direkten Faktors – von einem indirekten »assoziativen« Faktor des ästhetischen Urteils, welcher in den dazu kommenden Vorstellungen besteht.

Fechner sucht den Begriff der architektonischen Schönheit nicht subjektiv normativ zu bestimmen, er will ihn hauptsächlich objektiv empirisch aus der eigentlichen Fähigkeit, seinem äußeren Zweck (wie »bequemes Wohnen« usw.) zu genügen, entwickeln. Wenn man aber diesen eigentlichen Zweck analysiert, muß man zugeben, daß er im Grunde auch subjektiv normativ gewonnen wurde. Damit ändert sich auch die Bedeutung der Assoziationen, welche nach Fechner das wichtigste Prinzip bilden, an welchen – wie er sagt – die »halbe Ästhetik daran hängt«. Ihrer Funktion und der Vermischung von Zweckmäßigkeit und Assoziation im Kunstwerk kann überhaupt nicht die Bedeutung zukommen, welche ihr Fechner zuschreibt; denn die Architektur soll sich ihre ästhetische Zweckbestimmung aus sich heraus, autonom, selbständig und nicht assoziativ von anderen Motiven und Zwecken her, geben. Mit anderen Worten: die äußere Zweckmäßigkeit muß mit der inneren zusammenfallen.

So tauchen gleich beim Eintritt in Fechners Gedankenkreis eine Menge von Zweifeln auf. Ein Hauptgrund zu diesen Bedenken mag wohl darin liegen, daß Fechners Prinzipien zu allgemeiner Natur sind und sich zu wenig auf die Kunst und ihre besonderen Zweige konzentrieren. So ist beispielsweise vom naturästhetischen Standpunkt aus zwar zuzugeben, daß bei einer Orange die Assoziationen an Italien, den sonnigen Süden usw. das Gefallen steigern können; vom kunstästhetischen Standpunkt jedoch ist zu leugnen, daß eine stilisierte, gemalte und von Assoziationen freie Orange einer natürlichen an ästhetischem Wohlgefallen nachstehe. Das Verhältnis vom direkten zum assoziativen Faktor ist in der Kunst umgekehrt, d. h. ein Kunstwerk wird ästhetisch um so wertvoller, je mehr sich seine Schönheit aus sich selbst und nicht aus Gedankenreihen von anderswoher kundgibt*).

Gerade die Architektur scheint auf den ersten Blick prädestiniert für Fechners Kunstlehre. Der Zweck scheint hier als ein »äußerer«, als ein von außen schon gegebener, ursprünglich auch außerhalb des eigentlichen Künstlerischen zu liegen und erst durch Assoziationen mit dem spezifisch Architektonischen zur ästhetischen Schönheit vermittelt zu sein. Allein der Zweck ist in der Baukunst nicht ein in diesem Sinne Negatives, das künstlerisch überwunden werden müßte, sondern — wie noch auszuführen sein wird — ein Ingredienz der Baukunst von vornherein, welches das bauliche ästhetische Wesen schon bei ihrem Werden mitbestimmt. Unter diesem Vorbehalt soll Fechners Assoziationstheorie, soweit sie die Architektur betrifft, noch etwas näher bezeichnet werden.

Der Grund, warum die bauliche Zweckmäßigkeit durch Assoziationen zu ästhetischem Wohlgefallen gesteigert wird, beruht nach Fechner in der eigentlichen Aufgabe der Architektur, nämlich Zwecke zu erfüllen. So erfreue ein Wohnhaus dann, wenn man ihm ansehen könne, daß es wohnlich gebaut sei; ein Palast gefalle ästhetisch, wenn er eine höhere Lebensführung zum Ausdruck bringe usw. — In einer Polemik gegen Schnaases Kritik der Säulenstellung bei Tempelbauten verfißt Fechner praktisch sein Prinzip, daß die Schönheit der Baukunst aufs innigste assoziativ mit der Zweckmäßigkeit verbunden sei und nicht nur neben dieser »hergehe«. Die Quintessenz ist auch hier: die hauptsächlichsten Schönheitsmotive sind unbedingt in der Zweckmäßigkeit begründet, die Stellung der Säulen, die Dicke der tragenden und getragenen Glieder, die Proportionen, kurz mit wenigen Ausnahmen alles, was man schön findet, ist deshalb schön, weil es nach der Erfahrung seinen Zweck erfüllt. Außer dem Gesamtcharakter

*) Womit aber nicht gesagt sein soll, daß die Assoziationen überhaupt keine Rolle in der Ästhetik spielen würden.

bereiten nach Fechner auch die Details eines Baues Genuß, wenn sie sich alle möglichst dem Zwecke des Gebäudes unterordnen. Umgekehrt aber soll die architektonische Schönheit nicht über ihre Zweckerfüllung hinausgehen, d. h. man soll nicht mehr Schmuck dabei verwenden, als sich durch Assoziationen zu der inneren Bestimmung des Baues rechtfertigen läßt. Diesen Sätzen haftet wenig mehr von ihrer allgemein philosophischen Herkunft an, sie gipfeln in einem Resultat, das man auch ohne psychophysische Experimente hätte finden können, und das Fechner auch in Wirklichkeit ohne sie gefunden hat.

Abgesehen von dem falschen Begriff der »äußeren« Zweckmäßigkeit, muß man ferner in Fechners Beispielen auf eine Unstimmigkeit schließen, wenn er z. B. sagt, ein Bahnhofsgebäude sei deshalb nicht so schön als ein Palast oder Tempel, weil dem Betrachter des Bahnhofs die Assoziation an den Schauplatz eines »Trubels und geschäftsmäßigen Treibens« unangenehm ist. Ein im guten Sinne modern empfindender Mensch kann sicher auch ein Gedränge ästhetisch schön finden, und die heutige Kunst hat das Sichdrängen der Massen oft als dankbares und wirkungsvolles Motiv verwendet. Ja man kann sogar manche breit angelegte Straße nur dann schön finden, wenn sich darin — zufolge ihrer Situation in der Gesamtstadanlage — auch der entsprechende Verkehr und ein Geschiebe von Massen entwickelt. Diese Forderung wäre, wollte man sie überhaupt assoziativ erklären, in gewissem Sinne eine Umkehrung der Fechner'schen Assoziation. Sie müßte z. B. Anwendung finden bei einer modernen Straße mit vielen Kaufläden, Auslagen, Passagen usw., welche zahlreiche Menschen verlangen und dadurch erst Berechtigung erlangen; ebenso bei breiten Avenuen wie in Paris oder bei Lustgärten des Volkes, wie im Prater in Wien, in Tivoli zu Kopenhagen, in einem Münchner Bierkeller u. s. f. Sind solche Schauplätze verlassen, so können sie wohl noch in malerischer und dichterischer Schönheit, aber nicht architektonisch, räumlich einen ästhetischen Genuß bieten. Schon diese Hindeutungen zeigen, daß Fechner auf den Gefühlsinhalt, den seelischen Gehalt des Kunstwerkes, soweit er nicht assoziativ, sondern implicite, mit dem Sujet direkt verwachsen gegeben ist, zu wenig eingeht. Fechner ist mit der obigen Forderung, ein Bahnhof dürfe wegen seines Gedränges nicht ästhetisch gefallen, in der Abhängigkeit des ästhetischen Gesamteindrucks vom erfahrungsgemäß praktischen »Assoziationsfaktor« — d. i. das »Gedränge« — zu weit gegangen. Wenn man hier den Begriff »Assoziationsfaktor« bei Fechner findet, so wird damit ein weiterer Grund des erwähnten ästhetischen Irrtums berührt. Ein Faktor, also eine notwendige Teilerscheinung im ästhetischen Eindruck, darf nämlich deshalb nicht allgemein angenommen und in das Urteil mit eingeführt werden, weil dann die Assoziation als Faktor bei jedem ästhetischen Eindruck eine Rolle spielen müßte. Dies

ist aber auch bei Bejahung der Assoziationstheorie nicht der Fall; denn die Assoziation kann wohl, aber muß nicht immer bei einer Kunstbetrachtung auftreten. Wenn z. B. ein Bahnhofsgebäude so angelegt ist, daß sich die Menschenmassen nicht schön entwickeln können, so kann sich bei seiner ästhetischen Betrachtung die Assoziation an ein Gedränge unangenehm einstellen; es kann sich aber zugleich nach einem anderen Fechner'schen Prinzip, z. B. dem der »Steigerung« ein ästhetischer Wert bilden, welcher so dominiert, daß das Assoziationsprinzip überhaupt nicht mehr in Frage kommt oder so schwach wird, daß es bei der Betrachtung des Objekts keinen Einfluß mehr hat. Es ist jedoch auch bei einer architektonischen Situation, die ein Gedränge verursacht, gar nicht von vornherein ausgemacht, ob die Gedanken, die sich aus der Enge ergeben, »Assoziationen« zu nennen sind. Man darf nicht für alle unmittelbaren und ursprünglichen Gedanken usw. Assoziationen verantwortlich machen, die sich oft ganz unkontrollierbar erst nachträglich einstellen. —

Man hat der Assoziationstheorie von Theodor Fechner Unvollständigkeit vorgeworfen und suchte sie dadurch zu verbessern, daß man eine genaue Scheidung zwischen ästhetischen und außerästhetischen Assoziationen anstrebte.

Oswald Külpe.
»Über den asso-
ziativen Faktor
des ästhetischen
Eindrucks.«
(Vierteljahrs-
schrift für
wissenschaftl.
Philosophie.
XXIII. 2.)
1899.

Einer der Bedeutendsten von den Fortsetzern der Assoziationstheorie ist Oswald Külpe geworden, welcher in seinem Traktat »Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks« zu diesem Problem Stellung nimmt. Die Unterscheidung der ästhetischen von den außerästhetischen Vorstellungen, die Fechner vernachlässigte, führt nun Külpe darin folgendermaßen durch: Die ästhetischen Assoziationen haben drei Kennzeichen. Erstens muß sich der assoziative Faktor mit dem direkten zu einer Einheit verbinden, d. h. bei Betrachtung des Kunstwerkes muß eine einheitliche Gesamtvorstellung zustande kommen, ohne daß sich irgendwelche Assoziationen aufdringlich und selbständig bemerklich machen. Bei Betrachtung eines Architekturwerkes müßten also alle Gedanken und Ideenassoziationen z. B. an rein praktische Forderungen und Nützlichkeitszwecke so beschaffen sein, daß sie sich dem gesamten Kunsteindruck ohne Störung einverleiben können. Daraus folgt zweitens, daß die ästhetischen Assoziationen selbst einen »Kontemplationswert« bilden müssen. Kontemplation heißt ästhetische Hingabe, Konzentration, Einstellung nach Interesse und Gefallen aber ohne Bezug auf Grund und Zweck; ist also noch keine Betrachtung im Sinne einer verstandesgemäßen Gedankenverrichtung. Mit anderen Worten, die Assoziationen sollen selbst wieder Eigenschaften haben wie der direkte Faktor, um sich mit diesem assimilieren zu können. Bei dieser Forderung ist aber nicht einzusehen, warum die zugebrachten Assoziationen auch einen eigenen ästhetischen Anschauungscharakter haben müssen, da man doch das Kunstwerk allein

und nicht dazu noch einen anderen mit den Assoziationen hergebrachten Kontemplationswert betrachten will und betrachten soll. Als letztes verlangt K lpe zusammenfassend, daß die ästhetischen Assoziationen eindeutig und notwendig mit dem direkten Faktor zusammenhängen, da ein ungeteiltes Interesse nur aus wechselseitiger Durchdringung des assoziativen mit dem direkten Faktor entspringen kann. Zu diesen Punkten sagt K lpe von der Architektur: »Wer vor einem Kunstbau die lustbetonte Vorstellung bequemen Wohnens in solchen Räumen zur Herrschaft gelangen lässt, oder wer den Wert eines Musikwerks darnach bem  t, welche anregende Kraft zu geistiger Arbeit von ihm ausgehe, der verknüpft mit dem direkten Faktor einen assoziativen, dem eine ästhetische Bedeutung abgesprochen werden darf.« (S. 173). »Und dennoch wird wohl gegen keine Regel häufiger verstoßen, als gerade gegen diese, nicht nur vom Laien, sondern auch vom Künstler und vom Ästhetiker. Man ist nur zu gern bereit, das Gefallen an beliebigen Eindrücken durch jegliche unerfreuliche Vorstellung, die er reproduziert, gewinnen zu lassen.« (S. 173).

R. M ller-Freienfels bezweifelt in seiner »Psychologie der Kunst« (Leipzig 1912), ob die drei Forderungen K lpes wohl je voll und ganz erfüllt werden. Er schlägt eine Scheidung vor von objektiven Assoziationen, denen eine gewisse Allgemeingültigkeit zukomme, und subjektiven, die nur persönliche Bedeutung haben. Eine Grenze zwischen beiden sei aber schwer zu ziehen.

So trifft man in der Assoziationstheorie überall auf Zweifel und widersprechende oder ungeklärte Ansichten. Man kann die Assoziationen nicht leugnen — man müßte denn einen S uglingszustand annehmen, — aber man kann sie sicher, in der Bauästhetik wenigstens, von einem anderen, vielleicht praktischeren Gesichtspunkt aus betrachten. Vor allem treten die Zweckassoziationen in eine andere Auffassung, sobald man die Zweckerfüllung nicht in Bausch und Bogen als etwas Au er sthetisches betrachtet, sondern das Zweckliche, soweit es als Phänomen in die Erscheinung tritt, als einen Bestandteil, als ein autonomes Ingrediens des Bauästhetischen selbst gelten lässt. An geeigneter Stelle wird ausführlich darauf einzugehen sein. Es kann sich nicht um Zweckassoziationen handeln, wenn das Zweckliche ein notwendiger, phänomenaler Bestandteil des architektonischen Wahrnehmungsinhaltes ist. Was die gef hlsma ige Seite betrifft, so haben die Assoziationen insofern etwas Negatives, als das ästhetische Empfinden um so reiner sein wird, je mehr es sich von Assoziationen befreit hat und unmittelbar durch sinnliche Wahrnehmung den Inhalt des Kunstwerks als spontane Impression in sich aufnimmt. Allerdings ist das Gefühl allein nicht im ästhetischen Urteil maßgebend; soweit es aber mitwirkt, kann es niemals durch

bloße Assoziationen und Reproduktionen zustande kommen. Die Assoziationen machen das ästhetische Erfühlen leicht verschwommen und unsicher, lenken es vom Gegenständlichen weg und verleiten es zur Oberflächlichkeit. — Bei Anerkennung der Assoziationstheorie müßte man übrigens auch von bisher ganz vernachlässigten Assoziationen des Augeneindrucks und der Augenklarheit mit schon früher empfangenen optischen Wahrnehmungen sprechen, die als geprägte Eindrücke im inneren Gesichte fortschlummern und je nach ihrem Charakter und ihrer Intensität die Aufnahme des Kunstwerks optisch erleichtern oder erschweren. Diese Assoziationen sind sicher von nicht geringerem Einfluß bei der Architekturbetrachtung als die gefühls- und verstandesmäßigen, werden aber vielleicht auch besser unter einem anderen Gesichtspunkte als dem der Assoziationstheorie, nämlich unter dem unmittelbaren Kriterium des künstlerischen Sehens zu ihrem Rechte kommen.

Assoziationen sind in jedem Falle zu sehr Selbstbetätigung des Beschauers. Gibt sich dieser unkritisch den Assoziationen hin, so erlebt, erkennt, erschaut er Dinge, welche oft von der Absicht des Künstlers abweichen, dabei gar nicht im Sinne des Kunstwerks selbst liegen mögen und je nach der Phantasietätigkeit des Betrachters leicht in willkürliche Zutaten ausarten. Wird der Beschauer zu sehr selbstschöpferisch, so kann man sein Assoziationsspiel der Phantasie und der Gedanken nicht mehr Kunstbetrachtung nennen, es wird etwas Selbständiges im Sinne eines außerhalb des gegenständlich in der Erscheinung gegebenen Objektes Befindlichen, es macht den Künstler mehr oder weniger überflüssig und ist deshalb der reinen Kunstbetrachtung eher hinderlich als förderlich. — So muß die Assoziationstheorie auch in der Bauästhetik einestheils eingeschränkt werden, andernteils kann sie unbeschadet je nach ihrer Eigenart in die ästhetische Wahrnehmung und das Kriterium des Gefühlsempfindens, der Verstandesfunktion oder des Augeneindrucks miteinbezogen werden. Sie ist zum Unterschied von diesen Kriterien keine selbständige Quelle ästhetischen Verhaltens — wiewohl sie an sich nicht geleugnet werden soll — und bleibt immer in einer gewissen Abhängigkeit und Verquickung mit der unmittelbaren Erscheinung, dem seelischen oder verstandesgemäß gedanklichen Wesensinhalt der ästhetischen Wahrnehmung.

Um wieder auf Fechner, den Begründer jener Theorien, zurückzukommen, kann man vielleicht zusammenfassend sagen: Fechners Bedeutung liegt darin, aus der philosophischen Ästhetik wieder — wie Aristoteles im Altertum — eine empirische Einzelwissenschaft im modernen Sinne gemacht zu haben, d. h. nicht mehr vom Allgemeinen, Absoluten, sondern vom Kleinen, der Erfahrung Zugänglichen ausgegangen zu sein. Er stellt mit naturwissenschaftlich, nüchterner Sachlichkeit die Frage: Was geschieht

im Betrachter, was geht mit ihm vor, wenn ihm etwas gefällt oder mißfällt? Dabei untersucht Fechner freilich nur die Ursachen der ästhetischen Lust, aber nicht das eigentliche Wesen des Lustgefühls. Die speziellen Ergebnisse von Fechners Forschung sind daher unzulänglich teils durch die Methode, teils durch das geringe Vertrautsein mit den Künsten selbst. — Die Assoziationstheorie im Besonderen blieb bis heute für die Bauästhetik ziemlich problematisch; alle Versuche, mit ihr als selbständiges ästhetisches Verhalten zu einem endgültigen und befriedigenden Ergebnis zu kommen, sind gescheitert. Sie scheint auch minder bedeutungsvoll; denn die Lösung des Problems liegt vielmehr in der Beantwortung anderer, moderner Fragen inbegriffen, wenn ihr auch das Verdienst, vor allem mit dem hohlen Formalismus Herbarts für immer geendet zu haben, nicht bestritten werden darf.

Viertes Kapitel.

Einfühlungstheorie. — Theodor Lipps. Heinrich Wölfflin.

Wie Fechners experimentelle Ästhetik als ein Ausläufer der formalistischen Richtung, jedoch als etwas ganz Neues, entstanden ist, so entwickelte sich die Ästhetik der Einfühlung aus den sogenannten Romantikern. Plotin hatte zwar schon früher, aber in noch unbestimmter Form, das Verwandte im ästhetischen Objekt mit dem Empfinden des Beschauers angedeutet. In bestimmterer Weise sprachen von einer Einfühlung erst Herder, Novalis, Jean Paul Richter und Schlegel. Zu einer besonders anschaulichen Art psychologischen Einfühlens in das Leben des Kunstwerks führte dann die Tätigkeit des Symbolisierens, wie sie bei Th. Vischer, H. Lotze und Robert Vischer, der in seinem Werke »Über das optische Formgefühl« zum erstenmal den Ausdruck »Einfühlung« gebraucht, auftritt. Auf dieser Grundlage wurde die Einfühlungstheorie weiter ausgebaut. Karl Groos betonte eine innere, motorische Nachahmung, Theodor Lipps unterschied zwischen einfach mechanischer und sympathisch vermenschlichender Einfühlung, Johannes Volkelt stellte ein eigentliches Einfühlen in menschliche Gegenstände dem nur symbolischen Einfühlen in leblose Dinge gegenüber, Moritz Geiger trennte unter anderem bei der Stimmungseinfühlung eine bloß betrachtende von einer aufnehmenden Einstellung.

Schon diese wenigen Andeutungen zeigen, welch weitverzweigtes Forschungsfeld sich aus der Idee der Einfühlung entwickelt hat. Zugleich entbrannte gerade ob der bestimmteren Fassung ästhetischer Lehrsätze allorten ein lebhafter Meinungs austausch, der ja bei dieser subjektiven Art des Forschens in der Natur der Sache liegt. Schon über die Herkunft der Einfühlungsfähigkeit im Menschen sind sich die Symboliker nicht einig gewesen. Nach Lotze z. B. ist sie durch Erfahrung erworben, nach Th. Vischer ist sie angeboren und nach R. Vischer entspringt sie aus einem pantheistischen Drange im Menschen.

Die
Einfühlungs-
theorie im
allgemeinen.

Zunächst ein paar Worte über diese Theorie im allgemeinen! Vor allem muß die Einfühlung in der Analyse des ästhetischen Verhaltens scharf von den überall sich einschleichenden, gedanklich verstandesgemäßen Assoziationen getrennt werden. Sie ist ein reines, gefühlsmäßiges Erfassen des Objektes und fällt als solches ganz unter das ästhetische Kriterium der seelischen Kräfte. Wenn trotzdem in Wirklichkeit beide Erscheinungen:

Einfühlung und Assoziationstätigkeit oft unzertrennlich verbunden sind, so liegt das an der noch genauer zu definierenden Einheit des Gefühls, Verstandes und der Augentätigkeit beim Architekturschaffen und Architekturbetrachten. Ein Bauwerk, z. B. eine Kathedrale, kann auf sehr verschiedene Weise durch ihre Erscheinung bestimmte Gefühle im Betrachter erzeugen. Entweder der Beschauer weiß schon im voraus, in welche Stimmung er beim Eintritt in die Kathedrale geraten wird, er stellt sich schon vorher darauf ein und sein ästhetisch seelischer Zustand ist der Erscheinung dann adäquat, wird nur noch gesteigert und angeregt, oder aber er gerät erst im Innern durch die Erscheinung in ein gefühlsmäßiges Verhalten, das sich dann wiederum auf die Erscheinung überträgt und diese intensiver macht, oder endlich die Erscheinung erregt erst ein Wissen, welches dann die Stimmung auslöst, so daß die Beseelung auf dem Umweg des Wissens zustande kommt. Das Wissen und die Assoziationen können so beim ästhetischen Verhalten an — der Zeit und der Intensität nach — ganz verschiedenen Punkten des ästhetischen Prozesses eine Rolle spielen und mit dem seelischen Gehalt und dem Augeneindruck in mannigfacher Weise kombiniert sein. Um den einzelnen Elementen näher zu kommen, müssen sie in der Analyse möglichst getrennt untersucht werden.

Die Einfühlung beschränkt sich in diesem Sinne auf die rein gefühlsmäßige Seelentätigkeit mit Ausschluß logischer oder nur formaler Qualitäten des Kunstwerks. In der Kunst liegt etwas das Gefühl Anregendes, in Menschen etwas Anregungsfähiges. Ist das Anregende der Kunst stärker als das Anregungsfähige des Betrachters, so wird der Einfühlungsprozeß mehr dem einer Hingabe, eines seelischen sich Einfühlenlassens gleichen, umgekehrt wird bei einer leichten Erregbarkeit des Gefühls die Einfühlung zu einer mehr aktiven Erfühlung des Kunstwerks von Seite des Betrachters werden. Alle Formen, auch die unorganischen, können für den Empfänglichen Symbole einer seelischen Regung, einer lebendigen Bewegung, eines wirkenden, tatkräftigen, immanenten Willens werden. Und so verknüpfen sich auch die an sich unbelebten, untermenschlichen Architekturformen für den Betrachter gefühlsmäßig mit Motions- und Kraftvorstellungen, welche ihm dann den Sinn der Architektur faßbarer und verständlicher erscheinen lassen. Unter Architektureinfühlung ist demnach ganz allgemein dasjenige ästhetische Verhalten zu verstehen, welches den baulichen Schöpfungen den Ausdruck menschlicher Funktionen verleiht und sie zu Trägern menschlicher Lebenszustände und Tätigkeiten in der Erscheinung gestaltet.²⁾

²⁾ Von einer »motorischen« Nachahmung im Sinne von Groos kann aber dabei keine Rede sein; die Arme und Beine, die sich vor einer Säule strecken wollten, sind keine entsprechenden Organe für die Architekturkritik. Sie mögen in der Schauspiel- und Tanzkunst Bedeutung haben, in der Baukunst müssen sich nachahmende Bewegungen bei der Kunstwahrnehmung ganz auf das Sekundäre beschränken.

Während Symboliker wie Friedrich Theodor Vischer, Hermann Lotze und ihre Fortsetzer Robert Vischer, Johannes Volkelt mit zum Teil noch ungeklärten Vorstellungen und Begriffen über die Einfühlungstheorie arbeiteten, brachten ihre Nachfolger, die man im speziellen Sinne auch die Theoretiker des »Nacherlebens von Kräften« nennen könnte, genauere und erschöpfendere Analysen der ästhetischen Vorgänge. Den Höhepunkt dieser Theorie stellt Theodor Lipps dar, welcher im Grunde die ganze Ästhetik durch die Einfühlung allein erklären will.

Theodor Lipps.
»Raumästhetik
und geometrisch-
optische Täusch-
ungen« 1897.

»Ästhetik«
1903 06.

Theodor Lipps geht in seiner Raumästhetik von zwei verschiedenen Interpretationen aus. Die erste ist die »mechanische«, die sich unmittelbar mit der Wahrnehmung eines Baugliedes oder dergleichen ohne Willkür und Nachdenken einstellt. Tausendfältiger Erfahrung zufolge ruft diese mechanische Interpretation nur durch ihre sichtbar augenfälligen Abmessungen, z. B. den inneren Zustand, die eigentliche Tätigkeit einer Säule hervor. Die zweite Interpretation ist die »symbolische«, die »vermenschlichende«, welche durch das Verlangen des Betrachters hervorgerufen wird, das Geschehen außer sich nach Analogie des persönlich Erlebten an oder in sich zu betrachten. Beide sind untereinander eng verknüpft.

Die mechanische Formeninterpretation erklärt sich nach Lipps näher aus dem unbewußten Wirken vergangener mechanischer Erfahrungen. Der Mensch erinnert sich bei der Betrachtung der Mühelosigkeit einer Form oder des Wirkens einer Kraft an seine eigene Tätigkeit; er denkt daran, wie ihm selbst zumute wäre, wenn er statt der Säule tragen und Widerstand leisten müßte. In Anwendung auf die Architektur sagt Lipps von der mechanischen Seite der Einfühlung, daß die Freude an architektonischen Formen Freude an der inneren Ausweitung und Konzentration ist, an der ganzen inneren Bewegung, die man vollzieht, indem man den Formen betrachtend folgt. Es ist eben dies alles, indem es aus den betrachteten Formen kommt, an sie gebunden, zu ihnen gehörig. Es ist mit einem Worte eingefühlt. Hiermit ist aber zugleich gesagt, daß solche Freude am Schauen nicht als ein neues Moment zur Freude an dem Inhalt des Kunstwerks hinzutritt, sondern eben Freude am Inhalte des Kunstwerkes ist. Die ästhetische Freude besteht also nach Lipps nicht in einem Wechsel von Einfühlen und wieder Herausfühlen, sondern nur im ersteren allein. — Damit ist kurz gekennzeichnet, was Lipps unter »Einfühlen« versteht und zugleich Konrad Langes Illusionstheorie verurteilt, die den ästhetischen Genuß in einem bewußten, wechselstromartigen Sichhinein- und wieder Herausversetzen in und aus dem Inhalt des Kunstwerkes sieht. Die Voraussetzung der Einfühlung ist nach Lipps eine Kraft, deren Urbild die Persönlichkeit selbst ist, d. h. das Individuum, das in allen seinen Betätigungen immer nur »Sich«, das mit sich identische »Ich« oder den mit sich identischen

Willen betätigt. Dieser Gedanke gibt eine Brücke zu der zweiten, der »vermenschlichenden« symbolischen Interpretation der Raumform, obwohl diese an sich etwas Wesensverschiedenes von der ersten ist.

Den Unterschied beider Interpretationen und die Eigenart der vermenschlichenden Einfühlung kann am besten illustrieren, was Lipps in seiner Abhandlung »Über Formenschönheit« sagt: »Nichts das wir empfinden oder wahrnehmen, wirkt auf uns lediglich durch sich selbst, sondern alles wirkt zugleich durch die Resonanz des Gleichartigen, die es in der Seele findet. Nichts ist für uns bloß das, was es ist, sondern alles ist zugleich, was es uns vermöge dieser Resonanz sagt oder bedeutet. Mit den Wahrnehmungen, die wir machen, sind nicht bloß durch Gleichartigkeit, sondern auch durch Erfahrung mancherlei Gedanken und Vorstellungen verbunden. Auch die können zum Gesamteindruck des Wahrnehmungsbildes einen Teil beitragen.« Auf die Architektur bezugnehmend, fährt Lipps dann fort: »Z. B. die Räume, in denen wir lange Jahre gewohnt und Freud und Leid erlebt haben, zeigen uns ein anderes Gesicht, als an dem Tage, da wir in sie einzogen. Mögen wir mit Bewußtsein hören, was sie zu erzählen haben oder nicht, in jedem Falle verspüren wir die Wirkung, fühlen die Beziehungen, die sich zwischen uns und den Räumen im Laufe der Jahre geknüpft haben.«

Die ästhetische Wirksamkeit der psychologischen Resonanz kann also aus Gleichartigkeit (mechanische Übertragung), aus Erfahrung (vermenschlichende Übertragung) oder aus der Verbindung beider, d. i. Erinnerung an etwas ähnlich Erlebtes entspringen. Eine gerade Linie wirkt charaktervoll, entschieden, eine Richtung wechselnde Linie wirkt charakterlos, unentschieden, d. h. man folgt den Linien nicht nur mit dem Auge, sondern in Gedanken auch mit der Hand. — Einen interessanten Beweis für die Richtigkeit der Einfühlungstheorie leitet Lipps aus der Tatsache der optischen Täuschungen ab, indem er ihr Zustandekommen auf die menschliche Einfühlungsfähigkeit zurückführt. So überschätzt man z. B. die Höhe einer Säule, während man ihre Breite unterschätzt, weil man sich mit ihr vorstellungsweise, unwillkürlich aufrichtet und dabei zugleich zusammenfaßt. *)

Gegen die Theorie von Lipps im allgemeinen wendet sich Alexius Meinong, wenn er in seinem Buche »Über Annahmen« behauptet, die Einfühlung sei nur ein Scheingefühl. Eine vergleichende Gegenüberstellung beider kann noch einiges darüber aufhellen. Lipps sagt: »Ich erlebe mich in dem Kunstwerk.« Objekt und Subjekt sind also in der ästhetischen Betrachtung nicht geschieden. Es handelt sich bei diesem Akt immer um eigentliche

Alexius
Meinong.
»Über
Annahmen«
1902.

*) Wundt hat bei dieser Ausdeutung der optischen Täuschungen einen anderen Standpunkt vertreten.

Gefühle, d. h. um solche, die durch den Grundgegensatz von Lust und Unlust bestimmt sind. Was ist ein Gefühl? »Sichfühlen« heißt nach Lipps soviel, wie »sich tätig fühlen«. Gefühle sind also Tätigkeiten im Gegensatz zu Urteilen, Meinungen, Glauben, die ein Wahrheits- oder Geltungsbewußtsein in sich schließen. Jene Tätigkeit kann eine aktive oder eine passive sein: »sich hingeben« oder »sich treiben lassen«. Ist diese Tätigkeit lustgefärbt, d. h. hemmungslos, innerlich frei, so ist die Einfühlung nach Lipps positiv, sympathisch, schön; ist sie unlustgefärbt, d. h. ist in ihr Hemmung, Reibung, Unfreiheit, so ist die Einfühlung negativ, unsympathisch, häßlich. — Meinong sagt dagegen, »Einfühlung« sei nur ein Scheingefühl, etwas das aussieht wie ein Gefühl, genauer untersucht, aber doch kein eigentliches Gefühl sein kann. Nicht »Einfühlen« sei die eigentliche, intellektuelle Leistung des Künstlers, sondern »Annehmen«, sich »Hineinversetzen«, d. i. etwas, was mehr als bloßes Vorstellen aber weniger als Urteilen ist. Wenn Meinong dieses »Annehmen« als das Bestimmende bei der Kunst wie beim Spiel bezeichnet und als Beispiele das Spiel des Kindes und des Schauspielers anführt, so greift er damit eine überaus tiefe und fruchtbare Idee Schillers und Spencers wieder auf; den Kern der Sache aber trifft er damit aus dem Grunde nicht, weil »Annehmen« im Sinne Meinongs nur die logische Voraussetzung zum ästhetischen Erlebnis, aber nicht das Wesentliche des ästhetischen Empfindens selbst sein kann. So werden Meinongs Einwände gegen Lipps ziemlich bedeutungslos.

Stephan Witasek.
»Grundzüge
der allgemeinen
Ästhetik« 1904.

Außer K. Lange und A. Meinong hat noch Stephan Witasek gegen Lipps Stellung genommen. Er behauptet, daß es sich bei der Kunstbetrachtung nicht um Ernst- sondern um Phantasiegefühle handle, d. h. die ästhetischen Gefühle seien keine wirklichen, sondern nur vorgestellte. Diese Theorie ist hinfällig, weil es eben keine solchen Gefühle gibt, die man sich nur vorstellt. Außer »vorgestellten« Gefühlen räumt Witasek bei der Architekturbetrachtung den Assoziationen mit »außergegenständlichen, selbst wieder gefühlsanregenden Gedanken und Vorstellungen« (S. 147) eine große Rolle ein; doch spricht er davon nur in Andeutungen, ohne näher darauf einzugehen.

Max Dessoir.
»Ästhetik
und allgemeine
Kunstwissenschaft« 1906.

Sehr skeptisch steht der ganzen Einfühlungstheorie Max Dessoir gegenüber. Er sagt: »Das spezifisch Architektonische, die starre Gesetzmäßigkeit der monumentalen Formen, steht unserem Anempfinden ganz fremd gegenüber.« (S. 87.) »... jeder Blick auf ein Gebäude überzeugt uns, daß die rücksichtslose stoffliche Härte dem Betrachter einen Widerstand entgegensetzt, den keine Einfühlung aufzulösen vermag. Alles Architektonische zeigt uns eine starre und feste Beständigkeit, mit der weder unser Leib noch unsere Seele etwas gemeinsam hat.« (S. 396/397.) Nur im Kampf zwischen drückender Schwere und hebender Kraft findet Dessoir eine Verwandtschaft der Archi-

tektur mit dem Menschen, wenngleich auch hier die Sprache eine andere sei als die menschliche. — Dagegen kann man einwenden: Die ästhetische Bedeutung der starren Zweckmäßigkeit liegt in ihrem Nacherleben. Gerade dadurch empfindet man ihre »Lebensfremdheit«. Letzten Grundes besteht eigentlich gar kein Gegensatz zu Lipps; denn man erlebt ja auch das Tote als solches »Totes« nach, was nur scheinbar ein Paradoxon ist.

Noch einer anderen psychologisch-ästhetischen Anschauung soll an dieser Stelle ein kurzes Wort gewidmet werden, nämlich Wilhem Worringers »Abstraktion und Einfühlung«. Der Verfasser knüpft an Alois Riegls »Kunstwollen« an und sieht in der »Abstraktion« und »Einfühlung« zwei Möglichkeiten der Kunstwirkung. Neben der bekannten Einfühlung kennzeichnet Worringer ein zweites, der Einfühlung entgegengesetztes Kunstwollen: die Abstraktion. Diese entstehe aus einer inneren Beunruhigung des Menschen infolge der verwirrenden Menge und Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungen, welche sich nach Worringer in einer gewissen Raumscheu geltend macht. Daraus entspringt der Drang zu abstrakter, geometrisch stilisierter Formgebung. In der Gesetzmäßigkeit wird nach Worringer die leicht faßliche Formel für die beunruhigende Vielfältigkeit der Außenwelt gesucht. Dieses Bedürfnis ist ein Instinkt der Masse und findet sich ebenso bei primitiven wie bei höchsten Kunstvölkern. Es steht schon am Anfang jeder Kunst und erhält sich oft bis zu hoher Entwicklung, während es wieder bei andern Völkern, wie z. B. bei den Griechen, dem Einfühlungsdrange weicht. Für die Architekturästhetik sind Worringers Ausführungen insofern interessant, als er gerade im Raum den Gegner der Abstraktion sieht, welcher vor allem vermieden werden mußte. Das Dreidimensionale habe für das Vorstellungsvermögen etwas Quälendes, während die Kunst dem Beschauer eine möglichst klare Vorstellung gewähren soll. Worringer beruft sich dabei auch auf Hildebrands »Das Problem der Form«.

Vom Standpunkt der Bauästhetik kann man gegen »Abstraktion und Einfühlung« einwenden: Angenommen, es wird mit dieser Theorie über das Wesen der Kunst etwas gesagt, so müßten die Pole des ästhetischen Urteilsvermögens mit Wesenheiten, die schon speziell einzelnen Künsten angehören, vermengt werden. Flächen, Körper- und Raumpfinden spielen aber in den drei bildenden Künsten eine so fundamental verschiedene Rolle, daß mit den Elementen Fläche, Körper, Raum nicht allgemein über die Kunst gesprochen werden darf.*) Durch die Polaufstellung »Einfühlung« und »Abstraktion« kommt ein Maßstab in die Kunstkritik, der — z. B.

Wilh. Worringer.
»Abstraktion
u. Einfühlung«
1911.

*) Ähnlich bei Hildebrand, der den Begriff Raum — wohl künstlerisch — aber nicht spezifisch architektonisch gebraucht und scheidet, das Körperliche der Plastik flächenhaft reliefmäßig gesehen wissen will usw.

durch die Erklärung der Raumscheu, der ägyptischen Säulenhallen usw. als Abstraktionsdrang — das wesentliche Idiom der Architektur, nämlich ihr Verhältnis zum Raum, nicht gerecht werten kann, weil er in sich schon ein Vorurteil gegen das Raummäßige enthält. Gerade in jenem »Quälenden« des Raumes hat sich das Künstlerische der Baukunst zu dokumentieren! Außerdem können mit »Einfühlung« und »Abstraktion« niemals der Zweck, das Material und die Konstruktion in der Baukunst erklärt werden. — Dem Tadel Worringers über den Mißbrauch der Worte »naturalistisch« und »stilistisch« liegt ein richtiger Kern zugrunde, seine Auslegungen von »naturalistisch« analog »eingefühlt« und »stilistisch« analog »abstrahiert« führen aber ebenso leicht — besonders in der Architekturästhetik — zu Mißverständnissen statt zum Wesentlichen. Man kann zwar die antike und Renaissance-Baukunst als die Blüte der Abstraktion bezeichnen — ebenso wie man auch das Gegenteil mit Recht verteidigen könnte, wenn man aus dem griechischen Tempel Abstraktionsdrang, aus der gotischen Kathedrale Einfühlungsbedürfnis herausanalysieren würde —; aber über das Wesen der Baukunst wird damit weder im einen noch im anderen Fall etwas Erschöpfendes gesagt. Der Schlüssel zum Kunstverstehen der Architektur kann jedenfalls nicht in der Formel »Abstraktion und Einfühlung« liegen; das ästhetische Verhalten bei der Architekturbetrachtung kann damit nicht erschöpft werden.

Es würde zu weit führen, alle Repräsentanten der Bauästhetik, die in irgend einer Form zur Einfühlungstheorie Stellung genommen haben, hier aufzuführen. Von den neueren Forschern muß jedoch noch besonders Heinrich Wölfflin gedacht werden, welcher seine kunsthistorischen Analysen mit so viel feinen, psychologischen Momenten durchsetzt hat, daß man in ihm mit Recht einen modernen Theoretiker der Einfühlungsästhetik erkennen darf. Wenn man in diesem Sinne in Schopenhauer eine Vorbereitung und in Siebeck eine Überleitung zu ihm sieht, so soll damit selbstverständlich nicht gemeint sein, daß diese für Wölfflin selbst die Grundlage gebildet haben, sondern nur, daß sie zum Verständnis der Einfühlungstheorie, wie sie in Wölfflins Bauästhetik zum Ausdruck kommt, einführen und vorbereiten können.

Arthur
Schopenhauer,
»Die Welt als
Wille und
Vorstellung«
1819.

Arthur Schopenhauers metaphysische Grundansicht, daß der Wille das Wesen von Welt und Mensch sei, brachte ein starkes Moment in die ästhetische Forschung. In dem Teile seines Werkes, der sich »Die Welt als Vorstellung« betitelt, finden sich über Architektur wertvolle Äußerungen, welche im Vergleich zu früheren Interpretationen eine Bereicherung vorstellen. Schopenhauer sieht schon in der Schwere, Kohäsion, Starrheit und Härte des Steins die einfachsten Sichtbarkeiten des Willens, dessen Wesen

sich in Zwietracht und Kampf offenbart. In diesem Kampf zwischen Schwere und Starrheit erkennt Schopenhauer den ästhetischen Stoff der Baukunst; ihn auf mannigfache Art hervortreten zu lassen, sei die Aufgabe der Architektur. Sich selbst überlassen, würde das Gewicht der Gebäude massen willenlos nur ein plumper Ausdruck der Erdschwere sein. Die Baukunst verhindert dies und entfaltet die Kräfte, welche der rohen Steinsmasse innewohnen, zur Starrheit, damit diese der Schwere widersteht. In solcher Entfaltung liegt ihr ästhetischer Zweck. So enthalten Schopenhauers bauästhetische Auslegungen eine in hohem Grade vermenschlichende Belebung der toten Massen.

Ähnlich bei Hermann Siebeck, der mit seinem »analogon personalitatis« direkt zu Wölfflin überleitet. Die »Persönlichkeitsapperzeption« ist in der Anwendung auf die ästhetische Betrachtung der Architektur von größter Wichtigkeit. Diese Theorie erlaubt, die einzelnen Teile und Glieder eines Bauwerks personifiziert zu denken und als einen einheitlichen Gesamtorganismus analog dem Menschen zu deuten. Siebeck sagt: »In Betreff der Architektur bedarf man nicht der Annahme (Hegels), daß sie in der unorganischen Natur ihr Vorbild habe. Vielmehr ist es das Grundverhältnis des Gebäudes, das Verhältnis des Tragenden zum Getragenen, der Kraft zur Last, von welchem als einem Gegebenen aus sich in dem psychischen idealisierenden Prozeß ein inneres Bild entwickelt, demzufolge einerseits die tragende Stütze (Wand, Säule, Pfeiler), wie aus eigenen, inneren organischen Leben der Decke entgegenwächst, um mit derselben ein beseeltes Ganzes zu werden; letztere selbst aber andererseits diese zu ihr aufquellende Triebkraft in sich aufzunehmen und dadurch wie durch ein Ferment^{*)} gleichsam zur Äußerung neuen eigenen Lebensinhalts gedrängt zu werden scheint, — ein organisches Verhältnis, welches der verschiedensten Ausdrucksweise in den Formen, zu denen der Stein sich zu gestalten vermag, fähig ist. Die Beziehung von Kraft und Last wird so aus einem statischen Verhältnisse zu einem analogen der Persönlichkeit, das eine so verschiedene Charakterentwicklung und individuelle Ausgestaltung an den Tag zu legen vermag, wie sie z. B. der griechische Tempel im Vergleich mit dem mittelalterlichen Dome aufweist.« (S. 150.)

Herm. Siebeck.
»Das Wesen
der ästhetischen
Anschauung«
1875.

In dieser Auslegung Siebecks ist eigentlich schon in der Idee enthalten, was Heinrich Wölfflin in seiner Dissertation »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« ausführt. Wölfflin legt den Nachdruck auf die Wirkung des psychologischen Gehaltes der Baukunst, welche sich greifbar aus der anthropomorphen Auffassungsfähigkeit des Menschen für

Heinr. Wölfflin.
»Prolegomena
zu einer
Psychologie der
Architektur«
1886.

^{*)} Ferment — causa excitans.

räumliche Gebilde herleiten läßt. Er bezeichnet den Genuß architektonischer Rhythmen als ein Glück, sich von der stofflichen Erdschwere befreit zu fühlen. Es liegt begründet in der formenden, sich selbst bestimmenden Kraft, dem immanenten Willen, der dem Stoff innewohnt und zur Formung des Ungeformten drängt.

Nachdem Wölfflin so zu allgemeinen Formgesetzen gelangt ist, wendet er sie an den Elementen des Ausdrucks an, wie Proportion, horizontale und vertikale Gliederung, Ornament usw. Er argumentiert, wie verschiedene Verhältnisse Kraft, Schwere, Streben und Ruhe auszudrücken vermögen, wie die Massenverteilung von Bauten einmal heitere Ruhe, ein behagliches Sichausdehnen, eine kräftige Haltung und ähnliches mehr auslösen kann. Unter diesem Gesichtspunkt macht Wölfflin auch auf Zusammenhänge des goldenen Schnitts mit dem menschlichen Durchschnittsmaß, ferner zwischen den architektonischen Proportionen und dem Tempo des Atems aufmerksam. Man kann so, je mehr man auf solche Wechselbeziehungen eingeht, die ganze architektonische Physiognomik als Spiegelbild der menschlichen Ausdrucksbewegungen erklären.

»Renaissance
und Barock«
1888.

Damit ist wohl die weitgehendste Auslegung architektonischer Formen durch ein »Nacherleben von Kräften« erreicht. Die Vorliebe Wölfflins, die psychologische Symbolik des menschlichen Körpers an den kleinen und kleinsten dekorativen Künsten und Baugliedern, dem Ornament etc. zu erklären, den Pulsschlag des Volksgemütes nicht in den großen Formen der Baukunst, sondern im Schmuck und der Dekoration, als der Geburtsstätte neuer Stile, zu suchen und zu erläutern: alles dies spricht sich besonders in dem zweiten, größeren Werke »Renaissance und Barock« aus. Als Psychologe geht Wölfflin hier einen ähnlichen Weg wie Semper als Genetiker, nämlich vom Kleinen ins Große. Die Bestrebungen, »Stil« als Darstellungsmodus, Syntax und Grammatik der Kunstwissenschaft zu entwickeln, machen Wölfflin — wenn man von Semper, der sich die neuere Psychologie noch nicht zunutze machen konnte, absieht — zum Begründer der »Kunstwissenschaft« im eigentlichen Sinn des Wortes. Die Architektur gibt durch ihren Darstellungsmodus den Stil ihrer Zeit wieder, »sie ist Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art, sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitatisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder das ruhige Sein, mit einem Wort, das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt, als Kunst aber wird die Architektur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte«. (S. 56/57.) — Gegenüber seiner ersten Dissertation erweitert also hier Wölfflin die psychologisch veranschaulichende Deutung der Architektur auf den Zeitgeist, den Stil einer

Epoche überhaupt; ist aber darin vielleicht etwas zu weit gegangen. Der Zeitgeist fällt nicht immer absolut mit dem Kunstgeist zusammen, auch ist die Architektur gemäß ihres Wesens von unendlich viel mehr Faktoren abhängig als vom Lebensgefühl einer Epoche.^{*)}

Diese Unstimmigkeit mag auch für Wölfflin unbefriedigend geworden sein. In seiner dritten Entwicklungsphase, welche durch das spätere Werk »Die klassische Kunst« repräsentiert wird, tritt neben der psychologischen Betrachtung ein gleichzeitiges Eingehen auf die rein optisch formalen Qualitäten des Kunstwerks in den Vordergrund. Der Zusammenhang dieser mehr äußerlich sinnlichen Eigenschaften des ästhetischen Objekts mit den Potenzen, die in der Zeit liegen, scheinen ihm jetzt wichtiger als gefühlsmäßige Erklärungsgründe. Zweifellos hat sich Wölfflin hier von Hildebrand beeinflussen lassen, wenn er auch in seiner Methode absolut selbständig blieb. So bezeichnet Wölfflin selbst im Vorwort zur ersten Auflage »Die klassische Kunst« Hildebrands Kritik, wenn auch »einseitig und hart«, so doch recht »nützlich« und möchte auch sein eigenes Werk als einen Beitrag zur »Geschichte des künstlerischen Sehens« aufgefaßt wissen. Ja jetzt stellt Wölfflin die formalen Momente und die Entwicklung künstlerischen Sehens sogar über die Stimmung, Gesinnung und das Schönheitsideal einer Zeit.

Wölfflins Bedeutung liegt in seiner Methode. Obwohl Kunsthistoriker, geht er nicht von den Künstlern oder Kunstwerken, sondern von ästhetischen Gesetzen aus, für welche ihm dann die Werke der Kunst nur die Beweise bilden. Da aber jene ästhetischen Gesetze durch ihn selbst erst geschaffen werden müssen, so liegt in seiner Forschungsweise

*) Im Anschlusse hieran mag eine kurze Schilderung interessieren, welche die anthropomorphistische Ausdeutung der Architektur ins absurde Extrem steigert. Baggese erzählt in humoristischer Weise von den Eindrücken der Stadt Mannheim. Diese Stadt, sagt er, »ist nicht nur zusammengepackt und zusammengepresst, sondern zugeschnitten und zugespitzt, ich weiß nicht, ob es nicht im Geheimen zu meinem Abscheu vor diesen geraden Linien, Quadraten und Würfeln beiträgt, daß nichts in der menschlichen Gestalt rechtwinklig oder viereckig ist. Man fürchtet, daß die Einwohner einer solchen Stadt sich täglich stoßen müssen . . . Ich friere hier in Mannheim, ich werde steif, ich kann nicht springen, ich könnte mich unmöglich hier verlieben, wenigstens nicht auf der Straße, was hingegen in irgendwie krummen Gassen möglich ist. Alle Wärme, alle Bewegung, alle Liebe ist rund oder wenigstens oval, geht in Spiralen oder anderen Bogenlinien! Nur das Kalte, Unbewegliche, Gleichgültige und Hassenswerte ist schnurgerade und kantig. Wenn man Soldaten in Rondellen anstatt in Gliedern aufstellte, würden sie tanzen, nicht sich schlagen«. (Aus Ellen Key »Die Wenigen und die Vielen« 1905, Seite 269.) -- Man sieht aus so abstrusen Scherzen, wie leicht man hier über die Schnur hauen und auf Abwege geraten kann. Es haftet der psychologischen Erklärung architektonischer Formen in jedem Falle eine große Dehnbarkeit an; sie kann nicht mit Notwendigkeit eindeutig bestimmt werden.

eine zwiefache Arbeit und die Wandelbarkeit und Unvollständigkeit der zugrunde liegenden Prinzipien wird dadurch fast unvermeidlich. So vermißt man z. B. auch in der letzten Anschauungsweise Wölfflins, die den optischen und psychologischen Forderungen der Architektur hervorragend gerecht wird, noch allzusehr die mit der Baukunst unzertrennbaren Fragen nach Material, Technik, praktischen Zweck, Zusammenhang mit Konstruktion, architektonischer Wahrheit, raumbildendem Prinzip und ähnliches. Einen unersetzlichen Vorzug hat aber jedenfalls die Verbindung der Ästhetik mit der Kunstgeschichte — wie ihn außer Wölfflin vielleicht nur noch Brinckmann auf dem speziellen Gebiet des Städtebaues bietet — d. i. die unmittelbare Kontrolle der Idee mit ihrer Erscheinung, des Gesetzes mit seinem Vollzug. Eine Auswahl von Beispielen nämlich kann man in einer Ästhetik zum Zwecke der Prinzipienentwicklung leicht so zusammenstellen, daß sie auch ein nicht allgemein gültiges »Prinzip« erhärten kann: die Zeitentwicklung mit allen ihren Erscheinungen, wie sie der Historiker gibt, wird auf die Dauer aber nur solche ästhetischen Normen bestätigen, die absolut stichhaltig sind. So kann man z. B. in der Architektur das raumbildende Prinzip schlechthin sehr leicht mit Beispielen aus dem Barock beweisen, bei der ägyptischen Baukunst wird man aber dieses Prinzip etwas modifizieren müssen. Es werden also letzten Grundes Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, d. h. Lehre des Darstellungsmodus Hand in Hand gehen müssen, um einwandfrei Gültiges zu erzielen.

Die psychologische Verwandtschaft der Kunstlehre Wölfflins mit dem Lehrgebäude von Theodor Lipps ist unverkennbar, doch unterscheiden sie sich wesentlich insofern, als Wölfflin als Kunsthistoriker mehr Stilästhetiker ist und deshalb mit praktischen, populärästhetischen Beispielen der Kunstgeschichte arbeitet, während Lipps als Philosoph eine allgemeine, breit angelegte Lehre vom Schönen überhaupt entwickelt und dieselbe systematisch in einer nicht immer unbestrittenen Dialektik mit den Gesetzen der Logik und besonders Ethik in Einklang zu bringen sucht. Das allumbindende Band bleibt bei allen Ästhetikern dieser Richtung die Psychologie. Man hat die Forschergruppe, deren Repräsentant Lipps ist, »Psychologen« genannt, weil sie sogar die Verstandesfunktionen aus Fähigkeiten der Seele mehr oder weniger erklären will, und hat mit dieser Bezeichnung einen Vorwurf verbunden, insofern als sich die Hilfswissenschaft »Psychologie« die Fähigkeit, zu einer abschließenden Erkenntnis zu gelangen, anmaße.

Die Unzulänglichkeit der Einfühlungstheorie im besonderen für eine ästhetische Methode liegt weniger in Bedenken, ob z. B. Einfühlungen wirkliche ästhetische Gefühle seien oder nicht, sondern vielmehr in anderem

begründet. Die Einfühlungstheorie stellt sich von vornherein zusehr auf den Standpunkt des verstehenden Betrachters und denkt sich zu wenig in den schaffenden Künstler hinein. Sie geht von dem Kunstwerk als etwas Gegebenem aus, statt auch sein Zustandekommen ästhetisch zu erklären. »Ästhetisch« darf in diesem Sinne kein Gegensatz zu »künstlerisch« sein, d. h. die Ästhetik muß einen dem Neuschöpfer und dem Nachschaffenden gemeinsamen Standpunkt einnehmen. — Wenn man ferner beim ästhetischen Verstehen nur dasjenige vom Kunstwerk empfangen würde, was man vorher als Betrachter in dasselbe hineingefühlt und hineingelegt hätte, wenn der Beschauer nur zurückbekäme, was er erst gegeben hätte, so daß er also nichts Neues, keine Bereicherung seines geistigen Besitzes erlebte: Die Kunst hätte nichts Schöpferisches an sich, das »Erhabene«, das »Genie« wären gar nicht zu erklären; die Kunst wäre nicht viel anderes als die Natur; denn auch diese läßt sich mittels der Einfühlungstheorie beseelen. So kann die Einfühlungstheorie — abgesehen von ihrem einseitigen Standpunkt — auch an sich niemals den ganzen psychologischen Gehalt der Architektur erschöpfen. Endlich besitzt die Baukunst ihrem Wesen nach noch viele weitere ästhetische Qualitäten, die einer psychologischen Betrachtungsart überhaupt nicht restlos zugänglich sein können. Architektonische Zweck-, Material- und Konstruktionsfragen sowie die sinnlich formal optischen Eigenschaften der Baukunst bedürfen zu ihrer ästhetischen Würdigung neben dem Gefühlsmaßstab noch des Kriteriums von Verstand und Auge. — Trotz dieser Nachteile hat die psychologische Ästhetik gerade an Hand der Einfühlungstheorie die wichtigsten Resultate gezeitigt; durch Lipps wurde zum erstenmal das Wesen ästhetischer Gefühle zum Unterschied anderer Gefühle ausführlicher untersucht.

Fünftes Kapitel.

Bildungsgesetz der Architektur nach August Schmarsow.

Während alle bisher besprochenen Repräsentanten der Bauästhetik von einem bestimmten, leicht erkennbaren Ausgangspunkt ihre Methode herleiten (also Semper von den Entstehungsbedingungen des Kunstwerks, die Gehaltsästhetiker von der absoluten Idee, Fechner von den Beziehungen des Reizes zur Empfindung, Lipps von der mechanischen und vermenschlichenden Interpretation, Wölfflin von der anthropomorphen Auffassungsfähigkeit); wendet August Schmarsow eine Methode an, in welcher zugleich objektive Analyse des Kunstwerks, genetisch vergleichende Anschauungsweise, psychophysiologisches Verfahren und biologische Gedanken über die Entstehungsbedingungen der Kunst Berücksichtigung finden. Trotz dieser verwirrenden Vielheit fehlt der Methode die Analyse der äußerlichen, rein formalen Eigenschaften, nämlich der Sichtbarkeit und Schaulbarkeit des ästhetischen Objekts, hat aber dabei einen für die Bauästhetik nicht zu unterschätzenden Vorteil: Die Entwicklung eines spezifisch architektonischen Gestaltungsprinzipes.

August
Schmarsow.
»Zur Frage
nach dem
Malerischen«
1896.

Nur mit Vorsicht und Vorbehalt kann man ein Gemeinsames für Schmarsows sämtliche Forschungsarten bezeichnen und als solches etwa das Ausgehen von der »eigenen Körperempfindung« nennen. Die »Körperempfindung« bei Schmarsow ist aber etwas Grundverschiedenes von dem subjektiven Nacherleben der Kräfte bei Lipps und Wölfflin; es ist gleichsam etwas Aktives, den Raum Gestaltendes, insofern als die menschliche Körpergröße, Beschaffenheit, Bewegung usw. die Ursachen werden, warum der den Menschen umgebende Raum sich so gestaltet, wie es den Empfindungen des Körpers entspricht.^{*)} Bei Lipps und Wölfflin handelt es sich im großen und ganzen um ein Fühlen, welches sich dem Betrachter von Seite des fertig gedachten Kunstwerks aufdrängt. Die toten Massen der Architektur werden dort nach der Einfühlungstheorie mit Leben, d. h. mit einer Verwandtschaft zu den menschlichen Seelenempfindungen ausgestattet, wie sie Schmarsow nur für die Plastik gelten läßt. »Wo dagegen Ausdehnung

^{*)} Dieses Genetische seiner Anschauungsweise hat Schmarsow mit Semper gemeinsam.

und Umgrenzung des Baukörpers diese Verwandtschaft nicht aufweist, sondern die gewohnten Orgengefühle unseres Leibes oder ihre Ergebnisse in unserer Vorstellung eher befremdet, da wirken diese Tatsachen der Erfahrung gerade überzeugend für Anerkennung dieses Fremden außer uns. Es ist die starre Gesetzmäßigkeit, die kalt und scharf zutage tritt, die Härte und Undurchdringlichkeit, die unser Anempfinden ablehnt, aber vor allen Dingen, schon für das Auge allein, die Regelmäßigkeit der Form, die all unseren Eindrücken von organischen Wesen gleich uns und dem Wachstum der Tiere, der Pflanzen widerspricht. Gerade diese Zeugen beharrlichen Daseins stärken uns den Glauben an ihr festes Bestehen; es sind die konstitutiven Merkmale des Objektiven, die hier ästhetisch verwertet werden. Es ist also eine Verirrung der ästhetischen Lehre, wenn sie, den Grad von Belebung übertreibend, die Analogien unserer Körpergefühle überall sucht und dieses objektiven Widerhalls vergißt.« »Der Bau bleibt, je monumentaler seine Ausführung, desto starrer, dem Felsblock ähnlich uns gegenüber, ein Fremdes außer uns.« (S. 21 22.)

Wenn man die Scheidung Schmarsows von den subjektiven Einfühlungstheoretikern in diesem Sinne vornimmt, muß man sich aber trotzdem bewußt bleiben, daß auch bei Schmarsow — im Gegensatz zu Semper — sehr viele subjektive, psychologische Momente mitsprechen und daß ihn insofern eine große Kluft von Semper trennt, als dieser vom materiellen Gebilde sowie seinen äußeren Einzelformen ausgeht und sich daraus das Wesen der Baukunst konstruiert, während Schmarsow den entgegengesetzten Weg geht und sich den Raum aus seinem inneren Bildungsgesetz entstanden denkt. Hierin liegt zugleich auch der große Entwicklungsfortschritt gegenüber Semper.

Nach Schmarsow ist die Kunst eine »schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt«. (S. 33). Zu dieser Auseinandersetzung seiner leiblichen und psychischen oder geistigen Anlage gehören immer zwei Pole; »der Mensch und die Außenwelt«. (S. 33.) Der Mensch manifestiert also in seinen Betätigungen vom ersten Keim an eine Reflexbewegung zur Außenwelt. Diese kann eine dreifache sein: unmittelbare Spontanität, Arbeit oder Spiel. Jede Bewegung hat Ausdruck, auch schon die unbewußte Gebärde, und darin liegt die künstlerische Schöpferkraft. Der Ursprung aller Menschenkunst ist nach Schmarsow im Grunde nichts anderes als Mitteilungssucht, Austausch von Regungen und Antrieben. Für die Weiterentwicklung kommen allerdings nur Bewegungen in Betracht, die Zweck haben. Nur diese werden dauernd wiederholt, bewußt erfaßt und genossen, absichtlich und rein ästhetisch reproduziert. Die Harmonie der Naturgesetze mit dem menschlichen Intellekt und seinen Regeln gibt sich im Stil kund.

»Grundbegriffe
der
Kunstwissen-
schaft« 1905.

Diese allgemein ästhetische Anschauungsweise auf das spezielle Gebiet der Architektur übertragen, ergibt nach Schmarsow ungefähr folgendes: Die ersten primitiven Versuche des Menschen, seine Person und nächste Umgebung schützend einzugrenzen, sind nichts anderes als ein »mimischer Niederschlag«, ein Rahmen für den Menschen und sein Leben. Aber auch über die Tastregion hinaus erstreckt sich dieser Rahmen durch den Blick. Die räumliche Vorstellung des gestaltenden Menschen gipfelt in seinem Haupt und ist einer Pyramide oder einem Kegel über seiner Grundebene korrelat. Diese letztere, sphärische Raumvorstellung Schmarsows deckt sich meistens insofern nicht ganz mit dem wirklich ausführbaren Raum, als dieser später zur Grundebene senkrechte Seitenflächen aufweist; doch sieht man z. B. in der Pyramide der Mexikaner und Ägypter ein direktes Korrelat zum menschlichen Körper und seinem Wesen im Sinne Schmarsows.

»Über den Wert
der
Dimensionen
im menschlichen
Raumgebilde«
1896.

Architektur ist also nach Schmarsow »Raumgestaltung«! Er sagt: »Danach wäre die Architektur eine schöpferische Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner räumlichen Umgebung, mit der Außenwelt als einem Raumganzen, nach Maßgabe seiner eigensten Natur. Sie kann dabei auf den Menschen nicht allein, als körperliches Wesen Bezug nehmen, wie man wohl gemeint hat, sondern verfährt notwendig nach der konstitutiven Eigenart des menschlichen Intellekts, nach der geistigen ebenso wie der leiblichen Organisation. Und als Ergebnis wird sie die gemeinsame Grundlage zum Vorschein bringen, die Gesetzmäßigkeit des räumlichen Daseins, durch die Mensch und Welt füreinander sind — und eben darin liegt der objektive wie der subjektive Wert ihrer Schöpfung.« (S. 45.) Alle Probleme der Kunst, alle Lösungen dieser Probleme liegen also in der Voraussetzung ihrer Übereinstimmung mit der äußeren und inneren Organisation des Menschen.

In der genaueren genetischen Erklärung der menschlichen Raumanschauung kommt Schmarsow auf die Bedeutung der Dimensionen und der Bewegungen zu sprechen. Seine physiologisch psychologische Forschungsart sieht die Wurzel des plastischen Schaffens, alles »Körperbildens« in der ersten Dimension als Dominante, der Malerei in der zweiten, der Architektur in der dritten.

»Plastik, Malerei
und Relief-
kunst« 1899.

Das kleinste Element, das die Architektur verwertet, ist nach Schmarsow schon eine dreidimensionale Raumgröße, »und zwar ein Hohlraum, dessen Koordinatensystem nicht indifferent eine beliebige Vertauschung der Achsen gestattet, auch wo sie gleiche Ausdehnung haben, sondern sozusagen akzentuiert ist, indem die Richtung vom Menschen aus die treibende Kraft enthält, also die Tiefenachse.«²⁾ Das Raumvolumen,

²⁾ Siehe Worringer, der darin gerade das »Quälende« sieht!

mit dem die architektonische Schöpfung vor sich geht, ist der 'ästhetische Raum' des leibhaftigen Menschen selber, dies also die natürliche Maßeinheit, die wiederholt wird. Die dritte Dimension ist Dominante auch im embryonalen Zustand, im ersten Keim der architektonischen Schöpfung« (S. 224.) Der innere Grund hierfür liegt nach Schmarsow in dem eingeborenen Triebe des schöpferischen Raumwillens, d. h. in dem Drang des Vorwärtsgehens, des Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens. Wie schon in der Ornamentik — der Schwelle zur eigentlichen Kunst — so muß auch in der Raumgestaltung der Vollzug einer Bewegung, entweder wirklich oder nur in Gedanken ausgeführt werden. Nur so wird der feste Bestand, die tote Materie in ein »transitorisches Erlebnis« verwandelt. Die Raumentfaltung geht vor sich durch Hinausschieben der Grenzen um das menschliche Subjekt herum. So wird der Spielraum für die Umschließung der eigenen Person gewonnen und dabei ergeben sich zu beiden Seiten ganz von selbst die seitlichen Verbindungen im Entlanggehen. Als typisches Beispiel hierfür nennt Schmarsow den Langbau der Basilika, der für die Bewegung des Menschen in seinem Innern geschaffen ist.

Auch in der Anwendung von Schmarsows Theorie auf einzelne Bautypen, Stilepochen usw. findet man in seinem Werke: »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« immer das Bestreben nach einer Erklärung von innen nach außen, vom ursprünglichen zum besonderen. Man soll bei allen Entwicklungen der Architektur vom primitiven Bau, vom intimen Wohnbau, vom nüchternen Zweckbau und nicht vom Denkmal und Sakralbau ausgehen!*) Man soll die Außenseite, die Fassade nach dem Innenraum und dessen Bestimmung und nicht umgekehrt erklären!**) Man soll endlich die Architektur nicht mit einem Vorurteil betrachten, indem man von vornherein von einem »Monumentalstil«, von einem »Materialstil« usw. spricht. Die Forderung, von innen nach außen zu forschen, unterstützt Schmarsow durch die Tatsache, daß die architektonische Schönheit notwendig den Begriff des Zweckmäßigen schon in sich schließt, weil sie ohne ein System von menschlichen Zwecken gar nicht entstehen könnte.

Diese letztere Auffassung im Sinne Schmarsows deutet hin auf eine Philosophie der Kunst, die auf psychologisch, biologischer Grundlage, d. h. durch innerlich in der Menschennatur notwendig begründete Begriffe und nicht durch transzendente, äußere Prinzipien den Zusammenhang des Kunstschaffens mit der Weltanschauung vermitteln müßte. Eine sogenannte Kunstphilosophie, oder richtiger ästhetische Entwicklungsgeschichte gibt sich kund in den Schlußworten Schmarsows zur »Kunst-

*) Siehe Fr. Th. Vischer, der vom Tempel alles ableiten will!

**) Siehe Fr. Ostendorf, der von der Idee der äußeren Erscheinung ausgeht!

wissenschaft«: »Über das herrschende Kunstwollen einer Zeit orientiert uns nur die Kontrolle im Vergleich mit der Wesensbestimmung der Einzelkünste, die Eigenart ihrer Stellung im Organismus der menschlichen Anlage und die genaue Beobachtung des Wechsels im Haushalte der Kräfte. Diese Unterschiede und diese Verschiebungen beruhen auf psychologischen und physiologischen Gesetzen, d. h. auf den Grundlagen der Menschennatur und deren Entwicklung selber: sie sind notwendig wie des Baumes Frucht«.

Leider ist — wenn man Schmarsows System kurz überblickt — die Erklärung der in obigen Worten enthaltenen Philosophie, wie aus dem Innersten der menschlichen Organisation die bauliche Tätigkeit sich zur Baukunst entwickelt, recht unübersichtlich und verwirrend. Das dreidimensionale Achsensystem als grundlegendes Bildungsgesetz aller räumlichen Produktion ist wenig überzeugend, zwar ganz selbstverständlich, aber nicht fähig, das Rätsel zu lüften. Wenn Schmarsow es für notwendig hält, zum Beweis der Freiheit architektonischer Schöpfung auch in den primitivsten Bauten ein künstlerisches Bildungsgesetz anzunehmen, so kann man dieser spekulativen Annahme die Frage gegenüberstellen: Warum sollte nicht aus dem praktischen Bedürfnis des Bauens sich im Laufe der Entwicklung die freie Kunst gewandelt haben? Die Forschung nach dem ästhetischen Genetischen in der Baukunst hat doch letzten Grundes nur Bedeutung, soweit es sich auf das qualitativ Wesentliche baukünstlerischen Schaffens bezieht; die Festsetzung des zeitlichen Grenzpunktes zwischen unkünstlerischem und künstlerischem Bauen kann dabei gleichgültig sein, ebenso wie es für die Wesenserkenntnis des Menschlichen im Menschen nicht notwendig ist, die Jahreszahl zu wissen, wann es sich aus dem Affen entwickelt hat. Aus diesen Zweifeln heraus, auf ein künstlerisches Bildungsgesetz, welches schon beim primitivsten Bauen gewaltet hätte, schließen zu wollen, scheint rein spekulativ. Gemäß der Schmarsowschen Anschauungsweise wird das Zweckliche als notwendiger Bestandteil des architektonischen Schönheitsbegriffes dann allerdings selbstverständlich, hat aber gerade ob dieses Entstehungsgrundes nicht den definierenden Wert für das Wesen der Architektur, als wenn der Zweck empirisch analysiert wäre. Die Zugrundelegung eines inneren Bildungsgesetzes einerseits und eine gewisse Vernachlässigung psychologisch gefühlsmäßiger Eigenschaften, besonders der Einfühlung, andererseits führen bei Schmarsow zu einer schlecht vereinbaren Vermischung spekulativer und empirischer, objektiver und subjektiver Momente.

Für die angewandte Bauästhetik darf man vielleicht als wertvollstes Resultat in Schmarsows System den Hinweis auf das Raumbildende der Architektur, dessen Bedeutung besonders herausgearbeitet und immer wieder

betont wird, betrachten. Die Definition »Architektur ist Raumgestaltung« scheint ja ziemlich selbstverständlich und besagt andererseits, als Definition für sich allein genommen, noch nichts über das spezifisch Künstlerische in der Baukunst, hat aber gerade in einer Zeit, wo bei Architekturkonkurrenzen das »Bildmalen« so im Schwunge ist, wo man in der Architektur wohl Stilformen und Bildausschnitte, aber keine Räume zu sehen gewohnt ist, wo vor allem das Aufblühen des Städtebaues besondere räumliche Anschauungskraft verlangt, große Bedeutung. Es hat Schule gemacht, und geht es wohl zu weit, im Raumbilden auch das alleinige Stilprinzip zu suchen, so hat es doch eine noch vielfach unterschätzte stilbildende Kraft, wie besonders die — allerdings noch ungeschriebene — Geschichte des Städtebaues zeigen dürfte.

Jenes Prinzip der Baukunst, welches Schmarsow, wie auch alle bisher besprochenen Bauästhetiker, am meisten vernachlässigt, nämlich die »Schaubarkeit«, findet sich am klarsten in Hildebrands »Das Problem der Form« ausgeführt.

Sechstes Kapitel.

Theorie des ästhetischen Sehens. — Adolf von Hildebrand.

»Es sind die Eigentümlichkeiten der künstlerischen Technik, auf welche die physiologisch-optischen Untersuchungen führen, in der Tat mit den höchsten Aufgaben der Kunst eng verknüpft.« — »Die sinnliche Deutlichkeit ist durchaus kein niedriges oder untergeordnetes Moment bei den Wirkungen der Kunstwerke.« Diese beiden Aussprüche von Helmholtz gründen sich auf physiologische Experimente und daraus gewonnene Erfahrungen, wie sie der vielseitige Forscher vornehmlich auf dem Gebiet der Musik angestellt hat. Aber auch in der Ästhetik der bildenden Künste lenken solche Hinweise die Aufmerksamkeit auf ein neues, fruchtbares Feld der wissenschaftlichen Betrachtung. Die Anschauungsweise, um die es sich hier handelt, beschäftigt sich mit den Gesetzen des Sehapparates, des Sehens überhaupt und den Einflüssen, welche das Werk des Künstlers durch das optische Organ erleidet. Für die Klarheit und Übersichtlichkeit der Formen ist der Bau des menschlichen Auges von großer Bedeutung. Die pallasadenartig gestellten Zäpfchen der Netzhaut stehen am dichtesten in der Mitte. Auf diese soll sich die Erscheinung einstellen; der Augeneindruck soll also so beschaffen sein, daß er in einem vielsagenden, dominierenden Mittelpunkt den Blick fesselt und zur Ruhe kommen läßt. Dagegen stellt sich eine störende Unruhe im Auge ein, wenn man über das Wesentliche im Unklaren bleibt, wenn der Blick suchen muß, bis er das Charakteristische erfassen kann. So wird die Kunst Rücksicht nehmen müssen auf die menschlichen Sinnesorgane und deren Besonderlichkeiten. Das Auge ist durchaus kein idealer Wahrnehmungsapparat, und Helmholtz soll einmal gesagt haben, wenn man ihm das menschliche Auge als optisches Instrument anbieten würde, so müßte er es wegen seiner Ungenauigkeiten zurückweisen. Der Künstler und der Ästhetiker werden zwar mit Recht gegen ein solches Urteil einwenden, daß gerade in den Unvollkommenheiten des menschlichen Auges die Quellen bestimmter künstlerischer Reize liegen, jedenfalls aber wird die Kunst, welche durch das Sehen ins Bewußtsein eintritt, möglichst dem Auge Rechnung tragen und gemäß dessen Struktur gewisse Eigenschaften ausbilden müssen. Als

solche sind in der Architektur vorzugsweise formale Qualitäten zu nennen, wie z. B. Symmetrie, Proportion, Reliefanordnung und ähnliches.

Schon Vitruv sah die Schönheit eines Baues im Ebenmaß (symmetria). Dieses war für ihn bestimmend in der ästhetischen Erklärung und Bewertung der Architektur. Vitruv verstand unter »symmetria« nicht, was man heute im spezielleren Sinne damit meint, sondern ganz allgemein Ebenmaß, welches aus den Verhältnissen, Proportionen, d. h. den maßlichen Beziehungen der einzelnen Teile zum Ganzen analog dem menschlichen Leibe und der Harmonie seiner Glieder, stammt. Auf Grund der Symmetrien und Proportionslehre entwickelte Vitruv ganz bestimmte Zahlen- und Größenverhältnisse für den Tempelbau nach der Maßeinheit des Säulen- oder Triglyphendurchmessers. Diese Lehren, die sich also vorzugsweise aus ästhetischen Augenforderungen ergeben, sind nach Vitruv maßgebend für die Erzeugung der Schönheit (venustas), wogegen die statischen, zwecklichen, materiellen sowie die rein gefühlsmäßigen Motivierungen zurücktreten. Besonders die Säulenstellungen an Tempeln mit ihren optischen Feinheiten sind Beispiele für seine Theorie, die vor allem dem Schönheit suchenden Auge Rechnung trug.

Leon Battista Alberti knüpfte im Jahre 1452 in seinem Werke »de re aedificatoria libri decem« im Titel und der Disposition an Vitruv an. Den Hauptnachdruck verlegte er auf das Festhalten einer und derselben Proportion für verschiedene Bauglieder, so besonders für die Bogen. Die absoluten Abmessungen mögen voneinander abweichen, die Proportionen müssen jedoch gleich bleiben. Alberti arbeitete also auf ähnliche Figuren hin, durch welche jener einheitliche Bauorganismus, jene selbstverständlich scheinende, unverrückbare Harmonie und innere, notwendige Verwandtschaft aller einzelnen Glieder zueinander begründet werden. In diesem Sinne nannte Alberti das Zusammenklingen aller Teile unter einem höheren Formgesetz eine »Musik der Verhältnisse«. Die Schönheit ist nach ihm ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen auf Grund der Proportion, Zahl und Ordnung, so wie es das oberste, absolute Gesetz der Natur fordert. Die Art der Zusammensetzung muß mit innerer Notwendigkeit (necessitas) erfolgen. Während Alberti bei Besprechung der architektonischen »firmitas« und »utilitas« ziemlich Vitruv folgt, geht er also bei der Definition der Schönheit (venustas) weit über Vitruv hinaus, verbindet mit dem Begriffe »schön« ein tiefstes, höchstes Naturgesetz (absoluta primariaque ratio naturae) und gründet damit die Ästhetik letzten Grundes auf etwas Transzendentes. — Die zehn Bücher vom Bauen Albertis sind durch die Übersetzung von Max Theuer (Wien 1912) erst in ihrem Reichtum voll erschlossen worden, und es zeigt sich, daß diesem ersten Bauästhetiker der Neuzeit mehr Bedeutung zukommt, als ihm z. B. noch Jacob Burckhardt zumaß, wenn er die zehn

Vitruvius
Pollio »De
architectura«
25–23 v. Chr.

Leon Battista
Alberti »De re
aedificatoria
libri decem«
1452.

Bücher Albertis den »Versuch einer allgemeinen Bauästhetik, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen« nennt (Gesch. § 31).*)

August Thiersch
»Die Pro-
portionen in der
Architektur«
1883.

An der Lehre von ähnlichen Figuren knüpfte auch August Thiersch an. (»Die Proportionen in der Architektur« im »Handbuch der Architektur« IV. Teil, I. Halbband.) Ausgehend vom dorischen Stil, zeigt August Thiersch an einem reichen, sorgfältig ausgewählten Bildermaterial aus allen Zeitaltern der Baugeschichte die Gesetzmäßigkeiten der Proportionen. An den meisten klassischen Bauwerken lassen sich ähnliche Figuren nachweisen, die Grundform wiederholt sich in den Teilen, Variationen und Richtungskontraste erhöhen das Wohlgefallen und »das ästhetische Urteil des Auges wird durch die Analogie in der Mannigfaltigkeit befriedigt«. (S. 86.) Das Grundgesetz, welches bei Thiersch ebensowohl wie bei Vitruv und Alberti aus allen Untersuchungen über die architektonische Schönheit hervorleuchtet, ist das der optischen Harmonie.

H. Maertens
»Der optische
Maßstab oder
die Theorie und
Praxis des ästhe-
tischen Sehens
in den bildenden
Künsten« 1877.

Einen prinzipiell anderen Standpunkt nahm H. Maertens ein, der über die Beziehungen von Architektur zur physiologischen Optik Forschungen anstellte und praktischen Nutzen daraus zog. In seinem Werk »Der optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten (1877)« finden sich eine Menge von Betrachtungen über die Architektur und ihre Glieder vom formal, physiologisch-optischen Standpunkt, welche sehr viel nützliche Regeln enthalten. Ist auch die Absicht, mit welcher Maertens Kunst betrachtet, mehr die eines Zeichnungslehrers als Ästhetikers, so liefert doch diese Art und Weise des Schauens einen neuen, wertvollen Beitrag zur ästhetischen Betrachtung. Maertens will hauptsächlich die Grenzen des menschlichen Sehvermögens feststellen, damit der Künstler nicht etwas schaffe, was vom Betrachter nicht wieder sinnlich erfaßt werden könne. Für die Bestimmung der Maximal- und Minimalleistung des künstlerischen Auges kommt nach Maertens bei einem Bauwerk z. B. nicht die Breite, sondern die Höhe in Betracht, weil man sich der Breitenausdehnung nach beliebig bewegen kann, die Höhe dagegen bei einem weniger als doppelt so großen Abstand des Beschauers einen Augenaufschlagwinkel von mehr als 27° verlangt und das Gesamtobjekt daher nicht mehr gut übersehen werden kann. Für das genauere Betrachten der Einzelheiten empfiehlt Maertens einen Augenwinkel von 45° , also eine Distanz gleich der Höhe des Objekts. Wird die Entfernung des Beschauers dagegen dreimal so groß als die Höhe des Gebäudes (Winkel von 18°), so wird das Blickfeld auch auf die Umgebung und Staffage ausgedehnt, man sieht dann nicht nur das Einzelobjekt, sondern auch seine

*) Alberti über mittelalterlichen Städtebau siehe »Zur Geschichte des Städtebaues von R. Eberstadt« in »Kunst und Künstler«. Jahrg. XIV, Heft IX.

Stellung zur Natur oder den Nachbarbauten. Dem letzteren Falle mißt Maertens weniger Bedeutung bei, ein Zeichen, daß er wohl dem einzelnen Baukörper Beachtung geschenkt hat, aber den Landschafts- oder Stadtraum, für welchen auch der Breitenwinkel eine große Rolle spielt, nicht genügend berücksichtigt hat. Ebenso muß man bei Maertens ein näheres Eingehen auf die besonderen Arten und Stileigenheiten der Bauten vermissen; es ist ohne weiteres einzusehen, daß z. B. eine griechische Tempelfassade eine andere Schaudistanz verlangt als eine gotische Turmansicht.

Diesen Faktoren wird erst A. E. Brinckmann gerecht. (»Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau« in Wasmuths Monatsheften für Baukunst 1. Jhrg. Heft 2.) Brinckmann geht von zwei Erfahrungen aus, nämlich daß aufgeteilte Flächen und Körper größer erscheinen als unaufgeteilte und daß die Gesamtgröße eines Baues kleiner erscheint, wenn die Proportionen an ihm zu sehr und ohne vermittelnde Zwischenglieder gesteigert werden. Dem kann durch Verwendung leicht auffaßbarer Vergleichungsverhältnisse vorgebeugt werden, welche als »optische Leitlinien« die Wirkung regulieren. Auch die Details spielen dabei, wie Brinckmann an vielen Beispielen zeigt, eine große Rolle. Der Grundgedanke in Brinckmanns Ausführungen ist der, daß es in der Baukunst nicht sosehr auf absolute Größen als vielmehr auf Wirkungsverhältnisse von relativen, von einander gegenseitig abhängigen Dimensionen, Distanzen, Situierungen usw. ankomme.

Albert Erich Brinckmann.
»Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau« 1914/15.

Dieses wichtige Kapitel der Bauästhetik hat innige Verwandtschaft mit einem der grundlegenden Gedanken in Hildebrands Theorie »Das Problem der Form«, auf welche hier etwas ausführlicher eingegangen werden muß. Die kleine Schrift des bekannten Münchener Bildhauers, welche von so ungeheuerem Einfluß geworden ist, bewegt sich ganz in den Bahnen der Kunstlehre Conrad Fiedlers (»Schriften über Kunst«) und Hans v. Marées. Sie beschäftigt sich vorzugsweise mit dem künstlerischen Sehen im prinzipiellen Gegensatz zum physiologischen Sehen, wie analog der künstlerische Raum sich grundsätzlich vom euklidischen unterscheidet. Helmholtz und Maertens sind also in diesem Sinne streng von Brinckmann und Hildebrand zu trennen.

Adolf von Hildebrand ist wie Semper schaffender Künstler, der nicht nur über die Theorie, sondern auch über die praktische Ausführung Aufschluß geben kann. Bei ihm ist die ästhetische Erkenntnis Tat geworden, oder richtiger: die ästhetische Theorie ist aus der Tat entsprungen. Man hat also die Möglichkeit, beides miteinander zu vergleichen und durch die gegenseitigen Beziehungen von beiden zu lernen. Der rezeptive Ästhetiker macht niemals in dem Grade wie der produktive Künstler die wertvolle Erfahrung, daß in der räumlichen, plastischen und bildlichen Darstellung

Adolf von Hildebrand.
»Das Problem der Form in der bildenden Kunst« 1893.

eine Tätigkeit liegt, welche die volle Wahrheit im rein wissenschaftlichen Sinne ausschließt, welche vielmehr ein eingehendes geistiges Verarbeiten des Geschauten nach seiner sinnlich wirkenden Seite erfordert, und daß eben dieses Verarbeiten eine wesentliche Schöpfung des Künstlers ist, nämlich den Eindruck der dem Kunstwerk als Daseinsform wirklich fehlenden Wahrheit neu zu schaffen. Die rein künstlerischen Probleme fallen keineswegs zusammen mit den von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen. Eine Raumgestaltung wird erst zu einer »architektonischen«, wenn aus der »künstlerischen Naturerforschung« — wie Hildebrand sagt — ein Kunstwerk im höheren Sinne geschaffen wird. Hildebrand versteht unter »architektonisch« hier: organisch in seinem inneren Formbau. Dieses »Architektonische« wird im »Problem der Form« in den Brennpunkt der Betrachtung gerückt, indem es als das eigentlich Künstlerische am ästhetischen Objekt entwickelt wird.

Hildebrand geht von zwei verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten aus, die er kurz »Gesichtsvorstellung« und »Bewegungsvorstellung« nennt. Die Gesichtsvorstellung empfängt man von einem fernen Gesamtbild, das man ganz überschauen kann und bei dem nur zwei Dimensionen (Länge und Breite) in klare Erscheinung treten, während man sich der dritten Dimension (Tiefe) nur als näherem oder fernerem Flächenmerkmal bewußt bleibt. Die Bewegungsvorstellung dagegen, welche die wirkliche Daseinsform vorstellt, kommt nicht durch einen Gesamtblick auf das ferne Objekt zustande, sondern das Objekt ist jetzt dem Beschauer so nahe gerückt, daß man nicht mehr sämtliche Einzelheiten mit dem gleichen Sehfokus erfassen kann. Man muß dann das Objekt, in dessen Kulissen man gleichsam hineingedrungen ist, mit dem Auge abtasten, man muß — wenn die Metapher nicht zu kühn ist — das Auge in die Hand nehmen und damit die Oberflächen nach allen Seiten und Richtungen abstreichen, abfühlen. Nur so wäre das Erfassen einer wirklichen Daseinsform ohne Verkürzungen und Überscheidungen garantiert. Die beiden Vorstellungen unterscheiden sich also außer anderem in dem wichtigen Punkt, daß nur das Fernbild einen in jedem Falle gleichen Eindruck der Dimensionen gibt, während sich das Nahbild fortwährend ändert. Wenn man plastische Formen in der Nähe betrachtet, so stört das unvermeidliche Nacheinander des Sehvorgangs und es entsteht kein einheitlicher Eindruck eines von dem zeitlichen Nacheinander unabhängigen Gesamtbildes. Da aber beide Vorstellungen möglichst befriedigen sollen, so ist nach Hildebrand auch im Nahbild der Eindruck des Fernbildes anzustreben. Das Auge ist durch Erfahrung zu einer neutralen, d. h. unveränderlichen, in allen Fällen gleichwirkenden Erfassung der dritten Dimension befähigt, wird also auch in dem als Fernbild wirkenden Nahbild die dritte Dimension ergänzen.

Leider beschreibt Hildebrand den Vorgang der künstlerischen Arbeit, welche die obige Forderung erfüllt, eingehender nur für den Bildhauer; für den Architekten müßte er wohl — wie das Folgende zeigen wird — modifiziert werden. Noch mehr muß man bedauern, daß Hildebrand auch im zweiten Kapitel seines Buches, das eine nähere Ausführung des ersten enthält, nur wenig von Architektur spricht. Gerade an der Baukunst läßt sich ersehen, wie hier der Künstler über das »Imitative« und über die »positivistische« (d. h. nur die Wirklichkeit der Natur wiedergebende) Auffassung hinausgehen muß zu einer selbständigen Neuschaffung, weil ja die Architektur überhaupt kein direktes Vorbild in der Natur wie die Plastik und Malerei hat. An ihr ließen sich besonders klar und überzeugend Hildebrands Forderungen an den bildenden Künstler beweisen. Mehr noch als in der Malerei und Plastik ist in der Raumkunst alles relative »Wirkungsform« und nichts absolute »Daseinsform«. Wie der Bildner muß auch der Architekt eine Formvorstellung in Beziehung zu einem künstlerischen Augeneindruck realisieren, d. h. er muß die Form so bilden, daß sie sich dem Gesamteindruck richtig einfügt. Gleichgroße Gesimse z. B. und Ausladungen werden in einem engen Raum ganz anders wirken als in einem weiteren, in einem niederen anders als in einem höheren usw. Es gibt keine Proportionslehre, die in jedem Falle richtig wäre. »Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerks stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein.« (S. 27.) Hiezu gibt Hildebrand (im Anhang zur sechsten Auflage des »Problems der Form«) ein sehr interessantes Beispiel: Die Palatsgesimse in Genua sind der Höhe nach zusammengeschoben und nach vorn übergeneigt, d. h. die perspektivische Wirkung, welche wegen der engen Straßen nicht auf natürliche Weise erreicht werden kann, ist künstlich erzeugt. So ist die Daseinsform absichtlich — wenn man so sagen dürfte — »mißgestaltet«, um als Wirkungsform den erwünschten optischen Eindruck hervorzubringen, und erst damit hat die künstlerische, optische Gestaltung des Architekten begonnen. »Wenn der Architekt den geometrischen Querschnitt eines Gesimses aufzeichnet, so stellt er damit eine Daseinsform fest, die der Steinmetz plastisch aushauen soll. Die Zeichnung ist derart, daß der Steinmetz darnach messen kann, und hat nicht den Zweck, die Formwirkung zu kennzeichnen. Diese tritt erst zutage, wenn der Steinmetz das Gesims ausgehauen und es, an seinem Orte angebracht, zu Gesicht kommt. Erst dann kommt die reale Bedeutung der Zeichnung zur Geltung als künstlerische Absicht.« (S. 135.) In dem Vorauswissen, in dem Vorausstellen, wie es dort oben an Ort und Stelle wirken wird, wenn es so oder anders geformt ist, darin besteht die Kunst des Architekten.

Im dritten Kapitel spricht Hildebrand von den Raumwerten der Erscheinung, scheidet aber nicht prinzipiell Architektur, die eigentliche Raumkunst, von Plastik und Malerei. Die Verschiedenheit der Entstehungsweisen von Plastik und Malerei wird zwar im »Problem der Form« anerkannt; die Art des künstlerischen Schaffens ist aber bei Hildebrand im Grunde immer die gleiche. Das raumbildende Gesetz der Architektur wird nicht analysiert. Das letztere vermißt man um so mehr, als Hildebrand nie auf die Beschreibung von tatsächlichen Wirkungen, Vorstellungen usw. den Nachdruck legt, sondern immer auf die Art und Weise, wie diese verschiedenen Eindrücke zustande kommen. Nur wenn ein Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und daraus als ein Wirkungsprodukt von Daseinsform und Erscheinungsform gefaßt ist, wird es zum Kunstwerk. Dieses Wirkungsverhältnis wird besonders im vierten Kapitel des »Problems der Form« bedeutungsvoll, wo Hildebrand über Flächen und Tiefenvorstellung, deren richtiges Zustandekommen, ihre Steigerung, Abschwächung usw. spricht. Das Kriterium übt auch hier einzig und allein das künstlerische Auge. Nur aus dem, was das Auge als gut empfindet und als wohltuend verlangt, hat der Künstler seine logischen Schlüsse zu ziehen und darnach zu handeln.

Das Postulat einer für jeden einzelnen Fall neuzuschaffenden Proportion in der Architektur wird ergänzt durch die weitere Forderung des Maßstabs, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festzuhalten ist, d. h. nach einmal gewählter Proportion muß eine in dieser streng eingehaltene Einheit durchgeführt werden, um dem Auge beim Hinsehen keine Rätsel aufzugeben, sondern die Schätzung und Vergleichung der Distanzen, Höhen, Größen usw. möglichst zu erleichtern. Der Maßstab spielt nicht nur beim Detail, sondern besonders schon bei der Gesamtanlage eine große Rolle. Hildebrand bringt an anderer Stelle ein Beispiel hierfür: Der Turm, welcher alleinstehend schlank und elegant über dem Häusermeer gewirkt hat, wird dick und plump, sobald neben ihm dünne Fabrikschlöte auftauchen. Man könnte hier auch an maßstäblich kleine Kirchenanbauten erinnern, welche den Zweck haben, die Kirche selbst optisch in ihrer Bedeutung zu steigern und ähnliches mehr.

Eine ebenfalls wichtige Rolle spielt beim Wirkungsverhältnis die Farbe, welche in diesem Sinne durch ihre vorwärts- oder rückwärtstreibende Kraft und besonders durch ihre neutralisierenden Qualitäten sehr viel ausgleichen kann. So ist es nach Hildebrand möglich, durch Bemalung von Bauteilen, bei welchen man Wert darauf legt, die Formkonturen nicht durch den immerwährend wechselnden Stand der Sonne zu verwischen, diesen Wechsel mit stärkeren Farbenkontrasten zu überbieten und so die Struktur der Architektur bei jeder Beleuchtung zur Geltung zu bringen.

Ein Beispiel hierfür ist der griechische Tempel. Hildebrand betrachtet also die Farbenwirkung unter dem Gesichtspunkt der Raumwirkung, weil für ihn »Farbe« nur Raumfunktionswert hat.⁹⁾

Im weiteren Verlauf von Hildebrands Buch wird das Hinarbeiten auf eine »Gesichtsvorstellung«, also ein optisch klar und leicht faßliches Bild, immer präziser und eingehender erläutert und verdichtet sich schließlich zu der »Reliefauffassung«. Das Wesentliche daran ist das Ausgehen und Festhalten einer vorderen Idealschicht am ästhetischen Objekt, von der aus alle Formen gesetzmäßig zurückspringen sollen. Dadurch bekommt das Auge einen festen Anhaltspunkt, von wo aus das Kubische mit Leichtigkeit abgelesen werden kann. Die sinngemäße Anwendung dieser Reliefauffassung auf die Architektur (wie sie weiter unten im nächsten Abschnitt versucht werden wird), kann hier sehr fruchtbar werden. Durch die ideelle Fläche, von welcher alle Formen reliefartig vom Auge abgelesen werden können, kommt der ästhetische Beschauer zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, welcher das »architektonische« (d. h. bewußt konstruierte) Kunstwerk vom zufälligen Werk der Natur unterscheidet. Die Reliefanordnung — ganz allgemein gesprochen — darf allerdings nicht so weit gesteigert werden, daß durch sie ganz bestimmte Beschauungspunkte festgelegt werden, wie Hildebrand meint; denn manche Plastik und sicher alle Architektur will und muß im Herumgehen und nicht von einzelnen Punkten aus betrachtet und konzipiert werden. Der Architekt soll in seinen Werken auch schon geistig spazieren gehen, wenn er sie im Plan und Modell erst entwirft. Der Gesamteindruck des fertigen Baues wird dann ein Komplex kontinuierlich zusammenhängender Raumeindrücke.

Im letzten Kapitel gibt Hildebrand eine praktische Anwendung seiner Theorie auf die Steinarbeit. Zusammenfassend zeigt er, wie die Bild-, Relief- und Umrißwirkung nicht kubisch, sondern flach zustande kommen soll und erläutert es durch folgendes Experiment, auf das schon Michelangelo hingewiesen hat. Man denke sich die werdende Figur vorstellungsweise bereits fertig und in einem Wasserbehälter liegen. Wenn man das Wasser allmählich abläßt, so muß die Wirkung der Figur in allen Lagen und bei jeder Wasserhöhe möglichst gleichwertig, reliefartig befriedigen. Auf die Marmorarbeit übertragen ergibt das Experiment Analoges. Hildebrand denkt sich das Bild auf die Oberfläche des Blockes gezeichnet und schichtenweise von hier aus in die Tiefe gearbeitet. So wird die Grenze der äußersten Körperschichte normativ während der ganzen Arbeit geistig mitempfunden.

⁹⁾ Noch mehr kommt diese einseitige Bewertung der Farbe zum Bewußtsein in dem Werke von H. Cornelius, welches sozusagen die »Illustrationen« zu Hildebrands »Problem der Form« gibt. Hans Cornelius: »Elementargesetze der bildenden Kunst« 1908.

Der Teil wird aus dem Ganzen herausgedacht und herausgearbeitet, bis schließlich nur noch die endgültige Gestaltung übrig bleibt. Die Wirkung wird eigenartig geschlossen, ruhig, ernst und von einer inneren Notwendigkeit, aber doch zugleich Freiheit durchdrungen. Daraus resultiert ein zielbewußtes, gesetzmäßiges Einheitsbild, eine unmittelbare, harmonische Erscheinung, allerdings mit einer gewissen Vernachlässigung von Sujet und Empfindungsgehalt.*)

Daß Hildebrand mit seiner Forderung der Flächigkeit und der leichten Schaubarkeit der Form Qualitätswerte verbindet, kann zu einer verhängnisvollen Einseitigkeit und zu Konflikten in der Stilbewertung führen. Wenn man z. B. in der Barockplastik über den bewegten, aufgeregten Formen keine ideelle Fläche, auf die sich doch wieder alle Formen projizieren, sehen und annehmen kann, so müßte man nach Hildebrandschen Normen diese ganze Stilepoche als minderwertig bezeichnen. Während die Gestaltung der künstlerischen Wirkungsform allgemein und notwendig von der bildenden Kunst verlangt werden muß, kann man die Hildebrandsche Reliefforderung jedenfalls nur in sehr dehnbarem Sinne anerkennen. Für die Wertung eines Kunstwerks kann sicher nicht die Raumklarheit im Sinne der Reliefanordnung allein maßgebend sein, besonders nicht für jene Kunstepochen, die bewußt auf andere Qualitätswerte ausgehen, wie z. B. die Spätgotik oder das Rokoko. Diese legen vielmehr auf Linienbewegung und Lichtführung den dominierenden Wert. Worin bestünde ferner z. B. in der japanischen Kunst oder in der Illusionsmalerei die Raumklarheit im Sinne Hildebrands? Sind sie nicht auch echte Kunst? Ja es mutet ganz weltfremd und paradox an, wenn Conrad Fiedler, der theoretische Lehrer Hildebrands, überhaupt nur einen Baustil, den griechischen, als vollwertig betrachtet und die Gotik in Bausch und Bogen als ein konstruktives Machwerk verdammt. (»Über Wesen und Geschichte der Baukunst« in den »Schriften über Kunst« 1913).**)

Als Künstler führt Hildebrand sein Problem der Form sowohl an Figuren als auch an zwei Münchener Werken, nämlich dem Wittelsbacher und dem Hubertusbrunnen, vor Augen. Der Reliefforderung zuliebe ist z. B. der Oberschenkel der weiblichen Figur am Wittelsbacherbrunnen absichtlich anatomisch nicht ganz richtig modelliert. Er bildet ein inter-

*) Diese letztere Behauptung kann vielleicht ein Vergleich mit Phidias erhärten, der formal vieles mit Hildebrand gemein hat, aber die Schaubarkeit trotzdem dem Gefühlsinhalt unterordnet. Man vergleiche z. B. nur die »göttlichen« Rosse des Phidias mit dem Pferdekopf am Wittelsbacherbrunnen in München.

**) Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, was Wölfflin unter »Flächigkeit« versteht. Bei ihm ist Flächigkeit (im Sinne der Reliefanordnung) nicht Kennzeichen der Qualität, sondern Darstellungsmodus bestimmter Stilepochen, so besonders des sechzehnten im Vergleich zum fünfzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

essantes Analogon zu Böcklins »Spiel der Wellen«, wo das gleiche der Fall ist.^{*)} Der Hubertusbrunnen zeigt beim ziemlich nahen Anblick von außen, wie an den vier seitlichen, walmartigen Dachlösungen auch im Nahbilde die gewollte Gesamtfernwirkung vorhanden ist. Hildebrand demonstriert hier dem Architekten sehr instruktiv »ad oculos«, wie man das Experiment mit der Figur im Wasser auch an der Baukunst anwenden kann, um dadurch unschöne Überschnidungen und in ihrem Werte ungleiche Wirkungen verschiedener Standpunkte zu vermeiden. Manche Perspektive einer Gebäudegruppierung sieht auf dem Papier von einem günstigen Standpunkt sehr gut aus, und erst in der Ausführung sieht man, daß sie nur auf diesen einseitigen Augpunkt hin komponiert ist, aber von anderen Punkten unbefriedigt läßt. Das spezifisch Architektonische ist jedoch am Hubertusbrunnen in der Konzipierung und Idee ignoriert worden. Der Brunnen zeigt eine Übertragung plastischen Sehens auf ein architektonisches Gebilde. Die Ausdrucksformen sind nicht konstruktiv zusammengesetzt und aufgebaut, sondern aus einer Masse herausgeholt. In seinen gesammelten Aufsätzen, die für den Architekten ungemein wertvolle Notizen und Anwendungen des »Problems der Form« enthalten, sagt Hildebrand: »Die Vergrößerung vom Dekorativen ins Architektonische scheint mehr vom Bildhauer ausgegangen zu sein, dem es überhaupt näher liegt, die Masse als eine nicht konstruktive, sondern gegebene anzusehen, die man erst nachher formt, wodurch das konstruktive Element überhaupt in den Hintergrund gedrängt wird; man denke an die Anschauung von Michelangelo und seine Art die Form aus dem Stein herauszuholen.« (»Gesammelte Aufsätze« 1909, S. 15.) Diese Worte Hildebrands bestätigen sich am Hubertusbrunnen und erklären seine Formgebung. So sind z. B. an den vier Ecklösungen sowohl innen wie außen Nischen. Man stelle sich diese — vom architektonischen Standpunkt sich widersprechenden — Tendenzen im Grundriß vor, und man wird das Unkonstruktive, Unlogische daran erkennen.

Wenn man »Das Problem der Form« als Ganzes kritisch betrachtet, so muß man vor allem die Frage beantworten: Sind Hildebrands Forderungen allgemein gültige Gesetze, denen sich jeder bildende Künstler in allen Stücken unterwerfen muß, oder sind sie nur der Ausfluß einer Künstlerindividualität? Die Gesetze des Auges, die Hildebrand logisch analysiert und darstellt, sind wohl bei allen künstlerisch sehenden Menschen zum mindesten im Keim vorhanden und müssen bis zu gewissem Grade beachtet

^{*)} Ein Maler hat einmal das Bild mit »korrigierter« Anatomie des Oberschenkels der zurückblickenden Nixe kopiert: Die Wirkung war vernichtet. Vielleicht versucht zum Beweis der künstlerischen Wahrheit beim Wittelsbacherbrunnen ein Bildhauer das gleiche!?

werden; die verschiedenen Abstufungen des Sehenskönnens aber ergeben ganz von selbst immer neue Erscheinungen. Die Theorie der künstlerischen Wirkungsform zum Unterschied der wissenschaftlichen Daseinsform ist ebenso elastisch wie richtig und notwendig. Der schwerwiegendste Einwand und die wichtigste Einschränkung des »Problems der Form« liegt in folgendem: Die bildende Kunst muß wohl den Forderungen des Auges entsprechen, jedoch damit allein ist es noch nicht getan. »Kunst« ganz allgemein ist nicht nur fürs Auge, sondern ebenso für die Seele bestimmt. Warum sagt z. B. Goethe, man müßte einen Raum auch mit verbundenen Augen sehen, (»sehen« hier also im Sinne von wahrnehmend »fühlen«)? Hildebrand stellt die ganze Kunstanschauung nur auf das Auge, und deshalb kann seine Theorie nur eine einzelne Farbe dieses polychromen Prismas »Kunst« sein. Als solche ist sie berechtigt, kommt vom Wesenszentrum der bildenden Kunst und trifft als der Bestandteil einer umfassenderen, vielseitigeren Kunstkritik den Kern der Sache. Aber ebenso wie Hildebrands »architektonisches« Schauen in und durch sich selbst berechtigt ist, so würde es doch schließlich zu einer langweiligen Verflachung führen, wenn alle bildenden Künstler nur so schauen könnten. Skopas, Michelangelo, Masaccio, Marées, Volkmann und ähnliche würden mit Hildebrand die allein tonangebenden; das Verständnis für das Rokoko, die Spätgotik, die japanische Kunst usw. müßte allmählich schwinden. Man hat die Hildebrandtheorie eine »Bequemlichkeitstheorie« genannt, weil sie nur auf möglichst müheloses Sehen abziele. In der Tat ist es bequemer, nur die optische Wohlgefälligkeit zu bewerten, als auch die ungleich komplizierteren gedanklich verstandesgemäßen und gemüthhaften Potenzen der Kunst ergründen zu wollen.

Ferner geht Hildebrand zu wenig auf die spezifische Eigenart der einzelnen bildenden Künste ein. Die Verschiedenheit der Entstehungsweisen von Plastik und Malerei erkennt Hildebrand zwar an, die Art des künstlerischen Schaffens, das Bildungsgesetz, sind für ihn aber im Grunde bei allen bildenden Künsten die gleichen; von der Architektur-entstehung, bei welcher die Theorie in diesem Sinne auf Unstimmigkeiten hätte stoßen müssen, schweigt Hildebrand. Das Körperhafte der Plastik wird auf das Zweidimensionale reduziert, die Farbe in der Malerei — wie schon angedeutet — wird nur funktionell^{*)} betrachtet, beide Gestaltungsarten werden »architektonisch« genannt und damit ganz allgemein als Naturforschung im Sinne des bildenden Künstlers überhaupt bezeichnet. Gerade das Wesen der Architektur aber wird dadurch verschleiert, das eigentlich Raummäßige stellt Hildebrand nicht fest und beschränkt sich hier mehr auf

^{*)} Die Farbe hat auch Gefühlswerte. Warum sagt man z. B. grün stimmt heiter, rot aufregend, blau traurig usw. (Kandinsky!).

die Betrachtung von Details wie Gesimsen usw. So führt die Bezeichnung »architektonisch« oder »Architektonik« im Hildebrandschen Sinn leicht zu Irrtümern, weil sie den Unterschied zwischen Architektur, Plastik und Malerei verwischt; eindeutiger würde man vielleicht dafür »struktiv«, »Struktur« sagen. Ebenso spricht Hildebrand ganz allgemein von »räumlich«, wenn es sich um Raumwerte auf einer Fläche, wie in der Malerei, oder um Raumwerte an einem Körper, wie in der Plastik, handelt; während es sich um Räume im eigentlichen Sinn des Wortes nur in der Architektur handeln kann. Wenn man freilich nur die Gesetzmäßigkeit unter »Architektonik« versteht, welche sich ausschließlich auf den Zusammenhang von Vorstellung und Sinnestätigkeit, wie sie durch den menschlichen Organismus bedingt ist, bezieht, so wird der Mannigfaltigkeit und Wesenheit der einzelnen Künste in keiner Weise ein Zwang auferlegt; doch wird diese Bedeutung der »Architektonik« nicht immer scharf betont.

Alle diese Einwände spielen gegenüber Hildebrands reformatorischer Tat keine zu große Rolle, wenn man seine Theorie nicht als Dogma, sondern nur als wertvolle Ergänzung in der ästhetischen Erkenntnis hinnimmt. Hildebrand wurde durch seine Theorie ein Wiedererwecker der verborgenen architektonischen Gesetze in der Plastik in dem Sinne einer einheitlich organischen, aber doch selbständigen Einfügung der Plastik in ihre Gesamtumgebung und Architektur. Damit wurde zugleich der eindringlichste Schritt zur notwendigen Vereinigung aller bildenden Künste im Sinne einer ersprießlich gemeinsamen Arbeit getan. Baukunst, Malerei und Plastik sind bis zu hohem Grade architektonisch gebunden, es darf nicht jede Kunst einen absolut eigenen rücksichtslosen Weg gehen, sondern muß die Beziehungen zu ihren Schwestern aufrecht halten. Auch nach anderer Richtung übte Hildebrands Werk für die Kunstentwicklung heilsamen Einfluß aus. Vor allem wurde der Unkultur eines gänzlich verwilderten Naturalismus wirksam gesteuert. Mit vollem Recht macht Hildebrand der Zeit der »Individualitäten« den Vorwurf, daß sie die inneren Gesetze der Kunst vernachlässigt, daß subjektive Willkür, Geistreichtum und persönliche Kaprice herrschen, daß öffentliche Wettbewerbe oft ohne tieferes Eingehen auf künstlerische Normen entschieden werden. Wie wäre es sonst auch möglich, daß man die Gesetze der Architektur, Plastik und Malerei soweit verkennt und für Millionen Scheinkuppeln errichtet, die innen nichts enthalten als ein eisernes Wendeltreppchen, daß man umgekehrt aus den Augen einer Kolossalfigur wie aus Fenstern schauen und sich im Hinterkopf derselben auf ein Sofa strecken kann, oder daß man in der Malerei jene Eindrücke wiedergeben will, die man nur in einer Hexenschaukel in sich aufnehmen kann.

Damit soll die Reihe derjenigen Bauästhetiker abgeschlossen werden, welche durch ihre Forschungsarten typisch und fruchtbar für die Bauästhetik geworden sind. Bei ihrer Auswahl war hauptsächlich das Streben, durch Vielseitigkeit ein möglichst abgerundetes, universales Gesamtbild der bisherigen Forschung zu bekommen, maßgebend; die verschiedensten und entgegengesetzten Anschauungen sollten gleichmäßig zu Worte kommen. Dabei konnte freilich nicht immer nach der absoluten, allgemein philosophischen Bedeutung der einzelnen Theorien die Zusammenstellung erfolgen. Zugleich wurde möglichste Kürze und Beschränkung auf das Wichtigste angestrebt, um den ganzen folgenden Gedankengang nicht zu sehr durch lange, ermüdende Exkurse zu beschweren. Mag man mit Recht manchen anderen Repräsentanten der Bauästhetik darunter vermissen, oder mag man an den knapp umrissenen Skizzen die eine oder andere charakteristische Linie umsonst gesucht haben: um nicht undeutlich zu werden und um nicht vieles, was der Erklärung an anderer Stelle sowieso nochmals bedarf, wiederholen zu müssen, ist es dem Späteren vorbehalten worden und wird dort die historische Exposition zu ergänzen haben. Soviel kann man nach dieser kurzen Umschau aber vielleicht jetzt schon ersehen, daß es den reinen Theoretikern nicht beschieden ist, die Bausteine für eine angewandte Ästhetik zusammenzutragen — gerade die Architektur bedarf dazu der Mithilfe des Künstlers vom Fach. Obwohl z. B. Schinkels, Sempers und Hildebrands Anschauungsweisen als unzulänglich erkannt werden müssen, sind diese Ästhetiker doch als Selbstschaffer die fruchtbarsten Quellen in der Entwicklung der Bauästhetik. Die gesammelten Steine zu einem System zusammenzufügen, bedarf dagegen zweifellos der Mitarbeit des philosophisch denkenden Theoretikers.

»Der Philosoph hat nicht die Aufgabe, sich seine Gedanken zu machen über die Kunst, die ihm dabei ein innerlich wesensfremder Gegenstand bleibt: sondern das Leben der Kunst muß in ihm da sein und sein eigenes Ich erfüllen, so daß, wenn er die Kunst denkt, die in seinem Ich lebendige Kunst sich selber denkt.« (Fritz Medicus »Grundfragen der Ästhetik« 1917 S. 107.)

Theoretisch methodischer Teil.

Erstes Kapitel.

Aufgabe und Methoden der Kunstästhetik. — Stellung der Ästhetik zur Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft.

Wenn man eine Theorie, über welche andere mutmaßlich anderer Meinung sind, verfechten will, so wird man zweckmäßig auf gemeinsame, allgemein anerkannte Quellen zurückgehen und von diesen aus weiterbauen. Ein solches Verfahren wird am besten durch eine Erfahrung, durch eine unbefangene betrachtete Lebenserscheinung eingeleitet; denn über ursprüngliche Erfahrungen sind die Urteile noch leichter auf eine Einheit zu bringen, als über spätere Auslegungen der Erfahrungstatsachen, wo sie sich verzweigen und nach allen Richtungen hin auseinander schwärmen.

Es ist eine allgemeine, unleugbare Tatsache der Kultur- und Kunstgeschichte, daß das Schönheitsideal zu allen Zeiten und bei allen Völkern gewechselt hat. Wenn der folgende Gedankengang von dieser Erfahrung hergeleitet wird, so soll damit nicht gesagt sein, daß es in der Ästhetik letzten Grundes auf ein Schönheitsideal ankomme; Kunstbedürfnis und Kunstbetätigung z. B. sind nicht immer identisch mit der Sehnsucht nach dem Schönen. Mit anderen Worten: bei der Suche nach der Aufgabe und den Methoden der Ästhetik darf man keine bereits fertige Definition der Ästhetik, wie etwa »Wissenschaft oder Theorie des Schönen« zugrunde legen. Jede Definition wäre nur eine Abkürzung; denn erschöpfend kann eine Wissenschaft eigentlich nur durch sich selbst definiert werden. Wenn man z. B. die Bauästhetik ganz allgemein als die »Theorie vom bauästhetischen Verhalten« bezeichnet, so gibt erst die genaue Untersuchung des Verhaltens selbst die hinreichende Definition. Um aber diese Untersuchung nicht ins Uferlose auszudehnen, sondern sie von vornherein ihrem Charakter als angewandte Spezialästhetik gemäß in leicht überschaubare Schranken einzugrenzen, sei das Schöne in der Kunst als eine mögliche Tatsache angenommen. Alle Fragen, was die allgemeine Ästhetik als Wissenschaft ist, d. h. ob und wie sie in einem höheren philosophischen System verankert liegt, ferner ob es sich hierbei nur um das Schöne ausschließlich handelt, ob das Schöne nur in der Kunst auftritt usw., werden als Probleme der allgemeinen Ästhetik umgangen und

Die empirische Grundlage der Ästhetik.

mögen aus dem Bereich dieser Untersuchung bleiben. »Schönheit« wird also vorerst nicht als Ideal der Kunst, sondern als ein Beispiel, als eine unbestritten mögliche Eigenschaft ästhetischer Objekte – im besonderen baulicher Kunstwerke – genommen. Aus ihrem Wechsel in verschiedenen Zeiten ist zu folgern, daß die unmittelbare Kunstbetrachtung keine objektive Erkenntnis sein kann. Man hätte ebenso darauf hinweisen können, daß auch die Ansichten und Urteile über die Modifikationen des Schönen, wie z. B. über das Erhabene, das Niedliche usw., nicht unwandelbar wie ein Dogma für alle Zeiten feststehen. Die Ästhetik ist jedenfalls nicht dogmatisch, und alle ästhetischen Betrachtungen, welche das Kunstschaffen und Kunstverstehen außerweltlichen, dem menschlichen Leben und Auffassungskreis fremden Dogmen unterwerfen wollen, sind irrig, weil sie des unmittelbaren, innernotwendigen Zusammenhanges der Kunst mit ihrem Schöpfer, nämlich dem menschlichen Intellekt, entbehren.

So gibt es also im obigen Sinn keinen objektiven Begriff von Schönheit, sie ist nicht unter Maß und Zahl zu fassen wie ein mathematischer Lehrsatz. Die Kritik, ob etwas »schön« ist oder nicht, ob es »schöner« ist, als etwas anderes, kann daher kein Erkenntnisurteil sein, sondern muß sich aus der Erfahrung herleiten. Die Ästhetik ist in ihren Urteilen auf die Erfahrung angewiesen, sie ist auf Erfahrung basiert. Diese stellt das Material dar, mit welchem die Ästhetik arbeitet, das »Was?«. Es ist überall in der Welt vorhanden, alle Gegenstände können ästhetisch betrachtet werden. Die Bauästhetik im besonderen hat also von den empirisch gegebenen Architekturwerken – nicht etwa von irgendwelchen spekulativen Dogmen – auszugehen,

Die
phänomenale
Wahrnehmung
als erste Aufgabe
der ästhetischen
Forschung.

Außer dem »Was?« handelt es sich in jeder Wissenschaft noch um das »Wie?«, d. i. die Methode. Die Methode muß an das Material und an die Tatsachen, welche dasselbe liefert, anknüpfen, d. h. sie muß so beschaffen sein, daß sie ihrem Material voll gerecht wird; nicht jede beliebige Methode taugt für eine ganz bestimmte Arbeit. Wenn man nun genauer zusieht, so wird man bei jedem ästhetischen Prozeß drei empirische Gegebenheiten unterscheiden können: ein Objekt, z. B. ein Haus, ein Subjekt, z. B. einen Mann, der das Haus betrachtet, und eine Reaktion, einen geistigen Vorgang oder ein Wirkungsverhältnis zwischen Objekt und Subjekt, z. B. ein Entzücktsein des Mannes über das Aussehen des Hauses. Das Wirkungsverhältnis kann sehr verschieden sein, es kann ein Produzieren, ein Reproduzieren, ein Verstehen, ein Urteilen und ein Werten sein. Aufgabe der Ästhetik ist es, dieses Tatsachenmaterial zu verarbeiten, wobei noch dahingestellt bleiben mag, ob es mit dem Produzieren, Reproduzieren, Verstehen usw. richtig bezeichnet und erschöpft ist. Auf was kommt es dabei vor allem an, von welcher der drei Gegebenheiten hat die Ästhetik auszugehen, und mit welchen Werkzeugen muß sie arbeiten? – Das Objekt

an sich als Körperding ist keineswegs ästhetisch, dem Subjekt für sich allein genommen kommt ebensowenig eine ästhetische Bedeutung zu, das Material für die Untersuchung des ästhetischen Prozesses kann nur in den Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt gefunden werden; denn erst wenn beide zusammen wirken, wenn also ein Vorgang zwischen ihnen stattfindet, wird das Ästhetische aktiv. Und dieser Vorgang muß wiederum von einer ganz besonderen Art sein, um ein ästhetischer zu sein; denn es braucht wohl nicht darauf aufmerksam gemacht werden, daß zwischen einem Objekt und einem Subjekt sich unendliche viele Reaktionen abspielen können, die ihrem Wesen nach verschieden sind, und daß ein Gegenstand nur unter ganz bestimmten Bedingungen ästhetisch bedeutsam wird. Welcher Art die ästhetische Reaktion ist, mag ein einfaches Beispiel zeigen, das zugleich auf die vorerst zu wählende Methode hinweist.

Ein Haus wird von einem Bauspekulanten eingeschätzt nach dem Wert des Bodens, auf welchem es steht, nach der Anzahl, Größe und Verwendbarkeit der vermietbaren Räume, nach den Kosten der Verwaltung und der Instandhaltung des Hauses usw. Vom Arzt wird das gleiche Haus auf seine hygienischen und sanitären Einrichtungen hin, auf seine klimatische Lage und Situation nach den Himmelsrichtungen angesehen. Der Nationalökonom betrachtet es nach den Wohnungsverhältnissen, nach sozialen oder statistischen Normen. Für den Polizeibeamten, den Feuerinspektor, den Steuer-einnehmer u. s. f. bedeutet das Haus wieder etwas anderes. Alle diese Betrachtungsarten beziehen sich auf etwas, was näher oder ferner irgendwie mit dem realen Haus zusammenhängt, d. h. auf konsequente Mittelwerte, die gedanklich, dinglich oder kausal damit verbunden sind. Ganz anders ist die ästhetische Anschauungsweise. Der ästhetisch Betrachtende stellt sich schon von vornherein in einer nur ihm eigentümlichen Weise ein. Das Denken ist dabei sicher nicht immer ausgeschlossen — man erinnere sich außer der Architektur nur an die Dichtkunst —, auch dem Zwecklichen, Praktischen ist nicht unter allen Umständen eine ästhetische Bedeutung abzusprechen; trotzdem läßt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen ästhetischer und außerästhetischer Auffassung in jedem Falle feststellen. Der Ästhetiker denkt sich zu seinem Objekt nicht Dinge dazu, die nicht unmittelbar mit demselben gegeben wären, es ist ihm überhaupt nicht um die Erkenntnis des konkreten Objektes zu tun, er fragt nicht nach den vielen Ursachen, durch welche es entstanden ist, und weder die Gewißheit der Dinglichkeit noch der Kausalnexus mit der übrigen Körperwelt spielen für ihn beim Objekt eine Rolle; was er unter den ästhetischen Qualitäten versteht, läßt sich nicht mit der Hand greifen. Der Ästhetiker hat bei seiner Betrachtung auch keine persönlichen Vorteile im Auge, es ist ihm z. B. gleichgültig, wie viel ein Haus seinem Besitzer Zinsen trägt, ob er

darin nachts im Schlafe gestört wird und ähnliches. Dagegen interessiert ihn, wie das Haus aussieht, wie es in geringerer oder größerer Entfernung, bei hellerer oder dunklerer Beleuchtung, bei dieser oder jener Belebung, Stimmung und Ausschmückung erscheint. Für den ästhetischen Betrachter ist ferner wichtig, daß er für diese Erscheinungen aufnahmefähig ist, daß er dazu aufgelegt ist, daß seine Wahrnehmung eine wache, auffassende, aufmerksame ist und nicht durch Vorurteile und störende Einwirkungen getrübt wird. Und außer diesen prinzipiellen Vorbedingungen sind noch graduelle Reduktionen nötig, nämlich daß man ein Haus nicht wie ein impressionistisches Gemälde ansehe, daß man sich nicht auf eine zweidimensionale, sondern auf eine dreidimensionale Wahrnehmung einstelle usw. Das Objekt sowohl wie das Subjekt können die gleichen bleiben, während sich der Wirkungsinhalt zwischen beiden je nach Beleuchtung, Standpunkt und Einstellung sehr stark ändern kann.

Alles das deutet darauf hin, daß die ästhetische Reaktion eine phänomenale ist. An dem Objekt »Haus« interessiert ästhetisch vorerst nur das Phänomen »Haus«, d. h. das wirklich, unmittelbar vom Subjekte Beobachtete. Die ästhetische Forschung wird also weder an der Realität des Objekts noch an den allgemeinen »apriorischen« Potenzen des Subjekts anzuknüpfen haben, sondern einzig und allein an dem Vorgang, der zwischen beiden stattfindet; weder das Objekt noch das Subjekt haben an sich ästhetische Bedeutung. Die Wahrnehmung selbst, wie sie ganz voraussetzungslos gegeben ist, wird zu erforschen sein, ihr Sinn und Gehalt muß untersucht und beschrieben werden, ohne sich um das »Woher« und »Warum« zunächst zu kümmern. Die Erforschung des Phänomens ist die erste Aufgabe jeder Ästhetik; denn der Wahrnehmungsinhalt ist das einzig Ästhetische, was voraussetzungslos gegeben ist. Das Ästhetische hat seine Bedeutung demnach in sich selbst, es ist »eigenbedeutsam«, während das Außerästhetische seinen Sinn in einem anderen Zweck hat und — nach der Terminologie der Phänomenologen — »fremdbedeutsam« genannt wird. Dem Ästhetiker kann sogar etwas bedeutsam sein, was in Wirklichkeit gar nicht konkret existiert, was nur im Phänomen für wirklich gehalten wird, was als Erscheinung, als etwas Gemeintes beobachtet wird und trotzdem ästhetisch wesentlich ist. Wesenheit (essentia) ist also etwas anderes als Existenz (existentia); aber es wäre irrig, es deshalb als Wesentliches zu bezeichnen, weil es der Wahrnehmungsinhalt einer irrealen Erscheinung ist, ebenso wie es umgekehrt falsch wäre, nur solche Wahrnehmungen, die sich auf Realitäten gründen, als ästhetische gelten zu lassen. Mit anderen Worten: die unmittelbare Gegebenheit des ästhetischen Phänomens ist jenseits von Real und Irreal. Der ästhetische Gegenstand ist kein »Ding«, er gehört nicht dem wirklichen

Raum, nicht der wirklichen Zeit an, sondern hat seinen eigenen Raum und seine eigene Zeit. Unter »Gegenstand« soll also das Phänomen verstanden sein, während mit »Ding« das konkrete »Objekt« gemeint ist.

Die Phänomenologie ist verhältnismäßig jung, sie ist erst im Werden begriffen, und wollte man sich auf ihre bisherigen Resultate stützen, so dürfte man überhaupt keine Spezialästhetik beginnen, solange nicht die Fundamente einer allgemeinen Ästhetik in ihrem Sinne festliegen. Andererseits liegt aber hier, wo es sich um eine angewandte Bauästhetik handelt, die Lösung des Problems vielmehr in praktischen, modernen Fragen, die sich füglich über die Subtilitäten reiner Theorie hinwegsetzen können, soferne nur der Hauptgedankengang ein geschlossener bleibt. Soviel läßt sich wohl aus dem bisher Gesagten erkennen, daß die auf Erfahrung gegründete Ästhetik vom Wahrnehmungsinhalt des ästhetischen Verhaltens auszugehen hat. Weder durch die Eigenschaften der ästhetischen Objekte noch durch die ästhetischen Fähigkeiten des Subjekts allein, weder durch eine objektive noch durch eine subjektive Methode ist das spezifisch Ästhetische zu erklären, es ist nur aus phänomenal, visuell gegebenen Wahrnehmungs-inhalten zu verstehen und zu beurteilen. Damit werden die Resultate aller Theorien, die vom Objekt oder Subjekt ausgingen, nicht mit einem Schlage wertlos, sie rücken vielmehr in eine andere Auffassung. Ein Beispiel mag dies erläutern. Wenn ein objektiv eingestellter Bauästhetiker von einem Raume sagt, er sei behaglich, so meint er damit, der Raum habe Eigenschaften an sich, welchen diese Bezeichnung zukommt; der Psychologe, der Empfindungstheoretiker dagegen glaubt, er selbst beseele den Raum mit Behaglichkeit, und deshalb erscheine er behaglich. Ist auch das eine wie das andere eine künstliche, schiefe Erklärungsform, so ist doch das sachliche Resultat nicht prinzipiell verschieden vom phänomenologischen Gedankengang, welcher sagt: Nicht welche Eigenschaften der Raum wirklich hat, auch nicht wie der Betrachter selbst gestimmt ist, soll gemeint sein, wenn man behauptet: »Der Raum ist behaglich«, sondern was zwischen dem Raum und dem Betrachter vorgeht und zustande kommt, nämlich der Wahrnehmungsinhalt ist behaglich. Die Phänomenologie will nicht wie die Psychologie ihre Resultate durch assoziative, animistische, symbolische, reaktive und ähnliche seelische Kräfte erklären, sondern sich einzig und allein auf das in der Wahrnehmung Gegebene beschränken. Wenn man einen Raum behaglich nennt, so kommt die Stimmung des Behaglichen nicht etwa von Assoziationen und relativen Faktoren, sondern liegt im wahrgenommenen Raumcharakter selbst schon drinnen. Das Behagliche ist »fundiert« z. B. in dem wahrgenommenen Rund der Formen, das »Runde« ist dann primär, das »Behagliche« daraus sekundär. In diesem Sinne soll die Analyse des ästhetischen Wahrnehmungsinhaltes in den folgenden

Kapiteln verstanden sein, wenngleich dafür vielleicht noch nicht immer die adäquaten Ausdruckformen gefunden wurden.

Mit der Analyse der phänomenalen Wahrnehmung, wie sie bisher dargelegt wurde, kann aber die ästhetische Betrachtung keineswegs zu einem befriedigenden, abschließenden Urteil gelangen. Die Wirkungsbeziehungen zwischen Objekt und Subjekt sind nicht nur Wahrnehmungsinhalte, wie Produzieren und Reproduzieren, es sind auch solche, welche darüber hinausgehen, wie Verstehen, Urteilen und Werten. Von ihnen seien jetzt nur das Verstehen und Urteilen untersucht, während das Werten einer besonderen Methode bedarf. Wenn man ein Bauwerk verstehen und beurteilen will, so ist dazu mehr als ein bloßer Wahrnehmungsinhalt nötig, denn dieser macht an sich vorerst noch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, er ist das jeweilige unmittelbare Resultat aus Objekt und Subjekt. Das Subjekt sagt z. B. vom Objekt: »Es erscheint mir behaglich«, d. h. es ergibt sich aus den beiden Faktoren eine Wahrnehmung, deren Inhalt für den vorliegenden Fall in dem Behaglichen, wie es unmittelbar in dem gegebenen Raum fundiert ist, besteht. Wenn man aber das Bauwerk zu verstehen glaubt, so daß man darauf ein Urteil gründen kann, so meint man etwas über das Bauwerk aussagen zu können, was auch andere billigen müssen, sofern sie etwas davon verstehen. Man stützt sich auf ein Prinzip, auf eine Norm. Diese nicht zu verwechseln mit »Dogmen«, welche als außerweltliche Gesetze das Ästhetische in ihren unabänderlichen Bann zwingen würden; die Prinzipien analysieren sich vielmehr aus den empirisch gegebenen Faktoren heraus, wenngleich sie ihrer Natur nach nicht nur aus Erfahrungstatsachen erklärt werden können. Die Phänomenologie will sie zwar ebenfalls aus der Wahrnehmung selbst schöpfen; ob es ihr gelingen wird, ist abzuwarten. Sie müßte dann das Allgemeingültige, den Gemeinschaftsfaktor auch aus der Wahrnehmung allein finden, d. h. das im besonderen Einzelfall Gefundene müßte jenes Vollwesen selbst sein, das nicht nur dem Einzelnen, sondern dem Allgemeinen zukommt. Aber auch wenn man die Beweismöglichkeit der ästhetischen Prinzipien aus unmittelbarer Wahrnehmung noch dahingestellt sein lassen muß, kann man sich deren Allgemeingültigkeit erklärlich machen. Die Geschichte zeigt, daß trotz der subjektiven Eigenart ästhetischer Urteile oft eine merkwürdige Übereinstimmung unter ihnen besteht, die nicht als zufällig angesehen werden kann. So haben sich die Urteile über große Kunstwerke im Lauf der Zeiten weniger geändert als manche Urteile in der sogenannten »exakten« Wissenschaft, wie z. B. in der Chemie.^{*)} Es müssen also irgendwelche Prinzipien, Normen oder Kategorien

^{*)} Ja man behauptet, daß z. B. die Abendmahldarstellung des Leonardo nicht nur allen anderen vorzuziehen sei, sondern überhaupt niemals, auch in Zukunft nicht, übertroffen werden könne.

angenommen werden, die auf das ästhetische Verhalten, d. i. hier das künstlerische Schaffen und Verstehen Einfluß haben. Diese Notwendigkeit mag Goethe empfunden haben, wenn er sagte: »So wird ein Mann zu den sogenannten exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe seiner Verstandesvernunft nicht leicht begreifen, daß es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist.« Ob die normative ästhetische Wahrnehmungs- und Urteilskraft in einer »exakten sinnlichen Phantasie« besteht und mit dieser erschöpft ist, ob sie »a priori« vorhanden ist oder phänomenologisch zu erweisen ist: alle diese Fragen gehören ins Gebiet der reinen Philosophie. Die angewandte Ästhetik geht jedenfalls nicht fehl, solche Normen gelten zu lassen, wenn sie gleich nicht mathematisch zu beweisen sind.

Liegen dem ästhetischen Verstehen und Urteilen allgemeingültige Prinzipien zugrunde, so muß der Betrachter diesen gemäß forschen, und seine Methode wird dann ob des objektiven Charakters jener Normen eine normative Methode sein. Worin besteht aber die Eigenart der ästhetischen Kunstprinzipien und woran erkennt man sie? Diese Fragen sind aufs engste verwachsen mit jener anderen: Woran erkennt man überhaupt ein Kunstwerk? Die Wesenserkenntnis: »Das ist Kunst!« kann wohl niemals dadurch zustande kommen, daß man eine bestimmte Betrachtungsart – also beispielsweise die normative Methode – auf einen beliebigen Gegenstand anwendet, sondern der Gegenstand muß selbst durch seine Eigenschaften dem Beschauer entgegenkommen, diesen durch seine besondere Gesetzmäßigkeit auffordern und durch bestimmte, sich von außerästhetischen Gegenständen klar unterscheidende Merkmale zwingen, ihn eben »kunstästhetisch« zu betrachten und nicht anders. Eine solche innere Notwendigkeit des Gegenstandes, die »merkliche Beschaffenheit« des Objekts – wie sie Kūlpe einfach nennt – haben sich die Inhaltsästhetiker aus einem immanenten Objektivismus, aus dem objektiven Dasein der Idee im Gegenstand erklärt, während die Phänomenologen von einer »intentionalen Evidenz« des ästhetischen Gegenstandes sprechen. Mag die eine oder andere oder eine dritte Erklärung vorgezogen werden, jedenfalls ist nur durch bestimmte Normen jene zwingende ästhetische Kraft, auf ganz verschiedene Menschen ausgeübt, möglich, und zweifellos müssen die zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten, welche den Schluß zulassen: »Das ist Kunst«, von den empirisch im Wahrnehmungsinhalt gegebenen Thatsachen ausgehen, wenn auch die Prinzipien selbst nicht empirischer Natur sein mögen. In diesem Sinne soll die »normative« Methode hier verstanden werden, und deshalb ist man berechtigt, zu sagen: Die ästhetischen Prinzipien müssen aus dem Wahrnehmungsinhalt des gegebenen Kunstwerks heraus analysiert werden. Sie sind nach dem Gesagten also diejenigen

Eigenschaften der Kunst, welche sich erfahrungsgemäß als typisch und immer wiederkehrend für jene Grundmotive herausgestellt haben, warum durch die einzelnen Urteile der Subjekte eine objektive Übereinstimmung erzielt wird. Solche Prinzipien sind beispielsweise die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die künstlerische Wahrheit, das Organische, die Raum- und Farbenharmonie, die Kontrastwirkung, die Symmetrie, der Rhythmus, die Reihung, die Proportion, der goldene Schnitt usw. Man hat Gesetze, wie Proportion, Symmetrie etc., auch ästhetische Hauptkategorien genannt, und wenn man mit Kant in den Kategorien Begriffe annehmen will, welche den Erscheinungen (also Erfahrungen) Gesetze a priori (also Normen) vorschreiben, so kann man auch in dieser Definition einen erklärenden Schlüssel zu dem scheinbaren Rätsel, wie die Ästhetik zugleich empirisch fundiert und normativ in ihrer Methode sein kann und muß, finden.

Faßt man das Bisherige kurz zusammen, so ergibt sich: Die Aufgabe der Ästhetik kann nicht darin bestehen, ein Schönheitsideal dogmatisch aufzustellen, ihre Methode darf weder deduktiv von einem festen Dogma noch induktiv von der Einzelerfahrung allein, weder »von oben« noch »von unten« abgeleitet werden, sondern die Einsicht in das Wesen des ästhetischen Verhaltens muß an Hand eines gegebenen Gegenstandes intuitiv den Wahrnehmungsinhalt nach den sich daraus ergebenden Normen erforschen. Die phänomenale Wahrnehmung ist das einzige, unmittelbar Gegebene an den sich selbst legitimierenden Kunstwerken, der Betrachter muß aus den dabei erregten Erlebnissen die Prinzipien – seien sie nun immanent oder apriorisch – herausanalysieren.

Das Problem
der Wertung.
Die metaphy-
sische Seite der
Ästhetik.

Einen wichtigen Schritt in das höhere Gebiet des ästhetischen Verhaltens bedeutet es, wenn man nicht nur das Kunstwerk verstehend beurteilen, sondern es auch werten will. Die Aufstellung eines Wertmaßstabes ist sehr verschieden von der Beschreibung und Erklärung des Wahrnehmungsinhaltes. Die Wertung ist etwas anderes als die Beurteilung des ästhetischen Wesens, und wenn man etwas als »schön« oder »erhaben« bezeichnet, so gründet dieses Urteil in tieferliegenden Gesetzmäßigkeiten, als wenn man eine Fassade gut proportioniert oder symmetrisch nennt. Mit dem letzteren ist noch kein allgemeiner Wert bezeichnet, sondern nur ein Teil, nur eine Seite des Kunstwerks charakterisiert; während man mit »Schönheit« etwas Umfassendes meint, dem das Ganze entsprechen muß. Auch mehrere Einzelqualitäten geben noch keinen Wertmaßstab; wenn z. B. eine Bauanlage verschiedenen Prinzipien nicht gerecht wird und darin Fehler aufweist, so darf sie deshalb noch nicht in Bausch und Bogen häßlich oder unschön genannt werden. Diese Oberflächlichkeit und Einseitigkeit ist die Hauptquelle so vieler nutzloser Polemiken in der Tageskritik. Eine synthetische Wertung muß alle Seiten berücksichtigen. Dazu kommen noch Artenunterschiede,

die überhaupt nicht miteinander verglichen werden können und welche außer den Wertgraden noch verschiedene Wertstufen, Höhen oder Niveaus des Wertes verlangen. So ist z. B. ein Arbeiterhaus nicht mit dem Maßstab eines Rathauses zu messen. Auch diese scheinbar selbstverständliche Forderung wird oft mißachtet.

Um für Wertungen die Methode richtig zu erkennen, muß man sich vor allem klar darüber werden, was man meint, wenn man etwas z. B. als »schön« oder »häßlich« bezeichnet. Man sagt nicht: »Das Gebäude ist für mich schön.« Darin wäre ein Widerspruch enthalten in dem »ist schön« und »für mich«; denn es liegt schon in dem Begriff »schön« die Gültigkeit auch für andere. Man weiß zwar, daß die ästhetischen Wertangaben von verschiedenen Menschen sehr verschieden und mehr oder weniger gültig sind, trotzdem glaubt jeder recht zu haben und eine allgemeine Norm auszusprechen, wenn er sagt: »Das Haus ist schön.« Die zureichende Grundlage für diese Wertung kann nicht etwa die Lust sein, welche viele Menschen in gleicher Weise beim Kunstbetrachten haben. Dazu bräuchte man keine Kultur, keine Ästhetik, sondern nur statistische Feststellungen, ob ein Gegenstand Lust oder Unlust auslöst. Auch durch die Einfühlung bekommt man keinen Wert; denn wenn man auch alles im Kunstwerk mitfühlt oder in dasselbe hineinfühlt, so hat man doch sicher kein Recht diese Gefühlsfähigkeit »schön« oder »wertvoll« zu nennen. Daß eine apriorische, mitgebrachte »Idee« in Form eines Dogmas, die z. B. das Ideal des Tempelbaues an alle Arten von Bauten heranbringen würde, keine zureichende Grundlage für die Schönheitwertung sein kann, bedarf nach dem obigen keiner nochmaligen Darlegung. Die Idee ist vielmehr aus dem Gegenstande selbst zu entwickeln, sie muß in seiner Eigenart drinnen liegen, wenn der Gegenstand wertvoll wirken soll. Mit anderen Worten: es muß im ästhetischen Gegenstand etwas Objektives, Ideelles vorhanden sein, was sich wiederum an etwas Objektives, allgemein Menschliches im wertenden Subjekt, an die Gattung im Einzelmenschen wendet. Zu dieser Forderung muß jede Philosophie der Wertung kommen, die für ihre Werte überindividuelle Gültigkeit beansprucht.

Die Art und Weise, wie hier Objekt und Subjekt zu einer Wertung zusammenwirken, wurde verschieden zu erklären versucht. Die Inhaltsästhetik sieht die Möglichkeit in der teleologischen Struktur der Kunst. Wie Kant angedeutet und Th. Vischer klar ausgesprochen hat, sei sowohl der Natur als auch dem Geist die absolute Idee, d. i. die höchste Einheit aller Gegensätze des Subjekts und Objekts gemeinsam. Die Ideenlehre nimmt an, daß Kunstprinzipien und Hauptkategorien in Begriffen der Natur (wie z. B. der Rhythmus) oder der Vernunft (wie z. B. der Organismus) begründet liegen, daß die Kunst in diesem Sinne eine Inkarnation von Ideen ist, indem

sie eine harmonische Einheit zwischen Begriff und sinnlicher Wirklichkeit herstelle, indem sich bei ihrer Beurteilung und Wertung das denkende »Ich« mit dem empfindenden »Ich« identifiziere. Die Phänomenologie dagegen will auch die ästhetischen Werte in ihrer Objektivität aus der unmittelbaren Wahrnehmung erkennen; denn ein Denken, ein Inbeziehungsetzen der Erscheinungen zu einer Idee könne nicht den Wert selbst darstellen.

In jedem Falle handelt es sich hier um Beziehungen zum Übersinnlichen, die nur durch die Metaphysik klargelegt werden können. Wahrnehmungsinhalt und Werturteil müssen sich teleologisch vereinigen. Die teleologische Struktur der Kunst weist auf die Metaphysik hin. Auch darin besteht kein Widerspruch zu der empirischen Grundlage der Ästhetik. Der teleologische Zweck der Kunst ist aufs engste verknüpft mit der Entschleierung des ureigensten Menschenwesens, mit der Enthüllung der befangenen Seelen, aus welchen die Kunst empirisch erzeugt wird.^{*)} Bei jedem einzelnen ästhetischen Erlebnis handelt es sich nicht um einen beliebigen, zufälligen Bewußtseinsinhalt, sondern um dessen Zusammenhang zum ganzen Leben und zum Universum. Auch die metaphysische Seite der Ästhetik ist im Grunde empirischer Natur und der Kunstphilosoph Broder Christiansen spricht in diesem Sinne von einer »empirischen Metaphysik«. Man könnte umgekehrt mit dem gleichen Rechte von einer »metaphysischen Empirie« sprechen; denn der Erfahrung liegt zweifellos ein metaphysisch geleiteter Instinkt zugrunde, welcher den Intellekt auf das Gesuchte hinleitet und ohne welchen gar keine künstlerische Erfahrung gemacht würde, so daß also die Empirie in diesem Sinne als das Ergebnis gewisser verborgener, metaphysischer Tendenzen angesehen werden muß. Die bloße, wahllose Empirie versagt in der Ästhetik schon bei den ersten Gehversuchen; denn die letztere ist eine Ideal- und Wertwissenschaft, sie hat eine Aufgabe zu erfüllen. Mit anderen Worten: Erfahrungswissenschaft und Metaphysik sind aufeinander gegenseitig angewiesen.

Das Gesagte wird klarer, wenn man die eben bezeichnete Metaphysik vergleicht mit der metaphysischen Spekulation. Diese geht von allgemeinen, abstrakten Begriffen aus, welche nur durch reines Denken zugänglich sind, beweist durch Begreifen aller sie konstituierenden Momente ihre Daseinsberechtigung und ordnet mit dialektischer Kunstfertigkeit die Erscheinungen der sichtbaren Welt in ihre Kategorien ein. Ihr Verfahren kann bei einem lückenlosen System an sich richtig sein in dem, was es aussagt, jedoch schließt es nicht aus, daß dabei wichtige Momente, welche vorzugsweise der Erfahrung zugänglich sind, zu wenig oder gar nicht zu Worte kommen, und daß ferner,

^{*)} Nietzsche singt im »Nachtlied«: »Nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen« »ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.«

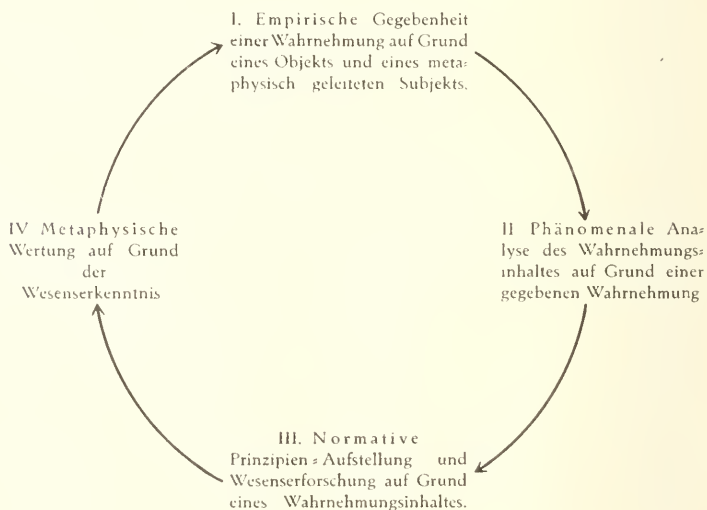
je nach Anlage des spekulativen Systems, Objekte unter einem gemeinsamen Sammelbegriff behandelt werden, die in ihrer empirischen Erforschung wesentliche Unterschiede aufweisen und auf diesem Untersuchungsweg zu anderen, meist treffenderen und lebensvolleren Resultaten gelangen können und müssen. So kommt auch die Architektur bei einer spekulativen Einteilung der Künste sicher nicht zu ihrem vollen Recht, weil z. B. die besondere Bedeutung des Zwecks, der Konstruktion und des Materials in der Baukunst, welche bei dieser Kunst mehr zu einer empirischen Betrachtung auffordern, im beengenden Zusammenhang mit den anderen bildenden Künsten dem einmal fest fixierten System zuliebe nicht entsprechend berücksichtigt werden können. — Die Ideenlehre im Sinne der Spekulation, also eine Ästhetik, welche »von oben« ihren Ausgangspunkt nahm und ihr Ziel schon von vornherein festgelegt hatte, ist mit Recht in Mißkredit gekommen und zwar hauptsächlich deshalb, weil sie in einer Entwicklungsepoche gepflegt wurde, in welcher man noch keine genügende Kenntnis der empirischen Voraussetzungen, keine ausreichende Analyse des Kunstschaffens hatte und so diesen notwendigen Unterbau vielfach durch a priori gültige Gesetze, durch Spekulationen, zu ersetzen suchte. Spielt auch in den Systemen Hegels, Schellings usw. die Erfahrung etwas mit, — denn wie angedeutet sind metaphysische Ideenlehre und Erfahrung in gewissem Grade immer voneinander abhängig — so sind sie doch auf eine spekulativ dogmatische Wirkung des Übersinnlichen gegründet und fragen nicht nach dem unmittelbaren ästhetischen Wahrnehmungsinhalt. Es entsteht in ihnen notwendig ein Bruch zwischen Beweisbarem und Erlebtem, Objektivem und Subjektivem. Mit dieser Unzulänglichkeit ist aber keineswegs erwiesen, daß die Ideenlehre an sich überhaupt auszuschalten wäre. Sie wird im Gegenteil heute, da man sich ihres empirischen Fundaments bewußt ist, schon ob jener ideellen Eigenschaft der Kunst als harmonische Einheit zwischen Natur und Geist in jeder systematischen Ästhetik — freilich auf anderer Basis als zu Hegels Zeiten und auch in etwas anderer Auffassung — notwendig.

Es ist also zu unterscheiden zwischen einer unberechtigten spekulativen Ästhetik, welche sich von vornherein ein Ziel setzt, d. h. »von oben« als von einem Dogma anfängt, und einer berechtigt notwendigen, metaphysischen Ästhetik, zu welcher — im intuitiven Sinne »von unten« beginnend — die Erfahrung durch die phänomenale und normative Methode geleitet allmählich und endlich aufsteigt.

Faßt man die Aufgabe und die Methoden der Ästhetik, wie sie kurz angedeutet wurden, zusammen, so ergibt sich: Von den empirischen Gegebenheiten, die sich bei jedem ästhetischen Prozeß unterscheiden lassen, sind weder das Objekt noch das Subjekt an sich ästhetisch bedeutungsvoll; das Ästhetische liegt vielmehr allein in der Wirkungsbeziehung zwischen

Übersicht.

beiden, nämlich dem Wahrnehmungsinhalt. Derselbe ist gemäß seiner phänomenalen Natur zu untersuchen, zu beschreiben und zu analysieren. In dieser Methode besteht die erste Arbeit der Ästhetik, welche die Einstellung, die Kontemplation, die Einfühlung, Produktion, Reproduktion, Gefallen, Freude, Genuß usw. in sich schließt, wiewohl diese letzteren Tätigkeiten zum Teil anderen Theorien angehören und deshalb hier nur in der umgedeuteten, phänomenalen Auffassung zu nehmen sind. Aus dem Wahrnehmungsinhalt sind sodann die in ihm liegenden Prinzipien herauszuanalysieren; die zweite, normative Methode ermöglicht ein urteilsfähiges Verstehen. Das letzte Ziel der Ästhetik, die Aufstellung eines Wertmaßstabes, deutet schließlich auf den übersinnlichen Gehalt alles Ästhetischen hin und erfordert eine metaphysische Forschung. Alle Betrachtungsarten stehen im engsten Zusammenhang, was besonders daraus ersichtlich ist, daß der metaphysische Gehalt des ästhetisch Wertvollen den Forschertrieb erst in Bewegung setzt, ihn auf das, worauf es ankommt, hinlenkt, ja die empirische Gegebenheit der ästhetischen Materie eigentlich schafft. So kann man die Aufgabe und die Methoden der Ästhetik vielleicht am besten in einem Kreislauf darstellen:



Der Kreislauf beginnt mit wirklich beobachteten Tatsachen, welche zur ästhetischen Forschung auffordern. Diese Aufforderung hat ihren Grund in der geistigen Organisation des menschlichen Intellekts, in einem metaphysischen Instinkt, welcher den ganzen Kreislauf infolge seiner Bildung und seines Kulturbewusstseins vorausahnt, welcher also seine Triebkraft von dem letzten Ziel ästhetischer Forschung erhält, wenngleich er sich dessen noch nicht in klarer Erkenntnis bewußt sein mag. Und ebenso wie der Anfang mit dem Ende verflochten ist, so wird sich die am Ende angelangte Forschung wieder von neuem mit der unmittelbar gegebenen Wahrnehmung beschäftigen und in wiederholter Durcharbeitung des gesamten ästhetischen Forschungsgebietes nach immer klareren und zuverlässigeren Resultaten streben müssen.

Nachdem so die Struktur der Kunstästhetik als Aufgabe und Wertwissenschaft darzustellen versucht wurde, soll sie in knappen Umrisslinien auch in ihrem Unterschiede und ihren Beziehungen zu den verwandten Wissenschaften: Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft dargelegt werden. Ist die Ästhetik in allen Fällen so selbständig, daß sie auf die Geschichte der Kunst — und im weiteren Sinne der Kultur — verzichten kann, oder muß sie das historische Element mit in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen?

Die Antwort dürfte lauten: In ihren Grundlagen und Haupttendenzen haben sich die Ästhetik sowohl wie auch die Kunstgeschichte auf eigene Füße zu stellen. Ästhetik ist die Forschung nach den Wirkungen der Kunst, ihren Prinzipien, ihrem Wesen, ihrem Wert und ihrem letzten Ziel und Zweck. Sie gibt ebenso Aufschluß über das Kunstschaffen wie über das Kunstverstehen, beide werden im »Ästhetischen« identisch. Es wäre eine Verkennung der ästhetischen Aufgabe, hier mit Conrad Fiedler einen Gegensatz zu konstruieren und nur auf das rezeptive ästhetische Verhalten eine Ästhetik zu gründen, während das produktive Kunstschaffen durch eine eigene Kunsttheorie erforscht werden müßte. — Kunstgeschichte ist ein Teil der Kulturgeschichte und befaßt sich mit der Entstehung der Kunst und ihren zeitlichen Erscheinungen. Während Ästhetik eine systematische Philosophie darstellt, ist Kunstgeschichte eine historische Wissenschaft. Das Urteil über den Wechsel des Schönheitsideals sowie die Registrierung der Tatsache, daß sich die Ansichten über große Kunstwerke im Laufe der Zeiten wenig geändert haben, sind zum Teil ästhetische Urteile; denn es liegt ihnen eine Wertung zugrunde. Reine Kunstgeschichte hat sich jeder Wertung zu enthalten. — Kunstwissenschaft ist die Lehre von der Darstellungsform, der »Kunstgrammatik«, wie z. B. die Harmonielehre in der Musik, wie Wölfflins oder Brinckmanns Bestrebungen in der bildenden Kunst und dem Städtebau. Die Kunstwissenschaft kann die Kunst nicht

Die Stellung der
Ästhetik zur
Kunstgeschichte
und Kunst-
wissenschaft.

als Kultursystem, sondern nur als Darstellungsmodus, als Stilerscheinung betrachten. Es handelt sich dabei um die Synthese aller jener Elemente, die einen Künstler, eine Zeit, einen Stil ausmachen. Jede Epoche verlangt eine andere Synthese, und je mehr man ihr gerecht wird, d. h. je mehr die Synthese der Kunstleistung selbst adäquat wird, desto schärfer ist das Kunstverständnis einer Epoche, eines Stils usw. So geht die Kunstwissenschaft hauptsächlich auf das Verständnis vergangener Kunstepochen aus, was nicht so viel ist, wie auf das Werturteil. Die Methode, welche in diesem Sinne nach dem »Wie?« forscht, kann keine Definition des »Was?« geben. Das erste ist Kunstwissenschaft, das zweite ist Ästhetik.

Die Ästhetik legt mit der Kunstgeschichte erst den Grund zur Kunstwissenschaft. Sie ist nicht vergleichend, sondern faßt die Kunst als Kultursystem auf, dessen Prinzipien sie bestimmt; während die Kunstgeschichte es nur mit den zeitlichen Veränderungen dieses Systems zu tun hat. Ästhetik selbst macht keine Anleihe bei der Geschichte. Eine spezielle historische Kunsterscheinung ist selbstverständlich nur historisch zu verstehen. Die Ästhetik gibt wohl die allgemeinen Begriffe, die dabei maßgebend sind; die speziellen, welche in einem bestimmten Moment wirksam gewesen sind, gibt aber die Kunstgeschichte. Die reine Ästhetik ist insofern die Voraussetzung zur Kunstwissenschaft, als sie das Kunstwerk, losgelöst von allen Entstehungsursachen, nur in seiner wesenseigenen, unmittelbaren Wirkung analysiert und damit auch den geschichtlichen Forschungen erst Wert verleiht. Deshalb liegt jeder tieferen Kunstwissenschaft – wie man z. B. bei Wölfflin sehen kann – eine ästhetische Anschauungsweise zugrunde, freilich meist versteckt und zwischen den Zeilen, sowie unvollständig und einseitig, weil sie eben dort nicht das Hauptziel, sondern nur Mittel zum Zweck sein kann, und weil ihr die erst im Entwicklungsstadium begriffene Ästhetik noch keine fertige, abgeschlossene Grundlage zur Verfügung zu stellen vermag. Deshalb haftet der Kunstwissenschaft und auch jener Kunstgeschichte, die instinktiv nach ästhetischen Normen urteilt – zum mindesten in der Architektur – etwas von Schöngestei und Unsicherheit an. Das Ziel muß die Arbeitsgemeinschaft aller drei Wissenschaften, bei bewußter Klärung und Selbständigkeit jeder einzelnen, zu einem großen Ganzen werden. Man sollte sich reinlicher Weise in der Kunstgeschichte vorerst jedes ästhetischen Urteils enthalten, bis man eine einigermaßen befriedigende Ästhetik besitzt, und die Kunstwissenschaft überhaupt erst in Angriff nehmen, wenn Geschichte und Ästhetik alles dazu vorbereitet haben; denn die Kunstwissenschaft ist von diesen abhängig, ja man könnte sie die Ehe zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte nennen.

Ästhetik
(kritisch)

Kunstgeschichte
(beschreibend)

angewandt:

Kunstwissenschaft
(erklärend)

Zweites Kapitel.

Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung.

Nachdem die Aufgabe und die Methoden der Ästhetik bezeichnet und kurz auseinandergesetzt sind, soll ihre Anwendung auf die Architekturbetrachtung möglichst im Sinne des vorgezeichneten Weges versucht werden. Es darf dabei also nicht von einem schon bestehenden System, welches die Prinzipien der Baukunst bestimmen und deduzieren würde, ausgegangen werden, es darf nicht in dem Begriff und durch die daraus folgenden Methoden einer allgemeinen Ästhetik das Wesen der Architektur gesucht werden: die Eigenart des Bauästhetischen muß vielmehr aus den unmittelbaren Wahrnehmungen an Hand eines gegebenen Gegenstandes und unter Beobachtung der dadurch erregten menschlichen Reaktionen untersucht werden. Aus dem Befunde der Betrachtung sind erst die ästhetischen Normen abzuleiten und aufzustellen. Nur wenn man die Werke der Architektur selbst vor Augen hat, wenn man ständig in Berührung mit ihnen steht und sich darüber Aufschluß gibt, was bei ihrer Wahrnehmung vorgeht, welche Kräfte dabei rege werden, und wie der fertige Gegenstand und der Betrachter oder der entstehende Bau und sein Schöpfer zusammenwirken, nur dann wird man die Sicherheit haben, der Sache gerecht zu werden und Abschweifungen zu vermeiden.

Wie alle Kunst, ist auch die Architektur Menschenwerk, das Erzeugnis menschlicher Kraft, und wer das Kunstwerk nicht in der Sprache liest, in welcher es geschrieben ist, weicht seiner eigentlichen Eigenart aus. Freilich ist das Wesen nicht aus seiner äußeren Herkunft abzuleiten, nicht durch genetische Rückschlüsse ist es zu ergründen, sehr wohl aber aus den inneren Bestandteilen, die es konstituieren. Nicht dadurch legitimiert sich das Ästhetische, daß es seine Entstehung aus Vorbildern und technischen Fertigkeiten ersehen läßt, sondern daß es vor allem in seinem Inhalt, seiner Absicht und seiner Bestimmung, durch die es einzig und allein Berechtigung erhält, offenbar wird. Der Wahrnehmungsinhalt enthält eine Aufforderung, eine Einladung zur ästhetischen Betrachtung, dadurch gibt sich das Kunstästhetische zu erkennen, weist sich aus und stellt zugleich eine ideelle Aufgabe; die Ästhetik ist eine Aufgabewissenschaft.

Der bauästhetische Wahrnehmungsinhalt im allgemeinen.

Wenn also das ästhetisch Eigenartige in dem aktiv Auffordernden bei der Kunstbetrachtung besteht, dann wird auch bei der Architektur das wesentlich Ästhetische mit jenen Faktoren gleichbedeutend sein, die sich bei der Wahrnehmung als Erreger bemerkbar machen. Ihrer Eigenart wird man am besten dadurch näher kommen, daß man sich nicht nur über die Vorgänge bei der Architekturbetrachtung im allgemeinen Rechenschaft gibt, sondern das Spezifische dieser Wahrnehmungen durch Abgrenzung von ähnlichen, verwandten Vorgängen genauer zu präzisieren versucht. Wie die Architektur als ein ganz bestimmter Teil des menschlichen Geistes, seiner Sinne und seiner Weltanschauung, also aus einem besonders gearteten Organismus entspringt, so wendet sie sich auch wieder an ganz bestimmte Seiten des Sinnlichen, Seelischen und Geistigen im Menschen, und so muß auch der Wahrnehmungsinhalt, der zwischen Objekt und Subjekt zustande kommt, aus besonderen Potenzen bestehen, die jenen menschlichen adäquat sind. Jedes Werk der Baukunst wird in seinem ästhetischen Gehalt die gleichen menschlichen Fähigkeiten anregen und befriedigen müssen, aus welchen es erzeugt, durch welche es inkarniert und für welche es bestimmt ist; sonst würde es einfach vom künstlerischen Sinn des Menschen negiert, es würde überhaupt nicht als Kunst aufgefaßt und anerkannt werden können.

Nicht jeder Bau wird als Kunstwerk empfunden, nicht jeder will ein solches sein. Nur wenn der Baumeister mit ganzem Herzen baut, dann wird auch in der Wahrnehmung seines Baues etwas Seelisches sich vorfinden, nur wenn er mit konstruktiver Klarheit die einzelnen Teile zu gliedern versteht, dann wird sich auch in der Betrachtung des fertigen Gebäudeorganismus ein dementsprechender Inhalt bemerklich machen, und nur wenn sein Auge dabei alles an den richtigen Platz setzt und mit feinem Formenmaß dimensioniert, dann wird auch der Wahrnehmungsinhalt, der sich aus dem Betrachter und dem vollendeten Gebilde ergibt, durch optische Vorzüge ins Auge fallen. Ob damit die wesentlichen Bestandteile des Bauästhetischen schon erschöpft sind, muß natürlich noch dahingestellt bleiben; es soll nur gezeigt sein, welcher Art die Faktoren sind, in welchen der ästhetische Wahrnehmungsinhalt verankert liegt und aus welchen er sich konstituiert. Um die einzelnen, besonderen Elemente in ihrem ästhetischen Wesen genauer zu fixieren, müssen die Wahrnehmungsergebnisse der Architektur betrachtung sorgfältig von solchen verwandter Gebiete unterschieden und abgegrenzt werden.

Man darf also nicht von der Annahme ausgehen, daß die Technik des Bauens im allgemeinen eine Kunst sei, sondern wird zweckmäßig nach dem Grunde fragen müssen, warum der Wahrnehmungsinhalt gewisser Bauten, die man als »Kunst« empfindet, sich von dem anderer technischer Werke unterscheidet. Gerade diese Unterscheidung kann

in die Eigenart des Ästhetischen der Architektur besser einführen, als z. B. ein Vergleich der Architekturbetrachtung mit den ästhetischen Wahrnehmungen bei anderen Künsten oder bei der Natur, weil die Unterschiede zwischen Architektur und Technik wegen ihrer Verwandtschaft subtilere und bezeichnendere Differenzierungen aufweisen.

Die Technik kann künstlerisch gestaltet werden, ohne ihren Charakter als Technik zu verlieren, die Kunst kann technische Qualitäten besitzen, ohne ihr Wesen als Kunst aufgeben zu müssen, wie ja die Architektur zeigt. In manchen Werken hinwiederum verbinden sich Kunst und Technik so innig, daß sich im Gesamtcharakter beide ziemlich gleichwertig gegenüberstehen und miteinander scheinbar verschmelzen, z. B. in einer städtebaulich und architektonisch befriedigenden Brücke. Der Unterschied beider ist trotzdem ein wesentlicher; schon einfache Erfahrungstatsachen weisen darauf hin. So zeigt die Geschichte deutlich, daß die Entwicklung der Technik nicht identisch mit jener der Kunst ist. Im Zeitalter der Griechen z. B. war die Kunst in höchster Blüte, nicht so die Technik; umgekehrt bei den Römern und in der neueren Zeit. Ein ganz prinzipieller Unterschied von Kunst und Technik offenbart sich aus der geschichtlichen Tatsache, daß die »ewig junge« Kunst schon vor Jahrtausenden hohe und höchste Punkte der Vollendung erreicht hatte, während die Technik sich mühsam und allmählich im Laufe der Zeiten emporarbeiten mußte; jene stellt in ihrer Entwicklung eine Wellenlinie, diese eine im allgemeinen stetig ansteigende Linie dar. So spricht man sinngemäß – wenn auch populär – vom Menschenkampf um die Technik und vom Göttergeschenk der Kunst; man meint mit dem ersten etwas Erzwungenes, mit dem zweiten etwas Freies.

Beide, Technik und Kunst, haben trotz dieser Unterschiede etwas Schöpferisches. Während sich aber die Technik auf das Mechanischzweckmäßige, allerdings oft mit Erfüllung des sinnlich Angenehmen und Gefälligen, beschränkt, läßt die Kunst den wahrnehmenden Geist in das übersinnlich Metaphysische schweifen. Das Bauästhetische legitimiert sich also gegenüber dem rein Technischen insofern als etwas Höheres, als es über den bloßen Zweck, die Konstruktion und das Material hinausgeht und sich zugleich als freies Produkt des Geistes teleologisch in die Natur und die sichtbare Körperwelt einfügt, indem es diese steigert. Während in der Technik der Zweck und das Kausalitätsgesetz das Wesentliche, Formgebende und Materialbestimmende, denen sich alles bedingungslos unterordnen muß, sind, können im Bauästhetischen der Zweck, die Konstruktion und das Material nur soweit mithbestimmen, als sie im Phänomen von Bedeutung erscheinen. Sie sind sekundär, insofern nicht ihre Realität, sondern nur ihre Erscheinung von Wichtigkeit ist. Die Bezeichnung »sekundär« ist hier allerdings nur im Vergleich mit der Technik gerechtfertigt;

Das
Bauästhetische
im Vergleich
mit dem rein
Technischen.

denn im Bereiche der Kunst selbst kommt es, wie oben bemerkt, überhaupt nicht auf Realität oder Irrealität an. Gerade der Vergleichspunkt des Konkreten, Realen weist aber nochmals deutlich auf diese wichtige Eigenart des Bauästhetischen hin. In der realen Technik ist der Zweck das ausschließlich Herrschende, hier handelt es sich in der Hauptsache um die begrifflich verstandesgemäße Lösung einer praktischen, konkreten Aufgabe, in der Kunst dagegen um die Erfüllung eines Stimmungserlebnisses in zweckentsprechender Erscheinungsform. Beide können sich zwar mit diesen Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade durchdringen, aber die Dominanten und Hauptinteressen müssen bestehen bleiben. Es kann das rein Technische im Bauästhetischen zwar auffallend hervortreten, ja es darf im Gesamteindruck sogar den Ton angeben, sofern es nur immer im Gewande des Erscheinungsphänomens bleibt.

In dem Unterschiede der Zweckbedeutung bei Architektur und Technik ist damit zugleich die feinere Differenzierung des »Schöpferischen«, das beiden gemeinsam ist, enthalten. Im Technischen muß sich der schöpferische Geist ganz auf das Zweckliche beschränken; eine moderne Maschine mit korinthischen Säulen z. B. wirkt widersinnig. In der Baukunst dagegen muß alles, auch wenn der Zweck in der Erscheinung dominiert, von schöpferischem Empfinden durchsetzt sein, der Schöpfergeist muß überall zu spüren sein; sonst entsteht bestenfalls tote Virtuosität. Die Virtuosität ist wohl in der reinen Technik am Platze, der architektonische Wahrnehmungsinhalt jedoch muß etwas Beseelendes haben. Eine bloße, nüchterne Gedankenkunst, wie z. B. manche Zweckbauten ohne jede Empfindung und Herzschlag, verstimmen ebenso wie die moderne Maschine mit den korinthischen Säulen.

Beide Wahrnehmungsinhalte, sowohl der Technik als auch der Architektur, treten durch das Auge in das menschliche Bewußtsein ein. Während es aber bei jener auf die Exaktheit ankommt, strebt diese vielmehr sinnliche Klarheit an. Das Exakte kann nicht Sache des bauästhetischen Wahrnehmungsbildes sein, weil Architektur zugleich Handwerk ist, und Handwerk sich wesentlich von Maschinenarbeit unterscheidet. In handwerklichen Produkten macht sich ein gewisses Fluidum der menschlichen Hand bemerkbar; denn während eine rentable Maschine immer beschäftigt werden muß, dabei aber nur eine beschränkte Tätigkeit verrichten kann, fertigt der Arbeiter Verschiedenes in mehr oder weniger gewandter Ausführung an und fügt sich der zeitlichen Fortentwicklung elastisch ein. Freilich darf man diese Unterscheidung nicht pedantisch nehmen, auch das technische Werk ist bis zu gewissem Grade Handwerk, und umgekehrt muß sich die Kunst oft vieler Werkzeuge bedienen, die man als »Maschinen« bezeichnen kann. Die optischen Qualitätsunterschiede bei der Betrachtung der Architektur und der Technik sind aber nicht nur in der verschiedenen Herstellungsart

begründet, sie gehen weit darüber hinaus. Das Formale in der Technik besteht nur auf Grund seines Zwecks, also auf Grund seines Eigenwertes. Das Kunstwerk dagegen erstrebt mit den Formen bloß einen Wirkungswert. Dabei ist der optische Wahrnehmungsinhalt von einer architektonischen Schöpfung so ungleich reicher als der eines technischen Werkes, daß sich beide überhaupt nicht mehr gut vergleichen lassen. Also liegt sicher auch hier im optisch Schaubaren ein wesentliches Moment der Eigenart des Bauästhetischen gegenüber dem rein Technischen.

Beispiele mögen das Gesagte erhärten und noch erweitern. Eine architektonische Schöpfung bietet einen ästhetischen Inhalt dar; eine Maschine, ein Luftschiff oder ein Torpedogeschloß erregen auch ästhetische Befriedigung. Die Freude an einem in der Sonne dahineilenden Zepplinschiffe z. B. mit seinen schönen Licht- und Schattenwirkungen resultiert jedoch aus einer Form des Schiffsrumpfes, die einzig und allein so gestaltet wurde, weil sie real, substantiell so die zweckmäßigste war. Ihr Anblick ist in diesem Punkte ein technisch-ästhetischer und kein künstlerisch-ästhetischer; man kann eine Maschine wohl allgemein ästhetisch betrachten und beurteilen, aber nicht kunstästhetisch. Wenn ein mächtiges Überseeschiff im Ozean oder ein Flieger im Luftmeer zugleich technisch und künstlerisch ästhetische Stimmungen auslösen, so sind die letzteren nicht im Objekt, sondern nur in der Phantasievorstellung des Betrachtenden begründet; nicht den Ingenieur des Schiffes oder Flugzeuges hat ein künstlerischer Genius geleitet, sondern im Vorstellungsvermögen des Beschauers allein entsteht die Illusion eines Gemäldes. Es soll aber nicht geleugnet werden, daß bei manchen technischen Werken, wie z. B. beim Bau von Lokomotiven, bewußt und mit Recht auf künstlerische Wirkungen hingearbeitet wird: dann handelt es sich zwar um etwas »Kunstästhetisches« im Technisch-ästhetischen, aber ganz unter der Vorherrschaft und im Banne des realen Zwecks, also um etwas Unfreies, und dieses Unfreie unterscheidet es letzten Grundes doch wieder wesentlich vom wahrhaften und freien Kunstästhetischen.

Auch in ihrer Stellung zur Natur sind diese Arten des Ästhetischen scharf zu fixieren. Wie es vom technischen Werk nur technisch-ästhetische Wahrnehmungen gibt, und analog in der Natur die Betrachtungsinhalte nur naturästhetischer Art sind, so kann bei diesen Wahrnehmungsinhalten das Kunstästhetische höchstens dazugeschaut, aber nicht herausgeschaut werden. Eine rein praktisch gebaute Segelyacht z. B. wird im Spiel der Wellen, im Hauch der umgebenden Luft usw. vor den Augen des Malers ein Gemälde — aber nicht mit Leinwand und Farben, sondern nur vorgestellt — ebenso wie ein willkürlich gewachsener Baum in der freien Natur bei bestimmter Beleuchtung nur die Illusion eines Kunstwerks hervorzubringen kann. Daß aber umgekehrt bei vorwiegend künstlichen Gebilden

die Willkür der Natur meistens stört, zeigt z. B. eine Bank aus unentrindeten Baumstämmen.

In der Natur herrscht vom künstlerischen Standpunkte aus Willkür, in der Technik Zwang, in der Kunst Freiheit. Die Gestalt des Ozean-schiffes wurde bedingungslos durch den Zweck, durch die Bestimmung als Frachtmittel diktiert; die Form einer baukünstlerischen Schöpfung dagegen könnte ganz und gar anders sein, um dennoch dem gleichen praktischen Zweck, dem sie in ihrer sekundären Bestimmung als Technik zu dienen hat, zu genügen. Während das Schiff das Verstandesresultat des Notwendigen ist, stellt die Architektur die Kunst des Möglichen dar. Der Ausbau eines schönen Platzes, einer Straße, eines Gebäudes usw. könnte auch anders gelöst sein, in einem Innenraum könnten auch andere Gegenstände zu den Tapeten, Teppichen usw. passen, ohne die Einheit zu zerstören. Die Architektur ist aus einer gewissen Freiheit, aus einem nicht hemmend vom Zweck beeinflussten Willen entstanden; womit aber nicht gesagt sein kann, daß der Zweck überhaupt keinen Einfluß auf die architektonische Form hätte! Es ist kein Widerspruch zum Begriff »Kunst«, wenn sie Technisches in sich enthält. Die Architektur als Kunst kann und will ihre technischen Gegebenheiten nicht aufheben, sie sind ihr aber in ihrer Realität insofern gleichgültig, als sie sich in ihrem Wesen als freie Kunst nur um die Phänomene des Zwecks, der Konstruktion und des Materials, nicht um deren konkrete Substanz, zu kümmern hat. Davon später mehr!

Die Potenzen im
Wahrnehmungs-
inhalt des Bau-
ästhetischen.

Was bisher nur sporadisch im Vergleich mit der Technik von der Eigenart des bauästhetischen Wahrnehmungsgehaltes gefunden und festgestellt wurde, soll jetzt für sich allein nach seinen ästhetischen Potenzen geordnet werden, um eine spätere Analyse im einzelnen zu ermöglichen. Das Wesentliche ist in dem Bisherigen eigentlich schon enthalten.

Aus den dargelegten Unterschieden zwischen Kunst und Technik, besonders aus der Tatsache, daß das Ästhetische in der Baukunst aus einem freien Willen entsteht, läßt sich die potentielle Energie im Architekturästhetischen erkennen, daß es um seiner selbst willen, aus einer inneren Triebhaftigkeit heraus geschaffen wurde. Es handelt sich also dabei nicht um eine Absicht, Tendenz oder Kaprice des Künstlers. Dieser fungiert vielmehr als Medium seiner Kunst, als Werkzeug einer objektiven Idee, als nur ausführendes Subjekt des Allgemeinmenschlichen. Daß das Persönliche im Ästhetischen ganz im Banne des Gemeinschaftlichkeitsfaktors bleiben muß, zeigt die sofortige Verstimmung, sobald man die Absicht des Künstlers aus dem Wahrnehmungsinhalt aufdringlich herausmerkt. Von der sekundären Bedeutung und notwendigen Unterordnung des tendenziös Individuellen im Gesamteindruck geben ferner die Tatsachen Zeugnis, daß der Künstler bis zu hohem Grade unbewußt, wie gezwungen von einer

höheren Macht, schafft, daß dabei manchmal etwas ganz anderes, als er beabsichtigte, und doch künstlerisch Wertvolles zustande kommt, daß umgekehrt die zu sehr zur Schau getragene persönliche Absicht leicht in Manierismus ausartet und endlich, daß es schon im Wesen der Baukunst selbst liegt, mehr objektive Inhalte als persönliche Phantasiegebilde darzustellen. Jedoch die Absicht der Kunst als solche, d. h. als freie objektive Potenz und Gesetzmäßigkeit im Gegensatz zur Natur, Technik usw. muß anerkannt und aufrecht erhalten werden.

Worin besteht nun die Äußerung des Kunstwillens, welche Art von potentieller Energie strömt vom Architekturästhetischen aus? Die Wahrnehmung zeigt deutlich, daß es sich zunächst um eine beabsichtigte Gefühlsübertragung oder genauer um die Auslösung eines bestimmten Seelenerlebnisses handelt. *Saxa loquuntur*. Ein Gebilde, dessen Wahrnehmungsinhalt nicht instande ist, zur Seele des Betrachters zu sprechen, das ganz gefühlsleer ist, hat keinen Anspruch, als Architekturwerk genommen zu werden. Beim Werk der reinen Technik ist der Empfindungsgehalt — wenn er überhaupt auftritt — etwas Sekundäres und Akzidenzielles; das Zeppelinluftschiff z. B. hat seine Zigarrenform nicht erhalten, um Gefühlswerte zu übertragen, sondern einzig und allein, weil es in dieser Form am leichtesten die Luft durchschneidet. Das Pantheon in Rom dagegen hat seine Kugelform vor allem deshalb bekommen, weil der Raum der Kugel eine Stimmung, ein Symbol, eine seelische Befriedigung ausdrücken und übertragen soll, und nicht, weil das Kugelgewölbe am dauerhaftesten wäre oder aus sonst einem praktischen Grunde. Als ein wesentlicher Bestandteil des bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes sei also das Seelische vorerst ganz allgemein festgestellt.

Die Betrachtung über die Unterschiede zwischen Kunst und Technik gibt zugleich eine Brücke zu einer zweiten Eigenart des Architekturästhetischen. Wenn die Baukunst zugleich Technik ist — eine Architektur ohne technische Gegebenheiten gibt es nicht —, so darf sich das künstlerisch Ästhetische, wiewohl es an sich etwas anderes als das Technische ist, keineswegs in Widerspruch zu diesem setzen. Nun könnte man immerhin von einem unvereinbaren Doppelwesen in der Architektur sprechen, von einer Erscheinung, dessen Schönheit sowohl künstlerisch als auch technisch, oder weder das eine noch das andere wäre, und mit einem ganz neuen Namen, vielleicht als »anhängend« bezeichnet werden dürfte. Man könnte ferner die Architektur mit Aristoteles, Batteux und E. v. Hartmann als eine »unfreie« Kunst erklären oder sie mit Fichte nur unter gewissen Bedingungen, nämlich nur für Bauten, die keinem Zwecke dienen, gelten lassen. Allein alle diese Auswege enthalten Widersprüche in sich selbst. Wirklich zwecklose Bauten gibt es nicht, und wenngleich es im Bauästhetischen nicht auf den

Zweck selbst, sondern nur auf dessen sichtbare Ausdruckserscheinung ankommt, so gibt es eben keinen Kunstbau, wo diese Erscheinung vom Zwecklichen nicht vorhanden sein müßte. Die Freiheit ist ferner eine notwendige Voraussetzung aller Kunstentfaltung und schon in dem Begriffe »Kunst« notwendig enthalten. Gegen die Bezeichnung von einer dem Technischen nur »anhängenden« Schönheit in der Architektur spricht – wie später genauer ausgeführt werden wird – die ganz untrennbare Verquickung alles aus dem Technischen in die Erscheinung Tretenden mit dem Künstlerischen schon bei der Entstehung des Architektonischen. Gegen eine Degradierung der Architektur zu einer nur »dekorativen« Kunst, wie es manche Ästhetiker tun, spricht die einfache Tatsache, daß beispielsweise der Alhambra oder der Akropolis, dem Pantheon oder der Hagia Sophia, der Peterskirche oder der Kathedrale von Amiens eine so überwältigende Wirkung innewohnt, als nur irgend einem anderen großen Werk der Kunst. Es heißt auf die Blindheit oder Unkenntnis der großen Masse spekulieren, wenn man einem einseitigen System zuliebe die erhabenen gewaltigen Architektur zusammen mit Möbeln und Ornamenten in das unterste Schubfach einer philosophischen Kommode mit der Aufschrift »Dekoration« abschiebt.

Wenn es sich also bei jenen technischen Bauten, deren Wahrnehmungsgehalt sich zum Unterschied von reinen Zweckbauten als Kunst legitimiert, doch um eine Freiheit, eine Triebkraft handelt, die unabhängig von hemmenden Zweckrücksichten auf das künstlerisch Ästhetische und die selbständige, architektonische Schönheit ausgeht, so ist darin eine weitere Potenz inbegriffen: nämlich die Autonomie des Bauästhetischen trotz seiner verstandesgemäß technischen, zwecklichen und materiellen Gegebenheiten. Die Autonomie des Architektonischen besteht darin, daß sich das Bauästhetische in seinem Wesen den Gesetzen unterwirft, die in ihm selbst begründet liegen, daß es sich diese Gesetze selbst gibt. Welche Gesetze liegen im Wesen des Baukünstlerischen notwendig begründet?

Es handelt sich bei der Architektur nicht wie meist in der Malerei und Plastik um Abbilden der Eindrücke, die von Realitäten ausgehen, wie z. B. bei einem Gemälde, das nur das Bild eines Zimmers darstellt; sondern es handelt sich um die Erscheinung von Realitäten selbst, also nicht nur um die Erscheinung von Abbildern der Realität. Auch der reine Kunstbau – z. B. ein Denkmalbau – erfüllt als technisches Werk einen Daseinszweck. Der bloße Schein eines Tempels wie eine Fassade aus Putz oder Stuck, ohne tatsächlich benutzbar zu sein, entspräche nicht einem Bauwerk, sondern nur dem Abbild eines solchen. Die Substanz selbst bleibt dabei allerdings, wie schon oft betont, gleichgültig, nicht aber das »Wie«, die Beschaffenheit, die Erscheinung der Substanz. Ist es auch ästhetisch bedeutungslos, ob diese Erscheinung selbst real oder unreal sei, so bleibt es doch für die

Beschaffenheit und den Ausdruck der Erscheinung wichtig, daß sie ihren realen Gegebenheiten verstandesgemäß entspricht. Also nicht, daß die Erscheinung selbst wirklich oder unwirklich sei, ist das Entscheidende in dieser prinzipiellen Frage der Bauästhetik, sondern daß sie trotz aller phänomenalen Unabhängigkeit von Realität und Irrealität sich nicht mit den Gesetzen ihrer technischen Gegebenheiten in logischen Widerspruch setze, sondern dem Zweck, dem Material und der Konstruktion -- freilich immer durch die Brille der phänomenalen Erscheinung -- voll und ganz entspreche. Die Gesetze des Zwecks, des Materials und der Konstruktion mögen im technischen Teil der Architektur außerästhetische, naturwissenschaftliche Regeln sein, im Bauästhetischen sind sie von einem anderen Gesichtspunkte aus nicht minder wichtige ästhetische Gesetze, die in ihm notwendig fundiert sind. Die Eigenbedeutsamkeit des architektonischen Phänomens besteht eben darin, daß sie den Gesetzen des Verstandes, auf die sich das Phänomen gründet, autonom gerecht wird. Die äußere und innere Zweckmäßigkeit fallen in eins zusammen durch jene Triebkraft, Zielstrebigkeit oder Entelechie, bei welcher Maschine und bildende Kraft als Erfüllung einer schon in sich fertigen Wesenhaftigkeit autonom ineinander aufgehen. Die künstlerische Ausgestaltung der technischen Gegebenheiten ist nicht etwa deren Aufhebung, sondern deren Steigerung. Man ist nicht gezwungen, aus »der Not eine Tugend zu machen« -- wie man sagte --; denn das praktisch Verstandesgemäße ist für die Architektur keine Not. Das Gesetz der Schwere z. B. soll nicht bemäntelt oder gar durch Kunststücke scheinbar zu Schanden gemacht werden (wie bei schiefen Türmen), sondern es soll sich frei nach seinen eigenen Gesetzen ausdrücken.

Auch mit der Annahme und dem Ausweg eines gewissen logischen »Instinktes« im bauästhetischen Wahrnehmungsakte kann man diese wichtige Seite der Architektur nicht erklären. Alle Anstrengungen, das Verstandesmäßige aus dem Bauästhetischen zu verbannen, zeugen von dem Bestreben, die Ästhetik der Architektur um jeden Preis in jene hergebrachte, allgemeine Ästhetik hineinzuzwängen, welche lediglich die »Idee in der Erscheinung« oder den »reinen Schein« ohne jeden logischen Beigeschmack anerkennen will. Wenn die Architektur als Technik einen Zweck erfüllt -- eine Architektur ohne Technik gibt es nicht -- aber doch zugleich »frei« sein muß -- eine unfreie Kunst wäre ein Widerspruch in sich selbst --, dann muß sie eben den Zweck in autonomer Erscheinungsform ausdrücken. Der freie seelische Gehalt des Bauästhetischen ist kein Gegensatz zur phänomenalen Zweckbestimmung und deren logischen Forderungen des Aufbaues, des Materials und der Technik. Im Gegenteil wird durch die Wesensanalyse, welche von der unmittelbaren Wahrnehmung ausgeht, die seelische Potenz des

Bauästhetischen zu einer untrennbaren Einheit des Gefühls und Verstandes ergänzt. Das ästhetische Wahrnehmungsbild an einem Baue steht und fällt mit seinen praktischen, statischen und materiellen Vorbedingungen. Es muß notwendigerweise neben dem Seelischen auch das Verstandesgemäße als Bestandteil, welcher in der Wahrnehmung fundiert liegt, mit anerkannt werden. Das Verstandesgemäße ist also als zweite Potenz des bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes vorläufig programmatisch festzustellen.

Aus der Vereinigung des Seelischen als dem ursprünglichsten Kunstsymptom mit dem Verstandesgemäßen als dem Träger der zwecklichen Erscheinungswelt ergibt sich der dritte, selbstverständlichste Bestandteil, welcher im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte enthalten sein muß, nämlich das sichtbar Optische. Das Kunstwerk kann seinen Gefühlsinhalt nur sinnlich übermitteln, nur durch die Sinne in das Bewußtsein eintreten, und in der Versinnlichung besteht zugleich ein Teil jenes Inhalts selbst. Ebenso kann sich die Sichtbarkeit des Zweckes, des Materials und der Technik künstlerisch nur in solchen Erscheinungen kundgeben, welche die ästhetischen Gesetze des Auges anerkennen. Sie sind ja der Dolmetsch zwischen innerem Gehalt und Ausdruck, und der alleinige Weg zum Seelischen geht durch die Inkarnation, das Visuelle. Man könnte also nicht einwenden, die Tatsache, daß eine seelische und eine verstandesgemäße Kraft im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt vorhanden sind, sei noch kein Beweis, daß auch das Optische darin ästhetische Qualitäten besitzen müsse. Dieser Einwand ist deshalb hinfällig, weil es in der Baukunst gar keinen anderen Weg gibt, das Seelische und das Verstandesgemäße überhaupt zum Ausdruck zu bringen, als eben durch sichtbare Formen. Wenn also die ästhetischen Gefühle und Gedanken nicht durch die Erscheinungen übermittelt und ausgedrückt werden, sind sie ästhetisch nicht vorhanden; niemals wird ein Blinder Architektur ästhetisch wahrnehmen und verstehen können.^{*)} Von den feineren Unterscheidungen zwischen Inhalt und Form, dem Optischen als Vermittler und selbständigem Wert wird noch zu sprechen sein. Hier soll das Optische nur ganz allgemein als notwendiger Bestandteil im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt konstatiert werden.

Faßt man zusammen, so ergibt sich: Die Potenzen, welche der architektonische Wahrnehmungsinhalt enthält, sind das Seelische, das Verstandesgemäße und das Optische oder mit anderen allgemeineren Worten: die Tiefe (des Inhalts), die Sachgemäßheit (des Zwecks) und die Vollendung (der Form). Das Bauästhetische hat einen seelischen

^{*)} Unter »Blinder« muß hier ein Blindgeborener verstanden werden; denn ein anderer kann das verlorene physische Sehen durch ein inneres Schauen der Erinnerung bis zu einem gewissen Grade ersetzen.

Inhalt und einen verstandesgemäßen Zweck, soweit sich diese in den Grenzen einer optischen Erscheinungsform auszudrücken vermögen. Bevor jede Potenz einzeln analysiert wird, sei noch auf einige wichtige Eigenschaften, welche allen dreien in gleicher Weise zukommen, hingewiesen.

Das spezifisch Künstlerische der Architektur wurde aus ihrer Freiheit, welche über das rein Zweckliche hinaus seelische Empfindungen auslöst, entwickelt. Da aber die Baukunst zugleich Technik ist, müssen sich die technischen Gegebenheiten in autonomer Erscheinungsform mit dem Gefühlsgehalt verbinden, und da endlich diese Erscheinungsform die einzig mögliche Inkarnation von Seelischem und Verstandesgemäßem ist, so kommt als dritte ästhetische Potenz bei der Architekturwahrnehmung das Optische hinzu. Aus dieser Reihenfolge darf man jedoch nicht schließen, daß das Seelische wichtiger als das Verstandesgemäße oder das Optische wäre, oder daß das Verstandesgemäße vor dem Optischen in seiner Bedeutung irgend etwas voraus habe. Ebenso gleichberechtigt und notwendig Freiheit, Autonomie und Inkarnation im Begriffe der Baukunst liegen, sind auch Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte mit Notwendigkeit enthalten. Würde auch nur ein Bestandteil fehlen, so würde es sich nicht mehr um Architektur handeln. Beim Mangel des Gefühlsempfindens bleibt nur reine Technik übrig, bei Unterschätzung des Verstandesgemäßen entstehen bestenfalls zeichnerische Phantasien in unglaublichen Bauformen, wie man sie manchmal in Skizzenbüchern und Zeitschriften als »architektonische Sinfonien« sieht, und bei Vernachlässigung des Optischen bleibt die Konzeption überhaupt im ersten Keime dunklen Träumens stecken.

Wenn man das Bauästhetische nacheinander in seinen gefühlsmäßigen, verstandesmäßigen und optischen Inhalten betrachtet, so muß man sich dabei bewußt bleiben, daß dieses Nacheinander der Betrachtung nur durch eine zerstückelnde Analyse des bauästhetischen Wahrnehmungsgehaltes möglich ist; während die ideelle, technische und sinnliche Harmonie der gegebenen Wahrnehmung ursprünglich ein einheitliches Ganzes, eine absolute Einheit und Unzertrennlichkeit bildet. Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches sind vor der spezialisierenden Betrachtung Eins. Daraus folgt, daß man durch eine solche notgedrungene Analyse allein weder das Ästhetische schaffen noch als Betrachter vollständig verstehen kann. Sowohl der Künstler wie auch der Beschauer müssen alle jene Elemente zugleich, intuitiv als eine unteilbare Einheit empfinden. Die Zerpfückung eines vollständigen Wahrnehmungsinhaltes ist kein abschließendes Urteil und kann für jede einzelne Funktion nicht allein bestehen. Sie muß sich in ihren Faktoren wieder zu einer Gesamtheit verschweißen, wobei — wie bei einer tragenden Kette — jedes Einzelglied das wichtigste ist. Darin besteht

Die Notwendigkeit, Unzertrennlichkeit und Reinheit von Inhalt, Zweck und Form im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt.

gerade ein Hauptunterschied der Kunst von Wissenschaft, daß in der Kunst das Werk spontan gegeben ist; während in der Wissenschaft die Erkenntnis diskursiv, mühsam Schritt um Schritt erkämpft werden muß. In diesem Sinne sagte Vischer von der Kunst, das Kind springe wie Minerva in voller Rüstung aus dem Haupte des Künstlers. (Ästh. § 397.)

Trotz der absoluten Gleichberechtigung von Inhalt, Zweck und Form kann man sehr wohl von einer Dominante, einer Vorherrschaft eines einzelnen Elementes sprechen, je nachdem die eine oder andere Seite dieser Potenzen überwiegt. Damit ist aber keineswegs zugestanden, daß das Ästhetische dann die anderen Qualitäten vernachlässigen dürfe. Es muß allen drei Richtern: dem Gefühl, dem Verstand und dem Auge notwendigerweise gerecht werden. Echt künstlerisches Walten wird nur dort zu verspüren sein, wo es der stark fühlenden Phantasie gelungen ist, das materiell bedingte Gebilde durch entsprechende Formgebung zu einem beseelenden, geistig freien und autonomen Ausdruck zu erlösen.

Neben der Notwendigkeit und Unzertrennlichkeit der drei Bestandteile eines jeden bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes ist ihre Reinheit von Wichtigkeit. Ebenso wie die ästhetische Zweckgerechtigkeit sich wesentlich von bloßer Technik unterscheidet, so müssen bei der Architekturbetrachtung auch das Gefühlsempfinden und der Formausdruck in ihrer ästhetischen Reinheit gewahrt bleiben; sie dürfen nicht in Hedonismus oder in Formalismus ausarten. Der Hedonismus und das Streben nach rein formaler Schönheit gehen auf ein Lustgefühl, im Gegensatz von Unlust, aus. Der Genuß im Sinne der Lust ist aber nicht das Ziel des Ästhetischen; Kunst beabsichtigt etwas anderes als ein guter Wein oder ein weiches Bett. Die genauere Unterscheidung der verschiedenen Genüsse gehört zwar in das Gebiet der allgemeinen Ästhetik; in jedem Falle vermeidet man es aber auch hier besser vom »Kunstgenuß« zu sprechen; denn die Fähigkeit, einen Genuß auszulösen, hat, streng genommen, nichts mit ästhetischen Wahrnehmungen gemeinsam. Nicht was die äußere Form und Gestalt an Lustgefühlen beim Betrachter erwecken, sondern was den inneren Gehalt des Ästhetischen, zu welchem allerdings das Formgewand ein wesentlicher und notwendiger Dolmetsch ist, ausmacht, soll sich im Ästhetischen kundgeben. Eine deutlichere Unterscheidung vom bloßen Genuß und ästhetischer Wahrnehmung erhält auch sofort aus einer Untersuchung der Wahrnehmungssinne. So hat man mit Recht eine Scheidung der höheren Erkenntnisinne: Gesicht und Gehör von den tieferen Verteidigungssinnen: Geschmack und Geruch vorgenommen; der Tastsinn steht dabei in der Mitte. Ästhetiker wie Hegel, Hartmann und andere haben die niederen Sinne ganz von der Ästhetik ausgeschlossen, weil sie im Gegensatz zu den höheren Fernsinnen nur Kontaktsinne seien, die auf die Begierde und das Stofflichkeitsgefühl reagierten. Dieser prinzipielle

Ausschluß von Geruch, Geschmack und Tastsinn geht aber bei der Architekturwahrnehmung vielleicht doch zu weit. Zugegeben, daß Geruch, Geschmack und Tastsinn mehr grobsinnlicher Natur sind und sich vorzugsweise an die materielle Seite der Dinge wenden —, während die geistigen Organe des Gehörs und Gesichtes zugleich Vermittler ideell freier Werte sind —, zugegeben ferner, daß die Vorstellungsbilder von Geschmack und Geruch im Vergleich zur Gesetzmäßigkeit der höheren Sinne schwach sind: so schließt das doch nicht aus, daß durch den Tastsinn z. B. das geistige Sehen gesteigert, durch den Geruch eine ästhetische Stimmung erhöht werden kann. Die taubstumm blinde Amerikanerin Helen Keller spricht von solchen künstlerischen Empfindungen; Erscheinungen der sogenannten Synästhesie geben davon Zeugnis. Freilich nicht das sinnlich Ertastete an sich ist dann das ästhetische Wahrnehmungsergebnis, sondern das dadurch innerlich Erschaute und Erlebte. So kann beispielsweise der feine Geruch edler Holzarten in einem vornehmen Innenraum der ästhetischen Phantasie Anregungen geben. Semper glaubte sogar, der aromatische Geruch des Harzes, mittels welchem die griechischen Tempel bemalt wurden, sei ein beabsichtigt ästhetischer Reiz gewesen. Külpe bemerkt in seinen Vorlesungen über Ästhetik, daß zum Inbegriff einer Markthalle unbedingt die mannigfachen Gerüche der Waren gehörten. Die niederen Sinne können also jedenfalls einen ergänzenden Beitrag zum ästhetischen Wahrnehmungsinhalt liefern und sind nicht prinzipiell auszuschließen. Die Reinheit des ästhetischen Gehaltes wird nicht durch die niederen Sinne beeinflusst, solange sich diese absolut der Idee mit allen Forderungen des Ästhetischen unterordnen, solange durch die Sinne nichts in den Körper des Betrachters hineingenommen wird, d. h. solange die vom Sinn erfaßten Eigenschaften vollkommen dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalte verbleiben. Sobald man also z. B. den Geruch an einem Bauwerk in sich eintrinken würde, sich an ihm berauschen würde, wäre es kein ästhetisches Verhalten, sondern ein außerästhetisches, lustbetontes Genießen an der eigenen Körperempfindung. Wenn man dagegen den Wahrnehmungsinhalt selbst mit seiner Begleiterscheinung des Geruches ästhetisch betrachtet, können dem Geruch und analog auch dem Tastsinn sehr wohl gewisse ästhetische Potenzen zukommen, ohne die Reinheit der Gesamtwahrnehmung zu beeinträchtigen.

Damit ist die Eigenart des Bauästhetischen nach Quantität und Qualität in großen Umrissen gezeichnet. Bevor auf die drei Hauptelemente im besonderen näher eingegangen wird, mag eine kurze Umschau über den bereits zurückgelegten Weg und das noch vorliegende Ziel Aufschluß geben. Drei Wahrnehmungswege sind klar vorgezeichnet und laufen parallel nach der gleichen Richtung. Auf dem Wegweiser der einen steht: »Seelischer

Übersicht.

Wahrnehmungsgehalt«, auf dem andern: »Verstandesgemäßer Wahrnehmungsgehalt« und auf dem dritten: »Optischer Wahrnehmungsgehalt«. Alle drei kommen und ergeben sich aus der: »Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung«, und diese Eigenart ist wiederum abgeleitet aus der »Aufgabe und Methode der Ästhetik«. Man müßte nun eigentlich die vorliegenden drei Wege, in welchen die Aufforderung zur Analyse ihrer ästhetischen Normen enthalten ist, zu gleicher Zeit und im gleichen Tempo beschreiten. Man müßte einen Wagen, ein Gefährte konstruieren, das auf jeden Weg ein Rad setzt und gleichmäßig vorrückt. Da dies nur bildlich möglich ist, wird man das Gleichzeitige bewußt durch ein Nacheinander ersetzen müssen, um schließlich wieder in einem gemeinschaftlichen Ziel einzumünden. Die dreiteilige Marschrouten wird zum »Wesen der Architektur« führen, womit die theoretische Untersuchung beendet und das Übrige einem angewandten, praktischen Teil überlassen werden soll.

Theoretischer Teil.

I. Aufgabe der Ästhetik.

1. Phänomenale Analyse, 2. Normative Methode, 3. Metaphysik.



II. Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung.

1. Seelischer Gehalt. (Tiefe) 2. Verstandesgemäßer Gehalt. (Sachgemäßheit) 3. Optischer Gehalt. (Vollendung)



III. Analyse des Seelischen und seiner Normen.

1. Höchstleistung.
2. Raumleistung.
3. Sicherheitsleistung.

IV. Analyse des Verstandesgemäßen und seiner Normen.

1. Zweck.
2. Material.
3. Konstruktion.

V. Analyse des Optischen und seiner Normen.

1. Raumwahrnehmung.
2. Wirkungsgesetze.
3. Reliefauffassung.



VI. Wesen der Architektur.

1. Raummäßigkeit, 2. Architektur zum Unterschied von Plastik und Malerei.
3. Konkavität von innen und außen

Drittes Kapitel.

Seelischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.

Schopenhauer betrachtet einmal die Schönheit des Weibes unter dem ausschließlichen Gesichtspunkt realen Zweckes und kommt zu dem Resultat, daß das Weib in seinem Gesamtorganismus das vollendete Werkzeug zur Erhaltung der Gattung sei. — Ebenso wie die natürliche Schönheit des Weibes kann man die technische Schönheit der Architektur nur nach dem Ausgleich von Stütze und Last, von Zug und Druck, vom Standpunkt ihres Werdens und ihrer Existenzmöglichkeit aus beurteilen. Diese rein praktische Zweckmäßigkeit und die ihr anhaftende Schönheit ist sicher sehr bedeutungsvoll, sie ist »conditio sine qua non«, aber man darf bei ihr nicht stehen bleiben. Die ökonomische Haushaltung, mit einem Minimum von Kraftaufwand ein Maximum von Zweckerfolgen zu erreichen, gehört in die genetische Entwicklungslehre der Kunst und ist nicht ausreichend für ihre Wesensdefinition im höheren Sinne, nämlich als Kultursystem. Zugegeben, der Mensch — auch der höchst differenzierte — habe sich aus dem Tiere, aus der Pflanze und so weiter fortentwickelt, so besteht doch in dieser geschichtlichen Entwicklung nicht sein Wesen, und das eigentlich »Menschliche« ist im Kern nicht von einer naturgeschichtlichen Entwicklungsreihe abzuleiten. So ist auch in der Kunst das eigentlich »Ästhetische« nicht aus ihrer Genesis zu erklären. Im Zeitenlaufe der langen Kette von Vererbungen und unkontrollierbaren Vermannigfaltigungen ist ein rein Ideales »ohne Interesse« — richtiger ohne Interessiertheit; denn Interesse hat man an den ästhetischen Potenzen sehr wohl — zu dem ursprünglichen, praktischen Zweckinhalte dazugekommen. Der eigentliche Zweck wurde selbstverständlich, wenn auch nicht vergessen oder gar bedeutungslos, wo der ästhetisch seelische und geistige Empfindungsgehalt in den Vordergrund trat, und es entstand jene »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, wie Kant die Schönheit der Kunst bezeichnete. Mit dem Seelischen schlich sich das ästhetisch Künstlerische in das vorher nur zweckhafte Gebilde des Menschen hinein.

Jeder Bau, auch der geringfügigste, kann einen Gefühlswert inkarnieren. Eine Hundshütte sogar kann eine gemütvolle Note in den Gesamteindruck eines Bauerngehöftes bringen, ein Lagerschuppen kann durch seine bloßen First- und Trauflinien für die Betrachtung den Eindruck des »Hingelagerten« erwecken, ein Wartehäuschen ist — durch Sehenlassen seiner Bänke z. B. — imstande, bei der Betrachtung das Empfinden der Ruhe ästhetisch wachzurufen, kurz es gibt wohl kein architektonisches Gebilde, dem nicht eine Seele eingehaucht werden könnte. Die Möglichkeit einer Beseelung der Erscheinungen baulicher Gebilde ist allgemein. Dabei ist die Bestimmung eines Baues nicht ausschlaggebend für die Geeignetheit und den Grad seiner stimmungsvollen Ausbildung; so kann z. B. ein Wolkenkratzer höhere Gefühlswerte enthalten als eine moderne Sektenkirche.⁹⁾

Die Allgemeinheit, Unerschöpflichkeit und Relativität des Seelischen bei der ästhetischen Wahrnehmung.

Wollte man nun aber alle Wahrnehmungsinhalte architektonischer Werke, groß und klein, nach ihrer »Seele« absuchen, um damit weitere, genauere Prinzipien zu verbinden, so würde man sehr bald mit diesen verschiedenfarbigen Phänomenen auf unüberwindliche Hindernisse stoßen. Die Gefühlsskala des Bauästhetischen ist unerschöpflich, d. h. sie läßt sich nicht in feste Grenzen ein für allemal eindämmen. Wie sollte man nur z. B. die unklassifizierbare Buntheit der Erscheinungen normieren: bei Heimatkunst und Eklektizismus, Stilsucht und unbewußtem Schaffen, Sucht nach Zweckhaftigkeit und Romantik, Eingehen auf die Natur und bewußtem Willen gegen die natürliche Umgebung, Materialstil und Streben nach Individualität usw. Wenn man durch die Straßen Pompejis wandert, da ist der wahrgenommene Eindruck noch einheitlich harmonisch, klar und logisch, nach einem Schnitt und aus einer Kulturidee geboren; heutige Städte dagegen sind oft ein Tandelmarkt vieler Zeiten und Menschen, Bildungsstufen und Einzelströmungen. Auch sie haben ihre Seele und Stimmungswerte, aber ungleich differenziertere und unentwirrbarere. Jeder hat etwas gegeben, jeder hat etwas genommen. Und keiner ist dem anderen gleich weder in seiner Wahrnehmungsmöglichkeit noch in seiner Wahrnehmungsfähigkeit.

Zu der Verschiedenheit der seelisch ästhetischen Empfindungsinhalte an sich kommt noch die Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungsurteile verschiedener Zeitepochen und deren Einfluß auf die Nachkommen. Wenn man im Homer vom hohen Männersaale liest und sieht dann ähnliche »Hallen« in Tirynz oder Mykene wirklich mit Augen, oder wenn man von zeitgenössischen Sängern von den Palästen Karls des Großen hört und besucht

⁹⁾ Andererseits muß man aber einräumen, daß nicht alles, was an einem baulichen Gebilde ästhetisch wirkt, zugleich künstlerisch ist; den Maßstab hierfür kann nur die Einheit mit den verstandesgemäßen und optischen Potenzen eines Wahrnehmungsinhaltes geben.

dann eine solche Pfalzburg mit ihren primitiven Gemächern: dann kann man arg enttäuscht werden. Die Phantasie hat sich das alles nach der Beschreibung großartiger vorgestellt, und die Schilderungen bezeugen, daß jene Bauten von den Zeitgenossen ganz anders nach ihrem seelischen Gehalte eingeschätzt wurden als heute. Wenn man dagegen die Thermen der Römer oder die Palastbauten des Palatin an Ort und Stelle in Augenschein nimmt, werden die mitgebrachten Erwartungen geblendet von der hohen Pracht und Mächtigkeit solcher Baugedanken. Und doch sind dem Römer die Thermen nicht großartiger erschienen als dem mittelalterlichen Sänger die Bauten Karls des Großen. Vom Zeit- und Stilgewand ist bei diesem Vergleich ganz abgesehen, nur die Intensität der Gefühlswahrnehmung soll damit gemeint sein.

Ja, man kann an sich selbst innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit die Probe dieser wandelbaren Relativität der Gefühlswertung machen. Wenn man an die Straße, das Haus, den Hof und Garten zurückdenkt, wo man als Kind gespielt hat und die man seit Jahren nicht mehr betreten hat, so taucht das alles in der Erinnerung in dem Lichte auf, wie man es als Kind in sich aufgenommen hat: groß, weiträumig, reich und wechselvoll. Und betritt man dann unvermutet jene Plätze der Kindheit wieder, so ist man oft erstaunt ob ihrer Einfachheit und Trivialität. Es ist, als wäre alles zusammengeschumpft, wäre kleiner und nichtssagender geworden. Was damals die kindliche Phantasie als groß und bedeutend aufgenommen hat, erscheint nach Zeiten, in welchen man sich an noch Größeres und Bewegteres gewöhnt hat, als nichtig und kleinlich, wenn auch vielleicht nicht wertlos und uninteressant. Freilich, nicht jeder wird gerade solche Erinnerungen und Eindrücke haben, das hängt von seinen Aufenthaltsorten, seiner Reaktionsfähigkeit und vielem anderen ab; aber sicher werden sich bei jedem Menschen mit dem Wechsel des Alters andere Aufnahmebedingungen für die architektonisch seelischen Wahrnehmungsinhalte herausbilden. Wie wäre es sonst auch möglich, daß der eine sagt: »Ich könnte nirgends anderswo als nur in der Großstadt leben«, während der andere behauptet: »Nur auf dem Lande oder in der kleinen Stadt kann ich mich zufrieden finden; Berlin ist überhaupt keine Stadt, es ist nur ein Haufen Steine.« Man darf nicht verkennen, daß solche oder ähnliche Aussprüche keine rein bauästhetischen Wahrnehmungsurteile sind, zweifellos aber wechseln die architektonischen Empfindungsinhalte nicht nur bei verschiedenen Völkern und Zeiten, sondern auch nach Individuen, Situationen, Lebensaltern usw., veranlaßt durch die Mannigfaltigkeit und Reihenfolge von Eindrücken, die das Leben jedes Einzelnen mit sich bringt. Der seelische Empfindungsgehalt in bauästhetischen Wahrnehmungen ist im allgemeinen nur von relativer Gültigkeit.

So ist es sicher falsch und ungerecht, ohne weiteres alles sichtbare architektonische Menschenwerk um sich herum, soweit es Überlieferung vergangener Kulturen und anders geartetes, aber berechtigtes Empfinden darstellt, nur von seinem momentanen, vermeintlich absoluten Standpunkt aus zu beurteilen und alle dabei auftauchenden Gefühle zu Worte kommen zu lassen. Man wäre vielmehr gezwungen, sich möglichst in die Zeitumstände der Entstehung all dieser Gebilde zurückzuversetzen und müßte vor allem die damalige Kunstabsicht, den Kunstwillen ihrer Schöpfer ergründen. Solche Forderungen würden aber mehr zu geschichtlichen als ästhetischen Forschungen und Erkenntnissen führen; statt sich zu zusammenfassenden Prinzipien zu verdichten, würden sie sich zu zahllosen Einzelercheinungen verästeln. Gerade wegen ihrer Universalität und engen Verknüpfung mit dem Menschenleben ist die Architektur als adäquater Ausdruck des ständig fließenden Lebens sehr veränderlich und in diesem Sinne auch vergänglich. Bei Berücksichtigung aller möglichen subjektiven Regungen würde hier die psychologische Zergliederung ins Uferlose geraten. Gerade was bei der Kunstwahrnehmung am tiefsten bewegt und anzieht, ist einer wirklich erschöpfenden, deskriptiven Darstellung am unzugänglichsten. Durch die enge Verknüpfung psychologischer Wahrnehmungen mit verstandesgemäßen und formalen Potenzen wird diese Lücke zum Teil überbrückt werden, und man dürfte vielleicht noch am sichersten im Zusammenhang mit den zwecklichen und formalen Bestandteilen des Bauästhetischen über ihren seelischen Gehalt Aufschluß erlangen.

Aber auch aus dem unmittelbaren seelischen Wahrnehmungsgehalt des Bauästhetischen wird man bestimmte, fundamentale Elemente analysieren können, sobald man sich nur darauf einstellt und sich nicht durch jedwede beliebige psychologische Regung zu weitschweifigen Konsequenzen verleiten läßt. Die richtige ästhetische Einstellung ist bei der Analyse des seelischen Wahrnehmungsgehaltes ungemein wichtig. So wechselvoll und ungleich auch die Eigenart der bauästhetischen Wahrnehmungsgefühle analog dem Zeitgeist, der Situation und der Person im allgemeinen sein mag, so sind doch gewisse elementare Quellen immer die gleichen, und es ist gerade die Aufgabe der Ästhetik, nach dem Gemeinsamen, dem Konstanten zu suchen; während die nur zeitlichen und rein persönlichen Veränderungen vorzüglich in das Gebiet der Kulturgeschichte und Psychologie zu verweisen sind. Es kann sich also in der angewandten Bauästhetik weniger um die vielgestaltete Gefühlsskala vergangener Zeiten und verschiedener Menschen in mannigfachen Situationen handeln, man muß hier vielmehr versuchen, ungeachtet des stilistischen Gewandes und der individuellen Auffassung, konstante Gefühlsurteile aus den Wahrnehmungsinhalten der Architektur herauszu analysieren und ihre Potenzen, ihre Eigenart, Bedeutung und Grenzen zu erkennen.

Die Gefühlskonstanten nach Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung.

So sehr sich auch die Objekte der Kunst und die Subjekte der Betrachtung in ständigem Wechsel ändern mögen, so besteht doch im Modus, wie sie in der Wahrnehmung zusammenwirken, etwas Beständiges seelischer Natur, was für die Urteile gewisse Maßstäbe liefert. — Für den Griechen war sein Tempel der Inbegriff architektonischen Gefühlswertes, für den gotischen Baumeister die Kathedrale. So wenig Peripteros und Kathedrale, Griechen und mittelalterlicher Bürger auf die nämlichen Vergleichsstufen gebracht werden können, so sind sie sich doch darin gleich, daß beide ihren architektonischen Gefühlsmaßstab im Hinblick auf das jeweilige Schönheitsideal, also hinzielend auf die Höchstleistung der Zeit angelegt und nach dieser Norm bestimmt haben. Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Höchstleistung ein, welche einer Zeit und einem Ort künstlerisch am vollendetsten adäquat wird. Die Renaissance ist davon keine Ausnahme, wenn sie auch eine Sonderstellung einnimmt. Sie wollte zwar griechisch bauen, das seelische Verlangen nach neuen baulichen Werten, welche sich seit den Griechen selbstverständlich geändert hatten, war jedoch gesünder und kräftiger als bloßer Nachahmungstrieb, und so entstand aus dem neuen Gefühlsvermögen trotz des theoretischen Glaubens an das griechische Ideal ganz von selbst eine neue Norm, die den zielgebenden Maßstab vorschrieb. Jene Zeiten dagegen, welche künstlerisch impotent und gefühlsarm waren, haben in ihrem gleichen Bestreben, frühere Stile zu bauen, inhaltslose Werke geschaffen. Es kommt also nicht etwa darauf an, einem historischen Ideal als vorschwebender Höchstleistung nachzustreben, sondern vielmehr in der originalen Neubelebung und Weiterbildung sich den Gefühlsmaßstab ständig neu zu schaffen. Die einzelnen Stilformen sind dabei nur von sekundärer Bedeutung gegenüber der beseelenden Kraft. Der sogenannte Maximilianstil zeigt z. B., daß sich durch mechanisches Zusammenkomponieren von Formen kein überzeugendes Ideal, das ein Ziel abgeben könnte, hervorbringen läßt. Je größer das Erbe einer Zeit an Idealen und Gefühlswerten früherer Epochen ist, desto mehr wird die eigene, schöpferische Kraft gefährdet, zu sterilisieren, und desto stumpfer wird das allgemeine architektonische Empfinden. Obwohl die jüngst vergangene Zeit in allen historischen Stilen zu bauen verstand, lag doch vielleicht zu keiner Zeit der Sinn für architektonische Gefühlswerte so brach, mangelte es nie so sehr an konzentrierenden Höchstleistungen, welche dem Zeitbewußtsein gerecht geworden wären. Die aufwendigsten Bauschöpfungen vermögen den künstlerischen Bewußtseinsinhalt nicht zu bereichern, wenn sie nicht aus dem Empfindungsinhalt der Zeit selbst, dem Zeitgeist entsprechend, mit selbständiger Kraft sich herausentwickeln. Dann allerdings, wenn man Gelegenheit hat, das Gefühl an baulichen, innerlich

verwandten Leistungen zu prüfen, die Gefühlsübertragung vom Bau nach dem Empfinden und umgekehrt vom Empfinden zum Bauwerk praktisch zu betätigen, wächst auch das Verständnis für historische Bauten in ihrem Gefühlsidiom und es entwickeln sich normgebende, zeitgemäße Höchstleistungen.

Aus obigen Beispielen läßt sich vielleicht ganz allgemein folgern: Das bauästhetische Gefühlsurteil hat darnach zu richten, inwieweit ein Kunstbau in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalte dem künstlerischen (im weiteren Sinne: kulturellen) Empfinden seiner Zeit und seines Ortes gerecht wird. Die Konstante, welche durch die Höchstleistung bestimmt wird, besteht in einer innigen Verwandtschaft und intellektuellen Einigkeit (nicht: »Einheit«) des Bauästhetischen mit dem Zeitgeist. So ist z. B. der nähere Anblick des Kölner Domes deshalb ziemlich seelenlos und kalt, weil ein gotischer Stimmungswert in einer Zeit angestrebt wurde, welche schon anders empfand als jene Epoche der Kathedrale von Amiens, von welcher er eine Nachahmung ist. Die Kopie kann wohl die Formen und Konstruktionen, aber nicht das Gefühl erneuern. Die St. Annakirche in München von G. Seidl dagegen ist stimmungsvoll in ihrer Erscheinung, obwohl sie zu unseren Tagen im frühromanischen Stil erbaut ist, weil sie ihren seelischen Gehalt nicht in den speziellen frühromanischen Stilformen, sondern in dem allgemein menschlichen — auch modernen — christlichen Geist gesucht hat; der stilistische Ausdruck war dabei nur Mittel zum Zweck.^{*)} Was man im formalen Sinn als »Stil« bezeichnet, spielt beim Gefühlsurteil keine Rolle, sehr wohl aber, was man unter Stil als Verwandtschaft mit dem Zeitgeist versteht, sogar wenn der formale Ausdruck, die Sprache, einer anderen Zeit entlehnt wäre. Dabei müssen freilich dem Kunstwillen und der objektiven Kunstidee immer ihre volle Selbständigkeit gewahrt bleiben, d. h. der Stil einer starken, eigenartigen Kunstepoche wird sich in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalt nicht nach kulturellen Nebenerscheinungen entwickeln und wird sich anderen schon fertigen und in sich gefestigten Kulturerscheinungen souverän gegenüberstellen. So wird z. B. die Mode keinen Einfluß auf die Baukunst haben dürfen. Eine zeitgemäße, im guten Sinne »moderne« Kunst wird sich aus den nämlichen Quellen, aus den unterirdisch gemeinsamen Bindungen sämtlicher kultureller Energien herleiten müssen. Sie hat also mit dem Zeitgeist wohl den Ausgangspunkt gemeinsam, aber aus diesem heraus einmal auf die Füße gestellt, geht sie ihre eigenen Wege, entwickelt sich und wird aus sich selbst. Niemals könnte man z. B. aus der Religion und Wissenschaft des Mittelalters allein sich eine Vorstellung von den ästhetischen Qualitäten

^{*)} Selbstverständlich soll mit diesem einen Vergleichspunkt keine abschließende Kritik vom Kölner Dom und der Annakirche ausgesprochen sein.

einer Kathedrale machen; man könnte sich daraus auch nicht einmal eine Fiale richtig reproduzieren. Wenn man demnach sagt: Das bauästhetische Gefühlsurteil hat darnach zu richten, inwieweit ein Kunstbau in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalte dem künstlerischen (im weiteren Sinne: kulturellen) Empfinden seiner Zeit und seines Ortes gerecht wird, so ist der Kunstwille dabei nicht vom Zeitgeist abhängig, sondern souverän und diesen mitbestimmend, d. h. er beteiligt sich selbst an dessen Konstitution.

Bei der so gekennzeichneten Einschätzung eines seelischen Wahrnehmungsinhaltes nach der Höchstleistung der Zeit und des Ortes ist noch eines wichtigen differenzierenden Momentes zu gedenken. Es kann sich bei vielverzweigten Kunstepochen mit den mannigfachsten, oft ganz entgegengesetzten Bauaufgaben nicht um eine einzige, absolute Höchstleistung handeln. Das Vorbild der Kathedrale z. B. im Mittelalter ist nur gültig für den Sakralbau. Der Gefühlsmaßstab für die Typen des Profanbaues, wie beispielsweise den Rathausbau, wird sich nach neuen Höchstleistungen einzustellen haben, und alle diese relativen Maßstabsgruppen werden wieder einem höheren, generellen Kriterium unterliegen; denn eine Kathedrale steht als Gebäudegattung sicher höher als ein in seiner Art ebenso gutes Privathaus. Die Werte sind also nicht nur nach gewissen Ausführungen, sondern auch nach gewissen Gattungsgruppen und Typen verschieden. Wie in der Malerei zwar ein gut gemalter Spargelbund höher steht als eine mittelmäßig gemalte Madonna, aber niedriger als eine in ihrer Art ebensogut gemalte Madonna: so steht auch in der Baukunst ein vollendetes Arbeiterwohnhaus höher als ein stimmungsloser Palast, aber niedriger als ein vollkommener Palastbau. Der Grund liegt darin, weil zu einem Palastgebäude eine höhere künstlerische Kraft und Gesinnung nötig sind als zu einem Arbeiterwohnhaus.

Sobald sich also die Betrachtung auf den Zeitgeist mit seinen kulturellen Potenzen einstellt, kann man in obigem Sinne zu einem Maßstab des seelischen Urteilsvermögens gelangen. Die Konstante nach der architektonischen Höchstleistung ist überall und immer anwendbar, ohne sie müßte die Kunst als Kulturerrscheinung geleugnet werden; denn sie würde sich dann über alle Zeit- und Kulturzusammenhänge hinwegsetzen. Sie liegt also in etwas Allgemeinem und Notwendigem begründet.

Sucht man im unmittelbaren Wahrnehmungsinhalt des Bauästhetischen nach weiteren gefühlsmäßigen, seelischen Qualitäten, so wird man dann zu analogen Maßstäben gelangen, wenn sie im Wesen des Bauästhetischen begründet sind, also sich bei allen Erscheinungen der Architektur jeder Zeit und jedes Ortes nachweisen lassen. Als Träger einer solchen Eigenschaft kann man die Räumlichkeit ohne weiteres erkennen. Das Räumliche und die damit eng verbundene Bewegungsmöglichkeit im Raume liegen jeder

erfahrungsgemäß gegebenen Wahrnehmung von der Architektur zugrunde. Ohne Beziehung zum Raum und zur Bewegung in ihm ist keine Baukunst denkbar, an ihr haftet zweifellos auch ein gut Teil des seelischen Inhaltes. Das ästhetische Gefühlsurteil findet also sicher in der Ausbildung und Beseelung des Räumlichen, die in diesem Sinne kurz »Raumleistung« genannt sein soll, eine beständige Norm, eine Konstante im wechselvollen Spiel baulicher Empfindungen und Ausdrucksmöglichkeiten. Zunächst ein paar Worte über die Raumpsychologie im allgemeinen.

Das Problem der Raumwahrnehmung nach der gefühlsmäßigen Seite, die Psychologie des Dreidimensionalen, ist für die Analyse des Bauästhetischen von grundlegender Bedeutung. Die Beseelung eines Raumes in diesem Sinne ist etwas prinzipiell anderes als die Belebung einer Fläche oder eines Körpers, und man kann sich eine solche Raumbeseelung auch nicht aus psychologischen Flächen- und Körperpotenzen zusammensetzen. Die im Raume sinnlich wahrgenommenen Farbenflecke, Größen und Gestalten dürfen nicht als auf einer Fläche, wie auf einer photographischen Platte, auch nicht auf einem Körper, wie auf einem konvexen Kubus, aufgefaßt und seelisch beurteilt werden, sondern sie müssen als in die Tiefe distanzierte, nach allen Richtungen hin verteilte ästhetische Wahrnehmungen in ein Raumbewußtsein eingehen. Auch für die gefühlsmäßige Kritik der Bauästhetik — nicht nur für die optisch augenmäßige — ist es von prinzipieller Wichtigkeit, wie die Farbflecken, Gestalten und Größen im Raume stehen; denn die Betrachtung einer baulichen Schöpfung im Herumgehen ist nicht nur von optischen, sondern auf Grund der Körperbewegung auch von seelischen Regungen ästhetischer Art begleitet. So bemerkt Goethe gelegentlich, daß die Architektur nicht nur für das Auge, »sondern auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers« Anregungen gibt. Schon die Tatsache, daß es für die inneren Empfindungsvorgänge nicht gleichgültig ist, ob man auf der Straße geht, auf einem Platze steht, in einem Eisenbahnzuge sitzt oder in einem Zimmer hingelagert ausruht usw., deutet auf einen funktionellen Zusammenhang der menschlichen Gefühle mit der räumlichen Umgebung hin. Der feinere Beobachter wird leicht finden, daß in vielen räumlichen Situationen sogar eine Triebkraft aus dem äußeren Milieu erzeugt wird, welche ganz bestimmte innere Bewegungsempfindungen wachruft. Und diese inneren Empfindungen veräußern sich hinwiederum zu wirklichen Bewegungen, so daß man in der gegenseitigen Reaktion zwischen Raumpotenz und Empfindungseindruck ein zirkuläres Wirkungsverhältnis anerkennen muß; denn die in dem Raume liegende motorische Triebkraft ist ja nur durch die Bewegungsempfindungen ihres Schöpfers, nämlich des Architekten, in sie hineingelegt worden. Das Raumgefühl erfährt durch die seelische Adaption an die dreidimensionalen Maßverhältnisse

eine Bewegungsanregung. Dieses Gefühl – nicht etwa aus motorischem Nachahmungstrieb entstanden – ist in dem erfahrungsmäßigen Bewußtsein enthalten, daß man in den Räumen herumgehen kann, daß ja die räumlichen Abmessungen gerade aus der Bewegung in ihnen bestimmt werden und daraus entstehen. Beispiele mögen es verdeutlichen.

Wie ein Marschlied die Schritte der Soldaten oder wie ein rhythmischer Gesang die Hammerschläge des Schmiedes seelisch anspornt und regelt, so vermögen die Dimensionierungen nach Höhe, Breite, Tiefe, die Linien, Farben, die Säulen, Pilaster, die Fenster, Spiegel und ähnliches mehr die Bewegungszustände des Menschen in einem Raume seelisch-ästhetisch zu beeinflussen. Bei einem Gang oder Korridor z. B. können die geringen Breiten- und Höhendimensionen im Verhältnis zu der Länge, entsprechende Beleuchtung etc. förmlich vorwärtstreiben. In einem Wohnzimmer dagegen wäre die Aufforderung zum fortgesetzten Gehen, Schreiten nach einer bestimmten Richtung unangebracht. Dieses Zimmer wird ein derartiges Verhältnis von Länge und Breite verlangen, daß zwar ein kurzes Auf- und Abgehen ermöglicht wird; die Höhe soll aber dabei so groß sein, daß das Stabile des Wohnens und Verbleibens dominiert. Ein Schlafzimmer wird durch seine Abmessungen hinwiederum den Eindruck des Ruhens des Gelagerten hervorrufen müssen. Unter diesem Gesichtspunkt haben die Differenzstufen, Winkel und Eigenheiten in alten Häusern oft eine wunderbare Stimmungsbedeutung. Das Arbeitszimmer, der Empfangsraum, die Küche, die Garderobe, der Wintergarten und der Gartenwohnraum: sie alle haben bestimmte, seelische Raumwerte zu inkarnieren, und in gesteigertem Maße müssen selbstverständlich auch größere Räume, wie z. B. ein Theater, eine Schwimmhalle, ebenso eine Geschäftsstraße, ein Versammlungsplatz usw., charakteristische, raumpsychologische Stimmungen erzeugen. Fenster, Türen, Spiegel, Einbauten und dekorative Zutaten können dabei die verschiedensten und wirksamsten Einflüsse gewinnen. Von Wichtigkeit ist besonders die Deckfläche: es ist nicht gleichgültig, ob sie flach oder gewölbt ist, ob unter freiem Himmel der Ausblick ungehindert oder z. B. von hohen Bergen bestimmt ist.

Und nicht nur die allgemeinen Ruhe- und Bewegungszustände des Empfindenden werden durch die räumliche Wahrnehmung affiziert, auch feinere Lebensgefühle, wie z. B. Scheu, Ehrfurcht, Ordnungssinn, Zerstreuung, Takt, Rücksichtslosigkeit, wie überhaupt die Denkungsart des Bewohners, stehen damit in engstem Zusammenhang. Sie sind insofern nicht ästhetisch gleichgültig, als sie ja durch den phänomenalen Raumeinfluß erzeugt oder zum mindesten gesteigert werden können. Die Raumpsychologie ist hierin unendlich reich an Phänomenen. Wie verschiedene Eindrücke und seelische Erregungen gehen z. B. nur von den Raumdispositionen

einer Gefängnis- oder Klosterzelle, einer Domkuppel, eines antiken Theaters, eines Zirkuszeltens, eines Zigeunerwagens oder eines internationalen Speisewagens aus! Wenn man in den Audienzsaal des Königs tritt, wird man – auch wenn der Raum ganz menschenleer ist, also nur als solcher wirkt – Haltung bewahren; in einer Weinschenke dagegen gibt man sich ungezwungen. Die Peripatetiker, die Schüler des Aristoteles, hatten die Gewohnheit, im Herumgehen (*περίπατος*) in Baum- und Laubengängen ihre philosophischen Systeme zu entwickeln. Die deduktiv logische Denkweise des Aristoteles stand sicher in einem inneren Zusammenhang mit der räumlichen Umgebung, d. h. mit der Bevorzugung fortlaufender Gänge bei der Entwicklung – Schritt für Schritt – seiner Denkgesetze. Die Abhängigkeit der Seelenstimmung vom umgebenden Raum ist in jedem Falle sehr groß.⁹⁾

Die motorisch räumlichen Seelenanregungen und ihre Bewußtseinsinhalte sind also in der bauästhetischen Wahrnehmung sehr bedeutungsvoll, vielleicht sogar wichtiger als die visuell farbigen und figürlichen Eindrücke. Wer in einem Raume nur Farben, Flächen, Bilder, zweidimensionale Gestalten und Größen sieht, ist überhaupt nicht dreidimensional eingestellt, er sieht nicht räumlich. Dagegen diejenigen seelischen Regungen, welche sich an das Raumbewußtsein knüpfen, sind als solche in ihrer Wesenheit von allgemein menschlicher, konstanter Bedeutung und werden deshalb, soweit sie künstlerisch in Erscheinung treten, für die Bauästhetik immer und überall anzuwendende Normen. Alle räumlichen Potenzen, die unter dem Sammelbegriff »Raumleistung« verstanden werden können, liefern in diesem Sinne einen Maßstab des seelischen Wahrnehmungsinhaltes. Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Raumleistung ein, welche einer Zeit und einem Ort künstlerisch am vollendetsten adäquat wird.

Eng verwandt mit der Raumleistung ist eine dritte Konstante des bauästhetischen Gefühlsmaßstabes, die ebenfalls im unmittelbaren Wahrnehmungsinhalt gegeben ist und zu allen Zeiten und Orten ungeachtet des Stilausdruckes, der Größe, des Zweckes und der Bedeutung des Gebäudes allgemein gefunden werden kann. Die psychologischen Körpergefühle reagieren nicht nur auf rein räumliche Wahrnehmungen, sondern in ganz ähnlicher Weise auch auf konstruktiv statische Empfindungen. Ebenso wie Ehrfurcht, Ordnungssinn oder Takt werden durch das Bauästhetische auch Lebensgefühle, wie Sicherheit, Unsicherheit, Gleichgewichtsbewußtsein,

⁹⁾ Manche Menschen fühlen sich im Hochgebirge, wie z. B. in Mittenwald, bedrückt, andere können die wandlose Weite des Meeres oder der Ebene nicht ertragen. Wie mächtig solche seelischen Raumgefühle werden können, zeigen pathologische Erscheinungen wie beispielsweise die sogenannte »Platzangst«.

Fallsucht usw., affiziert. Die seelische Potenz, welche im Wahrnehmungsgehalt nach dieser Richtung eine Norm abgibt, sei daher — analog der Höchstleistung und Raumleistung — »Sicherheitsleistung« genannt. Was damit gemeint ist, soll das Folgende noch kurz klarer machen. Denkt man sich einen Moment das Kulturbewußtsein und den durch lange Gewöhnung selbstverständlich gewordenen Raumsinn weg, und versetzt man sich in dieser Naivität in eine große weite Halle — beispielsweise in die Frankfurter Festhalle —: wie würde der Beschauer in seinem Innersten erregt, ja aufgewühlt werden über die unerhörten Kräfte, die er um sich herum stabilisiert sieht und fühlt! Wäre das erste Gefühl nicht ungeheures Staunen, daß dieses Eisengerippe standhält? Nur langsam und mit großer seelischer Überwindung würde er sich allmählich sicher fühlen und die Haltbarkeit der weitgespannten Bogen als etwas Verlässiges hinnehmen. Zweifellos liegt hier als Kriterium eine starke seelische Kraft vor, die in jedem bauästhetischen Wahrnehmungsgehalt konstant vorhanden sein und — freilich meist unbewußt — mitwirken muß. Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Sicherheitsleistung ein, welche einer Zeit und einem Ort künstlerisch am vollendetsten adäquat wird.

Die Ägypter hatten noch ein sehr primitives Sicherheitsgefühl; plump aufgeschichtete Massen erfüllten die Erwartungen der konstruktiven Phantasie in einer ganz selbstverständlichen Sicherheitsleistung des seelischen Wahrnehmungsgehaltes. Die Griechen gehen nicht über das Verhältnis von horizontaler Last zu vertikaler Stütze hinaus, verfeinern aber dessen Erscheinungsform bis zum Raffinement. Im Römer erwacht allmählich der Sinn für den seitlichen Gewölbeschub, der dann im Mittelalter zu höchstem und lebhaft bewegtem architektonischen Ausdruck entfaltet wurde. In der Renaissance stabilisierte sich das aufgeregte temperamentvolle Kräftespiel der Gotik wieder zu erhaben, ruhig abgeklärtem Dasein. Das Rokoko verleugnete scheinbar überhaupt alle Gesetze der Konstruktion. Die neueren Bauaufgaben stehen einem ungeahnt weiten Feld technischer Möglichkeiten gegenüber. Der Regulator, welcher in dieser bunten Zeitentwicklung allein einen ordnenden und normierenden Maßstab festhalten kann, ist die Konformität der ästhetischen Sicherheitsleistung mit dem Wesen des Bauästhetischen. Das Prinzip der Sicherheitsleistung ist also so aufzufassen, daß sich wohl das architektonische Kräftespiel in seinen äußeren Erscheinungen ständig ändern kann und soll — denn es gilt ja für alle Zeiten und Orte —, daß aber das Verhältnis dieser zeitlichen Erscheinungen zum Wesen des Bauästhetischen ein konstantes, immer gleich angemessenes bleibt. Freilich muß sich der Sinn für die einem Material und einer Konstruktion entsprechende Standsicherheit mit der Zeit ändern. Man darf eine moderne

Maschinenhalle nicht mit den Augen eines Renaissancebaumeisters ansehen, eine gotische Kirche nicht nach griechischen oder gar ägyptischen Konstruktionsregeln beurteilen. Aber das Empfinden muß deshalb nicht umlernen, es muß zwar mit der Zeit gehen, dabei jedoch mit dem allgemein bauästhetischen Wesen in konstanter Fühlung bleiben. Man braucht nicht einer früher berechtigten Auffassung zuliebe das Neue mit seinen ästhetischen Potenzen leugnen oder umgekehrt. Vom Urteil wird keine Willkür, sondern nur Elastizität gefordert. Die Grundmotive des konstanten Gefühls bleiben in der Wahrnehmung immer die nämlichen, die Erscheinungsphänomene sind verankert in der eigenen Körpererfahrung, in der allgemeinen Menschennatur, und der Grenzpunkt, bis zu welchem z. B. die Kühnheit einer Konstruktion gehen darf, läßt sich ganz genau durch das Gleichgewichtsempfinden im eigenen menschlichen Körper feststellen. Die Harmonie zwischen innerem Gleichgewichtsempfinden und äußerem Ausdrucksdruck bleibt ständig die gleiche.

Es kommt im Bauästhetischen nie darauf an, welche realen Konstruktionen die Festigkeit eines Materials ermöglicht, sondern ob diese Konstruktionsmöglichkeit dem zeitlich gesunden Empfinden im Wahrnehmungsinhalte entspricht. Eine Eisenbetonbrücke, ein Balkon oder die Binder einer Halle können z. B. in ihren kühnen, dünnen Konstruktionsstärken nach den Berechnungen des Ingenieurs absolut standsicher sein, man kann sich aber bei ihrem Anblick des Eindrucks nicht erwehren, daß die Konstruktionen zu gewagt seien, daß die Gefahr des Einsturzes nicht ausgeschlossen sei: sie wirken beängstigend. In diesem Fall ist auf die gefühlsmäßige Sicherheitsleistung zugunsten der bloßen, realen Zweckerfüllung zu wenig Rücksicht genommen worden, und der Wahrnehmungsinhalt wird — obwohl der Bau einwandfrei logisch aufgebaut ist — gerade in diesem Punkt ästhetisch unbefriedigt bleiben. Es ist interessant, daß das scheinbar nur logisch konstruierte Monument des Eiffelturms aus solchen Erwägungen heraus viel mehr Eisen erhielt, als seiner Berechnung nach notwendig gewesen wäre. Der bauästhetische Gefühlsmaßstab der Sicherheitsleistung verlangt keine technischen Kunststückchen, sondern übereinstimmende Harmonie zwischen der konstruktiven Erscheinung und dem seelischen Empfinden. Fr. Th. Vischer sagt in seiner »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen« 1851 (§ 557): »Dieser innere Schwung der Phantasie, der das Gebäude zur Schönheit erheben soll, kann sich nicht anders äußern, als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (gemeint ist die Konstruktion) selbst in ein ästhetisches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Gesetz mehr sein, sondern muß innerhalb ihrer selbst so überwunden werden, daß sie, in einer reinen und satten Wechselwirkung sich auslebend, fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung,

welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als Rhythmus der Verhältnisse das Ganze durchdringt. Die großen Wandlungen der Art dieser Belebung des Starren und Schweren sind demgemäß nicht bloß strukturelle Ergebnisse, sondern ebenso Schöpfung der Phantasie.»

Man könnte die drei besprochenen normierenden Konstanten nach Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung vielleicht unter dem Sammelbegriff seelischen Kraftmaßes, Intensität der seelischen Kräfte, gemäß dem Wesen des Bauästhetischen bezeichnen. Das relativ Veränderliche ist bei allen ihren Normen der zeitliche Ausdruck, das Konstante aber besteht in dem ständig gleich bleibenden adäquaten Beziehungsverhältnis des Ausdrucks zum seelischen Wesen des Bauästhetischen selbst. Das Kriterium nach der Höchstleistung normiert nach dem in jeder Architektur schlummernden Ideal, dasjenige nach der Raumleistung urteilt darnach, wie das der Bauaufgabe adäquat Räumliche im Erscheinungsinhalte zum Ausdruck kommt, und jenes der Sicherheitsleistung untersucht, inwieweit das Sicherheitsgefühl phänomenal zur Geltung kommt. Alle drei: Ideales, Räumliches und Stabilitätsgefühl gehören zum Wesen des Bauästhetischen, wenngleich das dritte und auch das zweite bei altgewohnten Räumen nicht immer aktuell zum Bewußtsein kommen mag.

Es bleibt aber noch die Frage offen, ob nicht außer den genannten ähnliche oder andere konstante Gefühlsnormen des seelischen Kraftmaßes aufzustellen wären. Man könnte z. B. fragen, inwieweit ein Bau in seinen seelischen Erscheinungsqualitäten dem Grundcharakter seiner Bestimmung gerecht werden, inwieweit er »charakteristisch« sein soll, und in diesem Kriterium eine konstante Norm des Bauästhetischen sehen. Sie wäre der Höchstleistung verwandt. Beide ziehen ihre Fäden zum Zweck und zum Menschenleben in der Architektur (ein Kapitel, welches noch im besonderen dem praktischen Teil vorbehalten bleiben soll). Man könnte ferner fragen, inwieweit ein Bau reine, absolute Schönheit anstreben soll und darf, und aus der Antwort auf diese Frage eine Norm machen; auch diese Norm ist verwandt mit der Höchstleistung. Endlich könnte man vielleicht das Prinzip der Sicherheitsleistung in Beziehung zum »Erhabenen« setzen, d. h. untersuchen, unter welchen Bedingungen sich das Gefühl der Sicherheit steigern dürfe zum Erhabenen, über alles menschliche Maß hinausgehenden Gefühlseindruck. Aber alle diese Normen, welche die Schönheit, das Charakteristische und das Erhabene eventuell abgeben könnten, wären nur immer einzeln anzuwenden; denn jede derselben schließt die andere ziemlich aus. Die Normen nach Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung sind dagegen ohne gegenseitige Behinderung und Reibung an ein und denselben Wahrnehmungsgehalt des Bauästhetischen zugleich aufzustellen.

Daß sie dabei die gefühlsmäßige Wesenheit aller ästhetischen Wahrnehmungsqualitäten berücksichtigen, zeigen die engen Beziehungen zu den übrigen Bestandteilen des Bauästhetischen: die Höchstleistung nimmt Bezug auf den Zweck, die Raumleistung auf das Optische und die Sicherheitsleistung auf das Material und die Konstruktion. Ob mit ihnen der seelische Wahrnehmungsgehalt freilich voll und ganz erschöpft werden kann, ist bei der Relativität bauästhetischer Gefühle im allgemeinen zu bezweifeln.^{*)} Die wenigen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, welche unendliche Ansmiegungsfähigkeit an den ständig wechselnden Wahrnehmungsinhalt die Forschung nach dem Gefühlsmäßigen verlangt, und wie vorsichtig man hier mit der Aufstellung objektiver Regeln sein muß. Fehlt diese elastische, jeweilige Neueinstellung in der bauästhetischen Betrachtung, so bleiben die Normen nach Höchst-, Raum- oder Sicherheitsleistung ebenso unentschiedene Kriterien und Gemeinplätze, wie jene gebräuchlicheren und geläufigeren nach »Schönheit«, »Charakter« oder »Erhabenheit«.

Schönheit, Charakter und Erhabenheit einer architektonischen Schöpfung beziehen sich in ihrer allgemeinen Bedeutung auf den gesamten Wahrnehmungsinhalt des Bauästhetischen, nicht nur auf das Seelische. Trotzdem können sie gerade zu diesem Kapitel wertvolle Ergänzungen liefern. Die Modifikationen des Schönen liegen in dem Kampfe von Idee, Zweckausdruck und formaler Erscheinung begründet, immer aber bleibt das Ideelle, also das, was sich vorzugsweise gefühlsmäßig mitteilt, das herrschende Regulativ. Einen objektiven Begriff von Schönheit gibt es nicht, wie schon eingangs erwähnt; auch diese Tatsache und ihre Konsequenzen prädestiniert das Schöne zu psychologischer Betrachtung.

Die Schönheit, wie sie Fr. Th. Vischer mit den Gegenpolen im Schönen, nämlich dem Tragischen und Komischen, als Materie der allgemeinen Ästhetik behandelt hat, kann bis zu einem gewissen Grade auch auf die Architektur angewandt werden, wenn man das Schöne so weit faßt, daß alle seine Modifikationen mit inbegriffen sind, daß also z. B. auch das Erhabene und das Charakteristische als »schön« im ästhetischen Sinne angesprochen werden können; während das Charakterlose als nichtschön ausgeschlossen bleibt. Alle möglichen Eigenschaften des Bauästhetischen sind dann bestimmte Formen des einen »Schönen« und dieses wird der einzige Maßstab, so daß die Kritik nicht erst darüber entscheiden muß, ob es die Norm des Charakteristischen oder Erhabenen an einen Gefühls-

Das Schöne,
das Charakteristische, das
Erhabene.

^{*)} Sicher liegen im Räumlichen auch seelisch mystische Potenzen von ästhetischer Bedeutung. »Was ist der Mensch? — Ein Licht zwischen sechs Wänden. — Welche Wände? — Das Links, das Rechts, das Vorn, das Nichtvorn, das Oben, das Unten«. (Aus C. F. Meyers »Die Richter« 1885.

inhalt anlegen soll. Sie urteilt nach Prinzipien der Schönheit allein, aber im weitesten Sinne. Das Komische, welches Vischer als den einen Pol im Schönen annimmt, geht zwar ganz über den Bereich architektonischer Ausdrucksmöglichkeiten hinaus, aber sicher kann man – die Schönheit als Mittelpunkt nehmend – von einer dem Erhabenen entgegengesetzten Richtung, nämlich einem Idyllischen, Genremäßigen, Gemütlichen, Niedlichen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltesprechen. Darnach wird – entsprechend Vischers »Wissenschaft des Schönen« – im Schönen der harmonische Ausgleich der Idee mit der Erscheinung bestehen, im Erhabenen die Idee über die sinnliche Erscheinung gesteigert werden und über sie hinausgreifen; während sich das Charakteristische der Idee in gewissem Grade widersetzt und seinen Ausdruck mehr im Individuellen, sinnlich Reizenden und relativ Zufälligen sucht. Die Skala der Modifikationen ist im Bauästhetischen verhältnismäßig beschränkt, sie geht vom Zentrum des Schönen nach der Richtung des Tragischen nur bis zum Erhabenen, nach der Richtung des Komischen nur bis zum Charakteristischen.*)

Das Schöne an sich stellt also den harmonischen Ausgleich von Idee und Erscheinung dar, oder ist mit anderen Worten – da Idee die Einheit von Natur und Geist, Objekt und Subjekt, voraussetzt – die erfüllte Harmonie von Inhalt, Zweck und Form in der architektonischen Betrachtung. Zum Zustandekommen der architektonischen Schönheit ist die volle Gegenwart der Gattung im besonderen Wahrnehmungsinhalt notwendig; das Individuelle verewigt sich durch das allgemein Menschliche im teleologischen Zusammenhang mit der objektiven Weltidee. So sagt Schinkel – zwar mit einem ethischen Nebengedanken –, das Schöne sei erzeugt durch die Freude an eigener Betätigung im harmonisch, sittlichen Gefühl der Weltanschauung und im Gefühl des Göttlichen in der Welt (»Aus Schinkels Nachlaß« III, S. 348). Die Architektur in ihrer starren, vornehmen Ruhe, welcher schon die Erscheinung ihrer stofflichen Materie einen gewissen Ernst und eine beschränkte Zurückhaltung auferlegt, ist somit sehr geeignet zur Trägerin und Inkarnation der Schönheit; während in den anderen bildenden Künsten eine Darstellung idealer, reiner Schönheit ohne jeden charakteristischen Zug leicht schal und langweilig wirken kann. Die Reinheit des Stils und dessen von allen Zufälligkeiten befreiten Formen dürfen freilich auch bei der

*) Das Häßliche, welches mit in die ästhetischen Modifikationen des Charakteristischen fällt, ist im allgemein künstlerischen Wahrnehmungsinhalt nur vorübergehend als Kontrastmittel erlaubt, es ist abhängig von der Zeitdauer und soll nicht zulange oder gar ausschließlich wirken. Deshalb kann man vom Häßlichen wohl in der Dichtung und Musik, auch noch bis zu gewissem Grade in der Malerei und Plastik, die man nicht ständig vor Augen hat, Gebrauch machen, von der Architektur jedoch, der ständigen und bleibenden Folie des Menschenlebens, ist es auszuschließen.

architektonischen Schönheit nicht zu einer hohlen Formenschönheit herabsinken. Man versteht unter Schönheit nicht bloße Formenharmonie, vor allem nicht Reize, die durch außerästhetische Momente oder andere Lebensinteressen verlocken, sondern eine Offenbarung von Werten, die in einer ideellen Weltanschauung begründet liegen und nur aus dieser heraus verstanden werden können. Auch der scheinbar oft nur formal wirkenden klassischen Kunst liegt eine solche zugrunde, die ihr erst Wert verleiht. Das beste Beispiel ist der griechische Tempel mit seiner vollendeten, wie vom Himmel herabgefallenen Harmonie, und man kann es immerhin verstehen, daß ein Enthusiast wie Bötticher die allmähliche Entwicklung jener griechischen Bauelemente für ganz unmöglich gehalten hat. Ein solches Wunder schien ihm nur möglich durch eine plötzliche, spontane Offenbarung.

Vermindert sich im Schönen das Ideelle und steigert sich das Sinnliche, so entsteht daraus das Charakteristische. Setzt das Schöne eine einheitliche, streng gebundene Weltanschauung voraus, so wird das Charakteristische mehr der Ausdruck einer Zeit werden, in welcher sich verschiedene Weltanschauungen kreuzen, in welcher die herrschenden Strömungen überhaupt nicht mehr zu einer Einheit gefaßt werden können, wie dies z. B. in der Gegenwart der Fall ist. Selbstverständlich spielen gerade hier überdies die mehr oder minder vervielfältigten Bedürfnisse und Zweckforderungen der Epoche eine große Rolle. Oberstes Gesetz bleibt beim Wahrnehmungsinhalt des architektonisch Charakteristischen jedoch immer, daß das Allgemeine menschliche, das objektiv Absolute, durchschimmere und mitgeföhlt werde. Die Hingabe ans Individuelle muß sich vereinen mit dem richtigen Sinn für die höhere Gattung. Wenn man z. B. ein künstlerisch vollendetes Rathaus sieht, so muß man in der Erscheinung die Architektur der Zeit erkennen, es muß im besonderen Einzelfall das allgemeine Typische, jenes allen gemeinsame Unsinnliche, mit eingeschlossen sein. Der Gattungsbegriff »Rathaus« oder »Kirche«, »Schule« usw. muß den ganzen Anblick dabei beherrschen, d. h. alle Teile des Bauwerks müssen sich dem Typus unterordnen. Es genügt also nicht, im Hauptcharakter das Richtige getroffen zu haben, sondern alle Details müssen diesen im gleichen Sinne steigern. Dabei ist das Typische selbstverständlich nicht in jedem Falle das gleiche sondern wird sich wieder vielfältig abstufen: Das Rathaus für eine große Stadt ist ein anderes als für eine kleine. Der Italiener hat einen anderen Rathauseyp als der Deutsche. Ein Rathaus des zwanzigsten Jahrhunderts hat andere Bedürfnisse und ein umfangreicheres Bauprogramm zu erfüllen als ein solches des sechzehnten Jahrhunderts. Kurz, das Typische muß sich immer mit dem Individuellen zu einem Ganzen vereinigen und darin besteht dann erst das Charakteristische. Ein Wohnhaus z. B. wird in seinem Charakter sowohl durch die Rasse und Nationalität,

als auch durch die soziale Bedeutung und Stellung seines Bewohners bestimmt werden. Das Haus des Chinesen ist ein anderes in seinem Stimmungswert als das des Deutschen, das Haus des Arbeiters ist verschieden von jenem des Bürgers, des Patriziers, des Fürsten, des Königs. In solchen und ähnlichen Aufgaben liegen dann die unzähligen Möglichkeiten zum Ausdruck des individuell Reizvollen, Gemütlichen, Genremäßigen, Niedlichen, Biedereren, Derben, aber auch Bizarren, Steifen, ja Grotesken.

Vermindert sich im Schönen die Bedeutung des sinnlich Formalen und steigert sich das Ideelle, so entsteht daraus das Titanische, das Erhabene. Vom Schönen zum Erhabenen ist ob des monumentalen Grundtypus der Architektur oft nur ein kleiner Schritt. Es wird dort zum Ausdruck kommen, wo etwas Zentrales, allgemein Großes, Seltenes und Bedeutsames, eine ganze Weltanschauung verkörpert werden soll. Das Erhabene braucht keine sinnlichen Maßstäbe und kann in seiner Wirkung über alles Maß und über alle Zahl hinausgehen. Wie kann man aber das Erhabene in der architektonischen Wahrnehmung, das Werk eines Genius, überhaupt verstehen? Kant gibt in der »Kritik der Urteilskraft« (1790 § 23 ff.) hiefür ungefähr folgende Erklärung: Bedeutet das Schöne einen harmonischen Ausgleich von Sinnlichkeit und Verstand in der Einbildungskraft, so besteht das Wesen des Erhabenen in einer Angemessenheit des Kunsteindrucks auch zum übersinnlichen Teil in unserer Natur. Beim Anblick der Pyramiden z. B. dürfen wir weder zu nahe an sie herantreten noch zu weit davon entfernt sein, um »die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen« (S. 87); denn entweder kann man nur das Detail oder nur die Gesamtform fassen. Ein ähnliches Gefühl überkommt uns im Innern der Peterskirche in Rom. Zum Eindruck des Erhabenen gelangen wir — nach Kant — dadurch, daß wir zuerst mit einem Gefühl der Unlust unsere Unzulänglichkeit der sinnlichen Anschauung empfinden, dieses Gefühl der Unzulänglichkeit aber dann überwinden durch unser übersinnliches Vermögen der Vernunft. Das Bewußtwerden unseres vernünftigen Übergewichtes über jene Gewalt erhebt uns innerlich und löst das Gefühl des Erhabenen aus. Ähnliches scheint Wilhelm Wundt zu meinen, indem er der Architektur »religiöse« Stimmungswerte beilegt. — Fr. Th. Vischer sieht das Erhabene der Baukunst außer anderem in einer gewissen Unbegrenztheit, Undeutlichkeit und Dunkelheit. Er sagt: »Eine bedeutende gothische Kirche ist schon bei vollem Tageslichte durch ihre Construction und ihre gedämpfte Beleuchtung erhaben, doch kann das Auge bei Einzelheiten verweilen, die dem Eindrucke des Schönen das Übergewicht verschaffen; man trete aber in der Dämmerung ein, so kann ein ganz ungemeiner, rein erhabener Eindruck gar nicht ausbleiben. Gothische Türme, wie der Straßburger und der Stephansturm stehen im Mondlichte noch gewaltiger als im Sonnenlichte

wie Symbole einer ernsten Geisterwelt vor uns. Die Sache ist einfach: im ungewissen Mondlichte, in der Dämmerung verschwinden die Gränzen und daher ist der Eindruck des Gränzenlosen entschiedener.« (»Über das Erhabene und Komische«, 1837.) Diese Ausdeutung Vöschers vom Erhabenen in der Baukunst ist im Vergleich zu jener Kants nicht so überzeugend. Man hat vor einer Pyramide oder der Peterskirche sicher nicht das Gefühl der Undeutlichkeit oder Dunkelheit. Jene unbestimmten Dämmerungsstimmungen gehören vielmehr in das Gebiet der Naturästhetik, wo die Erscheinungen des Lichts und der Luft eine ungleich wichtigere Rolle spielen als in der Bauästhetik. — Näher der Kantschen Definition steht Schopenhauers Meinung, wenn er den Eindruck der Peterskirche in Rom und der Paulskirche in London also beschreibt: »Das Gefühl des Erhabenen entsteht hier durch das Innewerden des verschwindenden Nichts unseres eigenen Leibes vor einer Größe, die andererseits selbst wieder nur in unserer Vorstellung liegt und deren Träger wir als erkennendes Subjekt sind.« Manche Gegenstände unserer Anschauung erregen den Eindruck des Erhabenen nach Schopenhauer, sowohl vermöge ihrer räumlichen Größe, als auch ihres hohen Alters, der Art sind hohe Berge, ägyptische Pyramiden, kolossale Ruinen usw.

So ist besonders das Erhabene in der bauästhetischen Wahrnehmung geeignet, von der Unzulänglichkeit einer genetischen Entwicklungslehre, von welcher in der Einleitung zu diesem Kapitel ausgegangen wurde, als einer normgebenden Ästhetik zu überzeugen. Niemals kann eine solche oder ähnliche Theorie — sei es im Semperschen oder Schmarsowschen Sinne — das Gefühl des Erhabenen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte erklären. Die Betrachtung nach seelischen Prinzipien wird hier unentbehrlich. Ebenso könnte man aus dem Wesen des »Genies« auf die Einseitigkeit einer Ästhetik, die nur vom Objekt ausgeht, schließen. Die letzteren Probleme sind vorzugsweise metaphysischer Art; die genauere Zergliederung der seelischen Prinzipien muß einer ausführlicheren Bauästhetik vorbehalten bleiben, hier kann es sich nur um eine Einführung in dieselben handeln.

Viertes Kapitel.

Verstandesgemäßer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.

Sobald eine sinnliche Anschauung bewußt wird, ist es immer der Verstand, welcher mitwirkt; ohne diesen bleibt die Anschauung leer — wie im allgemeinen bei Tieren —, es kommt keine Bewußtheit und daraus später kein Urteil zustande. Die Mitwirkung des Verstandes ist also von keinem ästhetischen Wahrnehmungsvorgang, von keinem bewußt ästhetischen Urteil auszuschließen. Nun ist allerdings von vornherein zuzugeben, daß es eine andere Verstandesarbeit bedeutet, ob eine Anschauung zum Bewußtsein kommt, um ein ästhetisches Urteil zu fällen, oder ob es sich um ein Denken z. B. naturwissenschaftlicher Kausalverbindungen handelt. Bezieht man nämlich die Wahrnehmungsinhalte, die man von einem Gegenstand erhält, auf ein reales Objekt, so wird damit kein ästhetisches Verstehen, sondern eine wissenschaftliche Erkenntnis beabsichtigt; konzentriert man sich dagegen auf den Wahrnehmungsinhalt, so bleibt die unmittelbare Realität oder Irrealität des Objektes selbst gleichgültig, es wird eine ästhetisch phänomenale Betrachtung angestrebt. Daß aber auch hierbei das verstandesgemäße Denken nicht ausgeschlossen ist, zeigen Wahrnehmungen der verschiedensten Kunstschöpfungen. Manches Gedicht ist z. B. überhaupt nur von seinem Gedankenhalte aus ästhetisch wirksam, es sucht seine Wirkung nicht in Bildern oder Tonmalereien: der Gedanke dominiert. So liegt es auch — wie schon im zweiten Kapitel auseinandergesetzt wurde — im Charakter der Baukunst, daß ihr ästhetischer Wahrnehmungsinhalt nur mit merklicher Beihilfe des Verstandes erfaßt werden kann, daß er selbst also verstandesgemäß Gedankliches enthält.*) Dieses Verstandesgemäße gründet sich vor allem auf den Zweck, das Material und die Konstruktion.

Die Bedeutung
des Verstandes-
gemäßen im
Bauästhetischen.

Ein ästhetisches Urteil, das der verstandesgemäßen Verknüpfung von Zweck, Material und Technik mit den übrigen Gefühls- und Forminhalten des Bauästhetischen entbehrt, kann dem architektonischen Wesen nicht gerecht werden. Ja, es ist sogar auffallend, wie oft sich gerade aus Zweck, Material und Konstruktion in der Baukunst der ästhetische Ausdruck

*) Chr. Traugott Weinlig ruft bei Betrachtung der Peterskirche aus: »Hier schien mir die Meynung . . . daß unter allen Künsten die Baukunst dem menschlichen Verstande am meisten Ehre mache, zur Überzeugung zu werden.« (»Briefe über Rom« 1782 S. 67.)

herleitet. Die Gotik ist das glänzendste Beispiel für den Einfluß des Konstruktiven, die barocken Entwicklungen aller Epochen gewannen einen besonderen Ausdruck aus dem Material, die moderne Zeit erhebt zum großen Teil den Zweck zu ihrer Dominante. Bei genauerer Beobachtung des Wahrnehmungsvorganges sind es freilich nicht Zweck, Konstruktion und Material selbst, welche von ästhetischer Bedeutung sind, sondern es kommt nur darauf an, wie sie sich künstlerisch ausdrücken. Die zwecklichen, konstruktiven und materiellen Eigenschaften des Architekturobjektes haben nur soweit ästhetische Bedeutung, als sie sich im Wahrnehmungsinhalt in ihrer Erscheinung kundgeben. Sie haben z. B. keinen ästhetischen Sinn als sozial- oder naturwissenschaftliche Realitäten, sondern nur als mittelbare Objekte, insofern sie bei ihren Erscheinungen gewisse Beschaffenheiten bedingen. Unter den letzteren Erscheinungen sind hier aber nicht etwa die rein formalen, wie Proportion, goldener Schnitt usw., gemeint — diese unterstehen vielmehr der Kritik des Auges —, sondern es sind eben jene in Erscheinung tretenden Eigenschaften zu verstehen, wie sie aus dem Zweck, der Konstruktion und dem Material hervorgehen. Was mit »Erscheinung« hier gemeint ist, muß noch etwas näher auseinandergesetzt werden.

»Erscheinung« ist etwas anderes als »reiner Schein« (Vischer) und »Scheinen« (Hegel). Schein, Scheinen, Illusion usw. haben ein Interesse am Unwirklichen; die Erscheinung ist zwar als solche unwirklich — oder richtiger jenseits von Wirklichkeit und Schein —, gründet sich aber im Bauästhetischen auf etwas Wirkliches. Dieses Gegründetsein, diese Herkunft ist zwar scharf vom Wesen des Ästhetischen selbst zu scheiden, darf aber durchaus nicht unberücksichtigt bleiben. Während das reale Objekt sich immer gleichbleibt, ist die Wirklichkeit am bauästhetischen Gegenstand nur mittelbar, d. h. die ästhetische Bedeutung haftet nicht am Dinglichen, Materiellen, Substanzialien, sondern an deren Erscheinungen, die sich von jeder Seite der Betrachtung ändern. An sich ist also die Erscheinung gegenüber der dinglichen Wirklichkeit eigenbedeutsam, unterscheidet sich aber darin vom bloßen »Scheinen« oder »Schein«, daß sie den Gesetzen der Wirklichkeit mittelbar nicht indifferent gegenübersteht, sondern sich diesen gemäß ausdrückt, soweit das in der phänomenalen Erscheinung, die ihren Charakter als solche voll und ganz wahr, überhaupt möglich ist. Der Zweck, das Material und die Technik sind im Bauästhetischen nicht etwa nur eine passive Voraussetzung, wie z. B. die Buchstaben zu einem Gedicht, sie sind insofern wichtig, als sich die Selbständigkeit ihrer Erscheinungen gerade an ihnen herausentwickelt. Diese ästhetische Selbständigkeit besteht vor allem darin, daß sie nicht Zweck, Material und Technik in ihrer wissenschaftlichen Eigenart, sondern in ihren künstlerischen Potenzen in Erscheinung zu

setzen hat. In der Kritik, ob sich das Künstlerische nicht im Widerspruche zum Zwecklichen und Wissenschaftlichen befinde, liegt eine verstandesgemäße Tätigkeit schon in der Wahrnehmung, welche bei der Architektur notwendig zum ästhetischen Wesen gehört. Also nicht die ökonomische Rentabilität eines Baues, nicht eine gelöste mathematisch technische und statische Bauaufgabe, nicht das physische und geologische Leben des Materials soll im Bauästhetischen direkt dargestellt werden, sehr wohl handelt es sich jedoch um die künstlerischen Erscheinungen jener Aufgaben, deren ästhetische Eigenart hier darin besteht, daß sie sich in keiner Weise in Widerspruch zur Ökonomie und Technik setzt, dabei aber doch selbständig und eigenbedeutsam bleibt.

Die anderen Künste, wie Malerei und Plastik, Musik und Dichtung, Schauspielkunst und Tanz, müssen keine Zweckerscheinung im Sinne der Baukunst ausdrücken. Es gelten deshalb für diese Künste in diesem Punkte andere Gesetze, und es wäre irrig, durch Beispiele aus ihnen und Analogieschlüsse die Bauästhetik beeinflussen zu wollen, wie dies oft geschieht. Die Architektur nimmt eine Sonderstellung unter den Künsten ein, und die Gesetze ihrer Ästhetik müssen ganz aus sich selbst heraus, vollkommen selbständig, analysiert werden. Die Forderung richtigen Aufbaus in einem Gemälde z. B. ist eine andere als bei einer Architektur, dort wird sie vom Gefühl und Auge aufgestellt, hier mitbestimmen Zweck, Material und Konstruktion das Wesen des Kunstepfindens sowohl wie auch des Formausdrucks. Man kann diese Prinzipien nicht etwa dadurch umgehen, daß man mit Conrad Fiedler verlangt, beim bildenden Künstler müsse sich das Können bis zum Wissen steigern, so daß also das verstandesgemäße »Wissen« beim Architekturästhetischen doch ein verkapptes »Können« wäre. Ein Können wird nie ein Wissen, und es handelt sich im Bauästhetischen nicht nur um ein Können, sondern von vornherein auch um ein Bewußtsein, um ein »Wissen«. Ebenso wenig kann man von einem »Instinkt« reden — wie es geschah —, dazu sind doch wohl die in Frage stehenden Potenzen der Baukunst zu hoch! Eine vorurteilsfreie Analyse des Wahrnehmungsinhaltes zeigt es deutlich: Zweck-, Material- und Konstruktionserscheinungen sind nicht durch »Können« allein zu erklären, auch nicht durch einen »Instinkt«, sondern nur durch ein klares, verstandesgemäßes Bewußtwerden. Dem Wissen kann dann keine Illusion, kein »Scheinen« oder »reiner Schein« gerecht werden, sondern nur eine »Erscheinung« im obigen Sinne.

Diese prinzipiellen Festlegungen sind von grundlegender Bedeutung für die Baukunst und ihre Ästhetik. Weder darf das gedankliche Wissen in der Architekturwahrnehmung geleugnet, noch kann dadurch das Künstlerische in ihr bemängelt und geschmälert werden. Alle Theorien, die einem

dialektischen System zuliebe das tun, müssen ihren Begriff »Kunst« in diesen Punkten revidieren. Die Ästhetik ist ihrem Ursprung nach nicht vor der Kunst da und kann ihr keine Vorschriften geben; sie muß in jedem Falle ihren Begriff »Kunst« so bilden, daß er den tatsächlichen Kunstschöpfungen entspricht. Darin liegt zugleich eine wichtige Mitarbeit der Bauästhetik an der allgemeinen, systematischen Ästhetik.

Der Angelpunkt in dem vorliegenden Problem ist der Zweckbegriff, der zu allen Zeiten schon eine viel umstrittene Frage darstellte und deshalb hier auch im Zusammenhang und ausgehend von seiner historischen Entwicklung kurz besprochen werden soll. Das Schöne und das Nützliche zu einer ästhetischen Einheit zu vereinigen, war in der antiken Philosophie ein gewöhnliches Problem. So wurde vor allem von Plato die Ansicht vertreten, daß alles Nützliche schön und alles Schöne nützlich sei. Cicero ging dann einen tüchtigen Schritt weiter, indem er zu der Einsicht kam, daß aus der Zweckmäßigkeit allein die Schönheit nicht zu erklären sei. Er sagt vom Tempel: »Auch die Säulen halten ja den Bau des Tempels und die Halle aufrecht, und doch übertrifft ihr Nutzen keineswegs ihre Schönheit. Und hier dieser Giebel des Kapitols und der Tempel überhaupt, gewiß hat sie nicht die Schönheit, sondern der Zweck bestimmt. Indem aber der Zweck erfüllt ward, daß beiderseits der Regen abfließen konnte, schloß sich an den Zweck des Hauses die Würde des Giebels an; und wenn der Tempel im Himmel stände, wo es keinen Regen gibt, er würde ohne den Giebel die Würde nicht haben, die ihm eigen ist« (»de oratore« III, 45, 46. Aus Jul. Walter: »Geschichte der Ästhetik im Altertum« 1893). Ist auch die Übertragung menschlicher Verhältnisse in den »Himmel« hier wenig beweiskräftig für die Eigenbedeutung der Schönheit, so ist doch mit diesen Worten die Selbstbestimmung der Architektur als schöne Kunst ohne Widerspruch mit ihrer Zweckerfüllung, vielmehr im gesteigerten Einklang mit dieser, angedeutet. — Vitruv stellte an die Baukunst drei Forderungen: Festigkeit (firmitas), Zweckmäßigkeit (utilitas) und Schönheit (venustas). Werden den zwei ersten Genüge geleistet, so stelle sich auch die Schönheit durch Ebenmaß und durch Zusammenstimmung des ganzen Aufbaues von selbst ein. (»De architectura« 25 v. Chr.). Eine nähere Erklärung hierfür gibt Vitruv allerdings nicht, — Das Mittelalter liefert wenig zur Lösung der vorliegenden Frage. Von Interesse ist vielleicht einer jener urwüchsig bündigen Aussprüche Albrecht Dürers, welcher lautet: »Der Nutz ist ein Teil der Schönheit.«

Die späteren Systematiker, welche nicht von den Einzelkünsten, sondern von einem vorgefaßten Begriffe der Ästhetik ausgegangen sind, haben sich meist wenig um die Eigenart des Zweckes in der Architektur gekümmert oder die Schönheit der Baukunst infolge deren Zweckmäßig-

Der Zweck in
der Architektur-
wahrnehmung.

keit als »unfrei«, »anhängend« usw. bezeichnet. Von der architektonischen Zweckerklärung bei Kant wurde schon gesprochen. Mit der Zerlegung der Kunstschönheit in zwei verschiedene Arten (*pulchritudo vaga* und *pulchritudo adhaerens*) kommt man in Widerspruch mit dem Kunstbegriff selbst, wenn man nämlich unter Kunstschönheit etwas Einheitliches, was nicht wieder in zwei wesensverschiedene Unterabteilungen zerfallen kann, versteht. — Schelling, der sich ausführlich über den Zweck in der Architektur geäußert hat, leugnet die Schönheit der praktischen Zweck-
erfüllung. Er läßt aber die Architektur als Kunst gelten, indem er die Nützlichkeit der Baukunst nicht als ästhetisches Prinzip, sondern nur als eine außerästhetische Bedingung bezeichnet. Er trennt dadurch die Architektur in zwei Wesen, die außer anderem z. B. im künstlerischen Äußeren und im nützlichen Inneren, im praktisch Baulichen und im allegorisch Ornamentalen zu erkennen seien. Dagegen ist einzuwenden, daß es im Bauästhetischen keine Prinzipien gibt, die nicht in irgend einer Weise vom Zweck beeinflußt wären, und keine Zweckerscheinungen in der Kunst: »Architektur«, die nicht irgendwie künstlerisch gestaltet werden könnten und müßten. Man darf daher nicht Elemente trennen, aus deren Einheit sich gerade die Eigenart ergibt. — Ähnlich wie Schelling unterscheidet Schopenhauer zwischen ästhetischem Zweck und Nützlichkeit^s zweck, indem dieser nur dem praktischen Bedürfnis der Menschen diene; während jener die Grundkräfte der Natur, den Antagonismus von Stütze und Last ausdrücke. Aber bei einer solchen oder ähnlichen Auslegung wäre das zweckliche Wesen der Architektur sehr einseitig in dem Dynamischen begründet, und dieses Dynamische bestünde real. (Schopenhauer hat auch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Architektur nicht Schein, sondern Realität sei). — Hegel verwickelt den Zweckgedanken in der Baukunst aufs engste mit seiner Dreiteilung in symbolische, klassische und romantische Baukunst. Der »symbolischen« Architektur — die aber in Wirklichkeit zum größten Teil Plastik ist — liegt nach Hegel im allgemeinen noch kein praktischer Zweck zugrunde. Dies geschieht erst in der »klassischen« Kunstform, wo der Zweck vornehmlich in der Bestimmung des Schutzes und Umschließens zum Ausdruck kommt und damit die architektonische Schönheit beherrscht. In der »romantischen« Architektur sieht Hegel dann selbständig Zweckloses und Dienendes vereinigt, besonders wenn — wie bei einem Gotteshause — der Zweck sich durch die Religion zur Heiligkeit und Freiheit erhebt. So gelangt Hegel auf dem Umweg des »Göttlichen« vom Außerästhetischen zum Reinästhetischen. Es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, um sowohl die Mitwirkung der Religion und Ethik an der architektonischen Zweckdeutung, wie auch die Beeinflussung des Zweckes durch die willkürliche Dreiteilung in symbolische, klassische und romantische

Kunstform zurückzuweisen. — Über die Äußerungen Vischers und Hartmanns zu diesem Problem wurde schon im ersten Teil gesprochen; doch kann zur Behauptung Hartmanns, daß die Baukunst wegen ihrer Realität unfrei sei, jetzt noch ein Punkt im Zusammenhang der Zweckbedeutung nachgetragen werden:

Wie schon dargelegt wurde, darf man das Architektonische wegen seines phänomenalen Charakters nicht als »Realität« bezeichnen. Der Gebrauch der Architektur zu außerästhetischen, realen Zwecken kann also auch nicht direkt bestimmend für die ästhetische Formgestaltung sein. Diese ist weder ausschließlich noch unmittelbar aus dem Gebrauch zu erklären. Die nur zweckliche Schönheit wäre in sich schon ein ästhetischer Widerspruch und könnte niemals alleiniges Prinzip der Baukunst sein. Das Wesen und der Wert der Kathedrale von Amiens z. B. sind weder ihre Realität noch ihre bloße Zweckerfüllung. Das Ästhetische des Wahrnehmungsinhaltes würde sogar fortbestehen, wenn die Kathedrale zerstört wäre. Auch Ruinen oder vollkommen vernichtete Bauwerke haben ihren Kunst- und Kulturwert, weil ihre Idee fortgelebt, ihre Kraft fortgezeugt hat und sich das Spätere ohne sie anders entwickelt hätte. Auch wer das Kolosseum in Rom nicht wirklich besucht hat, die Pyramiden nicht gesehen hat, für den diese Bauwerke also gar nicht als Realitäten existieren, spürt trotzdem deren Wert als inneren Besitz. Das schließt nicht die Forderung aus, daß sie der Realität gemäß gestaltet sein müssen, daß kein Widerspruch mit der Realität in ihnen liegt, daß sie real sein könnten. Der Gedankengang Hartmanns, mittels welchem er zur »Unfreiheit« der Baukunst getrieben wird, leitet sich aus der irrigen Annahme her, daß die Architektur auch als Kunst Realität sei. Und zu einer nicht minder verhängnisvollen Verkennung des Zweckes in der Baukunst führt es, wenn man mit Vischer umgekehrt von der absoluten Idee ausgeht und meint, »nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst«. Nicht der »Geist« der Architektur setzt sich in eine Form, deren Objektivität sich im Zweckmäßigen verspüren läßt, sondern das visuell Zweckmäßige ist etwas von Anfang an Selbständiges, welches Objektivität erzeugt.

Solange man an der Ausschließung jeglichen Zweckgedankens vom Ästhetischen festhält, muß man die Architektur als Kunst negieren; denn alle Versuche, bei einem Baue vom Zweckmäßigen ganz zu abstrahieren, sind fruchtlos. Alle Unterscheidungen von zwecklicher und unzwecklicher oder weniger zwecklicher Baukunst sind unhaltbare Kompromisse, und die Ausdeutungen des Zweckes als eines nur dienenden, ganz untergeordneten Bestandteiles der Architektur sind eine Verkennung ihres Wahrnehmungsinhaltes und Wesens. Für den bloß Genießenden besteht zwar keine Verpflichtung, jedes Kunstwerk so, wie es gemeint ist, in seinem Wesen

aufzufassen, aber für den ästhetischen Kritiker besteht diese Pflicht. Ganz verfehlt wäre es auch, nur um aus jenem scheinbaren Dilemma des Zwecklichen in der Kunst herauszukommen folgendermaßen zu kalkulieren: Die Architektur ist als Kunst zwecklos und wird nur zufällig, hinterher, als schon fertig von den Menschen zur praktischen Benützung verwendet, was aber dann ihrem Charakter als Kunst keinen Eintrag mehr tun könne. Damit würde man vor allem ihre Entstehungsart ignorieren und eine prästabilierte Harmonie im Sinne von Leibniz annehmen müssen, die wiederum nur durch den unerklärlichen Eingriff eines göttlichen Wesens motiviert werden könnte. Wollte man endlich die Forderung der Zwecklosigkeit der Kunst aufrecht halten und sie für die Architektur so auslegen, daß man hier nur Ruinen und verlassene Bauten als Kunst gelten ließe: wie könnte man diese Ruinen ohne gewesenes Leben, ohne vorhergegangene Benützbarkeit überhaupt beurteilen und bewerten? Es bleibt kein anderer Ausweg, als den Zweck in seiner ästhetischen Erscheinung voll und ganz anzuerkennen und in das ästhetische Urteil, soweit es nicht durch die Einheit mit den übrigen Inhalten der ästhetischen Wahrnehmung modifiziert wird, aufzunehmen. Es bedeutet diese Erklärung jedoch nicht etwa einen »Ausweg« im Sinne eines notgedrungenen Denkweges, der sich nur dadurch ergeben würde, weil alle anderen Erklärungsmöglichkeiten ausgeschlossen wären; die Bedeutung der Zweckerscheinung als notwendiger Bestandteil im Bauästhetischen ergibt sich vielmehr unmittelbar aus dem Wahrnehmungsinhalt. Einige Erläuterungen und Beispiele mögen noch nähere Aufschlüsse darüber geben.

Wollte man, einem absolutistisch idealistischen Drange folgend, die Architektur nur dann als Kunst gelten lassen, wenn sie »zwecklos« keinem äußeren Zwecke diene, so wäre man sehr bald gezwungen, mit anderen ästhetischen Gesetzen in Widerspruch zu geraten. Man müßte z. B. einen Scheingiebel an einem Hause höher einschätzen als einen künstlerisch durchgebildeten Hausorganismus; wiewohl doch das Organische schon gefühlsmäßig und optisch bedeutend höher steht als eine Scheinfassade. Man wird im Gegenteil das Verhältnis umkehren und den verstandesgemäßen Zweck in seiner Erscheinung bis zu gewissem Grade zur ästhetischen Bedingung machen müssen. Die Architektur darf nicht im Widerspruche stehen zum verstandesgemäßen Wahrnehmungsgehalt des Zweckes. Der Einwand, daß manche Stile, z. B. Barock und Rokoko, ganz zwecklose Glieder hätten, die trotzdem von hohem künstlerischen Reiz und Wert seien, muß dahin modifiziert werden, daß sie dem Zweck auch im äußersten Grenzfall zum mindesten nicht widersprechen dürfen. Auch die wildesten Schnörkel, Verkröpfungen usw. gehen aber bei genauerer Untersuchung gar nicht bis zu diesem Grenzpunkt, wenn anders sie nicht Ausgeburten und

wirklich wertlose Gestaltungen werden. Gewundene Säulen, Gesimsverkröpfungen, herabhängende gotische Gewölbeschlußsteine, Zwiebeltürme, Stalaktitengewölbe und ähnliches sind berechtigt, weil für die Zeitgenossen ihre Herkunft aus der Zweckform offenkundig war, sie sind nur eine — wenn auch noch so freie — Fortsetzung eines ursprünglichen Zweckgedankens. Durch eine gewundene Barocksäule wurde nicht der Zweck des Tragens zu Schanden gemacht, wie z. B. bei unästhetischen schiefen Türmen, es war nicht ein architektonisches Kunststückchen damit beabsichtigt, sondern in wohl vorbereiteter, folgerichtiger Fortentwicklung wurde die Leichtigkeit des Tragens in ein immer freieres, phantasievolleres Spiel der Kräfte übersetzt: eine künstlerische Freiheit, die keineswegs in gesetzloser Weise des inneren Zweckzusammenhangs entbehrt. Ob dabei die Säule wirklich die ihr nach mathematischer Berechnung zukommende Last trägt, bleibt gleichgültig, solange nur die Erscheinung nicht künstlerisch unwahrscheinlich wird.

Einso interessiert bei einem Hause ästhetisch nicht im geringsten, ob es wirklich im praktischen Sinne bewohnt und benützt wird, wenn es nur durch seine Erscheinung kundgibt, es lasse sich darin seiner Bestimmung gemäß zweckmäßig wohnen. Der reale Zweck, wenn z. B. eine Kirche als Lazarett oder als Kino gebraucht wird oder wenn in einem Gartentempel Gartengerätschaften aufbewahrt werden, ist ästhetisch ganz gleichgültig. Die Architektur unterscheidet sich darin zwar von anderen Künsten, daß sie praktisch gebraucht und — wenn man will — sogar verbraucht wird, aber diese Tatsache ist nur von mittelbarer, sekundärer ästhetischer Bedeutung, wie schon oft betont wurde. Es ist genau zu unterscheiden zwischen der Zweckerfüllung selbst, die nichts mit dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalt zu tun hat, und der Geeignetheit zur Zweckerfüllung, die ästhetisch bei der Architekturbetrachtung verlangt werden muß. Diese Geeignetheit schließt die Materie im Sinne der Substanz als solche aus und beschäftigt sich nur mit dem Phänomen, freilich nicht im Sinne der alten Metaphysik, die dem Kunstwerk gleichsam die Haut abgezogen und nur diese allein betrachtet hat, sondern das Phänomen wird auch speziell unter dem Gesichtspunkt ihrer Zweckgerechtigkeit betrachtet. Die »Haut« des Phänomens muß so beschaffen sein, daß das Blut ständig zu ihrer Belebung von einem inneren Organismus in sie hineinströmt, daß sie das Bekenntnis einer hinter ihr schlummernden Wirklichkeit jeden Moment ablegt und nie zu einer bloßen Fiktion, zum »reinen« blutleeren Schein herabsinkt. Es handelt sich um keine ideelle Welt, nicht um ein Wolkenkuckucksheim, sondern um die irdische Welt, wenn auch »nur« in ihrer Erscheinung. Wie könnte man z. B. ein Warenhaus überhaupt ästhetisch erkennen und anerkennen, wenn man ihm nicht schon

von außen seinen inneren Zweck durch und durch ansähe? Was würde ein Wolkenkratzer künstlerisch ohne seinen sinngemäßen Zweckausdruck bedeuten?

Daß aber trotzdem der ästhetisch phänomenale Zweck ein anderer als der reale ist, daß es sich hier nicht etwa nur um einen Wortstreit von »Zweck« und »Zweckgerechtigkeit«, sondern um sachliche Unterschiede handelt, kann vielleicht noch folgendes Beispiel deutlicher zeigen: Ein Konzertsaal ist in seinen räumlichen und akustischen Eigenschaften so beschaffen, daß er seinem wirklichen Zweck und Gebrauch vollkommen genügt. In den Wandfüllungen sind jedoch große Spiegel in einer Weise angebracht, daß der Raum den Anschein einer weiten, offenen Halle mit unendlich langer Perspektive erweckt, in welcher die Töne der Musik verhallen würden und die Aufmerksamkeit der Zuhörer — statt sich zu konzentrieren — sich zerstreuen müßte. Obwohl die Töne sich in Wirklichkeit nicht verlieren können, sondern durch reale Materie richtig zusammengehalten werden, ist der verstandesgemäße Wahrnehmungsgehalt im Sinne des Zweckes deshalb unbefriedigend, weil es eben bei ihm nicht auf die Realität des Objekts, sondern auf ihre praktisch, logische Erscheinung ankommt. Dem Musiker mag der Saal entsprechen, für den Raumkünstler ist er ungenügend.

Es kommt also auch hier auf die ästhetische Einstellung an. Derjenige, welcher in einem Bureaubau z. B. ein bestimmtes Geschäftszimmer sucht, die Gänge und Höfe daraufhin ansieht, wie sie ihn zu seinem Ziele bringen, stellt sich prinzipiell anders ein als jener Betrachter, welcher die Gänge, Höfe und Zimmer nur auf ihre Erscheinung hin, als Glieder eines größeren Organismus, als Erscheinungsräume der Wirklichkeit, und nicht als dingliche Wirklichkeit selbst betrachtet. Solange der Betrachter vom Gegenstand bloß zur Anschauung aufgefordert wird, ist dessen Wirklichkeit nur von mittelbarem Interesse, erst wenn er durch das Objekt gezwungen wird, sich, zur Erledigung seines Geschäftes, gemäß der baulichen Massenverteilung zu bewegen, wenn er sich gleichsam stoßen würde, sobald er nicht vor allem auf die Realität Rücksicht nähme, wird der Gegenstand rigorose Wirklichkeit und hört damit auf, ästhetisch zu sein. Die Erfahrung, daß man sich an den Wänden usw. als an körperlichen Dingen stoßen könnte, liegt zwar auch dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalte zugrunde, aber sie bedingen ihn nicht, sie modifizieren ihn nur. Die reale Zweckform ist wesensverschieden von der Zweckercheinungsform.

Den Unterschied jener verschiedenartigen Einstellungen und den Grund hierfür spricht R. Hamann in seiner »Ästhetik« (1911 S. 29) sehr klar aus, wenn er sagt: »Wo wir durch Motive des Zweckzusammenhanges an eine Sache herangeführt werden, wo uns eine Notdurft des Lebens zu ihr

122

hintreibt, da werden wir durch diese Gebundenheit an die Sache gefesselt, mag in ihr selbst auch nichts liegen, was uns festzuhalten vermöchte, wie so oft in der alltäglichen Leier sich wiederholender Pflichten oder bei Handlungen, die nur Mittel zu einem angestrebten Zweck sind. Im ästhetischen Erleben fehlt dieser Lohn, der uns von außen winkt, oder die Pflicht, die uns zur Sache treibt und bei ihr festhält. Dafür vermag er uns einen Ersatz zu bieten, wenn eine ‚innere Kausalität‘, eine ‚innere Zweckmäßigkeit‘ sie durchwaltet, alle Teile aufeinander hinweisen, von Stufe zu Stufe führen und sich zu einem Ganzen zusammenschließen, das unsere Aufmerksamkeit auf sich konzentriert.«

Mit diesen Worten ist der eigentliche Wesensunterschied von außerästhetischem und reinästhetischem Zweck angedeutet. Er liegt in den Worten »Motiv« und »innere Zweckmäßigkeit«. Motiv heißt soviel als: Aufforderung, Beweggrund, Bestimmungsgrund. »Innere Zweckmäßigkeit« bedeutet: Triebkraft und Zielstrebigkeit aus sich selbst, Autonomie. Dem realen Zweckgedanken liegt ein Motiv zugrunde, die ästhetische Zweckerscheinung dagegen entsteht autonom aus einer inneren Zielstrebigkeit. Alle Motive des Vorteils oder Nutzens müssen beim ästhetischen Betrachtungsvorgang ausschalten. Wie Moritz Geiger in seiner Abhandlung »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses« ausführlich entwickelt hat, muß der ästhetische Genuß »motivlos« sein. »Der ästhetische Genuß verlangt, daß auch das Interesse am betrachteten Gegenstande nicht weiter motiviert ist, daß es einfach Interesse an diesem Gegenstand ist« (»Jahrbuch für Philosophie« 1913 S. 661). Man darf durch ein rein praktisches Interesse bei der ästhetischen Wahrnehmung nicht in Anspruch genommen werden, so daß dadurch die Freiheit des Urteils beeengt oder gar verloren würde.^{*)} In dieser Forderung vereinigen sich im Grunde die meisten Ästhetiker wieder, so sehr sie auch in der Auslegung der ästhetischen Zweckbedeutung auseinandergehen. — »Alle Unruhe des Wünschens, daß die Welt so oder so sein sollte, ist ausgeschlossen. Ein Mann soll freilich kämpfen, aber das Kämpfen ist im Schönen vergessen; es ist vor der Thüre der Kunst zu lassen. Wir stehen im Schönen über den Gegenständen des Lebens. Die Welt muß in dieser Sphäre nicht erst gemacht werden, sie ist recht.« (Vischer, »Das Schöne und die Kunst« 1895 S. 52.)

^{*)} Damit wird zugleich der schon flüchtig gestreifte Begriff »Kunstgenuß« etwas genauer präzisiert, d. h. von einem reinen — ästhetisch berechtigten — Genuß darf man nur dann sprechen, wenn man dabei nicht die Motive selbst, sondern nur ihre Phänomene im obigen Sinne genießt. Das sogenannte »Dionysische« unterliegt einer ähnlichen Beschränkung.

Ähnliches wie für den Zweck gilt für das Stoffliche, das Materielle in der Baukunst, und etwas prinzipiell Neues wird auch nicht über die Konstruktion zu sagen sein. Baumaterial sowohl als technische Herstellungsart sind von mittelbarer Bedeutung für den ästhetischen Wahrnehmungsinhalt, insofern sie sich in ihrer Erscheinung künstlerisch zum Ausdruck bringen. Daß das Material im Gesamteindruck eine wesentliche Bedeutung hat, zeigen schon die ursprünglichsten Materialstile. Welche fundamental ästhetischen Unterschiede liegen allein im Stein-, Holz-, Putz-, Fachwerks- und Eisenbau begründet! Bei der Entstehung des Architektonischen kommt die Natur des künstlerischen Geistes schon in den Formen eines bestimmten Materials zum Vorschein. Nun könnte man allerdings sagen, die Arbeit des Künstlers bestehe eben darin, jene Herkunft zu verwischen und sich über das Material und ihren Charakter hinwegzusetzen. Schillers Satz: »Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt« (»Über die ästhetische Erziehung des Menschen« 1795) trifft jedoch für die Architektur nicht zu. Baukunst ist nicht ein reines Formwesen, sondern zugleich Lebensform, d. h. ein Rahmen des Lebens, der nur in seiner materiellen, stofflichen Erscheinung wirklich glaubhaft zum Ausdruck kommen kann.

Eine Vertilgung des Stoffes durch die Form ist weder nötig noch möglich. Der eine schließt die andere nicht aus, sie widersprechen sich nicht. Realer Stoff und reine Form sind in der Bauästhetik zwar Gegensätze, aber keine Widersprüche. Wenn das real Stoffliche etwas dem Formalen – also auch dem Bauästhetischen überhaupt – Widersprechendes wäre, dann könnte man den formalen Ausdruck vom materiellen Inhalt in dem Sinne trennen, daß beide etwas für sich allein Bestehendes wären. Das wesenseigene real Stoffliche müßte als etwas für sich Bestehendes durch das wesenseigene Formale mitgeteilt werden können. Der Wahrnehmungsinhalt zeigt aber deutlich, daß der inhaltliche Stoff ästhetisch nicht anders als in der phänomenalen Erscheinung zum Ausdruck kommt; der architektonische Formausdruck, als Ganzes genommen, muß also mehr als bloß rein Formales enthalten. Einerseits kann demnach vom bauästhetischen Standpunkt das real Stoffliche nur in der Erscheinung – und nicht real selbständig – zum Ausdruck kommen, andererseits muß aber diese stoffliche Erscheinung notwendig im Wahrnehmungsinhalt mit enthalten sein als etwas zwar Untrennbares vom Formausdruck, aber als etwas Anderes und Eigenes neben dem rein Formalen. Man kann also nicht – wie E. v. Hartmann gemeint hat – den ästhetischen Schein von der Realität ablösen, sondern im Wahrgenommenen müssen implizite die Gesetze der Realität mitwirken, sonst wird es keine ästhetisch erschöpfende Erscheinung der Baukunst, sondern ein »reiner Schein«, der dem Wesen der Architektur nicht gerecht

werden kann. Die ästhetisch materielle Erscheinung bedeutet eine Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes, wobei unter Beschaffenheit allerdings nicht ein »Sein« an sich zu verstehen ist, sondern ein »Sosein«, das aber die Realität mit zur Grundlage haben muß und ihr zu entsprechen hat. Es ist also auch hier genau zu unterscheiden zwischen Realität selbst, für sich allein bestimmend, und: nicht im Widerspruch stehen mit Realität. Es ist zu trennen »reiner Schein« von: Beschaffenheit, Wesen in der korrelaten, widerspruchslosen Erscheinung.

So kann das Stoffartige, d. h. die Materialbeschaffenheit in der Erscheinung nicht etwa durch die Form vertilgt, sie soll vielmehr durch den Formausdruck gesteigert werden. Echtheit, Dauerhaftigkeit, Festigkeit und Wetterbeständigkeit, kurz der Sinn und Geist des Materials müssen, soweit es sich mit der ästhetischen Erscheinung vereinigen läßt, im Wahrnehmungsgehalt zum Ausdruck kommen. Es wäre dabei eigentlich gleichgültig, ob man das Wahrgenommene als verstandesgemäße, seelische oder formale Potenz des Ästhetischen bezeichnet — das Prinzip der Materialechtheit in der Erscheinung muß sowohl vom Standpunkt der künstlerischen Wahrheit als auch der Schönheit und Beseelung erfüllt werden —, aber das Verstandesgemäße überwiegt hier sicher schon wegen seines innigen Zusammenhangs mit Zweck und Konstruktion. Eine Tempelfassade in Gips mit Farbe angestrichen wäre unästhetisch, auch wenn sie momentan den gleichen Stimmungs- und Augeneindruck hervorrufen könnte wie echtes, dauerhaftes Material. Man könnte den Einwand nicht verfechten, daß der Gips in seiner täuschenden Tönung und Imitation, daß also die »Erscheinung« gar nicht von edlerem Material zu unterscheiden wäre: Architektur hat nur im verstandesgemäßen Materialzusammenhang Sinn, und wenn im Regen die braune Tunke von der an einem Gerüste ange nagelten Gipsfassade herunterlaufen würde, wäre es — abgesehen, daß sich nicht in der Gipsfassade wohnen ließe — vorbei mit jeder Täuschung und allem »reinen Schein«. Den Architekten interessieren zwar nicht die Namen und auch nicht alle Stoffe, die für den Naturforscher wichtig sind, aber solche Materialien, welche bauästhetische Qualitäten haben, und an ihnen wiederum nur diese ästhetischen Potenzen selbst. An einem fertigen Bau ist es zwar nebensächlich, welcher Entstehungszeit und Formationsperiode z. B. ein Kalkstein angehört, aber es ist sicher für die ästhetische Erscheinung von Wichtigkeit, welche Profilierung, welche Haltbarkeit, welche Farbe, welchen Druck usw. der Stein seinem Eindruck nach zuläßt. Und da diese letztere auch verstandesgemäße Eigenschaften sind, muß man das Verstandesgemäße auch hier als ästhetische Potenz in der Wahrnehmung anerkennen. Ebenso kommt für das empfindungsgemäße Erfassen des Stofflichen eine gewisse Naturkenntnis in Betracht, z. B. die ungefähre Ahnung der Lagerungs-

weise von einem Kalkgebirge, die am kunstgemäß bearbeiteten Material oft noch in der Erscheinung mitschwingt und auf ein Wissen zurückgeht.

Der Geist und die Poesie eines Materials wirken lebhaft mit an der Gesamterscheinung eines Baues, ob er einen schlicht einladenden, streng zurückhaltenden oder heiter feierlichen Eindruck macht. Durch geschickte Auswahl und überlegte Zusammenstellung kann man die toten Massen verlebendigen und sie im Wahrnehmungsinhalt zum Sprechen bringen. Die Belebung darf wegen des monumentalen Grundcharakters der Architektur allerdings nicht soweit als in den Schwesterkünsten getrieben werden; in der Baukunst liegt im Gegensatz zur Malerei und Plastik oft gerade im leblos Starren eine erstrebenswerte Wirkung. Das Material an sich muß, wenn es zur Verwendung kommt, jedenfalls tot sein. Würden in ihm noch natürliche Umwandlungsprozesse vorgehen, so wäre diese Naturerscheinung nur eine störende Konkurrenz zum Kunstwillen.^{*)} Die sinnfälligsten Eigenschaften eines Baustoffes, wie die Schwere, Undurchdringlichkeit und ruhige Massigkeit eines Gesteins übertragen sich auch am unmittelbarsten auf die gedanklich verstandesgemäße Wahrnehmung, wenn darauf vom Künstler Bedacht genommen wurde. Sicher ist es im Charakter des Bauästhetischen begründet, eine gewisse, abstrakte, starre Ruhe überall durchfühlen zu lassen. Wie weit sich an und über ihr dann mehr oder weniger Leben und sinngemäße Verlebendigung fühlbar machen darf, wird der künstlerische Takt des Baumeisters entscheiden müssen; das Material hat jedenfalls besonderen Anteil daran.

Soweit ein Haus sein Material zum Ausdruck bringt, soweit man demselben seine Schwere ansieht, soweit es über das dahinter Liegende Rechenschaft abgibt usw., gehört es zum bauästhetischen Gesamthalt der Erscheinung. Dadurch verbindet sich die stoffliche Wahrnehmung in hohem Grade auch mit dem raumbildenden Grundcharakter der Baukunst, indem das Aussehen des Materials, seine Härte, Dicke, Behandlung usw. auf den ganzen Raumorganismus schließen lassen. Durch eine gedanklich verstandesgemäße Betrachtung in diesem Sinne teilt sich nicht nur der Aufriß, sondern auch der Durchschnitt bis zu gewissem Grade mit. Nicht nur die Haut, sondern auch das Fleisch und Blut werden durch die Beschaffenheit der Haut offenbar. Der Malerei und Plastik mag es gleichgültig sein, welcher anatomischer Kern sich hinter ihren Oberflächen verbirgt, der Blick verlangt nicht ins Innere zu dringen. Die Architektur wird dagegen durch Herumgehen in ihrem Inneren wahrgenommen, die Strukturen und Nerven treten in Erscheinung, und ein gut Teil ihrer Wesenheiten drückt sich am Materiellen

^{*)} So kann z. B. von einer Gartenkunst, wo das Material die lebende Pflanze ist, nur dann im architektonischen Sinne die Rede sein, wenn die Natur ständig im Banne künstlicher Zucht bleibt.

aus. Die inneren Muskeln und statischen Kräfte müssen in ihrer lebendigen, pulsierenden Gesundheit auch äußerlich bemerkt werden. Ein sterbender Organismus, der im nächsten Moment zusammenbricht, ist sehr wohl ein Vorwurf für die Malerei und Plastik; das Blut und Knochengerüste, das Hinfällige und Erstarrende spielen dabei als solche keine negative Rolle. Ein Bau dagegen, dessen morsches Material erkennen läßt, daß es jeden Augenblick zusammenstürzen kann, ist unästhetisch. Das ästhetisch Verstandesgemäße verlangt Widerstand, körperhaften Stoff in der Erscheinung, nicht nur Ausdruck der reinen Idee. »Architektur ist gefrorene Musik«; in diesem feinempfundeneren Wort mag Schlegel gefühlt haben, daß es sich im Bauästhetischen um etwas »Gefrorenes«, d. h. Kompaktes, Stoffartiges handelt im Gegensatz zu dem Aufgetauten, Flüchtigen, Schemenhaften der Musik und anderer Künste. Während das Material in anderen Künsten Voraussetzung ist, ist es in der Baukunst -- wenngleich in phänomenalem Sinn -- Bestandteil.

Je weniger auf das Stoffartige in der Architektur Rücksicht genommen wird, desto mehr wird diese in der Auffassung in das Gebiet der Malerei verschoben. Der Enthusiast sieht oft in einer besonderen Beleuchtung und Naturstimmung an einem Bau nicht mehr die Räume und Formen als Erscheinungen von Baustoffen, sondern nur noch Licht, Farben und Luft, kurz ein malerisches Gemälde, zu dem die Architektur vielleicht als Staffage dient. Diese Betrachtungsart ist aber viel mehr Naturschwärmerei als Bauästhetik.

Der enge, gedankliche Zusammenhang des Räumlichen mit dem Stofflichen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte leitet von selbst zur Bedeutung der Konstruktion über. Sie ist der Träger und innere Knochenbau des Materials, verteilt und hält es gemäß der gewollt räumlichen Ausdehnung zusammen und hat mit dieser Funktion eine so fundamentale Wichtigkeit, daß sie sich auch im ästhetischen Wahrnehmungsraum äußerlich kundgeben muß. Wie Zweck und Material unterliegt ebenso die Konstruktion vorzugsweise dem verstandesgemäßen Prinzip der architektonischen Wahrheit und wird so neben ihrer rein mechanischen Tätigkeit Träger eines Geistigen. Ein Architekturwerk, das so konstruiert wäre, daß z. B. Inneres und Äußeres technisch-konstruktiv im Widerspruch stünden, wäre wie ein Mensch, der seine Sprache nur dazu gebraucht, um die Gedanken zu verbergen. Die Architektur darf nicht im Widerspruch stehen zum verstandesgemäßen Wahrnehmungsgehalt der Konstruktion. Soweit also das Technische in Erscheinung tritt, muß es folgerichtig durchgebildet sein. In jedem bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt ist das konstruktive Element bis zu gewissem Grade vorhanden, ja es gibt sogar einen Maßstab dafür, was überhaupt zur Architektur zum Unterschied vom Gewerbe gerechnet

Die
Konstruktion in
der Architektur
wahrnehmung.

werden kann. Einen Gegenstand ganz ohne Konstruktion – wie z. B. einen Löffel – wird man nicht architektonisch nennen können, dagegen ein Möbelstück, das konstruktiv aufgebaut ist, sehr wohl als einen Zweig der Architektur im weitesten Sinne betrachten dürfen. Freilich ist bei diesen Gegenständen alles auszuschließen, was reine Technik ohne Gefühls- und Forminhalt ist.

Die ästhetische Bedeutung der Technik liegt in ihrem Zusammenhang mit Zweck, Material und den seelischen sowie formalen Qualitäten des Bauästhetischen. Die rein konstruktive Betrachtungsweise mit Ausschluß der übrigen wesentlichen Bestandteile wäre sicher unberechtigt; sie ist noch keine ästhetische Kritik und bedarf jener Modifikationen, welche in der regulierenden Einheit der ideellen, materiellen und formalen Gegebenheit des Wahrnehmungsinhaltes begründet sind. Es wäre einseitig mit Henry van de Velde in jeder Linie eine Kraft zu sehen und in der Berechnung dieser Kraft und ihres Widerstandes die Schöpfungsbasis der Baukunst, in ihrem Höhepunkt »Wohlbefinden« und »Glück« zu erblicken. (»Laien« predigten« 1902.) Man darf die Konstruktion nur soweit in das ästhetische Urteil aufnehmen, als sie am Gesamtkonzert der architektonischen Harmonie Anteil hat. Bei der Untersuchung der konstruktiven, sicher unentbehrlichen, inneren Details muß die grundlegende Idee des ganzen Werkes immer mitschwingen, und deshalb besteht ebenso in dieser fundamentalen Beziehung des konstruktiven Details zum Gesamten des ästhetischen Gegenstandes ein Wesensunterschied zwischen begrifflich wissenschaftlicher und phänomenal ästhetischer Forschung. Der Architekt muß also sehr wohl auch ästhetisch am Schnitt, welcher die Muskeln und Sehnen des baulichen Organismus bloßlegt, interessiert sein, aber er darf nicht wie der Anatom das Einzelne um seiner selbst willen betrachten, sondern nur im Hinblick aufs Ganze und dessen Erscheinung. Und ebenso ist die ästhetische Architekturbetrachtung eines fertigen Werkes ein Reflektieren, ein Nach- und Nochmalsschaffen – zwar nicht in mathematischen Zahlenbegriffen oder naturwissenschaftlichen Werten – aber in einem diskursiven Erdenken und Erfühlen von räumlichen Erscheinungsgebilden. Der Physiologe, welcher den Körper sezirt, hat ein Interesse an der inneren begrifflichen Wahrheit, der Architekt gestaltet die innere Struktur technisch als Teil des Ganzen in seiner Erscheinung und gemäß der künstlerischen Wahrheit des Phänomens. So werden z. B. die Mauerstärken und Widerlager eines statisch berechneten Tonnengewölbes von ästhetischem Einfluß auf die sichtbaren Abmessungen des Raumes im Vergleich zur Dicke seiner Umgrenzungen. Der äußere Gesamtcharakter wird mitbestimmt von einer Konstruktion, in welcher implicite die errechneten Zahlenwerte drinnenstecken, und wenn dem Laien auch Abmessungen und Größen durch Gewohnheit und Erfahrung

geläufig werden, ohne daß er bei der ästhetischen Kritik nachrechnet, so leiten sich seine Wahrnehmungsurteile in diesem Punkte doch aus der Rechnung und aus dem technischen Wissen her. Wenn also das letztere auch nicht das Ziel der Betrachtung sein kann, so ist es trotzdem ein modifizierender Faktor im Künstlerischen der Baukunst. Das logische Denken fungiert als Medium zwischen Realität und Erscheinung.

Dadurch, daß sich das Technische schon frühe mit Empfindungs- und Formwerten verbindet, wird es nicht geringer. Die primitivsten Sichtbarkeiten der Baukunst gründen sich in ihrem Stimmungs- und Formcharakter mit auf die Herstellungsart. So entstand die zyklopische oder megalithische Schichtung von Steinen, gesetzmäßig polygonale oder isodom quadermäßige Aneinanderfügung derselben, flächenhafte oder bossierte Ausführung, Glättung, Rauhung, Gliederung usw. Jede Kunstform läßt sich aus einer Werkform herleiten, und, wenngleich das Technische allein nicht bestimmend für das Endresultat werden kann, gibt es oft einem Bauwerk, ja einem ganzen Stile, als Dominante den ästhetischen Charakter. So besonders bei modernen Eisenbetonbauten oder reinen Glas- und Eisenkonstruktionen. Die Geschichte zeigt in der Gotik ein erhabenes Beispiel der konstruktiven Bedeutung im Bauästhetischen. Hier geht das Konstruktionsprinzip in der Erscheinung weit über das bloße Verstandesgemäße hinaus, es wird zu einer absolut selbständigen Dominante, das sich viel höhere Ziele steckt als nur Erscheinung von Haltbarkeit, Ausgleich von Last und Stütze, und sogar auch das Gefühlsmäßige und Optische ganz in seinen Bann zwingt. Wie ungerecht wäre es, die Gotik wegen ihres konstruktiven Gewandes überhaupt nicht als hohe Baukunst anzuerkennen, wie es Conrad Fiedler getan hat! Sie ist im Gegenteil der beste Beweis dafür, welch wichtigen und wesentlichen Bestandteil die Konstruktionsgestaltung und damit das Verstandesgemäße im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte darstellt.*)

Die Konstruktionserscheinung gibt der Phantasie Nahrung zu neuen Stimmungs- und Forminhalten; der Kampf mit dem Technischen während des Bauens zeitigt oft ungekannte ästhetische Inhalte. Durch die Schwierigkeit, große Steine herbeizuschaffen, entstand z. B. ein neues, ästhetisch wertvolles Material, nämlich der Backstein. Dieser – an sich unscheinbar – bekam dann durch Glasur (Assyrier) und durch verschiedenartigste Schichtung (Backsteinverbände), Augen- und Empfindungswerte. Alle jene Zusammenhänge des Konstruktiven mit anderen Elementen des Bauästhetischen deuten auf die höhere Einheit verstandesgemäßer, seelischer und formaler Wesensbestandteile in der

Die Beziehungen
des Verstandes-
gemäßen
zum Seelischen
und Formalen.

*) Es ist eine Ironie der Bauästhetik, wenn Schopenhauer seine Abneigung gegen die Gotik damit motiviert, daß bei ihr der Antagonismus von Stütze und Last nicht mehr augenscheinlich genug zum Ausdruck komme, während in Wirklichkeit doch gerade das Gegenteil der Fall ist.

Gesamtwahrnehmung des Architektonischen hin: Ja man kann in der untrennbaren Verquickung der physischen und psychischen Potenzen, aus denen sich jede bauästhetische Erscheinung herleitet, den unentbehrlichen Regulator erkennen, daß den verstandesgemäßen Qualitäten im Wahrnehmungsinhalt einesteils nicht zu wenig, andernteils nicht zu viel Bedeutung beigemessen werde. Man darf das Verstandesgemäße nicht als ästhetisch untergeordnet betrachten, es ist kein negatives Element, das, wie Alois Riegl sagt, hemmend wirkt. Will man in den Forderungen von Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik einen Reibungskoeffizienten, einen Kampf erblicken, den das Kunstwollen aufzunehmen hat, um seine eigentliche Absicht zu erreichen, so mag man das immerhin tun, man darf aber dann unter Kunstwollen nicht nur ein psychisches verstehen, sondern muß es unter jener dreifachen, regulierenden Einheit im Bauästhetischen zusammenfassen. In diesem Sinne ist vielleicht jedes Kunstschaffen ein Kampf; dem Verstandesgemäßen aber hierbei eine negative und dem Seelischen eine positive Rolle zuzuschreiben, wäre eine ungerechte Beurteilung gleich wesentlicher Bestandteile im Bauästhetischen. Der Laie im Baufach anerkennt meist nur den Gefühls- und Formwert des Architektonischen und unterschätzt ihren fundamentalen Zusammenhang mit den gedanklich verstandesgemäßen Forderungen des Aufbaues. Er sieht in der Zweckerfüllung, dem Materialausdruck und der konstruktiven Erscheinung etwas Selbstverständliches und bedenkt nicht, daß ja schon die erste Gestaltung eines Baues mit verstandesgemäßen Momenten eng verwachsen ist. Viele sehen in der Technik ein für jeden erlernbares, untergeordnetes Ausdrucksmittel des idealen Gehaltes der Architektur; das Technische an echter Kunst ist jedoch nie auslernbar und gerade an ihm sucht das Genie immer wieder das eigentlich Künstlerische zu erringen. Es sei nochmals an moderne Beton-, Eisen- und Glasbauten erinnert!

Die Zweckform ist an sich allerdings noch keine Kunstform, die Gesundheit ist noch keine Schönheit, aber Kunstform im Widerspruch zur Zweckerfüllung gibt es im Bauästhetischen nicht. Der bloße Empfindungsgehalt oder die Formenklarheit fürs Auge allein sind noch nicht Baukunst. Die rein verstandesgemäße Harmonie ist zwar etwas anderes als die gefühlsmäßig empfundene oder die sinnengemäß erschaute Harmonie, aber ebenso wenig wie die verstandesgemäße Harmonie allein einen bauästhetischen Wahrnehmungsgehalt ausmacht, kann er in der sinnengemäßen oder gefühlsmäßigen Harmonie allein bestehen. Das eine wie das andere ist eine notwendige, jedoch noch nicht hinreichende Bedingung. Die Freude des Nutznießers ist zwar noch keine ästhetische Freude, aber die ästhetische Freude muß außer anderem auch die Befriedigung über die sachlich praktische Erscheinung des Baues in sich schließen; denn ein Bauwerk ohne jeden Nutznießer — und wäre

dieser auch ein Toter, ein Gott oder eine Idee, welche in einem Denkmal wohnen — gibt es nicht.

Daß die Normen des Verstandesgemäßen allein nicht zum Ideal des Bauästhetischen werden, dafür sorgt schon ihre enge Verknüpfung mit dem Seelischen und Optischen. Das Geheimnis jenes oben bildlich eingeführten »Wagens«, mit welchem man auf den drei Straßen der Seele, des Verstandes und des Auges zugleich das ästhetische Gebiet des Architektonischen be-
fahren muß, besteht ja gerade darin, daß diesen dreien eine Unzertrenn-
lichkeit und trotzdem eine gewisse gegenseitige Freiheit eigen ist. Man
kann z. B. nicht absolut scheiden zwischen dem praktischen Sinn des schönen
Bauwerks, seinen reinen abstrakt symbolischen Qualitäten wie beim Aus-
gleich von Last und Stütze und seiner Symmetrie im formalen Sinne. Trotzdem
ist jedes einzelne eine Potenz für sich. Bei aller Gebundenheit des Gefühls-
ausdrucks mit Zweck- und Formerscheinung ist er doch dieser gegenüber
frei an sich, d. h. ein Gebäude kann bei der gleichen Zweckerfüllung und
Formenschönheit unendlich verschiedene und selbständige Gefühlswerte in-
karnieren. Ja es muß sich sogar frei über der Zweckercheinung und dem
Formausdruck bewegen, sofern es nur nicht in Widerspruch mit ihnen gerät.
Ebenso ist es mit dem Zweck, dem Material und der Konstruktion gegen-
über dem Gefühl und der Form; ebenso ist es mit der Form gegenüber dem
Zweck und Gefühl usw. je nachdem das eine oder das andere dominiert.
Die Widerspruchslosigkeit der gefühls-, verstandes- und sinngemäßen Potenzen
beruht auf einem Gesetz der Harmonie, das sich am klarsten im Genie
dokumentiert. Die Peterskuppel in Rom, welche von ihrem genialen Schöpfer
intuitiv erfüllt und erschaut wurde, entspricht auch ganz von selbst den
statisch, verstandesgemäßen Bedingungen!

Man könnte den schwer zu analysierenden Wesenskern des bauästhe-
tischen Wahrnehmungsinhaltes vielleicht vergleichen mit dem religiösen Symbol
der Eucharistie, wobei der Teil zugleich das Ganze und trotzdem etwas Selbst-
ständiges darstellt. Es müssen sowohl die ganze Seele, das verstandes-
gemäße Bewußtsein und das klarsehende Auge in der Wahr-
nehmung zusammen in Tätigkeit treten, als auch jedes einzeln
darüber freischwebend für sich allein wirken. Man muß bei der
Architekturbetrachtung ganz gefaßt und seiner geistigen Kräfte als kühler
Beobachter mächtig sein und dabei doch jede seelische Schwingung, welche
die Erscheinung anregt, aufnehmen und mit ganzem Herzen miterleben.
Mag man diese Forderung rätselhaft, unerfüllbar nennen, sie ist es nur
scheinbar und den lösenden Schlüssel gibt eben wieder nur die tiefe Har-
monie von Seele, Verstand und Sinn.

Fünftes Kapitel.

Optischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen.

Daß der architekturästhetische Wahrnehmungsinhalt nur durch seine Sichtbarkeit und Schaulbarkeit, also durch eine optische Potenz, sich ausdrücken und wirken kann, ist selbstverständlich. Zweifel könnten nur darüber entstehen, ob dem Optischen ein selbständiger ästhetischer Wert hierbei zukäme, ob es nicht vielmehr nur das Seelische und Verstandesgemäße vermitteln würde, ohne selbst etwas Neues hinzuzufügen.

Die Bedeutung
des Optischen
im
Bauästhetischen.

Es ist richtig, daß das Seelische und Verstandesgemäße zum größten Teil durch das Augenwahrnehmbare ausgedrückt und übermittelt wird, aber es besteht nicht darin. Es ist auch richtig, daß erkenntnistheoretisch das Psychische und Logische eine ganz andere, viel fundamentalere Bedeutung haben kann als das Optische, daß Seele und Verstand im menschlichen Erkenntnisvermögen im allgemeinen eine ungleich wichtigere Rolle spielen als das Auge. In der Ästhetik handelt es sich aber einzig und allein um die Potenzen, welche sich direkt aus dem Wahrnehmungsinhalt ergeben. Ist nun hier wirklich das Optische nur Medium für das Seelische und Verstandesgemäße? Sieht der Beschauer am Kunsteindruck nur Gefühls- und Verstandesinhalte, also sozusagen eine »formale Seele« und »formale Gedanken«? Das letztere bedeutet in sich schon einen Widerspruch, und tatsächlich ist das rein Formale im Ästhetischen nichts Indifferentes, nicht nur passives Mittel zum Zweck. Wäre es das, und wäre in der Form nichts weiter enthalten als seelischer und verstandesgemäßer Inhalt, so müßte man die Form mit dem Inhalt identifizieren können. Wirklich ist ja auch die Form immer Form eines Inhalts, aber sie ist nicht dieser selbst, sondern besteht eigenbedeutsam neben dem Inhalt.⁷⁾ Es entsteht dadurch nicht etwa ein Gegensatz oder gar Widerspruch zwischen Form und Inhalt — das Entgegengesetzte von Inhalt wäre nicht Form, sondern Stoff —, d. h. die Form darf und kann nicht vom Inhalt getrennt werden; sie ist aber mit ihm auch nicht zu identifizieren. Sie darf weder als alleinige Potenz des

⁷⁾ »Inhalte« ist hier natürlich nur in dem Sinne, wie er in den zwei vorhergehenden Kapiteln behandelt wurde, zu verstehen.

Wahrnehmungsinhaltes noch als bloßer Ausdruck des Seelischen und Verstandesgemäßen aufgefaßt werden, sondern ist untrennbar vom Inhalt und doch zugleich eigenbedeutsam.

Es muß hier also das Optische neben seiner Aufgabe, das Gefühls- und Verstandesmäßige auszudrücken, auf seine rein formale, wesenseigene Potenz hin untersucht werden; dieses Gesamte macht erst den eigentlichen »Inhalt« aus. Zu der Formbedeutung als Ausdruck des Seelischen und Verstandesgemäßen kommt noch eine Formpotenz, welche um ihrer selbst willen vorhanden ist. Und läßt sich auch nicht der Finger auf jenen Punkt legen, wo die eine aufhört und die andere anfängt — denn beide sind in der Wahrnehmung vereinigt —, so muß doch die ästhetische Analyse hier scharf scheiden. Erst wenn die architektonische Schöpfung einen selbständigen Formausdruck gefunden hat, der in seiner Eigenbedeutsamkeit den seelischen und verstandesgemäßen Gehalt ergänzt, kann sie eine vollinhaltliche ästhetische Wahrnehmung bieten.*)

Gerade über die Bedeutung der Schaubarkeit in der bildenden Kunst und deren Zusammenhang mit den anderen ästhetischen Potenzen bestehen große Meinungsverschiedenheiten. Jene Theoretiker, welche die Trennung der formalen von allen anderen Eigenschaften verlangen, wie Fiedler, Hildebrand, Cornelius, Volkmann usw., gehen von der nur anschaulichen Erkenntnis und Bewertung und nicht von der im obigen Sinne ästhetischen Analyse des künstlerischen Wahrnehmungsinhaltes aus. Sie wollen ihre Normen aus rein optischen Voraussetzungen gewinnen und alles andere von vornherein ausschalten; in Wirklichkeit müssen aber dabei ungewollt doch wieder Empfindungswerte mit Formwerten vermischt werden, ohne jedoch auf diese Weise zu ihrer vollen Würdigung gelangen zu können. Eine solche Überschätzung des Optischen in der Architektur wäre ebenso falsch als eine Unterschätzung, und wenn die Fiedler-Hildebrand-Theorie verlangt, daß alle bildende Kunst unter Abstrahierung aller Gefühls-empfindungen überhaupt nur vom Interesse des Auges abhängig sein dürfe, so verdankt ihr zwar die Bauästhetik die meisten Einsichten und Anregungen auf diesem Gebiete, muß sich aber trotzdem vor ihrer Einseitigkeit sorgfältig bewahren. Fiedler trennt wohl die »Kunstlehre« prinzipiell von der Ästhetik; unter ersterer versteht er seine eigene Erkenntnistheorie als Objektivierung der Welt, unter letzterer eine gefühlsmäßige Betrachtung

*) Es ist wohl überflüssig, nochmals darauf hinzuweisen, daß sich dabei das optisch sinnliche Interesse nur auf die Erscheinung und nicht auf die Existenz des Kunstwerkes erstrecken darf, d. h. alle persönlich egoistischen Interessen des Augensinnes, z. B. hedonistischer, unmoralischer oder geschlechtlicher Art, müssen ausgeschlossen sein, der Charakter des Bauästhetischen ist solchen Abschweifungen sowieso wenig geneigt.

der Kunst. Diese Scheidung kompliziert jedoch die Materie und gibt zu Mißverständnissen Anlaß. Die Trennung von Form und Inhalt in diesem Sinn läßt sich nicht ungestraft durchführen und hat in allen ästhetischen und kunsttheoretischen Fragen immer wieder Unstimmigkeiten und Widersprüche mit der unmittelbaren Kunstwahrnehmung selbst verursacht. Ihre Zerlegung muß unbedingt zu unkünstlerischem Geiste führen, und diese Klippe wird auch nicht dadurch vermieden, wenn man mit Fiedler den eigentlich künstlerischen Inhalt zwar nicht leugnet, aber ganz und gar in der Form sieht. Die gefühls- und verstandesgemäßen Potenzen des Bau-ästhetischen z. B. lassen sich vollständig keineswegs rein formal ergründen, sie bestehen nicht in der Form und werden niemals durch das bloß Formale erschöpft. Solche und ähnliche Auffassungen schließt der ganze bisherige Gedankengang aus, weshalb nicht näher darauf einzugehen ist.

Das
künstlerische
und das räum-
liche Sehen.

Um die Bedeutung des Optischen im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt richtig einschätzen und würdigen zu können, muß man vor allem unterscheiden zwischen wissenschaftlicher, natürlicher und künstlerischer Fläche, Körper und Raum. — Der betrachtende Mensch kann von den ihn umgebenden Dingen der Natur und Außenwelt nur Farben, Gestalten, Gewichte, Gerüche, Geschmäcke, Geräusche und Oberflächenbeschaffenheiten erkennen; was die Dinge wirklich sind, weiß er nicht. Anders in der Kunstschöpfung und Kunstwahrnehmung! Hier schafft der künstlerische Geist selbst etwas Neues, was sich sowohl von wissenschaftlicher Dinglichkeit als auch vom natürlich physischen Flächen-, Körper- und Raumeindruck des Menschauges wesentlich unterscheidet. So kann man in diesem Sinne je nach der Einstellung des menschlichen Geistes drei unter sich verschiedene Erkenntnisarten von den sichtbaren Flächen, Körpern und Räumen der Außenwelt trennen und auseinanderhalten. Beim Raume, von dem zunächst allein die Rede sein soll, muß geschieden und als ein wesenseigener anerkannt werden: 1. Der Daseinsraum, d. i. der objektive, reale Raum, wie man ihn nicht sehen, nur denken kann. 2. Der Erscheinungsraum, d. i. der natürlich, physisch entstehende Eindruck einer Raumwahrnehmung auf der Netzhaut des menschlichen Auges. 3. Der Wirkungsraum, d. i. der künstlerisch ästhetische Raum, wie ihn der Architekt vermittelt seines Werkes schafft, und auf welchen der Kunstverständige im Wahrnehmungsinhalt reagiert. Der Wirkungsraum, auf den es hier allein ankommt, besteht nicht in der Kenntnis des Raumes einer Architektur an sich oder seiner natürlich physischen Erscheinung, sondern in der Wahrnehmung der ästhetischen Bedeutung dieses Raumes in seiner künstlerischen Erscheinung. Zu dem bloßen Augeneindruck kommt schon beim ersten erfassenden Blick eine geistige Kraft mit spezifisch ästhetischen Eigenschaften

hinzu; erst mit der Beachtung seiner künstlerischen Wirkungsqualitäten entsteht das Verständnis für die optischen Potenzen des architektonischen Raumes.

Diese künstlerischen Fähigkeiten des Auges sind – wie Fiedler mit Recht beklagt – beim Durchschnittsmenschen sehr vernachlässigt und fehlen meist vollkommen. Das praktische Leben verlangt, viel mehr Wissen, Begriffsbildung und scharf gegenständliche Auffassungsgabe als Anschauungsfähigkeiten zu entwickeln. Und doch bedarf es bei der Kunstwahrnehmung vor allem auch der besonders eingestellten Beherrschung über die ästhetische Augenwelt. Die anschaulichen Vorstellungen müssen in der Wahrnehmung so geklärt und gesteigert werden, daß sie den Grad der Notwendigkeit erreichen. Darin liegt zugleich die Forderung einer vollkommenen Neubildung der Bilder-, Körper- und Raumwelt. Die malerische Form auf einem Gemälde ist z. B. eine wesensverschiedene von jener in der Natur oder auf einer Photographie, die optischen Potenzen einer Plastik müssen andere sein wie jene des menschlichen Modells oder wie das Ideal des wissenschaftlichen Anatomen, und der künstlerische Raum in der Architektur ist ein ganz anderer wie der euklidische in der Stereometrie. Bloße Nachahmung oder nur sinngemäße Weiterbildung der dinglichen Welt wären im Reich der Kunst Willkür und Unbestimmtheit. Der Beschauer, welcher eine architektonische Wahrnehmung richtig verstehen will, muß sich vollständig hineinversetzen können in jene absolut autonome Anschauungswelt, auch wenn er sich schon eine andere, noch so hochstehende Geisteswelt aufgebaut hätte. Er muß alles außer acht lassen, was ihn daran hindern könnte, auch wenn er den Bau seiner Vorstellungen ganz von vorne beginnen müßte.⁹⁾

Die ästhetische Augenwahrnehmung der sichtbaren Welt ist also prinzipiell verschieden vom unkünstlerischen, optischen Erfassen der Dinge. Aber auch bei den Künstlern und Kunstkritikern selbst bestehen noch sehr erhebliche Unterschiede in der Wahrnehmungsfähigkeit, je nachdem das Auge eingestellt ist, je nachdem mehr eine Begabung und Schulung für Malerei-, Plastik- oder Architekturwahrnehmung vorherrscht. Viele haben z. B. für Malerei großes Verständnis, für räumliche Werte dagegen bleibt ihr Auge unempfindlich, andere wieder erschauen alle bildende

⁹⁾ Damit steht nicht im Widerspruch, daß die Erfahrung und das »Wissen« auch bei der optischen Wahrnehmung insofern ihre besondere Berechtigung beibehalten, als man sich z. B. in einem räumlichen Zusammenhang, in welchem eine Kirche nur einen Zentimeter, das Pfarrhaus daneben vielleicht aber zwei Zentimeter hoch erscheint, der wahren Größe beider Bauten bewußt bleibt und aus diesem Wissen heraus auch die Forderungen der Gebäude nach Stimmungsgehalt, Zweckercheinung usw. bei der künstlerischen Betrachtung immer mitberücksichtigen kann und muß.

Kunst — auch die Malerei und Architektur — plastisch, oder sie suchen in der Architektur vor allem anderen das »Malerische«, weil ihr Auge eben auf das Bildmäßige zuerst einspringt. Darnach entstehen ganz verschiedene Wahrnehmungsinhalte. Ferner sind das Auge und seine ästhetischen Fähigkeiten in hohem Grade abhängig von der Zeit; manche Zeitepochen bleiben für gewisse Wahrnehmungsinhalte ganz oder teilweise stumpf. Nicht jede Zeit ist für jede Art ästhetischer Augeneindrücke geeignet, umsomehr als auch hier das Gedankliche Einfluß übt. Das Lebensalter spielt selbstverständlich ebenfalls eine große Rolle. Dem Kind fehlt noch jedes räumliche und bis zu hohem Grade auch körperliche Augenempfinden. Es sieht nur die Umrisse, allmählich dann die Flächen der Dinge und abstrahiert so — in künstlerisch nicht gerade ungünstigem Sinne — das Konkrete zu Illusionen, ohne dabei aber die Freude am Gegenständlichen zu verlieren. Körpermassen, Schatten und Raumtiefe in einem kontinuierlichen Hintereinander erobert sich das optische Vorstellungsvermögen aber erst ziemlich spät, und es fehlt oft bei Erwachsenen noch ganz. Auch von der Darstellung eines Raumschemas oder einer richtigen räumlichen Darstellung des Raumes in der Fläche (Graphik und Malerei) ist noch ein prinzipieller Unterschied und wesentlicher Fortschritt zum architektonisch räumlichen Vorstellen und Gestalten (d. i. Bauen), zur künstlerischen dreidimensionalen Raumwahrnehmung und ihren Gesetzen. So bilden sich die ästhetischen Wahrnehmungswerkzeuge und Potenzen je nach ihrer Veranlagung nach einer bestimmten Richtung hin aus und werden dann auch in ihrer künstlerischen Reife leicht wesensverschieden und einseitig.

Künstler wie Kritiker sehen verschieden. Der optische Wahrnehmungsinhalt ist je nach der Einstellung und Fähigkeit ein anderer. Betrachtet man z. B. einen Besucher, wenn er zum erstenmal in ein fremdes Zimmer tritt und beobachtet man, worauf er sein Augenmerk zuerst richtet! Der eine erblickt beim Eintritt irgend einen Einzelgegenstand, z. B. eine Vase, welche sein Auge fesselt. Es bleibt gleichsam daran hängen und ist vollkommen damit beschäftigt. Es wandert um den Gegenstand herum, beschaut ihn von allen Seiten, und wenn der Besucher das Zimmer verlassen hat, erinnert er sich wohl noch an die Vase, aber er weiß nicht, ob sie in das Zimmer hineingepaßt hat, ob der Raum einheitlich in zusammenstimmenden Möbeln, in einem bindenden Farbton usw. eingerichtet war. Er sieht die Gegenstände einzeln körperhaft, d. h. plastisch. Ein anderer Besucher dagegen bleibt einen Moment vor Eintritt in das Zimmer im Türrahmen stehen, er läßt den Raum in seiner Gesamtheit auf sich wirken und verspürt seine Dimensionen. Er geht darin herum und nimmt persönlich eine Stellung zum ganzen Milieu. Wenn er weggegangen ist, kann er sich vielleicht an kein einziges Detail der Einrichtung genau entsinnen, aber er

hat in sich eine Sympathie oder Antipathie des erschaute Raumeindrucks erzeugt; denn er hat das Zimmer in seinem Gesamtcharakter wie einen Menschen, dessen Bekanntschaft er eben gemacht hat, in sich aufgenommen. Diese Wahrnehmungsart ist eine räumlich architektonische. Der eine sieht die Einzelheiten, der andere die Gesamtheit. Der erstere besitzt die ästhetischen Voraussetzungen zum Verständnis eines Raumgebildes nicht, sein Auge ist gewohnt, immer nur einen Gegenstand, abgesondert von seinem großen Rahmen, isoliert von seiner Umgebung, zu betrachten; er sieht in dem Detail etwas Absolutes. Dieses detailierende Sehen überträgt sich durch sein Auge auch auf sein künstlerisches Denken und Fühlen; er beurteilt z. B. ein Architekturwerk nach der Korrektheit eines Profils, nach seiner Stileinheit und erfreut sich an diesen Qualitäten. Der andere sieht in dem Geschauten vor allem ein Medium zur Ganzheit des ästhetischen Inhalts, er reduziert die Vielheit auf eine Einheit, vereinigt die Erscheinungen in einem Zentrum, das Nach- und Nebeneinander zu einem Simultanen. Er sucht den Rückweg zur Raumidee, von welcher der Künstler hergekommen ist, sammelt die sieben Regenbogenfarben wieder in dem Weiß des Prismas. Jeder einzelne Gegenstand hat nur relative Bedeutung, er spricht und lebt nur, indem er sich der Gesamtheit anschließt und sich ihr wie ein Ton in eine Melodie dienend einordnet. Dieses konzentrierende Sehen ist die ästhetische Voraussetzung jeder künstlerischen Raumbildung und des Verständnisses ihres Wahrnehmungsinhaltes.

Dabei spielt zum Unterschied des mehr flächenhaften Sehens beim räumlichen Sehen die besondere Empfänglichkeit für die Dimensionen eine Hauptrolle. Wenn man einen Raum verlassen hat und man will sich über seinen Eindruck Rechenschaft geben, so ist das Wichtigste, die Dimensionen: Höhe, Breite und Tiefe klar aufgefasst zu haben; es ist ein für allemal notwendig, diese Grundelemente des Räumlichen sich auf die einfachste ästhetische Formel gebracht zu haben. Genau genommen kann man die dritte Dimension überhaupt nicht »sehen«, sondern nur empfinden und erleben; im objektiven Daseinsraum ist sie nur zu denken, physiologisch erscheint sie als Projektion zweidimensional – erst durch die Erfahrung des Tastens kommt das Kind zum Bewußtsein der dritten Dimension. Diese hat also schon in der natürlichen, unkünstlerischen Erscheinung eigentlich nur Qualitätswerte, keine Quantitäts- oder Wirklichkeitswerte. Um wieviel mehr in der Raumkunst, wo die Dimensionen von vornherein nur unter dem Gesichtspunkte ihrer künstlerischen Wirkung geschaffen werden! Es wäre aber durchaus falsch, daraus schließen zu wollen, daß die Architektur die dritte Dimension als solche vernachlässigen dürfe, d. h. durch Raum»bilder« das »Quälende« der Tiefendimension zu umgehen habe. Im Gegenteil! Aus der besonderen

künstlerischen Anschauungskraft der Dimensionen hat der Raumkünstler bei seiner Konzeption seine optische Phantasie zu erfüllen, in dem raum=ästhetischen Charakter der Dimensionen liegt ihre Eigenbedeutsamkeit für die Baukunst, und gerade hieraus resultiert das eigentliche, optisch ästhetische Raumproblem.^{*)} Es besteht darin, eine dem Kunstraum eigene Deutlichkeit zu schaffen, welche die Realität an sich und auch andere Künste nicht haben. Die Welt des Bauästhetischen bedeutet also auch vom optischen Gesichtspunkt aus eine andere als die reale und die Welt anderer Künste. Sie muß das künstlerische Bedürfnis nach leicht erfäßbaren Raumercheinungen befriedigen und jene einfachste Formel, d. h. die dimensionalen Grund=elemente des Räumlichen in entsprechend rein künstlerischer Wirkung aus=drücken, wobei im obigen, konzentrierenden Sinne das Ganze in jedem einzelnen Teile enthalten ist. Ob das optische Erfassen eines Raumes mit einer Blickfolge des Auges in der Horizontalen an den vier Wänden entlang anfängt und mit einer Ergänzung des Raumeindrucks nach der Vertikalen über die Decke hinweg zurück nach dem Boden aufhört, oder umgekehrt: das hängt natürlich ganz von der Beschaffenheit des jeweiligen Kunst=raumes ab. Jedenfalls muß bei einer Architektur alles: Boden, Wände und

*) Während der Begriff »Form« in allen drei bildenden Künsten allgemein anwendbar ist, muß man bei den Begriffen »Fläche«, »Körper« und »Raum« vorsichtig unterscheiden. Sicher gibt es auch in der Malerei Körper- und Raumwerte, in der Plastik Flächen- und Raumwerte, in der Architektur Flächen- und Körperwerte, aber sie sind dort nur in über=tragenem Sinne als etwas Untergeordnetes und Sekundäres berechtigt. Welche ganz unglaubliche Verwirrung und Oberflächlichkeit über diese Fundamentalbegriffe der Ästhetik der bildenden Kunst herrscht, kann fast jeder einschlägige Artikel in Büchern, Fachzeit=schriften usw. beweisen. Flächenbild, Körper und Raum werden verwechselt, vertauscht, zusammengesetzt – ganz nach Belieben. Im ersten Satz wird von Körpern gesprochen, im zweiten meint man einen Raum damit, im dritten ist von einem »Raumkörper« die Rede, und am Schlusse ist alles das gleiche: Raumbild, Raumplastik, Baukörper – Bild, Kubus und Hohlraum – Malerei, Plastik und Architektur. Gerade eines der geistvollsten und tiefeschürfendsten neueren Werke über Ästhetik mag statt ungezählter anderer dafür einige Beispiele liefern; denn nichts trägt mehr zur ungerechten Verkennung der Architektur=ästhetik bei Laien und Praktikern bei, als gerade die Vernachlässigung obiger Grund=begriffe! Leopold Ziegler sagt in seiner »Florentinischen Introduction« 1912, »daß jedes Bauwerk ein kubisches Raumbild sein soll«, also ein Kubus, ein Bild und ein Raum! (S. 21.) Und weiter: »Hüten wir uns indes aus der Lebensarbeit Brunelleschis und aus den architektonischen Gesetzen seiner Raumbilder Formeln über die Architektur der Renaissance überhaupt ableiten zu wollen. Gerade weil sich aus diesen plastischen Werken Gesetze entwickeln lassen, die den ästhetischen Wert der Architektur als solcher bedingen, ...« (S. 27.) Ferner: »Diese (nämlich die Fassadenarchitektur) bildet allmählich einen plastischen Raum aus« (S. 31.) – »Der Eindruck des Tragenmüssens wird dadurch bekräftigt, sogar auf Kosten des plastischen Raumbildes.« (S. 45.) – »Nur wo die Architektur der Erstellung eines solchen Raumbildes bewußt zustrebt, ist sie Kunst. Der ästhetische Wert des Bauens ist ein durchaus plastischer« (S. 51) usw.

Decke optisch-räumlich berücksichtigt werden. Je nachdem was künstlerisch dominiert, wird es den Blick zuerst auf sich lenken.

Der bauästhetische Wirkungsraum entsteht durch das Voraus-^{Die optischen} vorstellen und Voraussehen, wie der Teil im räumlichen Ganzen — sei es ^{Wirkungsgesetz} nun ein Gesims an einem Hause, ein Haus in einem Platz oder ein Platz in einer Stadt usw. — wirken wird, wie der Teil das Ganze oder das Ganze ^{im} den Teil steigern kann, und besonders welche räumlichen Dimensionen ^{Bauästhetischen.} überall zu wählen sind, um einen ästhetisch vollbefriedigenden Augen-
eindruck zu gewährleisten. Der Mittel gibt es dabei unendlich viele, je nachdem es sich um einen kleineren oder größeren räumlichen Zusammen-
hang handelt, je nachdem was im Wahrnehmungsinhalt beabsichtigt und was in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird.

Die allgemeinsten optischen Wirkungsprinzipien, welche zum guten Teil aus dem Bedürfnis nach möglichst leichter Augenauffassbarkeit entsprungen sind, lassen sich unter je drei Gesetze des Regelmäßigen und des Geregelten zusammenfassen. Die Normen des Regelmäßigen sind Symmetrie, Reihung und Rhythmus, die Normen des Geregelten sind Proportion, goldner Schnitt und Ähnlichkeit. Ihre Potenzen, die ja teilweise schon im historischen Abschnitt behandelt wurden und auch noch in späteren Kapiteln zur Sprache kommen werden, sind aber keineswegs nur optischer Art und sind außerdem nicht auf das Architektonische allein beschränkt. Mehr als solche allgemeine Gesetze werden deshalb hier ästhetische Prinzipien des Auges interessieren, die speziell mit dem Räumlichen zusammenhängen, in diesem Sinne also beschränkter sind, andernteils sich aber auf alle möglichen optischen Wirkungen des Bauästhetischen erstrecken. Es sind vor allem jene Gesetze, welche zum Teil in Hildebrands »Problem der Form« angedeutet sind, wobei allerdings — um der Eigenart des Architektonischen gerecht zu werden — Hildebrands malerisches und plastisches Sehen in ein architektonisches Sehen übersetzt werden muß.

Die Forderung des Fernbildes im Nahbild ist analog wie beim Plastischen und Malerischen; beschränkt sich jedoch auf die Einzel-
form an der Raumwand und kann sich nicht auf den ganzen Raum erstrecken. Sie würde für den räumlichen Wahrnehmungsinhalt ungefähr so lauten: Analog wie im Plastischen muß im Architektonischen eine Form-
vorstellung in Beziehung zu einem Gesichtseindruck zur Erscheinung gebracht werden, d.h. die Einzelform ist so zu bilden, daß sie sich dem Gesamteindruck richtig einfügt und dadurch zu ästhetischer Wirkung kommt. Die Kurvaturen am griechischen Tempel z. B. haben weder als Daseinsformen noch für das unkünstlerische Auge irgendwelche Bedeutung, sie wollen vielmehr Augentäuschungen vorbeugen, welche nur ästhetisch am fertig zusammengefügt Bauwerk auftreten können. Diese

unendlich feinen Abstimmungen eines künstlerisch geschulten Auges sind der beste Beweis, welche starken Wirkungen in rein optischen Potenzen begründet liegen; sie wären niemals durch Seelisches oder Verstandesgemäßes allein zu erklären und suchen ihre Schönheit in einem formalen Ausdruck, der in seiner optischen Präzision weit über Stimmungs- und Zwecktendenzen — wie z. B. Ausgleich von Last und Stütze — hinausgeht. Aber auch in Zeitstilen, wo die Dominante nicht im optisch Formalen angestrebt wurde, lassen sich solche selbständige Anschauungswerte nachweisen. Auf die Bildung der Genueser Palastgesimse wurde schon bei Besprechung der Hildebrandtheorie hingewiesen. Ähnliche und verwandte Wirkungsabsichten sind so unendlich zu differenzieren, daß ihnen immer neue, erfinderische Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen.

Die Forderung der richtigen Einfügung von Einzelform in den Gesamtraum kann erweitert werden zu dem Gesetz, daß nicht nur die Einzelform durch das Ganze, sondern auch umgekehrt das Ganze durch die Einzelform im Ausdruck erhöht und gesteigert werde. Eines wird dann im räumlichen Sinne zum Vorteil des anderen. Bei der Durchbildung von Fassaden kann oft eine Fensterachse vorteilhaft an sich »mißgestaltet« werden, um in der ganzen Fassade und im Gesamtraum eine umso höhere optische Schönheit zu begründen. In ähnlichem Sinne hat Michelangelo in der Medicäerkapelle die Fenster nach unten verbreitert. Eine Kuppel mag eine an sich unschöne Kurve aufweisen, wenn sie nur in ihrer Erscheinung im Raume befriedigt. Eine Mauerfläche mag als solche kahl und nüchtern ausgebildet sein, wenn nur durch sie der Hauptinhalt einer Bauschöpfung zur optischen Wirkung kommt.

Sieht man von Einzelformen ganz ab und sucht die künstlerisch optische Wesenheit überhaupt nur durch rein räumliche Potenzen zu erreichen, so können dadurch noch weit kühnere und intensivere Raumeindrücke vermittelt werden. Der Tambour der St. Pauls-Kathedrale in London hat unten einen größeren Durchmesser als oben. Durch diese Verjüngung nach der Höhe zu scheint die Kuppel im Innern noch mehr in die Höhe zu ragen, als es ihrer wirklichen Ausdehnung entspricht, und dadurch kommt auch der Gesamtinnenraum zu mächtigerer Wirkung. Durch solche Mittel fein abgewogener Distanzierungen und Dimensionierungen wird der Anschauungswert in ökonomischer Weise gesteigert, und zugleich wird durch Vermeidung zu weiter Augenentfernung größere Deutlichkeit erzielt. Der Barockstil zeigt von diesem Gesetz die verschiedensten Anwendungen und Variationen. Bei Kolonnaden, Treppenanlagen usw. — z. B. bei einer vatikanischen Treppe — wurden oft ähnliche Wirkungen erreicht. Ebenso können ganze Plätze und Straßen durch die Richtungsänderung ihrer Wände in der räumlichen Potenz verstärkt werden. So wird z. B.

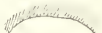
bei der Piazzetta und Piazza in Venedig, vom Markus-Dom aus gesehen, beidemale der Raumeindruck durch das Hineinsehen in einen Häusertrichter harmonischer und geschlossen. Die Gebäudedistanzen drücken günstig auf den Beschauer herein, weil die Rückwand eine Annäherung und vor-treibende Kraft verlangt. Umgekehrt erlauben am Kapitolsplatz und Petersplatz in Rom die im Hintergrund dominierenden Gebäude nach hinten sich erweiternde Raumvolumina; dadurch wird der Blick — gerade durch die Verbreiterung der Plätze gegen die Zielpunkte zu — in günstigem Sinne ebenfalls in harmonisch geschlossene Räume hineingezogen. Kommt man von den entgegengesetzten Seiten in jene Platzräume, so machen sich die gleichen Prinzipien — nur vertauscht — geltend.

Wie diese letzteren Beispiele zeigen, gehen die architektonischen Wirkungsmöglichkeiten weit über die plastischen hinaus und sind zum größten Teil ganz andere ihrem Wesen nach. Die Beziehungen zwischen Einzelform und Gesamtraum erweitern sich zugleich zu neuen Gesetzmäßigkeiten, die nur mehr in rein räumlichen, dimensionalsten Potenzen untereinander zu finden sind. Die Forderung Hildebrands, daß sich die Bewegungsvorstellungen des Auges zu einem einheitlichen Fernbilde formen müssen, wird bei der räumlichen Wahrnehmung schon deshalb unmöglich, weil die Standpunkte des Beschauers einestheils beschränkter, andernteils mannigfaltiger sind: beschränkter, da man oft nicht genügend weit zurücktreten kann, um ein Fernbild zu bekommen — wie z. B. in einer engen Straße —, mannigfaltiger, weil man oft mit sehr verschiedenen Ansichten, Höhen, Lichtwirkungen usw. rechnen muß, wie z. B. in manchen Lichthöfen.*) Dazu kommt aber für die Architekturwahrnehmung noch etwas ganz Neues: Raumbildungen können nur im Herumgehen, sukzessive betrachtet und in die künstlerische Wahrnehmung aufgenommen werden, so daß in einem Raum mit »Bildern« nichts anzufangen ist. Auch ein Raumausschnitt bleibt immer ein Raum und wird kein flächenhaftes Bild. Das Zustandekommen entsprechender Wirkungseindrücke hängt im Bauästhetischen von spezifisch architektonischen Bildungsgesetzen ab, die sich aus dem räumlichen Charakter ergeben. Der fundamentale Unterschied vom Plastischen besteht hier darin, daß der Wahrnehmungseindruck nicht außerhalb an der Oberfläche eines konvexen Körpers, wie Hildebrand annimmt, zustande kommt, sondern innerhalb, an der Innenwandung einer konkaven Raumbildung. Diese Wesensverschiedenheit wird sofort klarer werden, wenn man Hildebrands »Reliefauffassung«, zu der sich die »Gesichtsvorstellung« schließlich verdichtet, auf die Architektur anzuwenden versucht.

*) Der Einwurf, daß diese Schwierigkeiten auch für die Plastik zutreffen, ist un-
rechtig; denn Bildwerke soll man von vornherein nur an ausgewählten Punkten aufstellen.

Das Wesentliche der Relieffanordnung ist das Festhalten einer Idealschicht beim Kunstwerk, von welcher alle Formen ausgehen sollen. Damit bekommt das Auge einen festen Anhaltspunkt, von wo aus das Kubische (wie schon im ersten Teil dieser Schrift angedeutet wurde) mit Leichtigkeit abgelesen werden kann. Die Anwendung der Hildebrandschen Reliefauffassung in dieser allgemeinsten Auffassung ist auch im Architektonischen möglich und kann hier zu einem Wirkungsgesetze werden. Durch die ideale Fläche, von welcher alle Formen reliefartig vom Auge abgenommen werden können, kommt man zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, der das »architektonische« (d. h. bewußt konstruierte) Kunstwerk vom zufälligen Werk der Natur unterscheidet und der jene ästhetische Augenweite begründet, die man an Raumwandungen mit fein abgestuftem Relief empfinden kann. Jedoch darf zum Unterschiede der Hildebrandschen Auffassung eines sehr wichtigen Momentes nicht vergessen werden, das gerade für das optische Wesen der Architektur hochbedeutungsvoll ist, nämlich:

Hildebrand nimmt für die Architektur, ebenso wie für die Plastik, eine vordere Idealschicht an und sieht damit an der Baukunst das sekundär Plastische, nicht das spezifisch, primär Architektonische; eine Tatsache, die man bei einem plastischen Genie sehr wohl verstehen kann und die auch durch einzelne Beispiele aus der Geschichte (Michelangelo) erhärtet werden könnte. Ist es aber an sich schon unwahrscheinlich, daß alle drei bildenden Künste in einem so einschneidenden Gestaltungsprinzip ganz gleich fundiert sein sollten, so müssen ihnen schon ob ihrer unterscheidbaren, selbständigen Entstehungsmöglichkeit optisch verschiedene Erzeugungskeime zugrunde liegen, welche graphisch vielleicht knapp folgendermaßen ausgedrückt werden könnten:

Architektur:  Plastik:  Malerei: ,

wobei ganz allgemein die Linien mit Schraffur Erscheinungen von Realitäten, die gestrichelten Linien Schein bedeuten. Weil es sich im Architektonischen allgemein und prinzipiell um einen kubisch konkaven Hohlraum — und nicht um einen kubisch konvexen Körper — handelt, muß man die Hildebrandsche Normalschichte, von welcher das messende Empfinden ausgeht, nicht vorne, sondern hinten an der entferntesten Raumschichte annehmen.

Schon die künstlerische Entstehung von Architektur zum Unterschied von Plastik weist darauf hin; man müßte denn behaupten, daß es überhaupt nicht wesentlich sei, wie das Künstlerische vor den Augen des Künstlers entstehe, sondern allein, wie sich das Auge des vielleicht gar nicht räumlich empfindenden Beschauers das Gestaltungsprinzip auslege. Plastik entsteht,

indem von einer vorhandenen, daseienden Masse etwas weggenommen wird, Architektur, indem auf einem freien, leeren Platz etwas aufgestellt, zusammengesetzt wird. Mit anderen Worten: Plastik ist Subtraktion, Architektur ist Addition. Man darf sich architektonische Konkavität nicht als ein Hineinarbeiten von einer Vorderfläche aus entstanden denken, sondern als ein Herumgruppieren, als ein herum- und nach vorne zu-Stellen. Das Konkave in der Baukunst kommt nicht so zustande:



sondern vielmehr auf folgende Art:



Es wäre ein Sophismus, zu sagen, der Plastiker setze beim Modellieren Ton, also Masse auf, er gebe etwas zu ihr hinzu oder er gieße Bronze in eine Hohlform usw.; darin besteht nicht das Gestaltungsprinzip. Ebenso wenig darf man von dem plastischen Relief direkt auf das architektonische überspringen. Gewiß hat auch das plastische Relief in der Architektur seine relative Bedeutung, wie das Detail im Gesamtorganismus, aber man darf bei Fundamentalgesetzen nicht analogisieren; denn ebensogut könnte man, von der Architektur oder Malerei ausgehend, auf die Plastik schließen, und dann wäre es mit gleichem Rechte gerade umgekehrt.

Versetzt man sich in Gedanken in einen Hohlraum, in ein Zimmer, in das Pantheon, auf einen Platzraum oder vor die Tore einer Stadt: wo ist in dem Gesamt-Gesichtseindruck jene vordere Reliefschichte, von welcher Hildebrand ausgeht? Gerade diese ist verschwommen, ohne präzise Grenze unter und über den Beschauer hinweg, neben ihm ins Unbestimmte verlaufend. Das Auge klammert sich sofort beim Eintritt ins Zimmer an die ungefähr durch die entfernteste Mauerkante verlegte Schichte und bewegt sich von hier nach vorn an den Gegenständen entlang. Wenn man ins Pantheon tritt, sieht man zuerst die gegenüberliegende Wand, die Grenze, und von hier aus rundet und nähert sich alles über und um den Betrachter herum, ihn gleichsam hineinziehend in seinen entgegenströmenden Wohllaut. Auf einem Platze wird durch das Auge eine ähnliche Interpretation verrichtet — es sei denn, der Platz ist so unzusammenhängend und öde, daß sich der Blick ins Unbestimmte oder gar Grenzenlose verirrt. Und endlich vor einer schönen Stadt wird man sich analog wie in einem Innenraum optisch zurecht finden, indem sich das Auge für seine Sehweite geeignete Grenzpunkte sucht, diese zu einer Schichte erweitert und von hier aus den Gesamttraum rund um sich herumgruppiert, so wie sich auf einem Bergesgipfel ein Rundpanorama um den Beschauer als Mittelpunkt herumbaut. Ganz ebenso macht es der Entwerfende, welcher einen Raum konzipiert und eine Perspektive konstruiert. Bei der Innenperspektive eines

Zimmers wird er — abgesehen von Ausblicken und anderen Ausnahmefällen — die Bildtafel am besten annähernd in die entfernteste Mauerkante verlegen, ähnlich bei einer Häusergruppe, bei einem Straßen- oder Platzraum.

Hildebrand wählt mit den als Beispiel angeführten Säulendurchbrechungen gerade eine solche Architektur, bei welcher das unwesentliche, nur sekundär auftretende »Plastische« und »Malerische« des Bauästhetischen in Betracht kommt. Vorgestellte Säulen, kleinere Nischen oder Architekturplastik und dekoratives Beiwerk können nichts an der dominierenden Hauptwand als Rücksicht, von welcher das Auge ausgeht, ändern. Es wäre auch verfehlt, zu verlangen, man müßte z. B. beim Pantheon nicht die Raumwand, sondern die Nischenrückwände als hintere Sehlflächen gelten lassen. Die konkaven Nischen steigern wohl noch die Gesamtkonkavität, aber sie treten schon maßstäblich und in der Beleuchtung zu sehr zurück, um hier den Blick zuerst auf sich zu lenken. Ebenso ist das Auftreten konvexer Erscheinungen im Bauästhetischen nur von sekundärer Bedeutung. Sie sind Mittel zum Zweck. Die zeitlich auftretenden Stileigentümlichkeiten, wie z. B. das Vorarbeiten durch Auftragen von Stuck im Barock, sind, ähnlich wie das Hineinarbeiten von der Mauerfläche aus im romanischen Stil, nur mittelbar sekundäre Erscheinungen. Zwar soll die funktionell ästhetische Bedeutung des Reliefs an der Raumwand an sich nicht geleugnet werden — seichtes Relief, welches in der Fläche bleibt, macht ein Gebäude zurückhaltend, grobes läßt es vorfallen —, aber an der raumbildenden Grundtendenz der Architektur kann das nichts ändern. Solche Formqualitäten können das optische Fundamentalprinzip der architektonischen Konkavität zum Unterschied von plastischer Konvexität nicht bestimmen, ebensowenig wie es die Verschiedenheiten in der konstruktiven Herstellungsart können. Eine stilistische oder konstruktive Eigenschaft könnte niemals eine ästhetische Wesenheit beweisen. Die genetische Entstehung von einzelnen Architekturteilen mag immerhin in vielen Fällen eine konvexe Gestaltungsmethode verraten, aber der Teil ist nicht das Ganze, nämlich Architektur im höheren ästhetischen Sinne. Auch handelt es sich hier nicht um stilistische oder genetische, sondern um rein optische Wesenheiten des bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes.

Das raumnehmende Prinzip, d. h. das Vortauchen konvexer Einzelkörper, kann in der architektonischen Wahrnehmung nicht das Primäre sein; denn es muß eben schon eine hintere Schichte da sein, wenn konvexe Körper hervortauchen sollen. Also kann durch die Tatsache, daß konvexe Körper auftreten, das Konkavitätsgesetz nicht vernichtet werden. Man darf — wie oben ausgeführt — nicht vom Detail ausgehen, nicht isolierend wie der Bildhauer sehen, sondern muß die architektonische Gesamtheit des Raumes mit konzentrierendem Auge erfassen. In diesem

Sinne unterstützt Hildebrands Reliefauffassung, welche das Fernbild im Nahbild verlangt, die Forderung, daß die konvexen Körper im architektonischen Nahbild nicht in ihrer realen Tiefenwirkung, sondern nur in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen bedeutungsvoll sein sollen. Der dreidimensionale Gesamttraum ist optisch das Primäre, die Raumwandeinzelform mit dem Wahrnehmungseindruck des Fernbildes im Nahbild ist das Sekundäre. Das »Problem der Form« muß für die Architektur in ein »Problem des Raumes« umgewandelt werden.

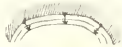
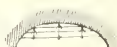
Es wäre dem Wesen der Baukunst widersprechend, die Forderung des Fernbildes im Nahbild so aufzufassen, daß die Raumtiefe, also die dritte Dimension des Gesamttraumes – nicht der Raumwände mit ihren Reliefschichten – möglichst aufgehoben oder neutralisiert werden solle. Sogar wenn das künstlerische Auge dazu befähigt wäre, und die wirkliche Raumausführung einer so utopistischen Augenforderung Folge leisten könnte, dürfte ein künstlerischer Raumwille niemals von einer solchen Fähigkeit Gebrauch machen, sondern im Gegenteil gerade in der Gestaltung der dritten Dimension als dem spezifischen Träger des räumlichen Grundcharakters sein Bestes und Eigenstes leisten. Darin besteht nichts »Quälendes«, wie Worringer mit Hildebrand meint, sondern das eigentliche Idiom der Raumkunst.

Dem Dilemma, daß man beim Blick in einen konkaven Hohlraum keine vordere Idealschichte des Architekturreliefs annehmen kann, wollte Karl Hocheder dadurch entgehen, daß er sich um das Blickfeld einen Rahmen konstruierte. Bei der akademischen Feier der K. Technischen Hochschule zu München 1909 hat Hocheder in seiner Festrede: »Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen« im Einklang mit der Hildebrandtheorie auf die beim Architekturschaffen wichtigen Sehgesetze hingewiesen. Auf einen Teil dieser Ausführungen soll hier noch kurz hingewiesen werden, weil er die eben dargelegte Reliefauffassung im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt bestärken kann. Nach Hocheder tritt der »Rahmen« in mancherlei Formen auf, z. B. als Vedute, als Durchblick durch Raumfluchten, durch vorgeschobene Bauteile usw. Wie setzt sich aber die Architektur ausgehend von der »vorderen« Vedutenschichte, reliefartig, Schritt für Schritt in die Tiefe nach hinten gehend fort? Macht sie nicht vielmehr vom Rahmen zum eigentlichen »Bild« einen großen Sprung? Und wie steht es, wenn dieser Rahmen – wie in den überwiegend meisten Fällen – ganz fehlt, oder wenn man beim wirklichen Vorhandensein einer Vedute durch diese hindurchgegangen ist und es folgt keine zweite? Auch wenn eine zweite und dritte Kulisse vorhanden wären, sie würden alle beim Herumgehen keine Rolle spielen. Man müßte sich in die Architektur wie in eine Theatervorstellung setzen. Die bauästhetische Wahrnehmung würde bestenfalls eine Reihe von eingerahmten Bildern, aber keinen allseitigen

künstlerischen Raum ergeben. Hocheder spricht von unscharfen Rändern im Blickfeld, deshalb müßten hier möglichst Veduten als Rahmen eine klare vordere Reliefschichte geben. Ein Raum hat aber überhaupt keinen Rand! Der Rahmen ist in der Architektur diese selbst, nämlich als Folie für das Menschenleben. Hocheder denkt sich außerhalb eines Architekturbildes stehend, vor sich einen deutlichen Rahmen, welcher »die ideelle Welt des Kunstwerkes von der realen Wirklichkeit abzugrenzen« hat. Nun ist jedoch Architektur in diesem Sinne keine »ideelle« Welt, sondern gerade Wirklichkeit in der Erscheinung, in welcher man drinnen steht und lebt, welche überhaupt erst durch die menschliche Belebung Architektur wird. Hocheder läßt für die konkave Raumkunst die plastische Reliefauffassung Hildebrands gelten und vermengt dann konvexe mit konkaven Tendenzen in unklarer Weise. Er sagt: »Wie am Relief das Dargestellte von seiner Vorderfläche aus nach der Tiefe zu soll abgelesen werden können, so muß auch das gleiche vom Architekturelief gefordert werden«, und weiterhin: »Das Konvexe entspricht der Vorstellung, als ob die Teile des Reliefs aus einer Hinterfläche hervortauchten und das Konkave, als ob sie hinter einer Vorderfläche zurücktauchten, das erstere wirkt dem elementaren Raumgefühl zuwider, das letztere kommt ihm entgegen«.

Im ersten Satz wird sowohl für das Plastische als auch für das Architektonische eine Vorderfläche als optische Norm angenommen, im zweiten Satz dagegen wird das Konvexe als ein Hervortauschen aus einer Hinterfläche bezeichnet. Wenn der Bildhauer einen Steinblock zu bearbeiten beginnt, kann er die Formen nur von einer Vorderfläche aus zurücktauchen lassen, wie ja Hildebrand und Michelangelo — mit dem Experiment der Steinfigur im Wasserschaß — deutlich dargelegt haben. Wenn dagegen der Architekt die Epidermis des künstlerischen Raumes ausbildet, muß er eben von seiner hinteren Hauptgrenze als Grundelement, als fundamentaler Raumwand ausgehen; die sekundären konvexen Details vor dieser normgebenden Haut werden dann reliefartig vortauschen.

Die vorderste Reliefschichte ergibt sich also erst aus der hintersten und dabei ist noch besonders zu beachten, daß die vortauschenden Reliefschichten nicht etwa als ebene Flächen, sondern in vollkommener Abhängigkeit von der Grundwand gegeben sind:

nämlich so:  nicht so: 

Nur wenn sich die vorderen Flächen optisch an die Hauptnorm anlehnen, befriedigt die Reliefanordnung auch im Herumgehen und nicht nur von bestimmten ausgezeichneten Standpunkten; denn die Schichte, von welcher der optische Wahrnehmungsraum abgenommen wird, bleibt dann zugleich neutraler Hintergrund, auf den sich ohne unschöne Verzerrungen alles

hineinprojiziert. Das bewußte und künstlerisch gestaltete Wechselvolle der Raumeindrücke beim Herumgehen ist eine Sache für sich und wird dadurch keine Einbuße erleiden.

Die leichte Ablesbarkeit der Maßstäbe und Proportionen, von denen Hocheder ausführlich spricht, darf nicht zur Annahme einer Vorder- schichte verleiten, sie hat nichts mit der Konkavität und Reliefauffassung zu tun. Man könnte das Ausgehen von einer vorderen Idealschichte nicht damit verteidigen, daß man behaupten würde, das Auge nimmt sich die Maßstäbe der vorne stehenden Baudimensionen von den Menschen ab. Die Proportionen eines Raumes liegen in ihm selbst. Wenn man z. B. vom Kölnerdom die vornestehenden Häuser wegnimmt, wird der Dom kleiner, wenn man umgekehrt die Häuser stehen läßt und den Dom wegz nimmt, werden die Häuser größer erscheinen. Das sind also reziproke Augenwerte, die nur in ihrer Beziehung zueinander bestehen und nichts mit der Reliefauffassung im Sinne der Ablesrichtung zu tun haben. Die hintere Schichte ist deshalb die wichtigere, weil sich die Raumschauung zweifellos an sie klammert und von ihr ausgeht. Man kann die Möbel in einem Zimmer, die vorkragenden und ausstattenden Teile in einem Stadtraum ganz wegnehmen und hat trotzdem noch einen Raum, aber man kann nicht umgekehrt vorgehen: der beste Beweis, daß die hintere Schichte das Primäre, das in die Augenfallende ist. Und wie in einem Zimmer vor allem die Wände, Decke und Boden wirken und den Raum im großen und ganzen bestimmen, so wirken auch in einem Platze vor allem die nackten Platzwände, dann erst das Relief, d. h. die Vorsprünge, Gesimse, Einbauten, Vorbauten, Brunnen, Bäume usw.⁹⁾ Auch vor einem Stadtraum herrscht die äußerste Raumschichte des »Raumes unter freiem Himmel«, nämlich die Silhouette vor. Auf einem Bergesgipfel bestimmen die höchsten, äußersten Berge und Erhebungen den Landschaftsraum; das Füllwerk schiebt und ordnet sich darunter hypäthral ein. Lücken und Ausblicke im Panorama – seien sie bewußt oder unbeabsichtigt – können Neigung und Fähigkeit des räumlich sehenden Auges nicht prinzipiell beeinflussen. Das Menschenmaß spielt dabei nicht die Rolle, daß es die Norm für Größen, Aufbau oder Ablesrichtung abgeben dürfte: man müßte denn das Erhabene, Titanische im architektonischen Wahrnehmungsinhalte leugnen. (In der Tat empfindet Hocheder z. B. die Peterskirche in Rom unangenehm, insofern als sie über alles menschliche Maß hinausgeht.)

Alle diese Erkenntnisse führen geraden Wegs zum Wesen der Architektur, zum Raummäßigen.

⁹⁾ Möchte man dies mehr beachten, dann würde man beim Ausbau von Plätzen nicht an Brunnen usw., sondern vor allem an die Errichtung der Platzwände denken! (Bahnhofplatz Bamberg.)

Sechstes Kapitel.

Wesen der Architektur als raummäßige Kunst.

Die Eigenart der Architektur muß in etwas bestehen, das allgemein für alle Zeiten und Stile gemeinsam zutrifft und nicht etwa in Eigentümlichkeiten, welche nur für eine spezielle Stilrichtung oder Zeitepoche gelten. Das Wesen der Baukunst kann ferner nicht mit der Genesis alles Bauens im Widerspruch stehen, wiewohl es in seiner Eigenbedeutsamkeit nur nach dem Ästhetischen im architektonischen Wahrnehmungsinhalt zu fragen hat. Endlich muß das Architektonische so fixiert werden, daß es unter allen Umständen scharf und klar von den anderen Künsten — im besonderen den bildenden — unterscheidbar ist, das spezifisch Architektonische muß gegenüber dem Wesen anderer Künste eigenbedeutsam sein. Die Eigenart des Ästhetischen in der Architekturwahrnehmung wurde in obigem nach den drei unzertrennlichen Potenzen des Seelischen, Verstandesgemäßen und Optischen darzustellen versucht, so daß der Begriff »Kunst« in der folgenden Definition der Architektur schon analysiert und im dargelegten Sinne zu verstehen ist. Es muß also zur Aufstellung und Vervollständigung der Definition das Unterscheidende von den Schwesterkünsten noch besonders berücksichtigt und im Einklang mit der Genesis der Baukunst das für alle Zeiten und Stile allgemein wesentliche Grundprinzip des Architektonischen bezeichnet werden. Dadurch wird allerdings die Definition von Architektur etwas weitmaschig, d. h. sie setzt jene schon behandelte zweite speziellere Analyse — nämlich der bauästhetischen Eigenart — voraus, läßt sich aber unter den eben angedeuteten Bedingungen nicht enger fassen. Die Definition einer Wissenschaft ist, wie schon erwähnt, die Wissenschaft selbst. Der ganze bisherige Gedankengang des theoretischen Teiles war in diesem Sinne eine Vorbereitung und ein Hinzielen auf die Definition der Architektur, und wenn jetzt kurz nach der Genesis alles Bauens Ausschau gehalten, nach dem geschichtlichen Ausdruck der Baukunst und ihrem Unterschied von Malerei und Plastik gefragt wird, so ist dies nicht der Ausgangspunkt zu der Definitionsbestimmung: es werden vielmehr damit nur die letzten Nebenflüsse in den Hauptstrom geleitet und alle notwendigen Quellen in einer Zentrale gesammelt.

Wie jede geistige Tätigkeit ist auch das Bauen eine Umwandlung vom Gestaltlosen zum Gestalteten. Worin besteht zunächst ganz allgemein dasjenige, was gestaltet werden soll? Zweifellos ist es das ursprüngliche, praktische Bedürfnis, einen geschützten, überdachten Aufenthaltsort herzustellen. Die erste Bauform ist das Dach, dann kommen die Stützen und die Wandungen; der Boden ist schon vorhanden, und so entsteht ein Raum. »Es muß doch einen Grundtypus in der Architektur geben, der sich durch alle die zahllosen Entwicklungsformen verfolgen läßt, und an dessen Vorhandensein wir erkennen, daß wir es wirklich mit einem architektonischen Gebilde zu tun haben. Dieser Urtypus der Architektur ist der umschlossene Raum, die Zelle« (Gustav Ebe, »Raumlehre« 1900 Bd. I S. 1). Mag sich nun das Bedürfnis noch so sehr variieren, immer sind Boden, Decke und Wand die elementaren Bestandteile aller architektonischen Tätigkeit. Sie bleiben es, auch wenn Gemüt und Auge das reine Zweckbedürfnis unmerklich zur Kunst vorbereiten und umwandeln. Sie bleiben es sogar, wenn ein ägyptischer König auf den imposanten Einfall kommt, seine zukünftige Grabkammer jedes Regierungs-jahr mit einer neuen Steinkruste zu überziehen, so daß schließlich aus der kleinen Kammer eine mächtige Pyramide wird. Ja, die ursprüngliche Idee des Einbegens, des sich mit schützenden Mauern Umgebens ist in diesem Falle sogar noch potenziert. »Aber«, wird man einwenden, »was kümmert bei der plastischen Wirkung einer Pyramide das ursprüngliche Bauprogramm einer Grabkammer; das sind rein gedankliche, aber keine ästhetischen Faktoren!« Das Folgende wird auf diesen Einwand noch im Zusammenhang mit ähnlichen Erscheinungen zurückkommen müssen. Ebenso wird der griechische Tempel von vielen wie eine Plastik aufgefaßt, der ursprüngliche Zellakern als Raum wird ästhetisch verleugnet und andere Raumpotenzen des Tempels werden nicht anerkannt. Manche sehen in der Architektur überhaupt nur das Körperhafte, konvex Plastische und nennen sie deshalb die »Kunst körperlicher Massen«.

In der Tat hat die Architektur — obwohl als reine Zweckerfüllung immer Raumbildung — in ihrer Entwicklung als Kunst einen langen, harten Kampf nicht nur mit dem Körperhaften, sondern auch mit dem Flächenhaften geführt, bis sie sich zum entschieden Raumbildenden im höchsten Sinn durchgerungen hat. Das Raummäßige, d. h. die Beziehung zu einem Raum, war allerdings auch schon in den primitivsten, ursprünglichsten Epochen im architektonischen Sinn vorhanden. — Jene vorderindischen Monolithentempel, wie z. B. der sogenannte »Kailasa« zu Ellora, welcher aus dem Felsboden gemeißelt ist und kein Inneres aufweist, so daß man also nicht hineingehen kann, ist Plastik, obwohl er äußerlich Tempelfassaden aufweist. Solche »Tempel« sind durch Subtraktion, durch Wegnehmen

Das
Raummäßige
im allgemeinen,
in seiner Ent-
stehung und
Geschichte.

einer schon bestehenden Masse, entstanden und können höchstens als eine Vorstufe zur Architektur aufgefaßt werden. Sie sind »architektonisches Plastik, insofern sie Plastik mit architektonischer Erscheinung sind, aber nicht durch Zusammensetzen von einzelnen Baugliedern, sondern durch Aushöhlen aus einem Felsen ohne Schaffung von Innenräumen entstanden sind. Die Entwicklung von der bloßen Raumbeziehung zur vollendeten Raumbildung, den Kampf des Raumempfindens, das nach Ausdruck ringt, zeigt besonders deutlich die Geschichte des Städtebaues, in welchem sich ja immer die höchste architektonische Kraft einer Zeit ausdrückt und dem die meisten räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten eignen. Die neuere Bauästhetik spricht oft wie selbstverständlich von Platzräumen und von Straßenräumen. Es handelt sich aber nicht schon in den ersten Epochen der Geschichte des Städtebaues um wirklich vollendete Räume, sondern diese Qualitäten der Straßen und Plätze wurden erst da und dort angestrebt, unterlagen dann den verschiedensten Schwankungen und wurden erst in jüngster Zeit, der Wiedergeburt des Städtebaues — es sei nur an die drei theoretischen Klassiker auf diesem Gebiet: Sitte, Brinckmann und Unwin erinnert —, wieder voll gewürdigt.

Wenn die Ägypter in ihrem frontalen Empfinden und Sehen auch noch keine geschlossenen Straßen und Plätze schaffen konnten, so suchten sie doch durch die Stellung der Baukörper die Illusion von Räumen zu erwecken und dadurch eine Beziehung zum Räumlichen zu erreichen. Die Straße, welche kerzengerade — von Sphynxen, Obelisksen, Portalen und Pylonen eingefast — auf die breitgelagerte Tempelmauer führte, war mit kulissenartigen Flächen gebildet. Man mußte sich auf der Straßenmitte halten, um nicht rechts und links Löcher in dem Straßenraume zu erhalten. Ungleich höher stand schon der griechische Städtebau. Ebenso wie der Grieche seinen Tempel zu einem einheitlichen Raumorganismus vollendetster Harmonie zu gestalten wußte, sprach sich auch in der Anlage von Straßen und Plätzen das bewußt räumlich Organische deutlich aus. Während die Ägypter die Raumwirkung durch senkrecht zur Straße gestellte Flächen zu erzeugen suchten, arbeiteten die Griechen mit Körpern. Die Art und Weise freilich, wie diese Körper im konkaven Sinne als architektonisches Rahmenwerk der Straßen und Plätze verwendet wurden, bedarf zum Unterschied von späteren Epochen der besonderen Erwähnung. Hervorragend schön zeigt es die heilige Straße in Delphi: Wenn man hier die feingekurvten Serpentinien hinansteigt, sieht man den Tempel des Apollo im Straßenraume zu wiederholten Malen in der Eckansicht. Die Vorderfassade ergibt mit der einen Seitenfront und dann wieder mit der anderen gegenüberliegenden Tempelseite abwechselungsweise den Hauptabschluß der Straße, bis man schließlich nach diesen wechselvollen Eindrücken auf der

Terrasse vor der vierten, rückwärtigen Gebäudeflucht den Eingang erreicht. Der gleiche Grundsatz, die Eckansicht der Gebäude repräsentativ zum Ausdruck zu bringen, herrscht überall in griechischen Städteräumen vor. Am vollendetsten ist er auf der Akropolis von Athen verwirklicht. Schon die Propyläen stehen zur Straße in einem Winkel, ebenso dann der Parthenon und schließlich das Erechtheion. Wo die Situation und das Terrain es verhindern wollten, hat man die Straße gekrümmt, um den beabsichtigten Zweck zu erreichen. So war es auch in Olympia, in Delos, Priene und Selinunt. Welch ungemeine Bereicherung räumlichen Empfindens damit gewonnen war, zeigt — im Gegensatz zu den Ägyptern — eine kleine Umschau, wenn man beim Spaziergang durch eine griechische Stadtanlage zurückblickt und das Auge umherschweifen läßt: Überall begegnet man lückenlosen Städteräumen von reizvoller Gruppierung. Den römischen Städtebau kann man als einen Versuch auffassen, ägyptisches und griechisches Raumempfinden zu vereinen. Während der Ägypter mittels Flächen seiner Absicht Ausdruck zu geben suchte, der Grieche mittels Körper den Blick des Beschauers beschäftigte, vereinigte der Römer beides, indem er griechische Tempel achsial zur Straße oder zum Platze stellte. Damit gewann die städtebauliche Entwicklung im konkav räumlichen Sinne abermals eine Bereicherung. Die Foren zu Rom, so z. B. das Trajansforum, geben zum erstenmal einen Raumgedanken zum Ausdruck, welcher das, was man unter »Raum« im eigentlichen Sinne des Wortes versteht, verwirklicht. Man begegnet der Ausbildung der Raumwand, d. h. die Plätze werden von Flächen — gebildet aus Tempelfassaden und Säulengängen — umschlossen. Dadurch bekommen sie eine leicht auffaßbare Einheit, Symmetrie und Rhythmus. Der Römer übertrug seinen Ordnungssinn auch auf die Baukunst. Dem Auge wurde dadurch seine Aufgabe erleichtert — es ist leichter, sich auf dem Trajansforum, als auf dem Festplatz zu Olympia zurechtzufinden —, das Gefühl jedoch erfuhr andererseits eine gewisse Verarmung. Eine große Flächigkeit, wie sie der byzantinische Stil zeigt, war die letzte Folge. Aber gerade dieser Stil wie auch die ganze Baukunst des Islam waren in ihrem Sinne der raumbildenden Tendenz (vor allem in Innenräumen) sehr günstig. In der mohammedanischen Architektur wird die Räumlichkeit durch die große Flächigkeit der Wandungen, durch das Fehlen von Gurten, Vorbauten, Gesimsen und dekorativen Körpern ungemein gesteigert.

Es bestehen räumliche Parallelen zwischen dem ägyptischen, griechischen und römischen Stil einerseits und dem frühmittelalterlichen, gotischen und Renaissance-Stil andererseits; der byzantinische und auch romanische Städtebau bevorzugt wie der ägyptische die Fläche bei seinen Raumbildungen; der gotische, ebenso wie der griechische Stil mehr den Körper; die Renaissance erinnert in der Vereinigung von Fläche und Masse an den

römischen Baustil, indem beide das spezifisch räumliche Element in den Vordergrund stellen. So kann man eine gewisse periodenhafte Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung des Räumlichen erkennen und feststellen.

Die Gotik erreichte in ihrer Blüte einen zweiten Höhepunkt körperhaften Empfindens. Die Burg und das Haus wurden mehr als Körper für sich aufgefaßt und ausgebildet, dabei herrschte aber immer eine disziplinierte Unterordnung aller Teile unter ein räumliches Ganzes vor, und von einem Zerfall der Raumwände kann keine Rede sein. Die Wirkung des einzelnen Hauses wurde noch gesteigert durch bewußte Gliederung, wie durch Ausbauten, Treppentürme, Erker usw. Ungezählte Fialen, Strebepfeiler, Dienste und Rippen waren das Rahmenwerk der Kathedralen. In den Wohnräumen wurden ebenfalls körperhafte Elemente zur Raumbildung verwendet, wie stark vorspringende Kamine, Unterzüge und Säulen. Auf Straßen und Plätzen bekundete sich das gleiche Bestreben wie bei den Griechen, nämlich Eckansichten zu geben. Eine Kathedrale wollte immer schräg gesehen werden. Daß sie nie in der Mitte eines Platzes stand, zeugt wiederum von jenem richtigen Grundempfinden, welches als Norm alle Körper zu einem räumlichen Ensemble zusammenzwang. Auch die Kurven der Straßen und Gäßchen waren sehr günstig für geschlossene Raumwirkungen. Dabei kam noch ein wichtiger Faktor im Stadtraum neu hinzu: es wurde nämlich von jetzt ab mehr Rücksicht auf die Umgebung genommen, wodurch der Zusammenhang der Bauten, der Burgen zur Landschaft usw. eine räumliche Steigerung erfuhr. Wie diese wichtige Tatsache im Sinne des »Landschaftsraumes« zu verstehen ist, wird das folgende zeigen. Mit dem Renaissancezeitalter kam ein großer Umschwung. Wieder trat das System, die Ordnung und Symmetrie oder doch wenigstens das Ausbalancieren der Massen in den Vordergrund. Der Fortschritt gegenüber den Römern liegt in einem durchgreifenden, systematisch vereinheitlichenden Organismus. Die Beziehung des Einzelhauses zum Straßenraum wurde immer enger und inniger. Die Palastfassaden setzten sich mit ihrer Teilung, ihren Linien, den Gesims- und Dachhöhen in dem vorgelagerten Platz fort; die gleichen Proportionen fanden sich in der Zeichnung des Pflasters, der Gartenarchitektur, in der Aufstellung von Brunnen und Plastik. Zwar hatten diese letzteren Vorzüge auch schon die Griechen und Römer bis zu gewissem Grade; doch wurde jetzt alles klarer, großzügiger mit ausdrucksvolleren Mitteln ins Werk gesetzt. Die Zufahrtsstraßen, Eckauflösungen durch Loggien usw. ordneten sich der Raumidee unter. Die Mitte der Plätze wurde freigehalten. Die Vorliebe für Rhythmus und achsiale Anordnung erstreckte sich auch auf die Innenräume. Türen, Fenster, Kaminnischen, Vertäfelungen usw. wurden in organischer Gliederung, in klarem Verhältnis und bestimmter Beziehung zueinander ausgebildet, so daß man sofort eine streng disponierende Raumidee in Wand, Decke und

Boden durchspürte. Überall begegnete man räumlichen Formelementen, nirgends herrschten mehr die konvexen Körper der Gotik. Und doch ließ sich der Gestaltungssinn der Gotik, wie er besonders im Norden weiterlebte, nicht vollkommen verdrängen. Im Barock erreichte das Raumpfinden seinen Höhepunkt, weil sich der Städtebau nicht nur auf die Schönheit malerischer Bilder beschränkte, sondern zugleich auch die Wucht und Bedeutung körperhafter Massen bei der Bildung von Räumen gefühlt und verwertet hat. Nur ein überaus verfeinertes Gefühl für Raumpotenzen konnte Meisterwerke wie den Kapitolsplatz in Rom oder die Amalienborg in Kopenhagen schaffen. In diesen und in ähnlichen Schöpfungen ist der Kampf und Sieg der Raumkonkavität in überragender Stärke zum Ausdruck gebracht. Und wenn dann endlich im Rokoko durch eine scheinbar zügellose Phantasie über das Ziel hinausgeschossen und die Schranken alles Räumlichen durchbrochen wurden, wenn den Sälen und Kirchen durch geschickte Lichtführung, Spiegel, Dekorationskünste usw. alles Begrenzte genommen wurde und die Raumidee gerade im Unbegrenzten zum Ausdruck kommen wollte, so ist diese Zügellosigkeit und Unbeschränktheit im Grunde eben nur scheinbar. Sie beschränkte sich auf das Detail und auf Innenräume, wo die Raumfundamente: Wände, Decke und Boden sowieso alles zusammenzwingen. Sie ist trotz aller künstlerischen Freiheit im Gesetzmäßigen begründet, und dieses Gesetzmäßige steht in innigster Beziehung zum Raummäßigen, zur Beherrschung der Dimensionen und genauen Kenntnis ihrer Potenzen. Kann man sich ein intimeres und spezifisch räumlicheres Milieu denken als das Münchner Residenztheater oder die Asamkirche in der Sendlingerstraße?

Dieser kurze historische Rückblick zeigt, daß es sich in der Architektur immer um etwas Raummäßiges, um eine Beziehung zum Raum handelt. Man kann auch weiterhin daraus ersehen, daß die Raumbildung als künstlerisch selbständiger Trieb unabhängig von einem besonderen stilbildenden Prinzip erscheint, indem es über alle Stilepochen hinweg immer das fundamentale Sichtbarwerden architektonischen Schaffens überhaupt ausdrückt. Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches im bauästhetischen Inhalt sind immer und überall von einer raumbildenden Tendenz geleitet und ergeben so erst das Wesen der Architektur. Das Stildiom an sich ist zwar ziemlich unabhängig vom Raummäßigen, jedoch das Architektonische am Stil ist identisch mit räumlicher Wesenheit. Der künstlerische Raum ist die ewig gültige und gleichbleibende Norm, das Stilgewand ist das ständig veränderliche Kleid zur Sichtbarwerdung dieser Norm. Die Architektur ist also von ihrer Genesis bis zu ihren erhabensten Schöpfungen, von ihren primitivsten Anfängen bis zu ihrem höchsten Ausdruck zu allen Zeiten und an allen Orten zum mindesten eine Beziehung

zum Raummäßigen. Bevor jedoch eine Definition von Architektur gegeben wird, soll noch kurz auf ihre Verschiedenheit und Verwandtschaft zur Malerei und Plastik eingegangen werden.

Die Raumkunst
zum Unterschied
von Plastik und
Malerei.

Im Gegensatz zu Schmarsows Definition »Architektur ist Raumgestaltung« steht Wölfflins Definition »Architektur ist Kunst körperlicher Massen«. Der Vergleich beider Meinungen ist sehr fruchtbar für die Bestimmung architektonischen Wesens. Wenn Architektur »Kunst körperlicher Massen« wäre, so würden das äußere Massenvolumen, die von außen sichtbaren Baukörper und nicht das innere Raumvolumen, das darin Wohnen und schützende Umgeben das Primäre und Ursprüngliche sein. Der künstlerische Trieb hätte sich als »Idee der äußeren Erscheinung« geäußert, er hätte den Sinn der Architektur in einem Schaukörper und nicht in dem Behälter, dem Gefäß eines menschlichen Aufenthaltsortes gesucht. Diese Kunst körperlicher Massen ist aber die Plastik; hier kommt es nur auf die Außenfläche an, hier ist das vorherrschende Gesetz die Konvexität. Anders bei der Architektur, wo das Gesetz der Konkavität zugrunde liegt und der Kern das Ursprüngliche ist. Ebenso wie sich der Charakter des Menschen nicht nach seinem Gesicht entwickelt, sondern die Züge der Physiognomie, sein Blick usw. das innere Wesen zum Ausdruck bringen, so soll auch die Außenfläche, das Gesicht des baulichen Organismus mit dem Inneren im Einklang stehen. Das Verhältnis von innen nach außen muß allerdings auch — wie noch gezeigt werden wird — umgekehrt gelten; hier kommt es vorläufig jedoch nur darauf an, festzustellen, daß im Gegensatz zur Plastik überhaupt Beziehungen zwischen architektonischem Inneren und Äußeren bestehen. Ob man das Äußere nach einem Krystallisationsgesetz als zielbewußte Gestaltung des Inneren, die Hülle als Folge des Inhalts, das Zimmer als erweitertes, umschließendes Kleid usw. erklären will, ist dabei ziemlich gleichgültig. So müssen z. B. — wie schon Semper und Hartmann gefordert haben — bei einem Theaterbau der Schnürboden, das Foyer, die Garderoben usw. ihrer Bedeutung gemäß nach außen zum Ausdruck kommen. Bei einer Kirche muß das Mittelschiff zum Unterschied der Seitenschiffe klar erkennbar sein. Bei der Raumgestaltung und Lichtzufuhr von Waren- und Geschäftshäusern ist eine vernünftig logische Übereinstimmung des Inneren und Äußeren wichtig und beachtenswert. Von den Museen muß verlangt werden, daß sie um die Ausstellungsgegenstände herumgebaut werden und nicht umgekehrt diese in einen mit einer schönen Fassade geschmückten Gang oder Speicher gestellt werden. Evangelische Prunkkirchen sollen eine zentrale Anordnung um den inneren Altar und die Kanzel aufweisen. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren; sie zeigen alle, daß es sich beim Bauen im Gegensatz zur plastischen Körpergestaltung um eine konkave Raumeinhüllung handelt.

Wie ferner schon erwähnt wurde, entstehen Werke der Baukunst immer durch Addition und Werke der Plastik durch Subtraktion. Michelangelo schreibt in einem Brief an Sebastiano del Piombo, Plastik sei die Kunst des Weglassens. Bei ihr hat man sich schon von vornherein ein Masse als daseiend zu denken. Aus ihr werden die Formen herausgeholt, indem die Oberfläche bearbeitet, sozusagen die Kruste von einem Felsen, einem Steinblock, einer Tonmasse weggenommen wird. Beim Entstehen der Architektur dagegen ist vorerst nichts vorhanden als ein Platz und auf ihm werden nun, wie bei einem Zusammenspiel die einzelnen Bauglieder aufgerichtet, zusammengesetzt; es entsteht ein Spiel von statischem Zusammenwirken.*) Ein Vergleich von Seidls Nationalmuseum mit Hildebrands plastisch konzipiertem Hubertusbrunnenhaus in München zeigt diesen Unterschied deutlich. Am Museumsbau ist alles: Knochen, Sehnen, Muskeln; der Vorbau mit der Loggia ist besonders gelenkig, frei in den »Scharnieren«, beweglich, bewegungsfähig. Das Brunnengebäude dagegen liegt breitspurig, nach unten sich ausbreitend da: fleischig und fett. Man sieht sofort, es ist als Modell, in Ton als Masse und nicht als Hohlraum auf die Welt gekommen; während das Museum einen Kampf von architektonischen Einzelkräften manifestiert und schon von außen auf einen inneren Raumwillen schließen läßt. Diese Unterschiede von Architektur und Plastik im allgemeinen werden bestätigt durch die Erfahrung, daß der Gesamteindruck eines Baues gemindert wird, sobald die organisch konstruktive — wenn auch vollkommen gute — Zusammensetzung der einzelnen Teile nach außen nicht zum Ausdruck kommt; während umgekehrt der Eindruck der Plastik geschädigt wird, wenn sich an ihrer Außenfläche eine technisch notwendige Zusammensetzung aus verschiedenen Stücken bemerkbar macht.

Nach Feststellung dieser Hauptunterschiede zwischen Raum- und Körperkunst soll auf die Möglichkeit einer Annäherung und Verbindung unter den bildenden Künsten noch eingegangen werden. Wie sehr auch Schmarsow, der Hauptverteidiger des Raumhaften in der Architektur, das innere Raumvolumen als das Ursprüngliche betont, so räumt er doch auch dem Plastischen und dem Malerischen eine wichtige Rolle in der Baukunst ein. »Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Ratschlägen und Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentaler Selbständigkeit beherzigt sie die Wünsche der Bundesgenossin Plastik zu eigenem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zueinander und ihre räumliche Verbindung ins Auge gefaßt wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem natürlich oder geschichtlich gegebenen Schauplatz

*) Siehe auch Seite 142 u. 143.

sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren, der Körper und des Raumes, gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein, weil er allein die Befriedigung gewährt, die unsere menschliche Naturanlage auf Grund ihrer gegebenen Organisation fordert.« (»Barock und Rokoko« 1897 S. 17.) Aus den Worten Schmarsows geht hervor, daß er das Gesetz der Raumkonkavität auch auf Platz- und Straßenräume unter freiem Himmel angewendet wissen will; über diesen wichtigen Punkt der Raumästhetik wird noch zu sprechen sein. Das Grundgesetz des Räumlichen bleibt unter allen Umständen, sogar im Freien, bestehen, und das Malerische oder Plastische kann immer nur eine sekundäre Bedeutung erhalten. Es kommt vor allem darauf an, was man unter »malerisch« und »plastisch« versteht.

Insofern man in der ägyptischen Kunst auch die Malerei und Plastik »architektonisch«, in Griechenland auch die Architektur »plastisch«, im Mittelalter auch die Plastik und Architektur »malerisch« nennen kann, meint man damit keine elementaren Bildungsprinzipien der betreffenden Künste, und dann ist die Vermischung erträglich und in beschränktem Sinne berechtigt. Die Möglichkeit einer gewissen, wenn auch geringen und mehr symbolischen Charakterübertragung eines Kunstidioms auf das andere enthält eine höhere Wahrheit, welche darauf hindeutet, daß die Einzelkünste im Grunde alle nur eine Spiegelung »der« Einheitskunst sind, und daß alle Künste von einer Quelle herrühren müssen. Trotz alledem muß bei einer Analyse des Wesens einer Einzelkunst gerade die Forderung nach reinlicher Scheidung bestehen bleiben; die Architektur würde sonst nie in ihrer vollen Eigenart erkannt werden. Etwas Fertiges kann auch aus keiner anderen Kunst für sie zu ihrem Vorteil entlehnt werden. Versteht man unter »malerisch« etwas spezifisch Optisches, also vielleicht den Gegensatz zum Linearen, so kann man auch nach solchen Gesichtspunkten die bildenden Künste in ihren Bezeichnungen vermischen; doch werden solche mehr äußerlichen Augeneindrücke niemals den Wesenskern einer Einzelkunst so sicher bestimmen können als innere Sehgesetze, welche, wie z. B. die Reliefanordnung, ein künstlerisch optisches Bildungsprinzip in sich schließen. Etwas eine »malerische« Architektur zu nennen, was nur von einem bestimmten Standpunkt in einer gewissen Beleuchtung als farbenfrohes Bild wirkt, hat nichts mit Raumkunst zu tun. In diesem Falle betrachtet man nicht Architektur, sondern Natur an einer Architektur. Es ist nicht zu leugnen, daß manche Stile, wie Rokoko und Spätgotik, sehr durch malerische Effekte gesteigert werden, aber ihr Wesen besteht niemals im Malerischen.

Wie müßig im Grunde der Streit um das Malerische und Plastische in der Architektur ist, und wie falsch es ist, die Baukunst einer Zeit in ihrem Wesen »malerisch« oder »plastisch« statt eben »raum-

mäßig« zu benennen und zu charakterisieren, das zeigen Widersprüche jener Autoritäten, die gerade nach dem Charakter einer bestimmten Architekturepoche forschen und als wesentliche, wenn auch vielleicht nicht ausschließliche Eigentümlichkeit derselben dann außerhalb dem Idiom alles Architektonischen liegende Bezeichnungen einführen. So erklärt Wölfflin den frühen Barockstil in Italien »malerisch«, während ihn Schmarsow entschieden »plastisch« findet. Wenn man diese Bezeichnungen auch nicht als Schlagworte außerhalb ihres Zusammenhangs gebrauchen darf, so bezeugen sie doch, wie wenig man im allgemeinen gewohnt ist, Architektur architektonisch, raummäßig, aus sich selbst heraus zu betrachten, wie gerne man sich an die ästhetischen Prinzipien ihrer geläufigeren, populärerem Schwesterkünste anlehnt, kurz wie sehr die Bauästhetik gegenüber malerischer und plastischer Betrachtungsart vernachlässigt wird. Möchte man anfangen, in der Architektur nicht mehr von vornherein das »Malerische« und »Plastische« zu suchen, sondern gleich auf das spezifisch »Architektonische« in seiner gerechten Eigenart zuzusteuern! Man kann zwar ohne weiteres zugeben, daß jene Architektur, welche bei wechselnden Standpunkten ganz verschiedene Ansichten mit immer neuen Reizen liefert, im Gegensatz zu einer solchen, die in ihren Erscheinungen sich ziemlich gleich bleibt, an die Malerei erinnert; doch diese Unterschiede sind sekundärer Art, der Maßstab sowohl für die malerische Architektur als auch für die unmalerische bleibt das Architektonische.

Eine wesentlich andere Rolle spielen dann allerdings Malerei und Plastik im Dienste oder in Verbindung der Baukunst. Wo z. B. die Plastik in untergeordnete Beziehung zur Architektur tritt, muß das Gesamte vom Architektonischen beherrscht werden, die Plastik wird ein dienender Teil der Baukunst. Wenn es sich dagegen umgekehrt für die Architektur nur darum handelt, einen Sockel oder ähnliches zu einer Plastik zu liefern, dann kann wohl überhaupt nur von Plastik allein als tonangebender Kunst die Rede sein. Wenn architektonische Motive bei einer bloßen Schauffassade, z. B. bei manchen Grabmälern, ganz im Dienste der Skulpturen stehen, so handelt es sich hierbei keineswegs um Architektur, sondern — soweit solche Scheingebilde überhaupt künstlerischen Wert haben — um Plastik. Es können auch hier über die Frage: was ist Architektur und was ist Plastik, leicht Mißverständnisse entstehen. Architektur muß man im allgemeinen jene Gebilde nennen, in welche man hineingehen kann; also in diesem Falle auch den Denkmalsbau als Wohnung einer Idee, eines Symbols, so z. B. den griechischen Tempel als erweiterten Schrein des Götterbildnisses, die Pyramide als letzte Wohnung des Königs usw. Wenn man dagegen in eine atektonische, menschlich plastische Figur hineingehen kann, wie in die Bavaria, dann handelt es sich bei einem solchen Werk,

als Ganzes genommen, nicht mehr um ernste Kunst, sondern um effekt-
haschende Kuriosität.

Als Architektur im weitesten Sinne kann man aber auch sehr wohl solche Möbel bezeichnen, welche tektonisch zusammengefügt und zugleich Raumhüllen für Gegenstände sind. Ein Schrank z. B. besitzt alle Eigenschaften des Tektonischen und ist als Raumhülle für Gegenstände, die man hineinstellen und herausnehmen kann, erdacht; ähnlich eine Kommode, ein Bett, eine Standuhr, ein Ofen, eine Truhe, ein Altar, ein Beichtstuhl usw. usw. Der Begriff »Architektur« ist nicht unbedingt mit dem Unbeweglichen, am Boden Haftenden identisch, sondern kann sich ebenso auf das Mobile, das Möbel übertragen, um so mehr, als auch das Möbel nicht immer beweglich ist. So sind viele Möbel, wie Wandschränke, Himmelbetten usw., unbeweglich; während umgekehrt z. B. ein Hausboot, also ein schwimmendes Wohngebäude, seinen Standort wechselt. Das Bewegliche oder Unbewegliche kann in solchen Grenzfällen keinen sicheren Maßstab liefern, sehr wohl aber das Raumumschließende in Verbindung mit dem Tektonischen. Jene Möbel, welche bei den Raumunterteilungen eines Zimmers einen raumbildenden Einfluß haben, dabei einen eigenen Raumbehälter darstellen und einen selbständigen Zweck erfüllen, können als architektonische Gebilde im weitesten Sinne angesprochen werden. Daß hierbei außer dem Zwecklichen auch das Seelische und Optische in baulästhetischer Bedeutung berücksichtigt werden müssen, ist selbstverständlich.

Tritt die Farbe in den Dienst der Architektur, so muß, auch wenn der ganze Bau von Anfang an auf Farbe gestellt wird, die architektonische Auffassung doch immer vorherrschen. Die Farbe darf dabei nicht mit der Form, die ebenfalls sekundärer Natur ist, in Wettkampf treten, d. h. eine farbige Form soll als solche möglichst einfach sein. »Εἰς κοίρανός ἐστις« gilt auch hier. Die Schatten wirken bei den Farben koloristisch mit. Bauten, die an und für sich schon großen Formreichtum aufweisen, besonders monumentale Architekturen, eignen sich deshalb wenig zu farbiger Behandlung, und bei Bauten, die in ihrer Einfachheit und Schlichtheit für Farbe prädestiniert sind, wie z. B. Land- und Bauernhäuser, muß man umgekehrt die Form im Zaume halten. Für die bunte Farbe sowohl als auch die plastische Form gilt aber ein für allemal, daß sie sich als sekundäre Eigenschaften dem eigentlich Architektonischen unterzuordnen haben.

Gerade über die Beziehungen der dekorativen Plastik und Malerei zur Architektur begehen sich — ebenso wie über das Malerische und Plastische in der Baukunst — die widersprechendsten Meinungen. Die Behauptung Schopenhauers: »Die Verzierungen gehören der Skulptur, nicht der Architektur an, von der sie als hinzukommender Schmuck blos zuge-
lassen werden und auch wegfallen könnten«, steht in gewissem Widerspruch

zu Wilhelm Wundt, wenn er sagt: »Die Architektur kann in ihren vollendeten Formen der Mithilfe der bildenden Künste nicht entbehren.« (»Grundzüge der physiologischen Psychologie« 1911 3. Bd.) Dazu kann bemerkt werden: Da Architektur weder Kunst von Massen, d. h. Skulptur, noch von Licht und Farben, d. h. Malerei, sondern vom Dreidimensionalen, d. h. Raumkunst, ist, so wird sie gerade in ihren vollendetsten Räumen, wenn sie ganz selbständige Kunst bleibt, die Malerei und Plastik entbehren können. Das Pantheon in Rom gibt hierfür ein gutes Beispiel. Dabei muß man allerdings unterscheiden zwischen Plastik und Malerei als einer selbständigen Kunst und einer Plastik und Malerei, die sich als Ausdruck eines bestimmten Architekturstiles dem Räumlichen in so hohem Grade unterordnen, daß sie selbst zur Architektur werden. Dies letztere schließt nicht aus, daß sich der malerische und plastische Schmuck einer Bauschöpfung in einem gewissen Überschuß an Mitteln und schöpferischer Kraft kundgeben kann. Wenn so die dekorative Ausgestaltung sehr wohl über den reinen Zweck und die Konstruktion hinausgehen darf, so muß sie sich doch in den Grenzen einer organischen Weiterentwicklung, welche das Ganze steigert, ohne sich eine selbständige Konkurrenz anzumaßen, halten. Sie muß aus gleichem Geiste erzeugt sein, sich aber dabei als sekundärer Trabant bescheiden, und wenn man den Bau seines Schmuckes berauben würde, so müßte er doch immer seinen Wert als architektonische Raumschöpfung bewahren. Sind doch sogar rein architektonische Einzelformen nicht wesentlich für den Gesamteindruck eines Baues! Der ästhetische Wertmaßstab besteht im Räumlichen, die Formgebung ist dabei zwar wichtig, aber nicht bestimmend. Das flächenhafte, plastische oder reliefartig Ornamentale und Dekorative läßt sich auch niemals ins räumlich Monumentale steigern. Die Räumlichkeit kann nicht durch Farbe, Form, Materialreichtum oder Kostbarkeit erzeugt werden. Deshalb kann aus dem Kleingewerbe allein nie unmittelbar Architektur entstehen; denn jenes geht vom einzelnen Stück aus, wie z. B. von einem Tapetenmuster, einer Deckeneinteilung, einem Teppich; die Baukunst geht dagegen vom Gesamten, Gebundenen, Orchestralen aus. Die Kunst des Kleingewerbes sollte nicht darin bestehen, selbständig individuelle Muster etc. zu entwerfen, sondern sich in jedem Falle darauf beschränken, sich einzufügen und anzupassen an das räumliche Ensemble.

Faßt man zusammen, so wird man einräumen müssen, daß es sich in der Architektur immer und überall um die Gestaltung des künstlerischen Raumes handelt, daß die Baukunst aus einer räumlichen Vorstellung entsteht und sich beim Betrachter auch wieder an den — freilich meist sehr wenig ausgebildeten — Raumsinn wendet. Wie der Zeichner und Maler auf einer Fläche, der Bildner an einem Körper, so betätigt sich der Architekt in einem Raume. Wenn nun auch nicht jedes bauliche Gebilde einen neuen Raum erzeugt, so muß

Die Konkavität
von innen und
ausßen.

doch jedes auf den räumlichen Zusammenhang, in welchen es gesetzt wird, Rücksicht nehmen. Wenn es also vielleicht zu viel gesagt ist, die Baukunst als eine unter allen Umständen raumerzeugende Kunst zu definieren, so steht doch sicher jede Architektur in engster Beziehung zu einem Raum, sie ist raumgemäße, raummäßige Kunst, d. h. Raumkunst im gleichen, notwendigen Sinne, wie die Malerei Flächenkunst und die Plastik Körperkunst darstellt.

Der Begriff und die Anschauungsform »Raum« bedürfen nach dem Gesagten noch mancher Klärung und näheren Auseinandersetzung, so vor allem der »Raum unter freiem Himmel«, dann das damit eng verknüpfte, scheinbare Paradoxon, daß die Architektur sowohl von innen als auch von außen, also von allen Seiten, der möglichen Betrachtung, dem Gesetze der Raumkonkavität folgen müsse, und endlich ist auf die hieraus resultierende Tatsache noch hinzuweisen, daß eine sich dem plastischen Eindruck nähernde Architektur, wie z. B. Pyramide, griechischer Tempel und mittelalterliche Burg, außer den mehr zurücktretenden, inneren Raumwerten auch noch äußere Raumbeziehungen zur Umgebung und Landschaft haben kann und muß.

Die Forderung, daß die Architektur Räume unter freiem Himmel schaffe, wird tatsächlich gelöst und bewahrheitet sich nicht nur an vielen Plätzen, sondern auch an allen auf einen Raumgedanken hin angelegten Straßen. Der Platz oder die Straße als »Raum« schließen sich unter diesem Gesichtspunkt an die umgebenden Bauten, wie ein Zimmer an das andere an, und im gleichen Sinne spricht man dann von Platz»räumen« und von Straßen»räumen«. Gerade im konkaven Hohlraumvolumen, nicht im materiellen Körperkubus, besteht das eigentlich architektonische Kunstwerk. Es ist zwar auf den ersten Blick einleuchtender zu sagen, die sichtbare Welt teile sich in lauter konkave Hohlräume und konvexe Körper, und rein dinglich mag es auch zutreffen, daß immer freie Lufträume von festen Massen abgelöst werden, vom bauästhetischen Standpunkt würde man aber sofort auf Zweifel und Unstimmigkeiten stoßen. Die Mauern wären z. B. als konvexe Körper an sich schon künstlerische Organismen, die Architektur würde sowohl der Konkavität als auch der Konvexität als Bildungsprinzip unterworfen sein. — Wie ist es aber möglich, daß der Rahmen, die Schale sowohl von innen als auch von außen das Wesentliche ist? Können die einschließenden architektonischen Gebilde eines Platzes zugleich raumbildende Elemente für die dahinter liegenden Innenräume, Höfe, Straßen usw. werden, ohne daß ihnen selbst ein wesentlich künstlerisch körperlicher Wert — im Sinne der Plastik — zukomme?

Dieses Janusgesicht kann und muß allerdings die Städtebaukunst als höchster Ausdruck der Architektur haben. Doch ist die Forderung nicht

160

pedantisch wörtlich zu nehmen; wo die starre Logik vielleicht ein Hindernis sieht, hilft das künstlerische Empfinden, die unbegrenzte Phantasie darüber hinweg und schafft instinktiv das ihr wesenseigene Richtige. Man muß bei der Konkavität eines Raumes gar nicht immer an eine greifbare Umschließung denken, sondern viel mehr an die ästhetisch künstlerischen Andeutungen und Keime zu solchen Raumgebilden. Der angedeutete, geistige Inhalt ist manchmal sogar wichtiger beim Zustandekommen einer Raumvorstellung als das stoffliche, äußere Rahmenwerk.

Die Begriffe von offenem Platz und geschlossenem Innenraum sind erst im Laufe der historischen Entwicklung geschieden worden. Im Altertum sind Markt sowohl wie Theater, Wohnhaus so gut wie Hypäthraltempel alle oben offen, ähnlich wie die nischenförmige Umstellung und Gestaltung eines zentralen Hofraumes. Der ursprüngliche Wohnbau zeigt mit einer Reihe nach innen gewandter Zimmerchen gegen den Straßen- oder Platzraum eine gleichgültige Seite. So finden sich besonders in Ägypten ganz kahle Baublöcke,^{*)} in Griechenland und Italien höchstens durch Ladenöffnungen hie und da unterbrochene Schauseiten (Pompeji). Durch die große Unterschiedlichkeit von innen und außen sind Begrenzungsflächen für verschieden große Raumvolumina gegeben. Der kleine Hofraum einer Wohnung wird wirksam durch intime Gemächer gebildet; der große, dem allgemeinen Verkehr zugängliche Straßen- und Platzraum trägt nüchterne, neutrale Wandbildungen. Hier kommt es mehr auf die geschlossene Gruppierung als auf die detaillierte Durchbildung an, und der erwünschten, großzügigeren Gruppierung können die einzelnen kleinen Hauswesen gerade ob ihres Größenunterschiedes elastisch Folge leisten. So steht auch die Ausstattung sowohl mit dem Inneren als auch dem Äußeren unter freiem Himmel räumlich in Einklang. Obwohl das Konkavitätsgefühl nach den Innenräumen zu überwog, wird doch zugleich das Äußere geschlossen, räumlich ausgebildet. Die Aufteilung der Blöcke in Bauplätze geht Hand in Hand mit der Bildung von Platz- und Straßenräumen. Dabei wird das Hauswesen in gewissem Sinne der Keim zur Idee der Stadtanlage. Was für das Einzelhaus das Atrium ist, wird für die Stadt der Hauptraum, nämlich Versammlungsort, Festplatz, Markt usw. Im Forum sind die Begrenzungen auch nur nach diesem offene Hallen, so daß die eigentliche Raumwand des Forums in der Rückwand der Basiliken, in der Zellawand der Tempel usw. und nicht in der Mauerflucht der Säulenstellungen zu suchen ist. Es ist in jener Zeit und in jenem Klima Konkavität von innen und außen kein Widerspruch zu Raumbildung unter freiem Himmel. Als

^{*)} Siehe: »Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau« von W. C. Behrendt, 1912.

später freilich mit der Verschiebung der Völker sich die Urform südlichen Haushofbaues mit der Urform nordischen Haushallenbaues vermischte, wurde auch das Problem der Konkavität differenzierter; doch ist die genetische Komplizierung kein prinzipielles Hemmnis ästhetischer Gesetze. Gerade in der Renaissance zeigt sich in einer ganz neuen Form, wie inneres und äußeres Raumvolumen sich widerspiegelnd gegenseitig steigern. Der Größe und Bedeutung der weiten Innenräume der Paläste ist die Stattlichkeit der Plätze und Straßen adäquat, so daß sich diese wie eine Fortsetzung an jene gleichsam in einer Flucht von Sälen anschließen.

Auf Grund solcher Vorbilder kann der scheinbare Widerspruch der Konkavität von innen und außen auch für den modernen Städtebau kein Hemmnis bedeuten. Die konkave Räumlichkeit im Innern der Bau-
blöcke, die richtige Austeilung von Luft und Masse, dieses Janusgesicht der Architektur nach allen Seiten durchaus konkav organisch zu gestalten, ist vielleicht das letzte Geheimnis des Städtebaus und der Baukunst überhaupt. Allerdings, wenn man neuere Straßen durchschreitet, glaubt man oft, jene Kunst sei ganz und gar verloren gegangen. Es wurde statt von Straßen-, Platz- und Hofräumen von regelmäßig linearen Reißbrettfiguren der einzelnen Bauparzellen ohne Rücksicht auf das Ganze ausgegangen. Die ungeheuerlichen Verschnittreste, welche dazwischen übrig blieben, wurden die »Straßen«, »Plätze« und »Höfe«. Das Wesen der Raumkunst verlangt jedoch vor allem eine geschlossen konkave Wirkung der Straßen und Plätze. Diese sollen nur so groß sein, als der Verkehr unbedingt verlangt; daraus ergibt sich auch eine notwendige Scheidung von Verkehrs- und Wohnstraßen, von belebten Zentralplätzen und Lichthöfen in Industrie- und Bureauvierteln, von schmalen, ruhigen Zufahrtsstraßen und großen, geräumigen Erholungshöfen. Der moderne Verkehr, dem so viel geopfert wird, sollte viel eher die Räumlichkeit der Straßen unterstützen als untergraben, indem der ihm zur Verfügung stehende Raum auch künstlerisch mehr betont und zur Geltung gebracht werden sollte als die individuell körperliche Ausbildung der Gebäudefassaden. Die wohlthuende Kontrastwirkung, die sich wie selbstverständlich aus dem Bedürfnis ergeben kann, darf nicht durch eine stumpfsinnige Reißbrettlinearität vernichtet werden. Das Schiefwinkelige, die häßlichen aber oft unvermeidlichen Zwickel usw. können unsichtbar oft gute Dienste als Nebenräume, Wendeltreppen, Aufzüge, Rumpelkammern, Aborte usw. leisten. Die Unregelmäßigkeit eines Bauplatzes an sich ist durchaus kein Widerspruch zum Konkavitätsgesetz. Gerade unregelmäßige Räume können besonders reizvoll nach innen wie nach außen gestaltet werden.^{*)} Jeder Bauorganismus verlangt größere und

^{*)} Siehe auch Seite 104 über Raumpsychologie unregelmäßiger Räume!

kleinere Unterabteilungen; das Bedeutendere wird den Ton angeben, das übrige wird sich elastisch zu einer Einheit gruppieren lassen. So wird der kleine den großen Raum und umgekehrt steigern müssen, Raumteile der gleichen Gattung werden sich in einem Gesamteindruck sammeln, und obwohl die Architektur eine zeitlich sukzessive Betrachtungsart fordert, so wird das Simultane der Gesamtraumidee doch nicht durch das Vielfache der Einzelräume, durch das Nacheinander des Durchwanderns gestört, sondern gesteigert. Jeder Teil ist ein Stück Erlebnis mit gleichem Sinn und verflcht sich mit den andern. Wenn man sich beim Verlassen eines kunstvollen Hauswesens, z. B. eines Genueser Palastes, zurückerinnert, so erscheint nicht ein Nebeneinander, sondern das Erlebte kulminiert in einer Einheit. Und so ist es nicht nur mit einem Haus, auch mit einer ganzen Stadt!

Es ist sicher keine müßige Abschweifung vom Thema »Konkavität von innen und außen«, an dieser Stelle etwas näher auf das heutige Wohnungswesen und seine Entstehung einzugehen; denn gerade an modernen, wirklich herrschenden Zuständen der durchaus sozial fundierten Architektur hat sich ein so umfassendes ästhetisches Gesetz wie die »Konkavität von innen und außen« zu messen. — Im 19. Jahrhundert war die Bauart der städtischen Miethäuser leider nur das Ergebnis der polizeilichen Vorschriften. Ein Rückblick auf die Entwicklung der Bauordnungen zeigt, daß bei Festlegung dieser Vorschriften immer mehr von rein technischen, hygienischen, feuerpolizeilichen und wirtschaftlich sozialpolitischen Gesichtspunkten als spezifisch architektonisch räumlichen Gesetzen ausgegangen wurde. Sowohl diese von der Not und dem Schaden diktierten Einzelsvorschriften als besonders auch die wichtigeren, umfassenden Normen, welche bei Bestimmung der Straßenführungen, Baublockgrößen, Baublockformen und Einzelbauplätze maßgebend waren, wurden der städtebaulich räumlichen Gestaltung von großem Nachteil. Die zu großen Baublocktiefen, welche eine Folge der zu breiten, teuren, aus Verkehrswahn entstandenen Straßen waren, mußten durch die Flügelhofbauten — um rentabel zu bleiben — jene unräumlichen, zerrissenen Innenhöfe ergeben. Der verwirrende Innenausbau der Bauquartiere, welcher naturgemäß nur darauf bedacht war, die Paragraphen der Bauordnung bis zur äußersten erlaubten Grenze in Anspruch zu nehmen, wäre vermieden und von Anfang an schon in gesündere Bahnen gezwungen worden, wenn man bei Festsetzung der Bauvorschriften auch von räumlich architektonischen Gesichtspunkten ausgegangen wäre, d. h. wenn man das Straßennetz nicht durch gleichmäßig breite und willkürlich gerade Linien, sondern durch ein organisches System von Haupt- und Nebenwegen, von einem bis ins kleinste geäderten Verkehrsnetz nach dem Gesetz der Konkavität von innen und außen festgelegt hätte. So aber

haben nur die nüchternsten, immer nur auf das Nötigste bedachten Gesichtspunkte zur Verbesserung der Bauordnung und des Wohnungswesens geführt. Erst größere Brände wurden die Ursache zu neuen feuerpolizeilichen Paragraphen, Hauseinstürze zu technisch konstruktiven Forderungen. Durch Schaden klug geworden, haben sich ganz allmählich die Notwendigkeit genügender Belichtung der einzelnen Räume, Vorschriften über das Höchstmaß der bebauten Flächen, die nötigen Gebäudeabstände usw. herauskristallisiert, statt daß man das Übel von Anfang an der Wurzel gepackt hätte durch eine natürliche großzügige Raumverteilung auf Grund von Bebauungsplänen, im Sinne der richtigen Verästelung, Übers- und Unterordnung aller einzelnen Raumteile des Stadtorganismus.

Heute sind ja dies bekannte Tatsachen; es soll hier nur nachdrücklichst auf den ganz innigen, eigentlich selbstverständlichen Zusammenhang der raummäßigen Wesenheit der Architektur mit den nüchternsten und fundamentalsten Zwecklichkeitsforderungen des Bau- und Wohnungswesens, wie sie z. B. in den Paragraphen einer Bauordnung zum Ausdruck kommen, hingewiesen werden. Hätten die Bauordnungen des vergangenen Jahrhunderts nicht das ästhetische Moment — im dargelegten Sinne — außer acht gelassen und neben den vordringlichsten Forderungen der Not auch architektonisch räumliche Gesichtspunkte berücksichtigt, so wären viele Übergangsstadien, die von vornherein nur ein Notbehelf waren und noch heute mitschuldig an den ödesten Stadtteilen sind, übersprungen worden. Im Hinblick auf harmonische innere sowie äußere Straßen- und Platzräume wären bei ökonomischer Rücksichtnahme des zur Verfügung stehenden Grundes ganz von selbst zahlreiche und fein gegliederte Abstufungen von den breiten Verkehrsstraßen zu den engen und engsten Wohnstraßen und Wegen entstanden. Die einzelnen Stadtviertel hätten sich in kleinere und kleinste Bauquartiere — nur von Wegen umsäumt — aufgeteilt. Damit im Einklang wäre höhere Bebauung an breiten Straßen, niedere an engen oder niedere Innenbebauung und hohe Randbebauung eines Baublocks entstanden. Zweifellos würde bei einer Aufteilung des Stadtraumes nach architektonisch raumzellenmäßigen Normen auch das Einfamilienhaus, welches doch in vielen Fällen das Ideal des Wohnens darstellt, viel eher auch in der Stadt zu Ehren gekommen sein, und damit wäre sicher dem Wohnungselend, wie es heute in jeder größeren Stadt herrscht, gesteuert worden.

Obwohl diese und ähnliche Dinge theoretisch längst anerkannt sind, werden auch heute noch z. B. in kleinen Verbindungsstraßen von Vorstädten, in welche alle acht Tage einmal eine Droschke einmündet — oft steigt der Insasse sogar schon an der Straßenecke aus —, Breiten vorge-

schrieben, daß sechs Wagen nebeneinander aufgestellt werden könnten, und Fußsteige gepflastert, auf welchen zehn Personen — auf beiden Straßenseiten also zwanzig Personen — nebeneinander gehen können. Dazu die hohen mit Wulsten und Schlangen, Balkonen und Erkern überladenen »Fassaden« und eine Leere und katzenjämmerliche Stimmung, die in den Mietern der teuren Wohnungen auf die Dauer jedes künstlerische Empfinden ersticken müssen! Statt des ungeheuer verschwenderischen Pflasters könnte man oft nochmals — natürlich bei anderer Raumverteilung — eine niedrigere Häuserreihe einfügen, Gärten anlegen, die Pseudowolkenkratzer zu kleinen Familienhäusern reduzieren und so allmählich auf menschliche und menschenwürdige Verhältnisse kommen — — wenn nicht der Boden zu teuer wäre, d. h. richtiger gesagt: wenn nicht der Boden auf Grund der ganz unarchitektonisch, unräumlich erdachten Bauvorschriften und dem daraus resultierenden Bebauungsplan diesen zu hohen Wert hätte annehmen dürfen. Der fast gänzliche Mangel einer bürgerlichen Baukunst wurde durch die Bodenspekulation verursacht und an dieser wiederum trifft die Schuld jene Gesetze, welche — statt die Spekulation zu verhindern — eine ganz unkünstlerische, unarchitektonische und unräumliche Bauerei zuließen. Hierin liegt zugleich der wahre und tiefste Grund des heutigen Wohnungselendes. Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der gerechten — und »gerecht« deckt sich hier mit »ästhetisch« — Verteilung des Raumes.

Ja, es ist seltsam und wunderbar, bei einem Rückblick auf die Reformbestrebungen des deutschen Wohnungswesens, wie sie in Dutzenden von Denkschriften über Städtetagen usw. niedergelegt sind, die verschiedensten im Laufe der Jahre sich bekämpfenden Meinungen über die Lösung der Wohnungsnot alle schließlich auf ein und dasselbe Ziel zusteuern zu sehen, wie es sich auch die Raumästhetik speziell nach ihren Gesetzen der Konkavität von innen und außen stellen muß. Unhaltbare gesundheitliche Zustände hatten die Wohnungsfrage ins Rollen gebracht und zu jener einschneidenden Forderung der Weiträumigkeit geführt, welche mit einem Schlage die ganze Frage zum staatswirtschaftlichen, sozialpolitischen Problem der Bodenreformer machte. Jene Meinungen, welche die zu hohen Bodenpreise als eine Funktion dessen, was auf dem Boden gebaut werden darf, also als eine Folgeerscheinung der Bauordnungen betrachteten, wurden heftig bekämpft von denen, welche das durch die Weiträumigkeit gesteigerte Bauplatzbedürfnis für die Bodenpreistreiberei verantwortlich machten. Damit sind nur zwei Hauptgegner bezeichnet, beide fassen das Problem ziemlich äußerlich auf. Bei ihnen wie auch bei den übrigen unendlich mannigfachen Bestrebungen ist die richtige Raumverteilung der Kern der Sache, um den sich alles dreht.

Alle durch den Zuzug zur Stadt und die Bevölkerungszunahme hervorgerufenen Bauvorhaben haben zunächst nichts erreicht als jene ganz unwürdige, bekannt trostlose Physionomie der Stadtviertel, wie z. B. aus der sogenannten Gründerzeit. Die Kämpfe aber um die Lösung der Wohnungsfrage und des Wohnungswesens, bei welchen sich viel zu viele Juristen und Nationalökonomten statt Architekten und raummäßig empfindende Städtebauer abmühen, werden nicht eher zu einem Resultate von kulturellem Werte gelangen, bis das Raumbewußtsein im Sinne einer dem menschlichen Maß, Bedürfnis und Empfinden entsprechenden Verteilerin von Bauinnenraum und Luftaußenraum im Sinne des Konkavitätsgesetzes von innen und außen wieder zur Geltung gelangt sein wird. Damit sollen die wirklichen Fortschritte der großen Arbeit auf diesem Gebiete keineswegs herabgesetzt werden — gekrönt jedoch werden sie erst dann werden, wenn, wie in alten Zeiten hoher Wohnkultur; außer der Befriedigung rein praktischer Bedürfnisse auch die ästhetische räumliche Vollendung erreicht sein wird, wenn der Bürger nicht mehr auf einem Schachbrett oder einer gekünstelt krummen Straße von unendlicher Öde und Breite in seelenlosen Zement- und Steinhäufen »wohnen« muß, sondern allseitig von wohlthuenden Räumen umgeben sein wird. —

Der Mittel, die Konkavität von innen und außen ästhetisch noch besonders zu steigern, gibt es viele. Die Raumelemente: Wände, Decke und Bodenfläche lassen je nach ihrer Situation unzählige Erscheinungsformen in Gruppierung und Ausstattung zu. Es würde zu weit führen, hier auf die einzelnen Möglichkeiten näher einzugehen, die alten Städteräume zeigen sie ja auf Schritt und Tritt. Nur die »Deckfläche« des Raumes unter freiem Himmel soll erwähnt werden, weil es auf den ersten Blick scheinen möchte, es wäre unberechtigt, hier von einem Raumabschluß zu reden. Selten wird eine Straße oder ein Platz eine materielle Überdachung aufweisen. Wo dies wirklich der Fall ist, wie in der Axenstraße am Vierwaldstättersee oder bei den Zelttuchüberdachungen des Südens, z. B. in der Hauptstraße von Sevilla, kann man sich von der angenehmen Wirkung allseitigen Umschlossenseins unmittelbar überzeugen. Wo die Natur eine so mächtige Rolle spielt, wie beispielsweise in Mittenwald, Zermatt oder Innsbruck, wirkt sie nicht nur als Wand, sondern zugleich als Decke. Das Gebirge drängt mit seinen Schneegipfeln förmlich herein. Eine ähnliche Tendenz kann man in den weitausladenden Vordächern vieler Gebirgsstädte sehen. Kanalüberbrückungen wie in Venedig, Straßenüberbauungen oder balkonartige Übergänge über die Straßen, wie z. B. in Rattenberg in Tirol, wirken in ähnlichem Sinn andeutungsweise als Überdachung. Auch die vorkragende Bauweise — wenn erster Stock über Erdgeschoß usw. etwas über die

Baufucht vorgesetzt wird — scheint einer umschließenden Hohlwirkung sehr günstig zu sein. Endlich kann auch die Häufung von Aushängeschildern eine Schließung nach oben bewirken. So liegt der Reiz der Sterzinger Hauptstraße vorzugsweise in der bewegten Silhouette der malerischen Schilder im Zusammenhang mit den hereinschauenden Bergen. Man kann also durch die Silhouettierung für das Raumgefühl eine Begrenzung nach oben auch schaffen, ohne eine stofflich materielle Decke einzuspannen. Durch Bepflanzung, durch die vielen Formen und Möglichkeiten der Laubbedachung ergeben sich in besonderen Räumen weitere Mittel wirkungsvoller Einwölbung. In allen Fällen kommt es beim Stadtraum unter freiem Himmel oder beim Naturraum nicht so sehr auf eine kompakte Decke an, als vielmehr auf geschickte Andeutungen, die meist schon durch den oberen Wandabschluß gegeben werden können. Die Himmelsdecke legt sich wölbend dann von selbst, durch die Phantasie unterstützt, über den Raum.

Es erübrigt noch, auf jene Architekturgebilde, die wie griechischer Tempel, Pyramide, Denkmal, Burgenbau usw. in vorzugsweise »plastischer« Wirkung in der Landschaft stehen, einzugehen und auf ihre räumlichen Qualitäten hinzuweisen. Wie soll sich an ihnen die Konkavität von innen und außen, wie soll sich an ihnen überhaupt das »Raummäßige« erweisen? Ein Architekturgebilde wie den griechischen Tempel darf man bei aller Anerkennung seiner kulturell-religiösen Bedeutung nicht als Tempelraum einer Gemeinde von Gläubigen auffassen. Während das Volk in dem freien Platzraum vor dem Tempel Aufstellung nahm, hatte ins Innere nur ein ganz kleiner Kreis Zutritt. Der Zellakern war eigentlich nur ein erweiterter Schrein für das Götterbild, und dieses kam darin nur deshalb so übermenschlich groß, majestätisch und mystisch zur Geltung, weil eben der Raum so klein und düster war. Die räumliche Eigenschaft des Pyramideninnern als Grabkammer*) wurde schon angedeutet. Für die architektonische Auffassung des Äußeren ist eine besondere Fähigkeit des räumlichen Vorstellungsvermögens von Bedeutung. Wiewohl nämlich die endlose Wüste mit ihrem unbegrenzten Horizont und dem weitausgespannten Firmament darüber durch Menschenhand überhaupt nicht wörtlich »räumlich« zu gestalten ist, so ist doch die Form der Pyramide in ihrer ideellen Raumfunktion das durchaus entsprechende Korrelat für die örtliche Raumvorstellung. Kann man beim äußeren Anblick der Pyramide auch nicht von einer greifbar konkaven

*) Die Cheopspyramide war allerdings nicht nur ein Grabbau, sondern zugleich auch ein universales Dokument damaliger Wissenschaft und Kultur; doch ist diese Bedeutung des Pyramidenbaues erst nachträglich zur ursprünglichen Idee des Grabes dazugekommen.

Hohlform sprechen, so muß doch das künstlerisch architektonische Raumempfinden bei kontemplativer Versenkung in die Dimensionen jenes seltsamen Bauwerks die starken räumlichen Beziehungen zwischen Menschenwerk und umgebendem Naturraum verspüren. Das Auge formt sich selbst Himmel und Erde: das Firmament über der Wüste wird weit und flach — ebenso wie analog der Himmelsdom über den winklig engen, mittelalterlichen Gäßchen hoch und spitz wird, damit die ragende Kathedrale darin Platz finde.



Es ist diese Anschauungsfähigkeit nichts anderes, als ein vorstellungsweises Punktieren des Himmelsraumes. Die Phantasie bildet sich an der Grenze der Augenschweite im Weltenraume eine Peripherie und Epidermis, sie gestaltet aus den Pyramidendimensionen als Erzeugern den unendlichen Raum zu einem endlichen mit ganz bestimmten Abmessungen um und bildet sich selbst eine ideelle Schalenform und Hülle, wo real keine möglich ist. So wird das architektonische Gebilde, welches jenes erdachte Volumen selbst erzeugt hat, zugleich das verkleinerte durchaus korrelierte Füllsel der großen konkaven Hohlform. Diese ist nichts anderes als ein Niederschlag der Raumphantasie, und der einmal in die Pyramidenform gebannte Geist waltet ewig in ihr fort. Die Beziehung zum Raum ist also auch da nicht aufgehoben, wo eine wirkliche Raumschale zwar fehlt, wo aber ein vorhandener Kern eine solche ideell gestaltet und somit indirekt auf den raumbezogenen Charakter der Baukunst Rücksicht nimmt. Die Bestimmtheit des Raumes wird in diesem Grenzfall zwar durch einen — real genommen — konvexen Körper erzeugt, dieser ist aber nicht konvex im Sinne der Plastik, sondern im Sinne eines verkleinerten Raumgerüsts. Er ist nur deshalb Kern, weil die Schale — welche trotzdem auch hier die Hauptsache bleibt — nicht in realer Erscheinung möglich ist, oder richtiger gesagt, er ist »weder Kern noch Schale, alles ist er mit einem Male«. Damit soll nicht gesagt sein, daß dieser letztere Erklärungsversuch unter allen Umständen der allein seligmachende sei. Aber auch bei einer ähnlichen oder anderen Ausdeutung isoliert stehender Bauwerke — von künstlerischem Wert! — muß das Raumbezogene ganz klar, stark und sicher gesehen, gefühlt und gedacht werden. Wer in der Architektur immer nur eine gleichwertige Mischung von Körper- und Raumkunst, einen unklaren Kompromiß zwischen Plastik und Raum oder gar ein Vorherrschen des Konvexen über das Konkave erkennt, ist überhaupt nicht für räumliche Werte im Sinne

der Architektur eingestellt, es fehlen ihm das Auge, Gefühl und Bewußtsein für das eigentliche Idiom der Baukunst.

Zum Zustandekommen eines Raumgefühles und eines Raumwertes ist es nicht immer unbedingt notwendig, daß man sich im Innern des Raumes selbst befinde. Nicht das äußerliche Rahmenwerk, sondern der geistige Inhalt ist oft das Wesentliche an der Raumvorstellung. Manchmal hat man auch die größte ästhetische Befriedigung, den Vollgenuß eines Raumes nicht inmitten desselben, sondern beim Eintreten. Wie wäre dies alles möglich, wenn nicht in manchen Fällen die Vorstellung der Phantasie und des Gefühls stärker und wichtiger wäre als der wirkliche Augeneindruck der räumlichen Umgebung. Wenn man in einer kalten Winternacht z. B. an einem hellerleuchteten Burgenbau vorbeiwandert — mag er noch so isoliert in der Landschaft stehen — und sieht den Rauch aus dem Schornstein aufsteigen, so hat man auch beim Anblick des Gebäudes von außen unwillkürlich das Empfinden eines trauten Innenraumes und behaglicher Wärme; während man selbst vielleicht im Schneegestöber steht. Wer die Kuppel von St. Peter in Rom von der Ferne sieht, kann den Wohlklang der umschließenden Rippen und Gewölbe fühlen, wie er ihn eigentlich nur im Innern der Kirche wahrhaft sehen kann. — Auch die Einsamkeit erzeugt an sich schon oft räumliche Abgeschlossenheit, man erinnere sich z. B. an manche stimmungsvollen Friedhöfe!

Wenn sich ein Gebäude aus seiner architektonischen Umgebung so loslöst, daß seine verschiedenen Ansichten von außen keine Wandflächenteile eines oder mehrerer Plätze oder Straßenräume bilden können, wenn also ein Gebäude auf kein anderes benachbartes im konkav räumlichen Sinne Rücksicht zu nehmen hat, dann wird es der Teil eines Landschaftsraumes und darf als solcher ebensowenig das raummäßige Wesen der Architektur verleugnen. Während das Baugebilde im ersten Fall sein Gesicht nach den mit seiner Hilfe gebildeten Außen- und Innenräumen zu wenden hat, wird es sinngemäß als freistehend entweder den Landschaftsraum mit Berücksichtigung des Hanges, der Berge, des Sees, der Bäume und Pflanzen etc. steigernd fortsetzen, oder es wird in einem nach allen Seiten gleichen und ebenen Terrain als möglichst zentraler, beherrschender Bau in seinen Abmessungen, Formen und Gesamtcharakter die lokale bodenständige Landschaftsstimmung verräumlichen. Was mit letzterem gemeint ist, hat die Form der Pyramide in der Wüste gezeigt. Sehr treffende Beispiele hiezu finden sich auch in Theodor Fischers Vortrag »Stadterweiterungsfragen«, wo darauf hingewiesen wird, wie der Architekt das Charakteristische der Landschaft, die Eigenart der Gegend steigern müsse. Der Jura z. B. hat schroffe Abfälle, turmähnliche Felsen; dem entspricht ein Burgenbau, wie ihn die Burg Werenwag zeigt. Dem Wechsel von

Senkrechter und Wagrechter des fränkischen Stufenlandes wird der Bau der Würzburger Feste gerecht. Die Bauweise Genuas steigert die topographische Terrassenform. Im Hochgebirge wird man vorteilhafterweise bewegt silhouettieren; in der Diluvialebene, wie in Nymphenburg und Blumenburg, wird man die Baumassen hingestreckt sich lagern lassen. So spricht Fischer mit Recht von einer Art »Mimikri« der Architektur und nennt es ein Unglück, wenn eine Stadt der andern ihre Bauweise abguckt; denn jede hat ihren eigenen, andersgearteten Landschaftscharakter. Ähnlich ist es bei Flüssen im Stadtraum: ein schmales Flußbett steht im Einklang mit hohen Ufermauern und massiven Brücken, welche kleinere, geschlossene Räume bilden (Seine in Paris), ein breites Flußbett dagegen steht besser im Einklang mit elegant dünnen Eisenbrücken und weichen Uferlinien (Rheinstädte). Immer muß es die einheitliche, gemeinsame Raumauffassung von Bauwerk und Landschaft sein, welche die Norm für die Gestaltung abgibt.

Man könnte vielleicht dagegen einwenden, daß es sich dann nicht mehr nur um Kunst, sondern auch um Natur handle. Wenn jedoch die Bauweise in einem solchem Fall im künstlerischen Sinne auf die Natur Rücksicht nimmt, so ist das Ganze im Teil (d. h. die Natur in der Architektur) mitenthalten, und der Gesamtlandschaftsraum wird in solchem Sinne zur untrennbaren Einheit. Die Architektur für sich allein würde ihres eigenen Lebensnerves beraubt sein. Gerade Bauwerke, welche hier scheinbar bis an die Grenze des Zulässigen in ihrer Raummäßigkeit gehen, wie die Pyramide, griechischer Tempel oder Burgenbau, sind, losgelöst von ihrem natürlichen Landschaftsraum, in ihrem künstlerischen Idiom zerstört. Man stelle sich eine Pyramide im Hügelland des Peloponnes, z. B. in Epidaurus, vor und einen griechischen Tempel oder eine Burg in der Sahara!*) Man denke an die großen Fassadenstücke in der Ecole des beaux arts und im South Kensington Museum, welche — an sich noch so schön — ohne Umgebung gar keinen architektonischen Eindruck machen. Sie sind wie herausgerissene Schmetterlingsflügel, wie Einzeltöne ohne Melodie. Wie unvergleichlich stehen dagegen z. B. manche Villen und Gartenanlagen des Barocks — besonders in Italien — im Landschaftsraum und machen ihn sich durch ihre Situation und Disposition oft sogar untertan!

Es ist also auch dann, wenn die architektonische Schöpfung isoliert von allem baulichen Zusammenhang für sich allein in der Landschaft — und wäre es eine Wüste — steht, die raummäßige Grundstimmung im obigen

*) Eine Plastik ist in diesem Sinne ganz unabhängig vom Landschaftsraum im Gegensatz zu dem besonders innigen raummäßigen Zusammenhang der Architektur mit der Gegend.

Sinne nicht aufgehoben: die Architektur ist in ihrer allgemeinsten Bedeutung nichts anderes als Gestalterin der ganzen sichtbaren Raumwelt, angefangen vom immensen Naturraum bis herab zur kleinsten Raumzelle des Möbels.

Es wurde im vorliegenden Abschnitt versucht, aus der Eigenart des Bauästhetischen heraus die Hauptelemente und allgemeinsten Prinzipien der Baukunst festzustellen, durch eine Beschreibung der Wahrnehmungsinhalte die ästhetische Beurteilung architektonischer Werke zu ermöglichen und anzubahnen. Dieses Kriterium, das in einem gleichzeitig einheitlichen Reagieren von ästhetischem Gefühl, Verstand und Auge zusammengefaßt wurde, konnte zunächst nur Normen in allgemeiner, großumrissener Fassung geben. Von einem näheren Eingehen auf das Wertproblem und die metaphysische Seite der Architektur wurde absichtlich Abstand genommen, handelt es sich doch hier nur um eine Einführung, um Prolegomena zur Bauästhetik. Wichtig schien vor allem zu zeigen, wie innere und äußere Potenzen im Wahrnehmungsinhalt aufeinander abgestimmt sein müssen, wie Seeliches, Verstandesgemäßes und Optisches nur durch Abstraktion zu trennen wären und deshalb nie für sich allein einen ästhetisch vollständigen Wahrnehmungsgehalt liefern könnten.

Bei der Analyse der bauästhetischen Einzelemente und der Entwicklung des raummäßigen Grundprinzips jeder Architektur war allerdings noch wenig die Rede von den mannigfachen ästhetischen Erscheinungen, die sich aus der vergleichenden Stellung der Einzelemente zueinander ergeben können. Und so liegt es in der Natur der gefundenen Prinzipien, daß sie ob ihrer Isolierung voneinander in vielen Punkten noch sehr dehnbar und vieldeutig sind, und — falls man sie ohne weiteres auf eine spezielle Stilerscheinung anwenden würde — leicht zu mißverständlichen Auslegungen Anlaß geben könnten. Es wurden zwar die notwendigen, ästhetischen Inhalte im großen und ganzen, wie Gefühlsgehalt, Zweckgerechtigkeit, Konstruktions-, Materialerscheinung und optische Klarheit des Bauästhetischen festgestellt, aber es war noch wenig die Rede von den vielen Kombinationen dieser Elemente und ihren möglichen Beziehungen untereinander. Man könnte nun in der weiteren Betrachtung ganz mechanisch immer das erste, zweite usw. Element in Beziehung zu allen anderen setzen, also den Empfindungsgehalt zur Konstruktion und so fort. Doch würde man dabei — abgesehen von vielen, unvermeidlichen Wiederholungen — wegen der Einheit und Vermischung aller dieser Elemente nicht immer die übrigen reinlich ausschließen können. Eine sachgemäßere, wenn auch ungeordnetere Besprechung ist vorzuziehen. Das Folgende soll also dazu dienen, in einigen zwanglos aneinandergereihten Kapiteln, nach Möglichkeit die grundlegenden bauästhetischen

Gesichtspunkte durch genauere, feiner verästelte Eigenschaften zu erweitern, einander gegenüberzustellen, zu vergleichen und die bisher gewonnenen Resultate an ihnen zu erproben. Eine systematische Ordnung wurde dabei nicht angestrebt; es sollen nur Gedanken sein, die in freier Folge die ausgeführte Theorie in ihren Anwendungen verdeutlichen mögen. Daß dabei manches schon aus anderen Quellen Bekannte mitenthaltend ist, liegt bei einer Arbeit, die auf die zusammenfassende Darstellung eines so weitverzweigten Gebietes wie die Architekturästhetik abzielt, in der Natur der Sache.

Praktisch angewandter Teil.

Erstes Kapitel.

Entstehung des architektonischen Kunstwerks.

Die Baukunst ist als die »Mutter«, die »Basis« und auch die »Achse« aller bildenden Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnungen bedürfen jedoch der Modifikation. Sicher hat sich das Bedürfnis nach schützender Umgebung (Architektur) früher als das nach bildlicher Darstellung (Malerei und Plastik) eingestellt, sicher hat auch das schon bestehende, bauliche Rudiment als Schreibtafel oder Hintergrund für zeichnerisch lineare und reliefartig plastische Betätigung schon in den prähistorischen Zeiten gedient: muß also zeitlich der Malerei und Plastik vorausgegangen sein.^{*)} Kann man aber in jenen frühesten Stadien der vorgeschichtlichen Zeiten, sozusagen im ersten Säuglingsalter der Kultur, schon von einer eigentlichen Kunst des Bauens sprechen? Solange es sich nur um rein technische Gebilde ohne jede künstlerische Absicht handelt, wie bei primitiven Höhlen oder rohgezimmerten Hütten, wohl nicht. Andererseits wäre es ebenso falsch, erst in bewußt dreidimensional beherrschten Räumen die Kunst des Bauens anerkennen zu wollen. Die ägyptischen Tempel und Straßen z. B. haben zweifellos künstlerische Qualitäten, verraten aber noch wenig Beherrschung des spezifisch Räumlichen im Sinne räumlich bewußter Vollkommenheit. Aus solchen Erwägungen heraus scheint die Annahme am richtigsten, daß das Bauen an sich zeitlich zwar aller anderen bildenden Kunst vorangegangen ist, daß man aber von einer Kunst des Bauens erst dann reden darf, als das Raumproblem auftauchte, als das Raumbewußtsein erwacht war und künstlerisch — wenn auch vorerst noch in unvollkommener Weise — in Angriff genommen wurde. Bis zur Gestaltung und Bewältigung dreidimensionaler Räume ist von diesem Anfangsstadium freilich noch ein weiter Weg, — die Entwicklung der Städtebaukunst zeigt ihn —; doch wäre es einseitig und ungerecht, das Ringen nach einem gestellten Problem geringer einschätzen zu wollen, als die endgültige Beherrschung des Erstreben. In solchem Sinne, welcher in der Eigenart des architektonischen Schöpfergeistes begründet liegt, stellt sich dann die

^{*)} An Hand der Baukunst haben sich dann in späteren Perioden die anderen bildenden Künste zum Teil entwickelt, sie gab ihnen den Namen; — die mittelalterliche Malerei und Plastik z. B. kann man überhaupt nur verstehen, wenn man von der Architektur ausgeht.

Entstehung und Entwicklung der Baukunst und ihrer Werte ganz anders dar, als nach einer mehr äußerlichen Stilentwicklung und Stilveränderung.

Die Frage nach der zeitlichen Entwicklung der Baukunst drängt vor allem zur Untersuchung ihres Entstehungsmodus, die Bezeichnung der Architektur als »Basis« aller bildenden Kunst setzt die Analyse des architektonischen Schöpfergeistes voraus, und die Entscheidung »was ist Architektur im wahren Sinne des Wortes« führt stets von neuem zur Erforschung des praktischen Werdegangs eines baulichen Gebildes. So muß es — das lehrt die kurze Vorbetrachtung — fürs erste interessieren, bei jeder ästhetischen Untersuchung der Architektur immer wieder in die geheime Werkstatt des Künstlers, in die Eigenheiten des Konzipierens und Entwerfens, also in die eigentliche, von allen Zeit- und Stilerscheinungen unabhängige Quelle jeder räumlichen Kunst möglichst einzudringen.

Der
Entstehungs-
modus im
allgemeinen.

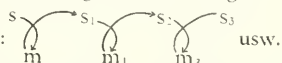
Wie kommt der Entwurf eines Raumgebildes, wie kommt dieses selbst zustande? Die Hauptelemente des fertigen Architektureindrucks nach Inhalt, Zweck und Form wurden im zweiten Abschnitt analysiert; wie vollzieht sich aber praktisch ihr Werden, ihre Tätigkeit? Mit anderen Worten: während bisher das Wesen des architektonischen Wahrnehmungsinhaltes vorzugsweise vom Standpunkt des rezeptiven Beschauers aus betrachtet wurde, soll mit diesem Kapitel versucht werden, das produktive Verhalten des Architekten zu seinen inneren Wahrnehmungen und Gesichtern vom Standpunkt der Erfindung und Gestaltung etwas näher zu beleuchten. Das Produktive unterscheidet sich vom Rezeptiven hauptsächlich dadurch, daß der Gegenstand noch nicht gegeben ist. Wenn sich auch Schaffen und Verstehen in der ästhetischen Wahrnehmung treffen und in gewissem Sinne identisch werden, so ist doch das Schaffen an sich und für sich allein genommen ein ungleich verwickelterer Prozeß als das Verstehen. Seine besondere Analyse kann manche Punkte im bauästhetischen Inhalt deutlicher erscheinen lassen. Im Kunstschaffen sind die meisten Momente des Verstehens schon enthalten, aber nicht umgekehrt. Freilich sind die Unterschiede an sich im Grunde außerästhetischer Art, und etwas wesentlich Neues kann daher die Analyse des Kunstschaffens nicht zum ästhetischen Wahrnehmungsinhalt beitragen, sie kann nur vieles verdeutlichen, bestätigen und vervollständigen.

Über ihr architektonisches Schaffen sind von Künstlern selbst wenig Aufschlüsse überliefert. Die Literatur der Selbstbiographie ist hier im Gegensatz zu den Dichtern, Malern und Musikern sehr spärlich. Die Konzeption gestaltet sich beim Architekturschaffen wegen der besonderen Stellung zum Zweck und zum Menschenleben noch dazu ungleich komplizierter als bei anderen Künsten, und es lassen sich nur mit Vorbehalt

und genauer Prüfung Analogieschlüsse zu jenen ziehen. Alle Aphorismen, welche die baukünstlerische Tätigkeit ganz allgemein mit dem malerischen, plastischen, dichterischen oder musikalischen Schaffen symbolisieren, sind Gemeinplätze, die so viel wie nichts Positives enthalten. Was soll es z. B. heißen, wenn Schelling in einem Briefe an Hegel die Baukunst »die Landschaft der Plastik« und in seiner Kunstphilosophie die »Musik in der Plastik« nennt, oder wenn Richard Wagner sagt: »Der Architekt ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst«? Trägt es zum Verständnis der Raumkunst bei, wenn sie L. Ziegler mit dem Tanz vergleicht? »Von der gotischen Bauweise dürfte man entsprechend behaupten, in ihr werde die Architektur getanzt.« (Florentinische Introduction, 1912 S. 48.)*)

Sicher entspringt das Schaffen des Raumkünstlers aus einem Gestaltungstrieb, aus einem Mitteilungsbedürfnis und Verwirklichungsdrange, wie bei jedem anderen Künstler auch. Der schöpferische Geist erlebt seine Kunst ganz anders, d. h. viel intensiver, wenn seine Pläne ausgeführt werden, deshalb drängt es ihn zur Verwirklichung. Dieser Drang, das innerlich Geschaute zu gestalten, ist keine persönliche Eitelkeit, sondern — wie Vischer sagte — eine Art höherer Mitteilungssucht. Es drängt den Künstler, seine Mitmenschen zur Mitfreude an seinem Werke aufzufordern; die Hemmung daran erzeugt Schmerzgefühl. Die Herkunft des künstlerischen Triebes bleibt letzten Grundes dunkel, man kann sie weder durch Vererbung noch durch Angeborenheit, noch durch eine pathologische Nervenaufladung, durch einen »Rausch« oder ähnliches erklären. Sind die Keime zum Raumsinn vorhanden, so entwickeln sie sich bei günstigen Voraussetzungen wohl zum effektiven Schaffen. Die Äußerung des künstlerischen Triebes, welcher an sich nicht weiter analysierbar ist, wurde von dem Amerikaner Baldwin als eine zirkuläre Reaktion erklärt. Sie besteht nach ihm in einer ständigen Wechselwirkung von Erfindungs-

druck (s) und motorischer Gestaltungskraft (m):



Viele Forscher messen hierbei dem Affekt eine große Rolle zu. Damit die Kraft zur Gestaltung vorhanden sei, soll aber beim Architekturschaffen ein Vorherrschen des Affektes ausgeschlossen sein. Mag der Dichter oder Musiker,

*) Um den Reigen der klassischen Künste, mit welchen die Architektur verglichen wurde, zu vervollständigen, sei noch an die schon zitierte Definition Scharowsks erinnert, nach welcher das Bauen ein »mimischer Niederschlag« ist. — Am bekanntesten und feinsinnigsten unter diesen Bonmots ist Schlegels Satz: »Architektur ist gefrorene Musik«, der zu der scherzhaften Umwidmung »Musik ist aufgetaute Architektur« Veranlassung gegeben hat. — Wer fernerhin einen Aphorismus über Baukunst verfassen will, dem sei geraten, der Originalität halber einmal etwas über diese Kunst selbst auszusagen.

der Schauspieler oder Tänzer der affekthaft befruchtenden Inspiration bedürfen, den Architekten muß bei seiner Konzeption sicher eine etwas kühlere Phantasie leiten. Mag umgekehrt bei anderen Künstlern die Einseitigkeit des Wissens und Könnens sogar förderlich sein, vom Architekten muß ob der engen Verknüpfung seiner Werke mit dem sozialen Menschenleben eine gewisse Vielseitigkeit und Erfahrung gefordert werden. Er darf kein Grübler, kein Einsiedler, wie mancher Dichter, Musiker, Maler usw., sondern soll ein Weltmann sein. Der Baukünstler muß etwas gesehen haben, er soll aus einem großen Fond von Geschautem und Erlebtem schöpfen können, er muß soziale Gemeinschaftsinstinkte besitzen, um modern, lebensvoll bauen zu können. Daß diese Vielseitigkeit nicht etwa durch akademische Examinas und angelernte Stileinzelformen erreicht werden kann, das zeigt am besten eine kleine Auslese von führenden Baukünstlern, von denen auffallenderweise keiner sein Können der Technischen Hochschule verdankt. G. v. Seidl z. B. war Maschineningenieur, sein Talent zur Architektur entwickelte sich hauptsächlich durch Reisen. Messel wurde erst sehr spät durch das Leben selbst der einflußreiche Baukünstler. Behrens war Maler und Kunstgewerbler, Riemerschmid Landschaftler, van de Velde Impressionist, Bruno Paul Maler. Sicher sind auch die Theodor Fischer, Schuhmacher, Muthesius, Bestelmeyer usw. nicht vom akademischen Hochschulstudium inspiriert worden. Man könnte diese Erscheinungen nicht dadurch abschwächen, daß man unter dem Schöpfergeist des Genies eine außerordentliche, vom Normalen abweichende Geistesbeschaffenheit voraussetzen würde. Genie und Talent sind nur Gradunterschiede, keine Wesensunterschiede. Die Entstehung des Kunsttriebes liegt in einer Autonomie des menschlichen Geistes begründet, die ebenso der Willkür wie auch dem Zwange fremd ist. Der Geist bedient sich seines Materials in dem ihm zweckmäßig scheinenden Sinne, mag es sich nun dabei um ein Talent oder ein Genie handeln.

Ist die Fähigkeit der Phantasie vorhanden und gibt ein Stoff, d. i. das Bauprogramm, den Anlaß, so wird dieses durch den Willen von der Phantasie erfaßt und führt zur Konzeption. Es entsteht ein innerlich geschauter Raum und dieses Raumgebilde wird beim weiteren Fortschreiten des Architekturschaffens – wie Skizzieren, Projizieren auf die drei bestimmenden Ebenen der architektonischen Raumdarstellung und eventuell auch Modellieren – immer festgehalten, vertieft und verbessert. Auch bei der Betrachtung des fertigen Werkes ist dieser Vorgang und seine Reihenfolge oft ein Schlüssel und Nachweis für das Werden und das Verständnis des Baues, und der Versuch einer nachträglichen, sich wiederholenden Konzeption kann wertvolle Aufschlüsse über Wesen und Absicht eines Raumgebildes geben. Die genauere Gliederung und abwägende Maßbestimmung bringt dann die Komposition, welche alles an seinen richtigen

Platz rückt, mit Ökonomie das Überschüssige wegnimmt, das Fehlende ergänzt und durch Proportionierung, Scheidung und Kontrastwirkung Ordnung schafft. Die Komposition hat alles auf seine Über- und Unterordnung zu prüfen, das Dominierende vom episodischen Beiwerk zu trennen, die wichtigsten Hauptwirkungen vorzubereiten, zu gliedern und wieder aufzulösen. Jeder Druck erfordert einen Gegendruck, jede Last eine Stütze. In jedem Einzelglied ist das Ensemble mitzubерücksichtigen, dabei ist aber doch durch entsprechende Akzentuierung, durch rhythmische Markierung ein reizvoller Antagonismus anzustreben. Ein gewisses Leben, eine pulsierende Spannung soll auch über der feierlichsten Monumentalarchitektur zu verspüren sein. Erst wenn die ernste Haltung der Quadern oder Putzflächen von einer belebenden Eurhythmie überrieselt wird, erklingen die architektonischen Töne zu einem Akkord. Diese Beweglichkeit und Vielseitigkeit der Komposition wird nicht gehemmt durch die Gebundenheit eines bestimmten Stiles. Die Einzelformen sind dabei nur Werkzeuge und Trabanten eines höheren Willens und müssen in der räumlichen Gesamtdisposition elastisch Folge leisten.

Der so kurz angedeutete Entstehungsvorgang des architektonischen Kunstwerks setzt also mit einer Gefühlserregung ein, d. h. ein vorhandenes Material wird von der Schaffensphantasie durchdrungen, die Idee entzündet sich an dem seelischen Vermögen des Künstlers und sie erst gibt Anlaß zum Aufsuchen der nötigen Gedanken und innerlich geschauten, bestimmten optischen Vorstellungen. Obgleich die mehr gefühlsmäßigen Potenzen mit dem Gedankeninhalt und Formausdruck eng verwachsen und im Wahrnehmungsinhalt absolut gleichzusetzen sind, so muß doch bei der Konzeption den seelischen Elementen als den ursprünglichsten die hervorragendste zeugende Kraft zugesprochen werden. Ohne Gefühl würde man überhaupt nichts von ästhetischen Regungen verspüren, in ihm muß man den Kern des allerersten künstlerischen Erlebnisses anerkennen. Es ist das Agens, wenngleich es sich beim Blick auf das fertige Werk gar nicht unmittelbar bemerkbar macht, sondern vielmehr das sichtbar Formale und nächst diesem vielleicht der Zweck, das Material oder die Technik in die Erscheinung treten. Das Sinnliche ist zwar bei der äußerlich formalen Wahrnehmung der Zeit nach das erste, was auffällt; es wird aber erst zum Ästhetischen durch die zeugende Idee. In solchem Sinne ist die geistige Beseelung das eigentlich Primäre. Noch klarer wird diese Entstehungsfolge, wenn man das Seelische selbst noch in seinen inneren Vorgängen berücksichtigt. Schon vor dem Zustandekommen einer bestimmten Idee muß die Phantasie angeregt werden, welche jene erst entwickelt und zweifellos dem eigentlichen Kunstschaffen vorangehen muß. Das Bestimmende für die Erscheinungsform wird dann die durch die Phantasie erregte Idee. Phantasie und Idee

Die Priorität
des Gefühls
empfindens.

sind in diesem gegenseitigen Verhältnis unzertrennlich von einander abhängig und ihre gemeinsame Leistung erweist ihre Priorität vor der Erscheinung. Auch am fertigen Wahrnehmungsinhalt kann sich das wahrhaft künstlerisch Ästhetische erst offenbaren, wenn die sinnliche Erscheinung von der Idee empfindend durchdrungen wird, und zu dieser Wechselwirkung gesellt sich bei der Architektur dann implicite auch die logische Übereinstimmung der konstruktiven, zwecklichen und materiellen Bedingtheiten in ihrer Erscheinung.

Mag auch beim nur oberflächlich nachschaffenden Beschauer das Sichtbare das unmittelbar Interessierende sein; beim neuschaffenden Künstler ist das Ursprüngliche sicher der gefühlsmäßige Empfindungsgehalt. Der Architekt soll beispielsweise ein Rathaus entwerfen. »Rathaus!« — Es steht vor seinem Geiste blitzartig ein Etwas, das vorerst noch unabhängig von der Situation ist und auch noch nichts mit Gestaltung zu tun hat. Es taucht etwas in ihm auf, was — im allerersten, momentanen Konzipieren — nur empfunden, nicht gesehen werden kann, nämlich das Rathaus, das Rathaus $\alpha\alpha\tau' \epsilon\epsilon\sigma\gamma\acute{\iota}\nu$, das Rathausmäßige ohne Beziehung aufs Konkrete, also das Objektive an allen Rathäusern zusammengenommen, welches der Entwerfende schon immer als seinen geistigen Besitz vor der Programm² aufstellung eines bestimmten Rathauses in sich getragen hat. Dieses Unsinnliche ist der zeugende Keim beim Entwurf, es ist etwas vorerst nur Gefühltes, und schon deshalb ist die Ansicht, daß das sichtbar Formale, die Schau³barkeit die erste Forderung in der Ästhetik der bildenden Kunst sei, irrig.

Das Typische aus allen Rathäusern in ihrem Stimmungsgehalte ist das erste beim schaffenden Baukünstler eines solchen Gebäudes, und auch der nachschaffende Kunstverständige wird dieses am fertigen Werke zuerst — wenngleich vielleicht über den Umweg des Formalen — suchen. Er wird es auch noch aufbewahren in sich, wenn er den Bau schon lange nicht mehr vor Augen hat und die exakten Formen ganz aus seinem Gedächtnis entschwunden sind. Es wird sich in ihm oft sogar so verdichten, daß er beim Wiedersehen des wirklichen Gebäudes erstaunt, ja enttäuscht sein kann, wenn er plötzlich die äußeren Ausdrucksmittel seiner inneren Vorstellung vor sich sieht. Seine Phantasie hat vielleicht während der Abwesenheit von dem Bau weitergearbeitet, hat das Typische gesteigert und findet jetzt nicht gleich den Weg zurück, den sie gegangen ist. Wie oft erfährt man eine Enttäuschung über die technischen Mittel, die Detaillierung usw., wenn man einem Bau, an den man sich hie und da erinnert hat, nach längerer Zeit wieder gegenübersteht, sein Formales nachkontrolliert und vergleicht mit der Erinnerung, die sich nur an das Seelische gehalten hat. Die Phantasie hat unter der Zeit etwas Größeres daraus gemacht, hat sich nur mit der Idee allein beschäftigt. Wie hoch und erhaben ist

ebenso oftmals diese Idee beim schaffenden Künstler, und wie weit bleibt sein fertiges, formales Werk dahinter zurück!

Alle diese Argumente deuten auf ein Unsinnliches im Sinnlichen hin, welchem die Priorität eingeräumt werden muß, und welches zugleich auch die Unzulänglichkeit einer nur formalen Betrachtungsweise offenkundig macht. Ein jüngst erschienenen Buch, welches viel besprochen wurde, behandelt gerade dieses Problem. Friedrich Ostendorf sagt in seiner »Theorie des architektonischen Entwerfens« (Bd. 1, 1913, Seite 33): »daß die Idee der äußeren Erscheinung vor dem Grundriß da und für ihn bestimmend war.«

Die Idee im allgemeinen hat mit der äußeren Erscheinung vorerst noch nichts zu tun; hätte sie das, so wäre der Entwurf von außen nach innen entstanden, d. h. die äußere Erscheinung hätte den inneren Zweck und praktischen Sinn von vornherein beeinflußt. Eine »Idee der äußeren Erscheinung« kann besonders bei größeren, unübersichtlicheren Bauanlagen unmöglich das Primäre sein, sie wäre bei weitverzweigten, zahlreichen Trakten, z. B. einer Krankenhausanlage, viel zu kompliziert, um sofort eine ideelle Vorstellung vom fertigen Bau aufleuchten zu lassen, von welcher der Architekt ausgehen könnte. Ostendorf deutet dies letztere selbst an, bleibt aber der vorgefaßten »Idee der äußeren Erscheinung« treu, wie auch seine Beispiele und Entwürfe einer »Dorfkirche«, eines »Denkmals« usw. zeigen. — Nicht die Idee einer bestimmten äußeren Erscheinung des zu schaffenden Bauwerks soll dem Architekten von Anfang an vor Augen schweben: diese kristallisiert sich erst bei der gemeinsamen Bearbeitung der Pläne heraus. Er kann vielmehr nur den allgemeinsten Typus, dem eine Gebäudeart, z. B. ein Rathaus, angehört, in sich tragen.

Einen einzelnen Typus gibt es nicht — »einzeln« ist hier Widerspruch zu »Typus«, also *contradictio in adjecto* — »das« Rathaus z. B. existiert nicht als wirkliche Erscheinung, sondern nur den Typus »das Rathaus« kann man sich aus allen bestehenden Rathäusern zusammengenommen denken. Man kann »das« Rathaus nicht aufzeichnen, ebensowenig wie »den« Baum. Auch aus diesem Grunde muß man — wie schon betont — auf etwas Unsinnliches hinter allem Sinnlichen in der Architektur schließen, und darf keinesfalls die »Idee« mit einer »äußeren Erscheinung« zu einem Begriff verbinden. Die Idee, der Typus »Das Rathaus« ist ein Mikrokosmos, der seine Grenzen hat, aber doch zugleich das ganze Universum enthält. Dieses Unsinnliche als allgemeinen Gebäudetypus trägt der Baukünstler schon im ersten Moment der Konzeption vor seinem inneren Blick. Das Allgemeinmenschliche, welches in jedem fertigen Werk der Baukunst schlummern muß, reagiert schon beim Werden desselben nach derjenigen Seite hin, welche das Projekt im bestimmten Falle verlangt, d. h. das Allgemeine kommt im Subjektiven

zum Vorschein. Für den Architekten gilt hier das gleiche treffliche Wort, welches J. P. Fr. Richter vom Dichter und seinem Schaffen sagt, nämlich daß »ihm das Universum leise in das Herz schlüpft und ungesehen darin ruht und der Dichtstunde wartet«. (»Vorschule der Ästhetik« § 57.)

Die Kunst zeugt sich aus etwas Universalem her, sie gehört nicht sich selbst, sondern der ganzen Menschheit. Der Standpunkt mit der Forderung »l'art pour l'art« ist verfehlt; die Kunst bedarf zu ihrer Legitimation des Weltenwiderhalls, des Echos jenes Objektiven im Einzelmenschen. Dadurch, daß die Kunst als Manifestation des Weltgeistes an das objektiv Allgemeinmenschliche im besonderen Subjekt des Künstlers oder Kunstbetrachters appelliert, wird auch zugleich das Postulat »l'art pour l'artiste« negiert. Ohne Widerspruch hierzu bleibt aber zu Recht bestehen, daß die Normen künstlerischen Schaffens und Verstehens sich notwendigerweise aus und durch menschliche Fähigkeiten herleiten lassen müssen, wie die Kunst aus menschlichen Kräften erzeugt und für solche bestimmt ist, was dem Kunstschaffen und Kunstverstehen entspricht. Jenes Unsinnliche der Idee als Erstes beim Entwerfen ist das seelische »tertium comparationis«, wo sich Künstler und Kunstbetrachter treffen.*)

Die Vervoll-
ständigung und
Verwirklichung
der Idee.

Als vorzüglichste seelische Kräfte im allerersten Architekturschaffen wurden die Phantasie und die Ideenerzeugung bezeichnet. Sie bilden die breite universale Basis, die elementaren Grundtriebe zur Hervorbringung des baulichen Kunstwerks. Sobald die Idee durch die Phantasie zur Empfindung eines allgemeinen Typus erregt ist, tritt sofort die optische Versinnlichung ein. Gleichzeitig muß das Material der Phantasie durch das verstandesgemäße Urteil geläutert werden. Und alle diese gleichzeitigen, geistigen Vorgänge müssen selbstverständlich ganz im architektonisch räumlichen Sinne vor sich gehen; nicht nur die einseitige Beherrschung der »äußeren Erscheinung« ist dabei notwendig, sondern die Bemeisterung des Raumes im Sinne der Konkavität von innen und außen.

Das Auge ist für den Architekten ein ungemein wichtiges Werkzeug. Es gab wohl einen blinden Homer, einen tauben Beethoven, aber es wird niemals einen blinden Baukünstler geben! Der Architekt, welcher mit seinem Programm, seinem Material und seinen Konstruktionen nur die reale Zweck-erfüllung anstreben würde, wäre bestenfalls ein Techniker; als Künstler muß er schon in der ersten Versinnlichung der Idee das Phänomen sehen und ein solches bleibt der Bau für ihn bis zur fertigen Ausführung. Die Forderungen des Zweckes, des Materials und der Konstruktion sieht der Architekt alle durch die Brille der Erscheinung. Er sieht dadurch nicht

*) Der Künstler wird selbstverständlich dadurch keineswegs vom »Publikum« abhängig, er arbeitet gleichsam für ein ideales, vorgestelltes Publikum.

weniger oder verschwommen, im Gegenteil mehr und tiefer. Die Erfüllung der statischen Bedingtheiten usw. sind *conditio sine qua non*, durch welche der Entwerfende und Ausführende hindurch fühlen, sehen und denken muß. Sie sind ästhetisch nur insofern wesentliche Notwendigkeiten, als sie für das Phänomen des Werkes bestimmend werden. Sie bedeuten für den Künstler niemals prinzipielle Hemmungen oder Unmöglichkeiten, sie können ihn nicht zwingen, seinen ästhetischen Standpunkt aufzugeben und in der Architektur nur reine Technik zu sehen.*) Andererseits bewahren gerade jene Schwierigkeiten vielfach vor Virtuositentum.

Der Laie macht wohl nie in dem Maße wie der entwerfende und ausführende Architekt die wertvolle Erfahrung, wie viele wichtige verstandesgemäße Zusammenhänge in einem Baue stecken und schon im freiesten, künstlerischen Entwurf enthalten sind. Es ist gerade das Geheimnis der architektonischen Schöpfung, daß die beabsichtigten Gefühlswerte sich bei der Versinnlichung sogleich mit den technischen Gegebenheiten verbinden, als ein Ganzes Gestalt gewinnen und weiterwachsen, in ihren Tendenzen einander durchdringen und bis zu ihrer letzten Vollendung nicht nur gemeinsam, sondern auch einig dem gleichen Endziel zustreben. Die Festlegung eines einzelnen Elementes im Architekturwerk bedeutet zugleich die Bestimmung aller übrigen. Bei der Anlage des Grundrisses muß der Schnitt und damit der Aufriß schon mitempfunden, mitgedacht und mitgeschaut werden. Erst in ihrer Gesamtheit besteht die Partitur des architektonischen Konzertes. Die Orchestralwirkung des räumlich Architektonischen kann niemals aus einem einzelnen Instrument allein erzeugt werden. Der Grundriß z. B. für sich genommen wäre nur eine einzelne Stimme daraus. Die Ausbildung des Aufrisses, die Fassaden und die Harmonie mit der Umgebung setzen hinwiederum den Pulsschlag der inneren Raumorganismen voraus. Die Ausdehnung und Form eines Raumes trägt die notwendige Bestimmung und Größe der Konstruktionsstärken, der Mauerdicken usw. in sich. Und so sind die verstandesgemäßen Bedingungen eines Baues in solchem Maße mit den formalen und seelischen Werten verquickt, daß sie mit ihnen zusammen notwendigerweise das Ästhetische im Kunstwerk konstituieren müssen.

Der räumliche Zusammenhang mit der menschlichen Körpergröße und dem Menschenleben, das sich in den Architekturgebilden abspielen soll, bleibt dabei ständig das künstlerische Regulativ. Man kann sich die Architektur so entstanden denken, daß der Mensch durch eine weiche Masse hindurchgeht, sich in verschiedenen Richtungen bewegt, sich setzt,

*) Bestehen z. B. nicht auch für den Bildhauer oft sehr große technische Schwierigkeiten, die er künstlerisch überwinden muß?

legt, hinauf- und heruntersteigt, je nach den Zwecken und Forderungen des Lebens. Denkt man sich die weiche Masse dann erhärtet, so daß die Hohlräume alle klar zu sehen wären, und diese selbst über die Tastregion hinaus zu einer angemessenen Sehweite erweitert, künstlerisch disponiert und formal ausgebildet, so muß daraus die architektonische Folie als Hintergrund und als Behälter des Menschenlebens entstehen, wie sie aus dem räumlichen Zusammenhang der Natur und Körperwelt mit dem menschlichen Maße und Bedürfnis resultiert. In jenen Raumgefäßen stecken dann immerfort die erregenden Ursachen ihrer Formungen darinnen, d. h. sie fordern durch ihre Physionomie ständig zur Wiederholung der dreidimensionalen Bewegungen und menschlichen Tätigkeiten auf, aus welchen sie erzeugt wurden.

In diesem Sinne muß das architektonische Kunstwerk erlebt, geschaut und konstruiert zugleich sein! Wäre es nur »erlebt«, d. h. ausschließlich von Gefühlen erfunden und Empfindungen durchdrungen, wie der Maler oder Lyriker nur von einer Impression allein ausgeht, so wäre es praktisch unbrauchbar. Das architektonische Erleben muß sich an Hand der zwecklichen und optischen Forderungen erzeugen. Wäre ein Bauwerk nur »geschaut«, so wäre es einseitig von außen nach innen konzipiert. Man darf nicht ausschließlich von der Massenverteilung, von Giebeln, Erkern, Vorbauten usw. ausgehen und das Zweckprogramm in dieses nur aufs Auge allein gestellte Gebilde hineinpressen, sondern muß eine ebenso gute formale Gestaltung im Zusammenarbeiten mit Grundrissen, Schnitten etc. suchen. Wäre ein Bau nur »konstruiert«, so wäre er ebenso einseitig von innen nach außen erdacht. Es ist falsch, einen Grundriß z. B. ohne Rücksicht auf das Äußere zuerst fertig zu stellen, oder, wie es von manchen Bestellern getan wird, den Grundriß überhaupt schon als gegeben aufzustellen und vorzuschreiben. Der Wettbewerb um ein Opernhaus in Berlin, wo das letztere der Fall war, ist ein Beweis, daß diese Dinge nicht so selbstverständlich sind, wie sie scheinen.

Wie schon gesagt, ist die »Idee der äußeren Erscheinung«, von der Ostendorf ausgeht, ein Widerspruch in sich; denn eine Idee kann noch keine Erscheinung sein. Ebenso falsch ist es aber, die Architektur in ein Inneres und ein Äußeres zu teilen und vom Inneren als dem Primären aus zu entwerfen. Dieser alte oft erörterte Gegensatz, der sich in den Schlagworten: »Von innen nach außen oder von außen nach innen?« zusammenfassen läßt, wird nach der im zweiten Teil dieser Schrift ausgeführten Definition der Architektur illusorisch. Die Baukunst ist nicht Raumkunst und Körperkunst und Flächenkunst, sondern sie ist nur Raumkunst. Das Räumliche in der Architektur besteht nicht in einem inneren Hohlraum und einem äußeren Körper, sondern in einem inneren und äußeren

Hohlraum. Die Straße, der Platz und der Landschaftsraum unterliegen im Prinzip den gleichen architektonischen Gesetzen wie der Innenraum. In jedem Falle handelt es sich um die räumlich ästhetischen Normen der Konkavität. Die Mauern und materiellen Stoffe der Architektur haben niemals als konvexe Körper im Sinne der Plastik Bedeutung, sondern sind Bildungs- und Begrenzungsflächen nach drei Dimensionen für den Hohlraum als das eigentliche architektonische Kunstwerk. Selbstverständlich kann in einem räumlichen Zusammenhang der Straßenraum wichtiger und monumentaler als der Binnenraum – oder umgekehrt – sein, und das Bedeutungsvollere hat dann zu dominieren, während sich das andere unterordnet. Die Frage, nach welcher Seite das Hauptgewicht zu verlegen ist, liegt in sozialen und allgemein kulturellen Bedingungen begründet, ist wohl auch eine Frage des künstlerischen Geschmacks und Taktes des Einzelnen, hat aber nichts mit den grundlegenden Konkavitätsprinzipien der Raumkunst als solcher zu tun.

Besonders arg verkannt sind diese Gesetze von jenen Behörden worden, welche einen »Normalgrundriß« vorschrieben, zu dem dann nach dem Belieben des Ausführenden eine mittelalterliche, barocke oder moderne Fassade dazu komponiert wurde. Abgesehen davon, daß jeder Stil an sich schon einen besonderen Grundriß verlangt, ist es bei der Schöpfung eines räumlichen Kunstwerkes, das aus der Situation heraus erst konzipiert werden muß, sinnlos, einen schon vorher von einem anderen bestimmten Grundriß zugrunde zu legen.

Zweites Kapitel.

Material, Konstruktion und Schmuck.

In vorigen Kapitel wurde die Entstehung des architektonischen Werkes unter dem Gesichtspunkte der künstlerischen Konzeption betrachtet. Wie steht es nun mit der handwerklichen Ausführung einer nach Zeichnungen und Plänen fertigen, baukünstlerischen Schöpfung? Sind hier nicht auch ästhetische Normen maßgebend? Sind Material und dessen technisch konstruktive Aneinanderfügung nur das mechanische Werk der Handlanger und unkünstlerischen Laien oder spricht hier auch der ideelle Autor ein gewichtiges Wort mit?

Die Zeiten und sozialen Grundbedingungen haben sich in dieser Beziehung sehr geändert. Früher ist man zwar auch mit einer im allgemeinen fertigen Bauidee an die Lösung einer architektonischen Aufgabe herangegangen, hat sich aber während des Bauens selbst von neuen Gedanken, die sich noch nach und nach allmählich ergaben, leiten und führen lassen, und hat sich während dieser Tätigkeit, während dieses innigen Vertrauens mit Material und Technik, erst so recht in die gegebene Situation vertieft, Stück für Stück nochmals geprüft, zurecht gearbeitet, kritisiert und endgültig verbessert. So wurde ein Bau, auch wenn er seinem Wesen nach nicht »Reuestriche« wie ein Gemälde, nicht umfassende Korrekturen wie ein dichterisches oder musikalisches Manuskript verträgt, doch etwas Gewachsenes, etwas Gewordenes. Heute, wo die architektonische Schöpfung meist schon im Säuglingsalter in die Zwangsjacke der baupolizeilichen Paragraphen, der Eingabsformalitäten und »Leistungsverzeichnisse« geschnürt wird, ist es ungleich schwieriger, aber desto wichtiger, den Forderungen der Ausführung — wie namentlich Material und Konstruktion — schon von vornherein ästhetisch gerecht zu werden. Es verlangt große Erfahrung und ein besonders geschultes Vorstellungsvermögen. Aber auch wenn diese vorhanden sind, wird das allmählich aus dem Boden, vom Papier in die Wirklichkeit wachsende Architekturwerk durch jene unelastische Vorherbestimmung viel von seiner Poesie und Freiheit einbüßen müssen; denn jedes künstlerische Gebilde bedarf gerade bei seiner Verwirklichung der schöpferischen Phantasie des Autors. Damit soll nicht dem willkürlich

»Malerischen« mit seinen mehr zufälligen Reizen das Wort geredet sein. Brinckmann sagt z. B. vom Karlsruher Marktplatz, der doch gewiß nicht »malerisch« in diesem Sinne zu nennen ist, folgendes: »Weinbrenner wollte, wie aus seinen Erläuterungen hervorgeht, keine gleichmäßig hohen Privathäuser neben den Hauptbauten auf seinem Platz. Wie aber hatte er nun drei- und viergeschossige Bauten zu verteilen? Hierfür kommt weder sein Projekt noch in letzter Linie die Zeichnung seines architektonischen Lehrbuchs, sondern die Ausführung selbst in Betracht« (Wasmuths Monatshefte, 1. Jahrg., Heft 12).

Wie viele gute Gedanken, besonders in wichtigen Einzelheiten, Schmuckmotiven, Materialeffekten an Ort und Stelle usw., stellen sich erst während des Bauens ein, wenn alles aus der Hand und in die Hand in wirklicher, menschengemäßer Größe heraus- und hineinwächst! Die Phantasie kann niemals die Erscheinung der Wirklichkeit vollkommen vorausahnen oder gar ersetzen. Die alte Stadtbaukunst zeigt es deutlich, wie ein allgemeiner, alles durchrieselnder und seltsam belebender Generalton nur dann erzeugt wird, wenn die einzelnen Bauorganismen in gegenseitiger Beziehung sich während ihres Entstehens ständig noch vervollkommen konnten, wenn das Materielle und Technische als Vehikel zu immer Ausgereifterem funktionieren durfte, kurz, wenn man im Raume mit Stein und Holz und nicht auf dem Reißbrett mit Zirkel und Bleistift baute. Freilich ist dieser letztere Hinweis cum grano salis aufzunehmen, er soll nur soviel heißen, daß die Phantasie nicht vollkommen die Erscheinungen, welche sich nur bei der Ausführung zeigen, ersetzen kann. Allerdings muß der Architekt ob der Sprödigkeit und der Schwerfälligkeit des Materials sein Werk in hohem Grade der Phantasie anvertrauen, um nachher keine Enttäuschungen zu erleben. Er muß in diesem Sinne die Vorstellungsgabe viel umfassender schulen als irgend ein anderer Künstler und gemäß des Raum- und Wirklichkeitscharakters jedes baulichen Gebildes sich immer bewußt bleiben, daß auch perspektivische Zeichnungen oder kleine Modelle nur unzureichende, auf anderem Wesen basierende graphische und plastische Hilfsmittel seiner räumlichen Kunst sind. Ja, es ist sehr interessant und wohl der Mühe wert, die »flotten« Zeichnungen von manchen recht geschätzten Architekten mit der Ausführung kritisch zu vergleichen. Wie da oft alles räumlich auseinanderfällt, die Linien und Materialien ganz anders wirken, wenn nicht mehr die schöne, einheitlich effektvolle Zeichnung, sondern Dimensionen und Räume sprechen sollen!

Alle diese Schwierigkeiten, die sich wohl in keiner anderen künstlerischen Tätigkeit so einschneidend geltend machen als in der Baukunst, lenken die Aufmerksamkeit auf eine genauere Betrachtung der Bedeutung und Behandlung des Materials und der Technik in der Architektur.

Die Genetiker erklären die Kunstform aus der Werkform. Wenn diese Auslegung auch – wie dargelegt wurde – zu einseitig ist, so ergeben sich doch aus einer solchen Erklärung wertvolle ästhetische Momente für die Eigenart des Stofflichen und des Konstruktiven. Jede Bauform ist zum Teil aus der Konstruktion entstanden und allmählich zur Kunstform geworden. Das Handwerk ist die elementare Voraussetzung zur Architektur und ihre Formen hängen bis zu hohem Grade von der Technik und dem Material ab. Neue Konstruktionen müssen auch neue Formen schaffen und die Baukunst hat die Form zu einem großen Teil aus der Konstruktion – freilich nicht rechnungsmäßig, sondern erfinderisch – zu entwickeln.

Schon die Römer hatten den Stil aus der Technik und dem Zweck heraus zu großer Blüte ausgebildet. Daß bei ihren Bauten vorzugsweise im Konstruktiven das künstlerisch Reizvolle liegt, wird besonders beim Anblick römischer Ruinen offenkundig, welche aller Einzelformen entkleidet sind, also nur durch ihre technische Struktur wirken können. Die reiche Vervielfältigung der Einzelzwecke, wie Befestigungen, Lager- und Torbauten, Brücken, Straßen und Wasserleitungen, Verwaltungs-, Privat-, Theater-, Bäder-, Denkmal- und Grabbauten regten den schöpferischen Geist nach einer vielfach ganz neuen technischen Richtung an. So haben die Römer für jene Zwecke zum erstenmal umfassenderen Gebrauch vom Gewölbe gemacht, und man könnte diesen Stil der Technik als Gewölbestil bezeichnen. Wie das Gewölbe gegenüber den horizontalen Balken des griechischen Baustiles im allgemeinen freier und kunstvoller erscheint, so ist es auch konstruktiv höher als die schwer lastende Decke einzuschätzen, weil es sich zum Teil selbst durch innere Spannung trägt. Allerdings entsteht beim Gewölbe ein größerer Seitendruck, aber dieser mit dem Eigengewicht zusammen erfordert noch keinen so großen Gegendruck als die wagrechte Decke, weil auch der Schub in günstiger Weise größtenteils von der Konstruktionsstärke der ohnehin notwendigen Stützen aufgenommen wird. In der ästhetischen Vereinigung von technischer und formaler Erscheinung sind freilich auch die Römer nicht über eine bestimmte Grenze hinausgekommen. Sie verstanden es nicht, in einwandfreier Vollendung die Gewölbepfeiler konstruktiv in das statische Kräftespiel mit einzubeziehen und verwendeten dabei oft die griechische Säulenarchitektur nur als Blende, als Schein ohne Funktion. Es war noch keine organische Vereinheitlichung, sondern eine äußerliche Zusammenstellung eines mehr formalen Stiles mit einem technischen. Richtiger wurde dieser Ausgleich im byzantinischen Zeitalter erreicht. Die Lösung des Druck- und Schubverhältnisses brachte erst der romanische Stil und wurde dann später in glänzender Weise von der Gotik vollendet. In der Renaissance und im Klassizismus trat das Technische relativ wieder mehr zurück. Gliederungen von

ursprünglich konstruktivem Sinne wurden vielfach zu Maskierungen verwendet; kleinere technische Fortschritte gewährten aber auch wieder manche Freiheit. In der neueren Zeit endlich, wo technisch überhaupt nichts mehr unmöglich ist, werden neben nie geahnten, konstruktiv begründeten Schönheiten der Sinn und Ausdruck des Technischen auch oft arg mißbraucht. So werden — um nur ein Beispiel zu erwähnen — die Verhältnisse der Säule so willkürlich ausgebildet wie noch nie. Man zieht und drückt sie nach Belieben (Bismarckdenkmalwettbewerb), verwendet sie einmal als aktive Träger, ein anderesmal dicht daneben als passives Ornament, läßt mächtige Säulenstämme über eine ganze Palastfassade emporwachsen, ohne daß sie viel mehr als eine Dachrinne zu tragen hätten und ähnliches mehr. Das Konstruktive ist in diesem Sinne scharf vom Schmückenden, das Lineare, wie es in der Entwurfszeichnung erscheint, ist sorgfältig vom ästhetisch Funktionellen, wie es sich im künstlerischen Raume zeigt, zu unterscheiden. Ein verständnisvolles Eingehen auf die technischen Potenzen einer Architekturerscheinung soll deshalb besonders auch auf die Bedeutung des Materials, das im engsten Zusammenhang mit dem konstruktiven Ausdruck steht, Rücksicht nehmen.

Wenn eine technisch bauhandwerkliche Fertigkeit sich in einem Lande entwickelt oder von auswärts in dasselbe eindringt, muß sie sich vor allem mit den zur Verfügung stehenden Materialien abfinden. Sie kann sich vielleicht nicht des geeignetsten oder des gewohnten Baustoffes zu einer bestimmten Konstruktion bedienen, und so entstehen Varianten und neue Schönheiten aus dem neuen Material. Verfolgt man unter diesem Gesichtspunkte nur die Gotik, wie sie, von Frankreich eingewandert, sich dem deutschen Boden akklimatisiert hat, so kann man in den neuen Erscheinungen mit Recht einen selbständig deutschgotischen Stil erkennen, der nicht zuletzt in den veränderten Material- und Konstruktionsbedingungen mitbegründet ist. Auch in verhältnismäßig naheliegenden Landstrichen haben sich infolge der verschiedenen Baustoffe erhebliche stilistische Unterschiede herausentwickelt. Wie ganz anders ist beispielsweise die Frauenkirche in München im Vergleich zum Dom von Regensburg! Obwohl beide gotisch und die zentralen Hauptkirchen wichtiger Landesstädte sind, ist doch ihr Ausdruck — bedingt durch das Material und die daraus resultierende Technik — grundverschieden. Der Charakter der Frauenkirche wird bestimmt durch die Eigenart des Backsteins. Einen gewachsenen Naturstein aus dem Gebirge in den nötigen Mengen herbeizuschaffen, war damals noch zu kostspielig. So griff man nach dem gebrannten Backstein, den der lehmige Grund der Heimat lieferte. Stein auf Stein, unverrückbar lagernd, schichten sich die massigen, monumentalen Mauern in nüchtern kantiger Gliederung in die Höhe. Verhältnismäßig wenig Öffnungen unterbrechen die Flächen. In

Regensburg dagegen stand der in großen Stücken versetzbare, leicht zu bearbeitende Sandstein zur Verfügung. Schlank und leicht steigt daher der Bau in die luftige Höhe (obwohl er die absolute Höhe der Frauenkirche nicht erreicht). Die Fenster konnten reich gegliedert, die Fialen zierlich geschnitten werden. Obgleich die Türme im Aufbau ähnlich sind, zeigen sie doch grundverschiedenen Charakter: die Regensburger Türme stehen wie vornehme Aristokraten da, die Münchner wie ein derb knochiger Bauer auf breiten Schuhen. Auch in der Wetterbeständigkeit des Materials liegt ein Charakterunterschied beider Kirchen. Der Sandstein verwittert rasch und zeigt ein bröckeliges, stark mitgenommenes Gesicht; der Backstein dagegen — wiewohl nur aus Lehm gebrannt — ist zäh und festgefügt, er trotzt den Zeiten besser als der weiche Naturstein.

Und so wie dieses Beispiel könnte man noch Dutzende andere aufzählen; hat doch jeder einzelne Gau wieder seine Besonderheiten im Baumaterial, in dessen Behandlung und in den dabei verwendeten technischen Hilfsmitteln. Dazu kommt dann noch — wie ja auch das Beispiel zeigt —, daß Material sowohl wie Technik in hohem Grade Träger und Vermittler des Geistigen und des Stimmungsgehaltes werden, und sich bei ihrer Auswahl und Bearbeitung auch das Gemüt des Volkes mit hereinschleicht. Zwischen der Verzierungsucht und der Bevorzugung eines weichen Steines z. B., oder zwischen der Qualität, Härte eines Baustoffs und den hergebrachten Handwerksinstrumenten bestehen gewiß enge Beziehungen. Welche Verschiedenheiten findet man allein unter den Werkzeugzeugen der Steinmetze an verschiedenen Orten! Die leichte Verkehrsmöglichkeit, die Verbilligung der Frachten, der erleichterte Gedankenaustausch durch Schrift und Bild und so vieles andere verwischen allerdings manche Eigentümlichkeiten in dieser Hinsicht. Solange damit eine ökonomische Ersparnis im Bauen ohne Schädigung künstlerischer Werte erzielt wird, kann man dagegen nichts einwenden. Leider ist dies nicht immer der Fall, aber trotz alledem werden sich gewisse Bauweisen und Traditionen auf dem flachen Lande forterhalten und in ihrer Art sich nur unmerklich langsam weiterentwickeln. Sie wurzeln zu tief im Heimatboden und Volksgemüt, und hier in der eigentlichen Heimatkunst — vielleicht nur hier — darf man von einem »Materialstil« im wahren Sinne des Wortes reden. Würd bei jeder Stileinheit der Materialcharakter mitberücksichtigt werden müssen, so wird er bei der volkstümlichen Bauweise zum Träger des Stilausdrucks. Man meint dann unter Materialstil einen Stil, in welchem das Material vorherrscht, d. h. in allen Teilen des Werkes, in Form und Inhalt als Dominante zu verspüren ist, einen bestimmten, in ihm liegenden Stimmungswert anstrebt und durch seine Wiederholung konsequent steigert, zwar so, daß sich die anderen Elemente des ästhetischen Wahrnehmungsinhaltes ihnen unterordnen.

Die Funktion des gewählten, in seinen Qualitäten genau erkannten und ausgenützten Materials drückt dem Ganzen den Stempel auf.

Die Heimat- und Volkskunst kennt Stil überhaupt nur im Sinne von Bodenständigkeit, Typenbildung und Tradition. Sie ist also die einheitlich konstruktive Weiterentwicklung des natürlichen Bodens, auf dem sie steht, mit allen seinen Stoffen und Eigenheiten und unter Ausschuß aller Individualitätssucht. Wenn in einer Gegend sich bestimmte Baumaterialien eingebürgert haben, so liegt der Grund in den geologischen und klimatischen Bodenverhältnissen. Aus ihnen resultiert die Schönheit und zugleich die Zweckmäßigkeit sowie die Billigkeit der heimatlichen Bauweise. Es sei auf diesen praktischen Zusammenhang mit besonderer Rücksicht auf Material und Technik etwas näher eingegangen.

Die wichtigste Rolle in der Gesamterscheinung eines ländlichen Hauses spielt wohl das Dach in seiner Form und Farbe: Eigenschaften, welche vorzugsweise im Konstruktiven und Stofflichen begründet liegen. Für das steile Satteldach, wie es z. B. in Franken eingebürgert ist, eignen sich vorzüglich Ziegel und Schiefer. Diese altbewährten und schönen Materialien werden jetzt leider vielfach durch Blecheindeckung, Falzziegel oder ähnliches ersetzt. Dadurch verschwindet nicht nur die reizvolle Farbenwirkung zum guten Teil, sondern auch die konstruktive Eigenart des Daches, d. i. die Steilheit. Die neuen Materialien erfordern nämlich nicht mehr den raschen Regenwasserablauf wie die alten Baustoffe, und deshalb bedarf das Dach auch nicht mehr der stark geneigten Flächen. In diesem scheinbaren Vorteil liegt aber, eng verknüpft mit den ästhetischen Schäden — die wohl für jeden empfindenden Menschen ohne weiteres auf der Hand liegen — auch ein großer praktischer Nachteil. Die steilen Dächer des freistehenden fränkischen Bauernhauses konnten bequem die Schlafkammern, die nötigen Speicher, Vorratsräume usw. aufnehmen, so daß der Raum nicht verloren war; während ein Dachraum, in welchem man nicht aufrecht stehen kann, unnütz ist. So wird also bei flachgedeckten Häusern ein zweites ausgemauertes Geschoß nötig, und dieses ist bei gleichem Rauminhalt und gleicher Fensteranzahl teurer als ein erdgeschoßiges Haus mit steilem Dache. Nur steile Dächer ergeben den erforderlichen Lagerplatz bei geringem Kostenaufwand, nur hohe Dächer bringen aber auch in Franken wie in manchen anderen Gegenden die äußere Erscheinung der ländlichen Gebäude eigenartig zur Geltung und bewirken ihre Anpassung an die landschaftliche Umgebung. Flache Dächer, mit Holzzement, Pappe, Blech usw. eingedeckt, sind nüchtern und wegen der meist erforderlichen Drempeiwände auch teuer. Sie sollten nur für ganz kleine Nebenbauten in Betracht kommen. Wohngeschoße unter flachen Dächern sind der Kälte und Hitze empfindlich ausgesetzt. Fügt man Luftschichten, Isolierungen, Drempeiwände usw. ein,

so ist der Vorzug der Billigkeit doch wieder zunichte. Man muß bei Besprechung des Materialstiles in heimatlicher Bauweise die ästhetischen Forderungen eng mit den praktischen verknüpfen; denn gerade in der ländlichen Baukunst gibt es keine Ästhetik, die sich nicht aus Zweck, Material und Technik herleitet. Ein Ziegel oder Schieferdach hat sicher auch praktisch die gleiche oder sogar größere Dauerhaftigkeit, Wetterbeständigkeit, Umdeckungsmöglichkeit usw. wie Pappe, Zementstein, Eternit, Ruberoid etc., die sich zum Teil wegen ihrer Neuheit noch garnicht bewähren konnten. Zu den Anlagekosten, die beim Reklameprodukt vielleicht scheinbar geringer sind, müssen noch die Unterhaltungskosten in Rechnung gezogen werden. Durch Verwendung der üblichen Baustoffe werden außer dem Fuhrlöhne, Zwischenhändlerspesen und Eisenbahnfrachten möglichst erspart.

Das Stilbildende der Heimatkunst, die Oberfläche und Farbwirkung, die eigenartige Patinierung eines Materials können durch das Surrogat niemals ersetzt werden. Das Strohdach und Schindeldach z. B. sind auf dem Lande sehr voreilig von der Feuerpolizei verdrängt worden, auch diese Baustoffe können durch Imprägnieren feuerfest gemacht werden; sie sind in manchen Gegenden unentbehrlich im Charakterbild. Über Auswüchse wie Zinkornamentik an Dachaufbauten, grell glasierte Ziegelmuster in Dachflächen, Türmchen und Erkerchen an Bauern- und Kleinbürgerhäusern und ähnliches ist wohl schon lange — theoretisch wenigstens — der Stab gebrochen.

Die
Konstruktions-
und Material-
gerechtigkeit. —
Surrogate.

Alle diese Erwägungen und Forderungen einer ästhetisch befriedigenden Heimatkunst sind eng verknüpft mit den allgemeineren Fragen und Prinzipien einer genügenden Ausnutzung und richtigen Kombination der Materialien, einer konstruktions- und materialgerechten Behandlung überhaupt, zum Unterschied technischer Ungereimtheiten und der Verwendung sogenannter Surrogate. Jeder Werkstoff, sei er ein natürlicher oder ein künstlicher, bleibt echt, solange er seiner Eigenart entsprechend behandelt und bearbeitet wird. Vor allem kommt es auf den Sinn des betreffenden Materials an: Holz ist z. B. seiner Struktur nach für Zug und Biegungsspannungen prädestiniert, Stein mehr für Druck. Deshalb wird eine hohe, dünne Säule besser aus Holz, eine dicke Säule dagegen, welche einen großen Druck auszuhalten hat, folgerichtiger aus Stein konstruiert werden. In der ästhetischen Gesamterscheinung eines Baues sind nächst den schon behandelten — besonders für die Heimatkunst wichtigen — Eindeckungsmaterialien die Baustoffe des aufgehenden Mauerwerks von größter Bedeutung.

Die Bruchsteine eignen sich gut für Fundamente und Sockelmauerwerk. Ihr ästhetischer Ausdruck als feste, wuchtige Basis des Hauses steht im Einklang mit ihren praktischen Qualitäten. Ihr grobes Gefüge, das

dickere Mauern erheischt, und ihre Luftundurchlässigkeit, die in der Dichte und Tonhaltigkeit der Steine ihren Grund hat, schaden im Keller nichts. Die größere Mauerdicke und die dadurch bedingte Platzwegnahme sind hier ohne unangenehmen Einfluß und können nach außen zu einem Sockelvorsprung, nach innen zum Auflagern der Erdgeschoßträger konstruktiv in vorteilhafter Weise ausgenutzt werden.

In Gegenden, wo der Putzbau heimisch ist und in den geologischen, klimatischen Verhältnissen begründet liegt, soll man sich der Putztechnik mit weitgehendster Sorgfalt bedienen. Sie ist nicht etwa nur ein Notbehelf in Ermangelung anderer Materialien, sondern eine ästhetisch voll gerechtfertigte Bauart, die sich — wo dies beabsichtigt — sehr wohl auch zu monumentaler Größe steigern kann. Der Verputz ist in einem Klima wie dem Deutschlands nicht nur ein Überzug oder Verhüllungsmittel, sondern auch ein sinngemäßer Schutz gegen Kälte und Nässe. Mancher Ziegelrohbau würde ohne ihn wie ein Mensch ohne Haut wirken. Dabei ist eine verputzte Mauer billiger als Verblendermauerwerk. Die Eigentümlichkeit des Verputzverfahrens besteht darin, daß sie einen Überzug bildet, der dünn und möglichst gleichmäßig der Luft ausgesetzt sein soll, um zu erhärten. Der Charakter des »Überzuges« ist daher maßgebend für den künstlerischen Ausdruck des Putzbaues und deshalb sind Nachahmungen des massiven Quaderbaues mit Rustika und Pilastergliederung in Putzmörtel durchaus zu verwerfen. Man kann in diesem Material ehrlicherweise keine italienische Palastarchitektur hervorzaubern wollen. Wenn in dem zu dick aufgetragenen Putzmörtel Schwind- und Frostrisse entstehen, wenn gar die Haut eines solchen Pseudoquaders herabfällt, dann wird es offenkundig, wie sinnlos es ist, aus mehreren niedrigen Backsteinschichten eine massige, hohe Hausteinbosse machen zu wollen. In der Technik des Putzes, nämlich der Dünnhcit des Auftrages, und in den Bestandteilen des Mörtels, nämlich Sand in verschiedenen Korngrößen, Kalk mit verschiedenen Farbbeimischungen, Zement oder Gips, liegen so viele Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung, daß es fast verwunderlich scheint, wie man hier solange Zeit auf ästhetischen Abwegen gehen konnte. Welche reiche Ausbeute an reizvollen Motiven ergeben sich allein aus den mannigfachen Verfahren des Auftrages mittels Pinsel, Kelle, Besen, Filz- oder Holzbrett, Filzhobel oder Blechkamm! Jede Art des Putzes, sei es Rau- oder Glattputz, Riesel- oder Besenbewurf, Kamm- oder Tropfenputz mit ihren vielen Kombinationen und besonderen Beimengungen, wie z. B. Terranovaputz: alle diese Arten haben ihre besonderen Schönheiten und Charaktereigenschaften. Der Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten kann noch durch verschiedene Verbindungen des Putzbaues mit dem Backsteinrohbau gesteigert werden.

In Landesteilen, wo der Ziegelrohbau zu Hause ist, soll man die Sichtflächen der Backsteine nicht glänzend und monoton gleichmäßig ausbilden, sondern durch die Naturfarbe und die wechselnde Tönung Leben und Natürlichkeit, wie sie einem organischen Gebilde zukommt, in die Mauerfläche bringen. Dagegen sind Musterungen von auffällig roten und gelben Steinen (Kreuzen usw.) durchaus zu vermeiden; sie wirken wie Tätowierungen am menschlichen Leib. Etwas anderes sind Hauszeichen als berechtigter Schmuck. Diese ästhetischen Forderungen der Material Echtheit sind auch hier in vollem Einklang mit Ökonomie und Zweck. Ein künstlerischer Übelstand besteht oft in der konstruktiven Verwendung der sogenannten Verblender bei Backsteinrohbauten. Während früher der natürliche Backstein, wie er aus dem Brand kam und im Mauerwerk durchgehend verwendet wurde, auch außen an der Sichtfläche zum Ausdruck kam, werden jetzt vielfach besonders nachgepreßte und gefärbte Ziegel, die Verblender, vor das eigentliche Backsteinmauerwerk vorgesetzt. Schon die Tatsache, daß diese Steine nicht in die Mauerstärke mit eingerechnet werden dürfen und daher auch unnützerweise stärkere Fundamente notwendig machen, ist ein Nachteil. Daß aber dadurch auch der künstlerisch wichtige Verband durch die schwachen und unsoliden Halb- und Viertelsteine ungünstig beeinträchtigt wird, schließt überdies eine ästhetisch konstruktive Ungereimtheit in sich.

Ein äußerer Ölfarbenanstrich an einem Hause ist ebenso ungesund und teuer wie häßlich. Ästhetisch wirkt er nach dem »analogon personalitatis« wie ein Organismus, dem man die Poren verstopft hat. Die Assoziationen, die sich hierbei einstellen: nämlich daß man gewöhnlich Eisen mit Ölfarbe anstreicht, wirkt widersinnig, da ein ganzes Haus nicht zweckmäßig massiv eisern gebaut sein könnte. Es sind das alles verstandesgemäße Schlüsse, die ob ihrer untrennbaren Verquickung mit ästhetischen Empfindungen immer wieder die oft betonte Einheit des Inhalts, des Zwecks und der Form praktisch beweisen. Aus dem gleichen Grunde wirkt es unästhetisch, Holzfachwerk mit Ölfarbe zu bestreichen. Es ist überflüssig und vernichtet die Struktur des Holzes; während Teerung besser konserviert, billiger ist und den Charakter des Materials erhält.

Werden die natürlichen Bausteine wie Sandstein, Kalktuff, Porphyry usw. durch künstliche Zementsteine, Kalksandsteine etc. ersetzt, so muß sich natürlicherweise auch ihre Behandlung ändern und darf nicht nachbilden, sondern muß Neubilden. In dem letzteren Falle kann von keinem Surrogate die Rede sein; denn wenn die Oberflächen- und Farbwirkung bei einem Kunststein logisch aus seiner Herstellungsart resultiert, so handelt es sich um keine Täuschung, sondern um einen neuen, bewußt hergestellten und in sich berechtigten Baustoff. Als Surrogat darf man

nur bezeichnen, was durch schlechteres Material oder unsolidere Herstellungsart einen höheren Werkstoff vortäuschen will. Formen, die dem einen Material natürlich sind, dürfen nicht auf andere übertragen werden. Surrogate sind also alle Materialien in widersinniger Form. Ist dies nicht der Fall, und ist die Absicht der Täuschung nicht vorhanden, so hat man es beim Kunstprodukt vielleicht mit einem mehr oder minder wertvollen Material als bei einem ähnlichen Naturprodukt, aber mit keinem Surrogate zu tun. Rot angestrichene Zementdachsteine in Biberschwanzform, gefärbte Sandsteinornamente, Dachschindeln in Blech oder Blechverkleidungen in Holzschindelform, ferner natürlicher Schiefer bewußt nachgeahmt in Eternitschiefer usw. sind beispielsweise verwerfliche, unästhetische Surrogate, auch dann, wenn sie wetterfest wären; denn diese sind mit Bewußtsein und zum Zwecke der Vorspiegelung echter Materialien lügenhaft angefertigt. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß neue Produkte bei genügender Vertrautheit mit ihren Qualitäten sich in altbewährten Formen nicht ebenso gut ausdrücken dürften wie die herkömmlichen Baustoffe, wenn ihre Herstellungsart so am rationellsten ist. Die Biberschwanzform z. B. kann sehr wohl bei einem Zementdachstein angewandt werden; jedoch darf sie nicht rot angestrichen sein! Man braucht sich also nicht etwa zum Sklaven eines schon bestehenden Materials zu machen und soll sich nicht durch die Gewohnheit beengen lassen. Wenn z. B. mit der Maschine das gleiche erreicht wird wie mit der Hand, so liegt kein ästhetischer Grund vor, die Herstellungsart nicht zu ändern, soweit sich nur Form, Material und Technik ehrlich einander entsprechen. Nicht im Kampfe mit der Maschine, sondern im Bunde mit ihr soll man arbeiten.

Ebensowenig wird man es als Surrogat empfinden dürfen, wenn sich für gewisse Verkleidungen, Vertäfelungen und Inkrustationen bestimmte Herstellungsarten herausentwickelt haben. Jede Verkleidung ist dann berechtigt, wenn sie sich als solche kundgibt und nicht zum Zwecke der Täuschung angebracht wurde. In den meisten Fällen ist dieser Unterschied des Wahren und Vorgespiegelten ohne weiteres sichtbar. Wenn eine Pappeverkleidung einen Lederkerbschnitt vortäuschen will, ist sie ästhetisch lügenhaft. Ein Eisengitter aus Papier auf ein Fenster geklebt wirkt noch lächerlich obendrein. Wenn dagegen eine Kirche oder ein Palast (wie S. Lorenzo in Genua, die Miracolikirche in Venedig, Bauten in Como und Florenz) ganz mit buntpolierten, echten Marmorplatten verkleidet sind, so wird kein Mensch auf den Gedanken kommen, daß das ganze Gebäude massiv aus Marmor erbaut sei und wird also nicht enttäuscht sein, wenn er im Innern verputzte Wände vorfindet. Der Eindruck der Verkleidung, des Eingelegeten wird außerdem in einem solchen Fall meist schon durch die Vielfarbigkeit der einzelnen Platten hervorgerufen werden.

Wäre das Gebäude wirklich massiv Marmor, so würde man ein ästhetisches Unbehagen über die unмотivierte Verschwendung empfinden.

Bei der Entscheidung, ob etwas Surrogat ist oder nicht, muß man auch manchmal den Stil berücksichtigen. Was in einem primitiven Stil erlaubt war, ist nicht immer im Barock einwandfrei und was im überschwenglichen Barock nicht ästhetisch stören kann, wäre oft im nüchternen Zopf viel zu gewagt. Die Naivität der Bauernkunst verträgt eine Marmorbemalung auf Holztüren, eine Rustikaandeutung auf Putz. Hier wirken diese Dinge — wie die Glaskugeln im Blumengarten — kindlich heiter und naiv echt; während sie in der Stadt bewußt raffiniert oder abstoßend pervers anmuten würden.

Technische Ungereimtheiten und Lügen entstehen ferner immer dort, wo wirkliche Funktionen in scheinbare oder umgekehrt nicht tragende Glieder zu solchen maskiert werden. Konsolen, Kragsteine, die nicht tragen, auch Eisenbauten mit dem Gepräge von Steinformen oder Putzbauten in Steinstruktur sind ästhetisch unberechtigt. Auf den Widersinn, wenn man z. B. Pflanzenblätter an einem Säulenkapital als tragende Konstruktionsteile verwendet und gelten läßt, hat schon Semper eindringlich hingewiesen. Schmuckmotiven, ornamentalen Leisten, Zierbändern usw. darf keine technische Funktion aufgebürdet werden, das widerspricht ihrem Wesen. Semper machte seiner Zeit viele solcher Unstimmigkeiten zum Vorwurf, die auch heute noch nicht überwunden sind. Wo z. B. ein kräftiger Baustoff Erker und Balkone tragen soll, begnügt man sich oft mit unsichtbaren Eisenträgern, die dann ganz äußerlich mit spielerischer Gips- und Putzstuckatur und Ornamentik verkleidet werden. Ebenso kann man mit Recht von einem unlauteren Wettbewerb unter den Materialien und von einer Charakterlosigkeit des Künstlers in diesem Sinne sprechen, wenn er in einem Raume unten echte Intarsien anbringt, oben dagegen nur aufgemalte, oder wenn er an den hell beleuchteten Stellen eines Saales echten Marmor und im Dunkeln nur Inkrusta verwendet; denn hier liegt eine beabsichtigte Täuschung vor. Im weiteren Sinne gehört hierher die Forderung, daß Inneres und Äußeres eines Baues technisch im Einklang stehen. So wäre es falsch, wenn z. B. eine Dachkonstruktion durch Stichbalken oder Fachwerksgefüge nach außen den Anschein erwecken wollte, daß sie aus Holz bestünde, während sie in Wirklichkeit Eisenbinder hätte. Nicht alles, was konstruktiv möglich ist, darf als ästhetisch berechtigt hingenommen werden. Mit dieser Forderung werden besonders die modernen Baumaterialien berührt, so das Eisen, der Beton, der Eisenbeton und ähnliche Baustoffe, die ob ihrer Wichtigkeit im folgenden noch eine besondere Besprechung finden sollen.

Das Eisen und
der Beton.

Die Konstruktionsmöglichkeiten des Eisens fügen sich am wenigsten von allen Materialbehandlungen in die überlieferte Formen- und Raumwelt

der Architektur. Das Eisen erlaubt ungeahnte Spannweiten, ungewohnte Decken-, Pfeiler- und Mauerstärken. Ebenso sind die Voraussetzungen der Feuersicherheit, des Lichteinfalls und der Bauzeit ganz andere gegenüber den Bedingungen der althergebrachten Materialien und Konstruktionen. Der Eisenbau verlangt deshalb auch seine besondere Ästhetik, die sorgfältig auf seiner Eigenart, nicht auf Vorurteilen basieren soll. Wenn man mit dem Maßstab des Stein- oder Holzbaues und deren räumlichen Potenzen an die ästhetische Betrachtung des Eisens herangehen würde, könnte man wohl weder diesem noch auch einem anderen modernen Material, z. B. dem Glas, wie es in Verbindung mit Eisen auftritt, je gerecht werden. Gottfried Semper und — vor nicht sehr langer Zeit — noch Richard Streiter haben dem Eisen eine künstlerische Gestaltungskraft abgesprochen. Semper nannte die Gestaltungsmöglichkeiten mit Eisen einen »mageren Boden für die Kunst«. Das Gewohnheitsideal darf jedoch nicht zum absoluten Ideal werden; man soll hier keine Prophezeiungen machen! Max Dessoir sagt z. B.: »Der Skelettstil des Eisenbaues erlaubt, die ausgefüllten Bestandteile des Gebäudes auf ein Mindestmaß zu beschränken und in der Hauptsache leere Stellen zu zeigen. Schon diese Vorherrschaft der unruhig geschmückten oder verhangenen Fenster verträgt sich nicht mit künstlerischer Architektur« (»Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 1906, S. 398). Solche und ähnliche Urteile lassen ein genaueres Eingehen auf das Wesen des Eisens und seines Gefüges vermissen.

Die Eisenkonstruktionen waren solange unästhetisch, als ausschließlich nur das Zweckliche und Verstandesgemäße und nicht zu gleicher Zeit auch das Gefühl und das Auge befriedigt wurden. Die Empfindung sträubte sich zunächst gegen die bloße Logik, bis diese dann beseelt und entsprechend geformt wurde. Dazu war vor allem nötig, dem Charakteristischen der neuen Technik nachzugehen und aus ihm heraus zu gestalten. Welchen Entwicklungsgang hat der Eisenbau genommen seit der Vollendung der Münchner Zentralbahnhofseinfahrtshalle, wo der Formgeist noch ziemlich »uneisern« war (1864), bis zur Einweihung des Leipziger Bahnhofs, welcher in seiner Räumlichkeit und Gliederung schon dem Eisen hervorragend gerecht wird! Zweifellos liegt die Dominante beim ästhetischen Eindruck hier in der Statik, also im Verstandesgemäßen. Jene, welche die Verstandesfunktion in der bauästhetischen Kritik leugnen, werden nie zum Verständnis des Eisenbaues gelangen; denn seine Schönheiten müssen vorwiegend in den inneren statischen Vorgängen des Stabsystems begründet liegen. Dieses Stabsystem ästhetisch zu gestalten, es dem Verstande, der Seele und dem Auge genießbar und aufnahmefähig zu machen: darin besteht die künstlerische Aufgabe! Freilich muß der Beschauer auch das dazu nötige Wissen, Gefühl und Augenschulung mitbringen. Er wird den

Eisenbau nicht ästhetisch würdigen können, wenn ihm die Kühnheit der Dimensionen und Spannweiten, die Dünne der Einzelstäbe, die Sachlichkeit der Verbindungen usw. ganz unbegreiflich bleiben oder ihn gar mit Angst erfüllen. Man muß den Maßstab für die Gewalten der inneren Kräfte eines Eisengefaches in sich selbst tragen, um seine volle Schönheit zu empfinden. Nur wenn man weiß, wie Zug- und Druckspannungen zustande kommen, kann man sich in die Gurten und Stege eines Stabsystems einfühlen, kann man empfindend verspüren, ob sich ein Binder mit seiner ganzen Last gegen seine Widerlager stemmt oder ob er an starkem Sprengwerk und Zugstangen aufgehängt ist. Es kommt also hier nicht nur auf äußere Kurven und Formen an, sondern gerade in den latenten Spannungen, in dem inneren Kampf zwischen Druck und Zug und ihrem verstandesgemäßen Ausgleich liegen — soweit sie phänomenal erscheinen — der ästhetische Stimmungswert, die Schönheit und somit auch das künstlerische Betätigungsfeld begründet. Nur wenn man jene kennt und das nötige statische Wissen in den elementarsten Grundgesetzen besitzt, wird man in den oft auf diesem Gebiete heiklen Zweifelsfragen, ob etwas ästhetisch berechtigt sei oder nicht, wie weit man mit der Steigerung des rein Konstruktiven gehen dürfe usw., ästhetische Urteile fällen können. Die Funktionen des Lastens und des Stützens werden durch neue Materialien ganz andere als bei altvertrauten Baustoffen, die ja sicher ebenso einmal die gleiche Prüfung durchmachen mußten, wenn sie vielleicht auch der allgemeinen Erfahrung leichter zugänglich waren. Es muß nämlich von vornherein zugestanden werden, daß sich der Eisenbau nicht für jeden Zweck eignen kann, die reine Eisenkonstruktion beschränkt sich mehr auf den Hallen- und Industriebau.

Durch betonummantelte Eisenstäbe, den sogenannten Eisenbeton, entstehen neue Konstruktionsmöglichkeiten. Wo früher einzelne, starke Pfeiler oder Säulen den Druck auf nur wenige Punkte des Fundaments übertrugen, da kann jetzt diese Funktion durch eine Vielheit schwacher Gitterstäbe, die mit Beton umgeben und versteift sind, ausgeübt werden. Verhältnismäßig dünne Mauern können so z. B. eine mächtige Kuppel tragen. Sollte sie ästhetisch weniger ausbildungsfähig sein, weil ihr andere Konstruktionsbedingungen als dem Holz- oder Steinbau zugrunde liegen? Ein ästhetischer Widersinn entstünde nur dann, wenn man den modernen Baumaterialien ein historisches Mäntelchen umhängen wollte, wie es in einer noch immer nicht ganz überwundenen Zeit geschah, welcher jeder Sinn für Materialcharakter und Echtheit gebrach und die sich nicht scheute — statt das lebendige Spiel der statischen Kräfte nach außen einzugestehen und künstlerisch zu gestalten —, es mit angehängten Schnörkeln aus dem historischen Ornamentenschatz zu »verzier«n. Solche Abwege können

vielleicht am besten erkannt und vermieden werden, wenn man den Konstrukteur an das Wesen jedes berechtigten Stiles überhaupt erinnert, und er sich bewußt wird, daß Stil nur der einheitliche, übereinstimmende Ausdruck aller geistigen Erscheinungen und Äußerungen einer Zeit sein kann, daß also nicht in irgend einem Material, einer Technik oder einem Ornament eine stilistische Einheit erreicht werden kann, sondern nur in solchen, die mit dem Zwecke und dem ganzen Zeitgeist widerspruchslos übereinstimmen. Das Eisen oder der Eisenbeton werden also nur bei solchen Bauten berechtigt sein, mit welchen sie in diesem inneren Zusammenhang stehen, so bei einem großstädtischen Geschäftshaus, bei Fabriken, bei Speichern, bei größeren Hallenbauten für moderne Zwecke usw. Die Tradition ist etwas ganz Neuem eher hinderlich als förderlich; jene Bauaufgaben sind aus dem modernen Zeitgeist geboren und bilden ein glückliches Übungsfeld für neue Ideen. Hier können die kühnen Eisengerippe, ihre Verbindungen mit Beton oder Stuck und Gips — wie in der Rabitz- und Moniertechnik — dankbare und berechtigte Aufgaben finden, hier werden sich alle notwendigen Bedingungen zu einem organischen Gesamtkunstwerk vereinigen können. In Amerika, dem Mutterlande der Industrie, sind hauptsächlich deshalb zuerst gute Industriebauten entstanden, weil keine Tradition vorhanden war. Dabei wirken die majestätischen Fabrik- und Speicherbauten von nicht übertroffener Monumentalität, wie z. B. die Getreidesilos in Argentinien und Kanada oder die Kohlensilos der nordamerikanischen Eisenbahngesellschaften nicht etwa nur durch ihre Größenausdehnung, sondern auch durch ihren Ausdruck, durch ihre gesunden, knapp gebundenen Formen. Deutschland kann in neuerer Zeit ähnliche Beispiele aufweisen. Wie meisterhaft hat es z. B. Peter Behrens verstanden, in den Fabrikgebäuden der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Moabit zu Berlin das Ziegelrohmaterial mit Beton und Eisen, besonders aber das Glas und Eisen durch feinsinnige Ausbildung der Verbindungen und durch materialgerechte Behandlung zu einem mächtigen, formalen und stimmungsvollen Ausdruck zu steigern. Eine ebenso interessante wie organisch gelöste Neuerung brachte in diesem Sinne ferner das Fabrikgebäude von Walter Gropius (Berlin) auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914, welches Treppenhäuser ganz aus Glaswänden aufwies.

Die Forderungen des Tages stellen immerwährend neue Aufgaben, die ständig zu Weiterbildungen und neuen Lösungen Anlaß geben. Es wäre falsch, dabei von dem Charakter eines bestimmten Materials oder einer Technik allein zu reden; denn diese sind an sich weder berechtigt noch fähig, einen Stil zu schaffen. Sie müssen sich vielmehr mit ihrem lebenserfüllten Inhalt und ihrer Form zu einer Einheit im ästhetischen Betrachter vereinen. So stehen z. B. bei einem Industriebau das Stoffliche

des Eisens, der industrielle Zweck und die Form des Reihemotivs in enger, berechtigter Beziehung zueinander; während dagegen der zweckliche Sinn einer modernen Eisenbahnbrücke mit der Form eines mittelalterlichen, massiv steinernen Brückenkopfes und der technischen Verknüpfung von Bronzeornamenten oder Eisenverzierungen miteinander in Widerspruch stehen. Dergleichen findet man noch viel an Bahnhofs- und Ausstellungshallen mit romanischen Kaiserpfalzfassaden oder metallumgürteten Jugendstilausbildungen. Aus der Herstellungsart des Eisens durch Guß und Walzen resultiert eine eigenartige, metallische Glätte, welche in ihrem Charakter erhalten werden und zum Ausdruck kommen soll. Sie ist Zier- und Schmuckmotiven abhold und eignet sich von vornherein nur für Räume, welche keine schmückenden Zutaten verlangen. In einem Bahnhof z. B. hat man keine Zeit zur Betrachtung detaillierenden Schmuckes, man sucht nur den Zug und den Billettenschalter. In einer Ausstellung will man vor allem die zur Schau gestellten Gegenstände betrachten; der architektonische Rahmen soll mehr einen bescheidenen Hintergrund bilden. Ebenso steht der Verkehrszweck und Stimmungswert einer Eisenbahnbrücke in schroffem Gegensatz zu ornamentaler, historisch stilistischer Formgebung. Man hat im schnellen Vorbeifahren weder Lust noch Zeit, Ornamente zu betrachten. Dergleichen innige Zusammenhang zwischen Herstellungsart, Materialcharakter, Zweckbestimmung, Ausdrucksform und lebenserfülltem Stimmungsgehalt muß bei allen neuen Materialien beachtet werden, wenn der Bau stilistisch befriedigen soll. Der Beton z. B., welcher in kastenförmige Verschalungen gegossen und gestampft wird, ist in diesem Sinne ungemein gestaltungsfähig. Ähnlich ist es beim Eisenbeton, beim Rabitz- und Monierverfahren, beim Glasmaterial und den zahlreichen anderen neueren Kunststoffen. Wird hier jene sinngemäße, stilistische Harmonie angestrebt, so kann sich auch der reine Zweck- und Nutzbau zu hoher seelischer Ausdruckskraft steigern, man kann dann mit Recht von einer Psychologie dieser Gebäudegattung sprechen. So hat man Riemerschmid, den Erbauer von Hellerau, als den gemüthhaften Romantiker, den poetischen Lyriker bezeichnet. Behrens, der Schöpfer der Frankfurter Gasanstalt, wurde ob der Größe und gewaltigen Wucht seines architektonischen Ausdrucks der Pathetiker des Industriebaues genannt. Und H. Poelzig hat man den Logiker geheißt, weil bei seinem Posener Wasserturm z. B. vor allem die Natürlichkeit und Sachlichkeit der Formgebung dominiert.

Der Schmuck.

Die immer wiederholte Forderung nach harmonischer Übereinstimmung von Seelischem, Verstandesgemäßem und Formalem schließt die Anwendung des Schmuckes in der Architektur nicht aus. Die Gesetze, denen sich der Schmuck zu unterwerfen hat, sind in jener Forderung zum großen Teil mitenthalten.

Das Schmuckbedürfnis des Menschen ist keineswegs eine so primitive, instinktive und angeborene Begierde, wie man gewöhnlich annimmt. Es steht auf höherer Stufe und geht dem Gestaltungstrieb nicht etwa voraus, sondern folgt ihm nach. Das Kind, der Wilde oder das primitive Volk, welche irgend etwas gestalten, tun es zunächst nicht aus Schmuckbedürfnis, sondern aus Lust am Gestalten und dem gestalteten Gegenstand, aus Freude an dessen Dasein und seinem Besitze. Der Sinn des sich selber Schmückens kommt ihnen erst später zum Bewußtsein.^{*)} So stehen Dekorations- und Schmuckabsicht nicht — wie oft behauptet wird — am Anfange einer Kunstentwicklung, sondern an späterer Stelle, der Schmuck ist etwas Sekundäres. Diese Tatsache mitbestimmt — zusammen mit jener obigen Forderung der Harmonie zwischen Seelischem, Verstandesgemäßem und Formalem — den Charakter des Schmuckes.

Über den Unterschied von Schmuck und dekorativer Plastik oder Malerei wurde schon gesprochen. Wenn der Schmuck auftritt, besteht er in etwas nachträglich Dazugekommenen, er darf den Eindruck des Zugefügten haben; wenngleich er dabei nicht aufgeklebt oder gar aufdringlich wirken soll. Deshalb muß er nicht nur sich selbst, sondern auch seinem schon vorhandenen Hintergrund entsprechen. Wie es stören würde, wenn ein Gassenjunge einen Brillantring tragen würde, so wirkt es auch unästhetisch, wenn sich ein nüchterner, reiner Zweckbau aus minderen Materialien mit Medaillons oder ähnlichem behängt. Bei Überladung schlägt der Schmuck sich selbst und das andere tot. Schmuck im Übermaß ist *contradictio in adjecto*. Damit steht aber nicht im Widerspruch, daß er sehr wohl imstande ist, das Vorhandene zu steigern. Durch ihn soll das bloße Zweckliche in ein Höheres erhoben werden. Er soll durch seinen funktionslosen Charakter zum Ausdruck bringen, daß er die mit den praktischen Bedürfnissen verwickelten Absichten des Architekten zugleich in eine erhabene Welt befreien kann. Der Schmuck selbst soll keine Funktion übernehmen, sonst wäre er nicht freies Spiel und Freude an einem gewissen Überfluß, sondern hätte — immer natürlich nur durch die Brille der Erscheinung gesehen — selbst einen notwendigen Zweck zu erfüllen. Schmuck darf deshalb auch nicht von der Maschine hergestellt werden, das widerspricht seinem Wesen. Er will einer Sache gleichsam die letzte Weihe geben, er ist etwas rein geistig Liebevoll, was sich nicht leicht maschinell erzeugen läßt. Würde er jedoch andererseits dabei des Zusammenhanges mit seiner Unterlage, die ihm ja erst Existenzmöglichkeit bietet, ganz ver-gessen, so würde er in Willkür ausarten.

^{*)} Negerfrauen lassen z. B. ihre Kleinodien bisweilen den Dienerinnen tragen, damit sie dieselben als gegenständlichen Besitz immer vor Augen haben; während sie ihrer als Schmuck am eigenen Körper nicht ansichtig würden.

Die innige Wechselwirkung zwischen Zwecklichem, Stofflichem und Konstruktivem zu Dekorativem und Ausschmückendem bleibt also in jedem Falle bestehen. Je schwächer in einem Material das Strukture ist, desto besser ist es dekorativ auszunutzen. Man hat nach diesem Gesichtspunkt der dekorativ schmückenden Kraft sogar schon zwei verschiedene Materialstile entwickelt, einen mehr dynamisch struktiven — wie er z. B. in England und Deutschland bevorzugt wird — und einen mehr schmückend dekorativen — wie ihn z. B. der Orient liebt.^{*)} Die höchsten Zierwerte sind verhältnismäßig atektonisch. Jener Antagonismus von Struktur und Dekoration deckt sich vollkommen mit dem Wesen und Charakter des Schmuckes als etwas Dazugekommenen und Steigernden. Die hier in Betracht kommenden Elemente des baulichen Organismus müssen untereinander gesetzmäßig ausgeglichen sein, und diese Beziehungen müssen sich dann je nach den verschiedenen Arten von Bauten, Materialien usw. mit feinem Taktgefühl zu einer durchgehenden Hierarchie unter der Vorherrschaft der baulichen Grundidee differenzieren. Ein und der gleiche Schmuck paßt nicht überall, er muß individualisiert werden. Wie z. B. ein wertvoller Ring nur an einer schönen Hand entsprechend wirkt, so ist auch das Schmückende in der Architektur erst von einer höheren Stufe an berechtigt. Man könnte hier im Sinne Fechners von einer ästhetischen »Schwelle« des Schmuckes sprechen. Durch die vielen Abstufungen im Aufwand eines Baues wird dann seine quantitative sowie qualitative Berechtigung bestimmt.

Aus der Funktionslosigkeit und des in diesem Sinne passiven Verhaltens des Schmuckes folgert, daß er nichts Wesentliches an einem Bau zu verbessern, sondern nur hervorzuheben vermag. Eine Disharmonie in einer Fassade z. B. würde durch Schmückung der asymmetrischen Fenster nur noch unangenehmer; während die richtige Achsenteilung sehr vorteilhaft durch Schmuckmotive noch gesteigert werden kann. Wegen seiner Passivität darf der Schmuck in keinem Falle der praktischen Zweckerfüllung im Wege stehen — wie z. B. bei einer durch Verzierungen unbrauchbaren Türklinke —, jedoch darf sehr wohl ein völlig funktionsloses Schmuckmotiv zweckwidrig gebildet sein, wie manche Arabesken, Barock- und Rokokoschnörkel zeigen. Solange der Gebrauchszweck, die Dauerhaftigkeit etc. keinen Schaden leiden, sind auch solche Ornamente nicht von vornherein zu verwerfen, die in ihrem Sinne gegen die Konstruktion und gegen den Zweck gerichtet sind; denn sie sind ja als Schmuck ohne Funktion, passiv. (Riegl spricht von solchen Ornamenten.) Es gibt also sehr wohl Elemente in der Baukunst, die an sich einem Zwecke widersprechen können, aber sie müssen dabei funktionslos bleiben und den reinen Schmuckcharakter als unwesentliche Bestandteile wahren.

^{*)} Siehe auch Seite 155: Antagonismus zwischen Form und Farbe!

Solange der Schmuck in dem ihm zugewiesenen Arbeitsfeld bleibt und nicht darüber hinausstrebt, stehen ihm mannigfache Mittel und Wege zur Verfügung, die eigentlichen architektonischen Absichten durch Hilfsleistungen zu unterstützen. So gewinnt er z. B. oft große Bedeutung durch die Fähigkeit, den Maßstab an einem Bau mittels Figuren gleicher Größe und Bedeutung in verschiedenen Höhen und Weiten oder mittels gleichartiger Wappen, Vasen usw. zu betonen und leichter verständlich erscheinen zu lassen. Ferner ist er in hervorragender Weise berufen, durch Kontraste des Nüchternen und Geschmückten die Gliederung, den Rhythmus und die Klarheit zu steigern, wie z. B. Wallots Reichstagsgebäude zeigt. Eine besondere Kraft liegt dem sogenannten »Muskelornament« zugrunde, indem es die statischen Funktionen eines Bauteiles sinnfälliger und eindringlicher zur Erscheinung bringt. Ein Beispiel hierfür ist die Plastik Metzners am Rheingoldbau in Berlin. Dagegen ist der allegorische Schmuck als zu gedanklich zu verwerfen. Um so dankbarer muß man einen sinnvoll und poetisch empfundenen Schmuck ohne allegorische Rätsel wie z. B. Hoffmanns Märchenbrunnen anerkennen.

Der heutige Zeit- und Stilgeist der Sachlichkeit ist, besonders soweit er sich im Monumentalbau, im Fabrik- und Industriebau kundgibt, dem Schmuckbedürfnis abhold. Liegt auch im Ornamentalen und Dekorativen die letzte Vollendung eines Stiles, so ist andererseits gerade die ernste und phrasenlose Formsprache in einer Zeit der Stilentwicklung zu bevorzugen. Sie bekennt offen, daß ihr ehrliche Armut lieber ist, als alle künstlich und akademisch fortgezüchteten Schmuckmotive vergangener Zeiten.

Drittes Kapitel.

Zweck und Menschenleben in der Architektur.

Die Überschrift dieses Kapitels könnte mit einigem Rechte auch über den meisten anderen Kapiteln einer Architekturästhetik stehen; denn bei allen Prinzipien architektonischen Schaffens und Verstehens handelt es sich um eine innige Beziehung zum Menschenleben. Wegen ihres objektiven, allgemein menschlichen Charakters ist die Architektur als Gesamtbewußtsein berufen, Volkskunst im edelsten Sinne des Wortes zu werden. Sie muß sich aus einer universalen, inneren Zweckhaftigkeit herausgestalten; nur wenn der Baumeister ein lebendiger Sproß am Volks- und Staatentum ist und in diesem Bewußtsein schafft, wird er auch die künstlerisch freie Eigenart des Bauens lebenswahr zum Ausdruck bringen können. Er muß einen umfassenden Vorrat von dementsprechenden Ideen besitzen, um daraus seine Auswahl treffen zu können. Der Dichter, Musiker, Maler und Bildner sind im allgemeinen ziemlich unabhängig von einem rigorosen Zwang bei der Wahl und Durchführung ihrer Ideen. Der Architekt dagegen hat meist eine Bestellung auszuführen, er ist oft an gegebene Schwierigkeiten des Baugrundes, Terrains, beschränkter Mittel usw. gebunden. Die möglichen Hindernisse während der Ausführung, wie Witterung, störendes Dreinreden vonseiten des Bauherrn, Abhängigkeit von Arbeitern und Formalitäten, Bürokratismus und Baupolizei und so vieles andere sind eigentümlich für das Architekturschaffen.

Obwohl diese Schwierigkeiten echtem, freiem Künstlertum im allgemeinen wenig förderlich sind, braucht dadurch die innere Freiheit der Architektur als Kunst nicht vernichtet werden. Ein gestelltes Programm aus schöpferischem Geiste heraus zu erfüllen, die Fesseln selbst zur Kunst umzuwandeln, bedeutet im Gegenteil eine höhere Selbsttätigkeit, als aus dem vagen Ideenreich nach Belieben zu gestalten, was der künstlerischen Eingebung gerade konform erscheint. Trotz Bestellung und vieler Widerwärtigkeiten handelt es sich auch in der Architektur um »Gelegenheitskunst« im Sinne Goethes. Auch am rauhesten Zwange kann sich dichterisch freie Phantasiekraft bewähren; das Erechtheion z. B. wäre wohl nie in so

einzigartigem Liebreiz entstanden, wenn nicht gerade durch die Schwierigkeiten des Terrains die Phantasie zu höchster Leistungsfähigkeit angespornt worden wäre.

Ein Äquivalent dafür, daß die Architektur sehr oft hinderlich von den Absichten des Allzumenschlichen umlauert wird, kann man in Eigenschaften, durch welche sie sich von anderen Künsten in geistig gesteigerter Weise unterscheidet, sehen. Die Architektur kann z. B. ihr Vorbild nicht direkt der Natur entlehnen, wird also nicht so leicht zur leeren Nachahmung verleitet, sie ist keine Darstellungs- sondern Gestaltungskunst. Ferner fehlt ihr ganz und gar jede didaktische, dozierende und tendenziöse oder moralisierende Möglichkeit. Es fehlt ihr jede Gabe zu spotten, komische oder satyrische Nebenabsichten zu verfolgen — alles außerästhetische Eigenschaften, welche vielleicht das spezifisch Ästhetische nicht weniger gefährden können als die Willkürlichkeiten der praktischen Ausführung. Jedenfalls liegt es nicht im Wesen der Baukunst, sondern vielmehr an der Verständnislosigkeit ihrer mannigfachen Anwälte, wenn zu Zeiten schlecht gebaut wird.

Übt das Menschenleben im höheren, objektiven Sinne seinen Einfluß auf die Kunst, dann wird gerade die Architektur das reichste Gebiet an künstlerisch ästhetischen Interessen und Werten. Nicht nur die verstandesgemäßen Elemente, auch die Einfühlung, die Beseelung, sowie die formale Ausdrucksmöglichkeit gewinnen durch den zwecklichen Zusammenhang mit dem Menschenleben an Umfang und Mannigfaltigkeit. Die Architektur wird dann zur universalsten, einschneidendsten Kunst, welche den Zeitepochen ihren Stempel und Namen aufdrückt. Sie erhebt sich vom Häuserbauen zur Trägerin von Gesinnungswerten. Vom ästhetischen Standpunkt ist es in diesem Sinne von Bedeutung, daß innerer und äußerer Zweck sich zu einer vollkommenen Harmonie verschmelzen, daß jene teleologische Triebkraft, welche die innere Zweckmäßigkeit, die Entelechie der Baukunst ausmacht, aufgeht in dem äußeren, praktischen Zweck, den sie zu erfüllen hat, und umgekehrt, daß das praktisch Notwendige, das Gebundene nicht nur als anhängende Schönheit sich kundgibt, sondern sich zu einem Freien, Selbständigen umwandelt und Selbstzweck wird. Was damit praktisch gemeint ist, soll kurz auseinander gesetzt werden.

Wenn man von einem Stuhle z. B. aussagt, er hält dem Gewicht eines Sitzenden nicht stand, so vergleicht man in Gedanken die Konstruktionsteile des Stuhles mit anderen, aber gleich großen und starken Stücken desselben Materials. Von diesen Vergleichsobjekten weiß man aus Erfahrung des menschlichen Gebrauchs, daß sie dem gewünschten Druck nicht standhalten können, sondern brechen müssen. Alle diese Schlüsse macht man durch häufige Erfahrung meist sehr schnell und oft unbewußt, so daß man

Der Zusammenhang zwischen Gebrauch und Zweckerzeichnung. — Die Zweckidee.

beim Anblick des Stuhles sofort sagen kann: das ist ein zerbrechlicher Stuhl, das ist ein fester, ein bequemer Stuhl; der Stuhl ist zu hoch oder zu niedrig — man denkt im letzteren Fall an das Maß der menschlichen Beine. An diesem Beispiel sieht man schon, daß es sich beim Urteil über einen Zweckgegenstand zunächst um den praktischen Gebrauch im Leben handelt. Soll der Stuhl dann über seinen praktischen Zweck hinaus noch ästhetischen Forderungen genügen, so wird allerdings der Ausdruckswert, der Stimmungscharakter, wie »steif«, »vornehm«, »gemütlich«, »repräsentativ« usw. dem Verfertiger gleich bei der Konzeption mit vorschweben. Doch diese Konzeption muß, wenn es ein benützbarer Gegenstand werden soll, den Begriff und die Zweckercheinung »Stuhl« in sich tragen. Sie muß mit ihm — also auch mit allen seinen verstandesgemäßen, zwecklich logischen Voraussetzungen — Eins werden. Eine noch so hohe künstlerische Idee, die nicht mit den entsprechenden menschlichen Maßen, der statischen Festigkeit des Materials usw. im Einklang steht, bleibt eine Fiktion, und wird niemals ein künstlerisches Gebilde. Eine Türklinke — mag sie noch so schön und stilisiert erscheinen —, welche nicht ermöglicht, die Türe bequem zu öffnen, sondern die Hand ritzt oder sonst unhandsame Formen hat, ist eben keine Türklinke; sie ist bestenfalls ein Ornament, ein Schmuck. Ein Ornament hat aber zum Zwecke des Türöffnens keine Berechtigung. Man darf sich nicht scheuen, solche Konsequenzen zu ziehen, will man den Sinn einer Kunstform, welche nur durch den Zweck überhaupt Daseinsberechtigung erlangt, klar eingestehen.

In wieviel höherem Grade gelten diese Grundbedingungen des Handwerks in der Baukunst, wo es sich um ungleich schwierigere und differenziertere Konstruktionen handelt! Hier wird zugleich neben der technischen und materialgerechten Bedingtheit des Gegenstandes die ideelle Eigenart im Sinne des Lebenszusammenhangs deutlicher und vordringlicher. Schon durch die Ablösung des Handwerks von der reinen Maschinenteknik bereitet sich im Baugewerbe die Konformität des Produktes mit dem praktischen Leben und Zweck im höheren Sinne vor. Die Massenware der Maschine, welche nur die Zeit möglichst auszunützen hatte, wird dann beeinflusst durch die mannigfachen Forderungen des Lebens. Der Utilitätsbegriff wird differenzierter, die Zweckidee als Symbolik wird ausschlaggebender und einflußreicher als die rein äußerliche und primitive Zweckbefriedigung. Die Massenproduktion, mit der die hohe Kunst sich nicht weiter und höher entwickeln kann, muß sich wandeln, um dem Universellen, Lebensumfassenden der Architektur — also auch psychologischen Forderungen — gerecht werden zu können. Der kleine Kreis der rein technischen Aufgaben wird gesprengt durch die Fülle der menschlichen Lebenszwecke.

Aus den praktischen Grundlagen ergibt sich aufsteigend der ästhetisch zweckmäßige Formausdruck. Wie hat beispielsweise allein das moderne Umziehleben Einfluß geübt auf die gesamte Möbel- und Wohnungskunst im weitesten Sinn! Es kam nicht nur darauf an, daß ein Möbel an sich praktisch und schön zugleich sei, sondern daß es auch im großen Lebenszusammenhang — wie z. B. hier Umziehwesen — seine Qualitäten wahrte. Wie verschiedene Formen haben sich wieder innerhalb dieses Kunstzweiges ausgebildet seit sich die »mobilia« in der Biedermeierzeit von der raumbildenden Zimmerwand loslösten bis zu dem amerikanischen System von heute, welches verschiedene Einzelmöbel fest mit dem Hause verbindet.

Je nachdem, welcher Sinn einem baulichen Einzelteil zugrunde liegt, wird dieser seinen Zweck in beredten Ausdruck umprägen. Ein einfaches Beispiel mag es verdeutlichen. Wenn der Bürger von seinem Wohnhaus zum Fenster hinausschaut, sich ein Kissen zum Aufstützen nimmt, und wohl noch einen Gesellschafter neben sich zum Gedankenaustausch des Gesehenen haben möchte: dann braucht er Platz in die Breite. Eine lange Fensterbrüstung, also ein liegendes Rechteck wird das folgerichtige Fensterformat sein. Aus diesem behaglichen Rahmen, in welchem vielleicht noch eine Katze und ein paar Blumenstöcke Platz haben, wird sich der Bürger gern die Welt der kleinen Stadt betrachten. Anders wird sich das Fensterformat in der Großstadt ergeben, wo der Platz teurer ist, die Lust und auch die Zeit zu einer beschaulichen Betrachtung aus dem Fenster nicht so groß sind, und die Gliederung der Fassaden und Zimmer wegen des Lichtes, Staubes und Lärmes mehr nach der Höhe zu entwickelt ist. Das Fensterformat wird dort zweckentsprechend ein stehendes Rechteck sein. Eine zu große Breite wäre nur hinderlich, und in einer dickeren Atmosphäre ist das Licht in der Höhe vonnöten. Der Schloßbau hinwiederum steht dem unmittelbaren Straßenleben ferner. Er ist an einem monumentalen Platz oder im herrschaftlichen Park gelegen, und seine Fenster reichen oft bis zum Fußboden herab. Der Schloßherr tritt vielleicht in den hohen, balkonartigen Fensterrahmen, um eine Ansprache zu halten oder eine Huldigung entgegenzunehmen. Wo es sich also bei der Fensteröffnung um ein Schauen, um eine Gucköffnung handelt, wird diese das vergrößerte Format der Augenstellung im Gesicht annehmen; das Fenster ist dann das Augenpaar des Fassadengesichtes. Wo es sich mehr um den Lichteinfall handelt, ist eine hohe Form zu bevorzugen. Zu besonderen Zwecken sind wieder andere Bildungen zweckentsprechend. So ließe sich noch weiter variieren. Besonders auch unter dem Gesichtspunkt der inneren Raumwirkung, ob z. B. durch die Öffnung ein Ausblick gewährt werden soll, oder ob — wie bei gotischen satt gemalten Fenstern — der Eindruck der Wandung im Sinne eines Raumabschlusses den Blick nach innen konzentrieren soll,

entstehen ganz heterogene Ausdruckswerte. Für die Reliefwirkung des Aussenraumes ist es wichtig ob das Fenster in der Mauerflucht oder tief in der Leibung sitzt, eine optisch formale Potenz, die eng mit dem Klima und dem Gebrauch verknüpft ist.

Und so wie einzelne Teile sind auch ganze Baugebilde in ihrem Zweckausdruck nur aus dem Lebenszusammenhang ihres Gebrauches zu verstehen. Wie wollte man sich das Aussehen der ägyptischen Tempel in ihrer Unzugänglichkeit und Kolossalität erklären, wenn man nichts von dem Götterkult der Ägypter wüßte? Erst die mystische Scheu, die unheimliche Furcht vor einem drohenden, rächenden Gott machen die gigantischen Massen verständlich, die in einer sonnendurchglühten Landschaft ein lichtloses Monstrum enger, labyrinthischer Kammern und Gänge erstehen ließen. Wie ganz anders war dagegen die Götterwohnung der Griechen! Die Hallen öffneten sich heiter und gastlich. Freude und Licht strahlte hier von den Olympiern aus. Der Grieche stand seinen Göttern selbstbewußt und freundschaftlich gegenüber, das kommt bei seinen Tempeln so sonnig und freudig zum Ausdruck. Die Symbolik der griechischen Weltanschauung und die geistige Zweckidee sind hier sicher für die ästhetische Wirkung einflußreicher als z. B. das Kräftespiel von Last und Stütze. Eine frühchristliche Kirche endlich ist wiederum nur im Zusammenhang mit dem Kultleben und der Stellungnahme des Menschen zu Gott zu verstehen. Das drohende Grauen vor dem ägyptischen Dämon, das frohgestimmte Vertrauen zum Olympier weicht in der Basilika einer tiefinnerlichen Hingabe an Gott, einer demütigen Verherrlichung und sehnächtigen Anbetung. Und diese verschiedenen Gottesideen waren nicht nur auf die allgemeine Stimmung der Tempel von großem Einfluß: die Orientierung des Baues, die Disposition der einzelnen Glieder, der Standort des Gottessymbols, kurz die Struktur bis ins einzelne wurden vom Kult mitbestimmt. Ob sich das Leben des Menschen vor oder inmitten des Gebäudes abgespielt hat, ob der Tempel eine abweisende oder einladende Gebärde dem Gläubigen zeigte, diese und unzählige andere Differenzierungen, welche mit dem Ritus, aber auch den nationalen und sozialen Eigenheiten zusammenhängen, müssen — soweit es sich um deren Erscheinungen handelt — zum ästhetischen Verständnis der Architektur herangezogen werden.

Ebenso haben sich natürlich auch am heutigen modernen Kunstbau die Zweckercheinung und die Lebensanpassung aus den neuen, mannigfachen Zusammenhängen mit dem Leben und Gebrauch zu bilden und zu erweisen. Soll ein Bau z. B. einem Gottesdienste dienen, so ist dieser allgemein gedankliche Zusammenhang von ästhetischer Bedeutung schon für den Entwurf des Baues. Wenn — wie jeder zugeben wird — der künstlerische Ausdruck der speziellen kirchlichen Zeremonien bei einer Kirche

von großer Wichtigkeit ist, so spielen eben diese besonderen Zeremonien, soweit sie in Erscheinung treten, dabei auch eine ästhetische Rolle. Jene baulichen Teile, welche von den Forderungen des Gottesdienstes diktiert werden — und das ist im Grunde die ganze Kirche — müssen notwendigerweise im engsten Zusammenhang mit ihnen konzipiert werden; denn die einzelnen Bauglieder erhalten ja erst durch ihren Zweck Daseinsberechtigung. So müssen eine katholische Kirche, ein protestantisches Gotteshaus und eine Synagoge schon von weitem in ihrem Zweckcharakter unterschieden werden können. Das letztere ist nur möglich, wenn jene Kirchen praktisch gebaut sind, d. h. man muß sich das Idiom des Charakters mit aus dem Zweck heraus rekonstruieren können.

Des wesentlichen Unterschiedes zwischen Zweckerfüllung und Zweckerscheinung ist dabei immer wieder zu gedenken! Obgleich die zwecklichen Qualitäten zugleich ästhetische in sich schließen, sind sie an sich mehr, d. h. sie haben über das rein Ästhetische hinaus noch andere Absichten, ebenso wie umgekehrt die ästhetischen Zweckerücksichten mit dem, was sie mit dem Nutznießer gemein haben, nicht erschöpft sind. Es besteht also ein Unterschied zwischen dem Interesse, welches z. B. der Pfarrer als bloßer Nutznießer an einem Kirchenbau hat, und jenem des Architekten, welcher sein Interesse durch die Einheit mit Empfindungs- und Formwerten modifizieren muß. Das Zweckliche im Architekturwerk fällt dabei in der ästhetischen Wahrnehmung keineswegs mit einem wirklichen und ausschließlichen Interesse an sich zusammen. Es ist vielmehr nur soweit ein Mitschwingen jener materiellen Gegebenheiten, als sie für die Erscheinung und Beseelung mitbestimmend wirken. So ist zwar der zwecklich phänomenale Zusammenhang beim Zustandekommen einer bauästhetischen Wahrnehmung unerlässlich und wesentlich, aber das bloße Interesse an der Zweckerfüllung selbst bleibt dabei — wie schon wiederholt betont — vom Ästhetischen ausgeschlossen.

Die unzähligen Beziehungen zwischen Architektur und Menschenleben erhalten noch eine besondere Bedeutung durch ein Moment, welches in der Bauästhetik viel zu wenig beachtet wird: nämlich durch die unmittelbare Belebung der architektonischen Räume. Wäre z. B. in einer Markthalle der Stimmungscharakter »Markt« scheinbar noch so gut getroffen, wären aber die Zugänge und Verkaufsstände so schmal, daß sich kein richtiger Marktverkehr entwickeln könnte und sich die Menschen überall stauen und drängen müßten — wie es bei manchen Theaterdekorationen der Fall ist — so würde auch das ästhetische Urteil ob dieser Vernachlässigung des Zweckausdrucks unbefriedigt bleiben. Mit anderen Worten: Es handelt sich im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt nicht nur um einen Bau an und für sich, sondern zugleich um die Erscheinungen seiner Belebung, vor allem um die Menschengestalten in ihm!

Der Mensch in
der Architektur.
Die Vergänglich-
keit der Bau-
kunst.

Architektur ist Folie des Menschenlebens, aber nur beide Erscheinungen zusammen: das Rahmenwerk und das Füllwerk ergeben in gewissen Sinne den Vollbegriff »Architektur«. Die Raumkunst umhüllt das ganze Menschenleben. Es handelt sich hier nicht etwa nur um Assoziationen, die aus der Affinität zwischen Bauprogramm und Kunstausdruck entstünden, sondern um eine Wesensverwandtschaft zwischen Lebensgebrauch und Zweckausdruck. Allerdings unterliegen die Menschenerscheinungen nicht den gleichen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten wie die materiellen Elemente der Architektur. Die Prinzipien der Komposition z. B. können keinen direkten Einfluß auf die belebenden Erscheinungen ausüben. Im Gegenteil verleiht die Freiheit und Ungezwungenheit der Bewegung im Raume jeder Architektur erst Sinn und Leben. Die Phänomene organischer Lebewesen sind also zwar nicht künstlerisch gestaltungsfähig, sie sind nicht fest und unter allen Umständen untrennbar mit der Architektur verbunden, aber als Daseinsmöglichkeit sind sie immer und überall für das architektonische Wesen wichtig und bestimmend.

Die elementaren Objekte, wie Licht, Luft, Wasser und Erde, aus welchen Architektur stofflich besteht, sind für sich allein als Wirklichkeitserscheinung überhaupt nur in ganz seltenen Zusammenstellungen fähig, zum Träger der Schönheit zu werden. Sie müssen — wie es in der Baukunst der Fall ist — durch besondere Eigenschaften ganz unzweideutig daran erinnern, daß sie mit organischem Leben in direkter Verbindung stehen und mit Rücksicht darauf besonders gestaltet wurden. Einfühlungen und Assoziationen reichen dazu im allgemeinen nicht aus, und auch deshalb braucht der ästhetische Gegenstand der Architektur organische Lebewesen, besonders Menschenerscheinungen zu seinem Gesamtwesen. Während die gemalten Äpfel auf einem Gemälde nicht zum Essen da sind und nur als reiner Schein Sinn haben, erhalten umgekehrt die Gemächer einer Wohnung, das Bassin einer Schwimmhalle, der Bahnhof, das Warenhaus usw. erst dann ästhetischen Sinn, wenn sie durch wirkliche Menschenerscheinungen benützt und belebt sind, sie werden dann überhaupt erst Architektur. Welchen Sinn hätte der Thronsaal ohne König, der Gerichtssaal ohne Richter, die Kanzel ohne Priester? Ja, sogar auch bei zeichnerischen Architekturdarstellungen wird gern ein Mensch abgebildet, um den Maßstab abzugeben. Er ist erst die Probe aufs Exempel, er gibt erst den Schlüssel zu den Dimensionen und Größen und macht alles erklärlich. Von ihm geht alle Symmetrie, aller Rhythmus und alles Gleichmaß aus. Und wenn erhaben titanische Bauten über jedes Menschenmaß hinausgehen, so liegt gerade ihrer übermenschlichen Wirkung eben jenes Menschenmaß zugrunde. Dem plastischen und malerischen Kunstwerk tritt der Mensch als ein Außenstehender passiv gegenüber; zur Architektur dagegen stellt er sich

210

gewissermaßen aktiv, er lebt in ihr und mit ihr. So tadelt es z. B. schon Vitruv in seinem Werke über Architektur (III. 4, I), wenn eine zu enge Säulensstellung im *Pyknostylos* und *Systylos* es den Familienmüttern erschwert, Hand in Hand, paarweise den Tempel zu betreten. Den gleichen Tadel müssen unter diesem Gesichtspunkt — um ein ähnliches modernes Beispiel zu erwähnen — die engen Bogenhallen vor dem Münchner Rathaus, besonders bei Einmündung der Diererstraße, treffen. Es ist also durchaus falsch, die Baukunst als eine rein »ideelle« Welt, in welche man durch einen Rahmen oder Prospekt hineinsieht (Hocheder), oder als ein von der Natur eingefasstes, isoliert körperliches Kunstwerk (Külpe) aufzufassen. Die Architektur darf nicht als reiner Selbstzweck dem prosaischen Gebrauch entrückt werden, von der gleichzeitigen Benützung durch Menschen abstrahieren und nur in sich selbst ästhetische Befriedigung suchen, so daß sie schließlich als etwas Starres und Weltfremdes auf ein Sonderdasein angewiesen wäre.*) Es ist nach dem Gesagten wohl überflüssig zu wiederholen, daß sich das Interesse an den Menschen in der Architektur nicht auf ihre Personen, wohl aber auf ihre phänomenalen Erscheinungen erstreckt.

Eine besondere Rolle im Zusammenhang der Architektur mit dem Menschenleben spielt die bereits angedeutete Orientierung, welche auch eng mit den Menschenerscheinungen verknüpft ist. Das Raumbewußtsein des Menschen, das sich ganz allgemein in einem Sinn für Raumerfüllung, Gleichgewicht, Aufrechtes, Liegendes, Schiefes usw. äußert, wird bei der Baukunst zu einem ganz bestimmten Empfinden für die Örtlichkeit. So sagt Paul Frankl in Bezug auf das orientierende Raumempfinden: »Wir sind gewöhnt, in Gemälden die Mitte mit Menschen erfüllt zu sehen, ebenso sind wir gewöhnt, in der Architektur die Mitte für den Menschen reserviert leer zu sehen; ja, die Raumachse, die Mittellinie jeder Öffnung, ist der ideelle Aufenthaltsort des Menschen, der von hier aus alle Symmetrie, alles Gleichmaß, allen Rhythmus empfindet.« (»Die Renaissancearchitektur in Italien« 1912 I. S. 19.) Das Architekturwerk muß so gestaltet sein, daß dem Besucher das Bewußtsein der genauen Lage jedes einzelnen Punktes zu den übrigen wach bleibt, d. h. er muß sich beim Durchwandern eines Baues »auskennen«, er darf nicht das unangenehme Gefühl des Unübersichtlichen, Labyrinthhaften, des Nichtmehrhinausfindens haben. Es ist auch nicht gleichgültig, ob man beim Betreten eines Gebäudes gleich ins Hauptgemach oder erst ins Vestibul kommt, ob ein Raum nur durch kleinere Vor- oder Zwischenräume zu erreichen ist usw. Der Bau muß orientiert sein, er soll wie ein Organismus schon beim Eintritt eine gewisse Ordnung

*) In diesem Sinne werden z. B. dem Kaiser Friedrichmuseum und dem Dom in Berlin außer anderen Mängeln eine gewisse unzugängliche Exklusivität des architektonischen Charakters vorgeworfen.

im Grundriß und in der Verteilung der Räume aufzeigen. In der Tat muten dann solche Bauorganismen wie alte Bekannte an, auch wenn man sie zum erstenmal betritt — ein Beweis, wie logisch sie im Lebenszusammenhang stehen, wie Kunstgebilde und Lebenstagewerk beide durch unsichtbare, vermittelnde Fäden zusammengehalten und zusammengestimmt sind. Und diese Klarheit und Ordnung der orientierten Örtlichkeit ist nicht nur im Grundplan wichtig, sie muß durchgehends organisch zu verspüren sein und sich zu einer höheren Wahrhaftigkeit — immer in Beziehung zur Benutzung und zum Menschenleben im Innern — steigern.

Ein einfaches Beispiel mag das illustrieren. Die Nationalgalerie in Berlin: ein Pseudoperipteros korinthischer Ordnung mit auffallend hohem Unterbau, eine mächtige Freitreppe mit Reiterdenkmal vorgelagert, an der Vorderseite fensterlos, an den Seiten ein einziges großes Geschoß durch hohe Fensterreihen angedeutet. So stellt sich der Bau von außen dar. Nach dem Charakter, dem Aufwand und der Auswahl der Formensprache kann man sich unter dem Bau sehr wohl ein Museum vorstellen. Wie steht aber sein Organismus im Einklang mit dem wahrhaftigen Ausdruck seiner Lebens- erfüllung und Menschenbenutzung? Geht man die breite Freitreppe hinauf, so muß man vor dem Eingangstor wieder umkehren und den Eintritt durch ein Loch unter der Vortreppe suchen. Man wird einwenden, das sei nicht die Schuld des Architekten. Jedoch hätte dieser zweifellos bedenken müssen, daß ein solcher Aufgang nicht dem Klima, der Witterung und der praktischen Benutzung entspricht. Im Innern findet man ein zweites Treppenhaus, das in verschwenderischer Weise den vierten Teil des ganzen Baues einnimmt. Man muß jetzt zur Überraschung sehen, daß das Museum innen drei Stockwerke hat, während es außen nur eines zeigte. Hinter dem obersten Teile der Säulen, den Kapitälern und dem Fries steckt ein durch Oberlicht erhelltes Geschoß. Die Fußbodenlinie desselben würde außen ganz willkürlich die Säulenschäfte irgendwo abschneiden. Wäre das Gebäude nur reiner Schein, eine ideelle Welt, ein Phantom oder eine Fata morgana, so könnte man sicher die Treppe und die Fassaden harmonisch schön finden. Sobald jedoch Menschen mit Orientierungssinn darin sind, sobald man hinauf-, herunter- und hindurchgehen kann und muß, wird man der Unstimmigkeiten gewahr. In eine vorher konzipierte Formenhülle wurde ein ihr widersinniges Zweckgebilde hineingepreßt. Der Besuch des Museums läßt ästhetisch unbefriedigt, weil man auf Schritt und Tritt die Widersprüche zwischen menschlicher Lebenserfüllung und architektonischem Form- ausdruck fühlt, denkt und sieht.

Und so wie ein einzelner Bauorganismus verlangt noch in viel höherem Grade eine ganze Stadt je nach ihrer Größe eine bestimmte Klarheit und Übersichtlichkeit in der Orientierung. Wie schon vom Bahnhof die

Hauptverkehrsadern zum Herzen der Stadt führen, wie dann die Plätze ihrem Gebrauche entsprechend gelegen und ausgebildet sind, wie die Kirchen als große, beherrschende Töne im ganzen sinfonischen Ensemble orientiert sind, und so vieles andere ist hier von Wichtigkeit. Die neueren Schwabinger Viertel in München z. B. sind, trotz künstlich gekurvter Straßen, Baumanlagen usw., hauptsächlich deshalb so furchtbar öde und ermüdend, weil die leichte Orientierung durch eine große, monumentale Verkehrsader vom Bahnhof und vom Stadtzentrum zum Elisabethenplatz fehlt. — Nur wenn der Lebensinhalt in der Ausdrucksform enthalten ist, gilt das Wort Goethes: »Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt« (Paralipomena zum Faust).

Als ein besonderes Argument weitumfassendster Art, daß Architektur auf das Menschenverwandte und Menschenleben in ihrem Innern angewiesen ist, mag die Tatsache gelten, daß die architektonische Schöpfung als ein Ganzes im höheren Sinne oft sehr vergänglich ist. Ihre materielle Dauer mag im allgemeinen zwar länger sein als die anderer Werke der bildenden Kunst — die Pyramiden z. B. haben schon viele Gemälde überdauert —; als rein ästhetische Erscheinung jedoch ist manche Architektur ob ihres innigen Zusammenhangs mit dem ständig veränderlichen Menschenleben ziemlich rasch vergänglich. Der Festplatz von Olympia z. B., die mittelalterlichen Turnierhöfe, das Schloß und der Park von Versailles und so und so viele bauliche Kulturdenkmale von ähnlicher Bedeutung sind heute insofern bloße Schemen, als sie verödet liegen und einen Winterschlaf schlafen, von dem sie niemand mehr erwecken kann. Die Vergangenheit kehrt nicht wieder. Die Bewohner, die darin bewegten Lebewesen, Kostüme, Requisiten, das Mobiliar, kurz das ganze Füllwerk, das jetzt zum allergrößten Teil fehlt, waren unmittelbar mit dem spezifisch Architektonischen, dem Bauprogramm, Zweckausdruck, Gemüt und gewohnten Sehvermögen der Entstehungszeit verbunden. So bezeichnet Schinkel in seinem Reisetagebuch die Gärten von Versailles zwar »grandios« aber »monoton«. Und sie waren doch zur Zeit Ludwigs XIV. sicher nichts weniger als monoton! Es gilt hier wohl, was Faust zu seinem Famulus sagt: »Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln; was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.«

Zwar bleibt die Aufgabe der Baukunst im hier gemeinten Sinne immer die gleiche, nämlich das Leben zu repräsentieren, die jeweiligen Bedürfnisse in ihrer Art zu verarbeiten. Aber gerade deshalb, weil die Architektur das immer veränderliche Menschenleben zur Grundlage hat, ist sie oft so vergänglich; während Malerei und Plastik im allgemeinen die ewig gleiche Natur zum Vorbild nehmen. Ein Tempel von freudig bunten

Farben in klaren Umrissen gegen den azurblauen Himmel gestellt, ein umgebender, stillfeierlicher Hain mit marmorweißen Statuen geschmückt, markig scharfe Konturen der Hügellandschaft gegen den Horizont gezeichnet, dazu sonnengebräunte Männer und Frauen von harmonischem Wuchs und in sinniger Kleidung: das ist das Griechentum, der griechische Stil, die griechische Architektur. Keine noch so bunt bemalte dorische Tempelfassade, wie z. B. das Münchner Volkstheater, kann das alles nochmals hervorzaubern; um so weniger, da sich nicht nur die Zeit, sondern auch der Ort geändert hat. Eine deutsche Zigarettenfabrik in der Gestalt einer Moschee ist ebenso wie eine moderne Weinstube im Gewande der Hundingshütte — abgesehen von der Ausführung — schon an sich ein falscher Baugedanke, ein ästhetischer Irrtum. Ähnliche ästhetische Zusammenhänge nach Zeit und Ort bestehen natürlich auch beim Wohnhausbau zwischen Lebensführung und Zweckausdruck. Die bekannten Zimmereinrichtungen mit der Tendenz nach historisch stilistischen Museen sind schon genugsam in Litteratur und Presse gebrandmarkt worden. Trotzdem werden in den Schreinerwerkstätten immer noch Rokoko-Boudoirs und Louis-seize-Salons gefertigt, trotzdem werden in übertriebener Altertümelei für manche alte Stücke Phantasiepreise gezahlt und dadurch der aufstrebenden, guten, modernen Möbelindustrie ein großer Teil des zahlungskräftigsten Publikums entzogen.

Nur solche Bauten und Wohnungen, welche aus dem Geiste ihrer eigenen, modern bodenständigen Lebenskultur stammen, sind ästhetisch wertvoll. Jedoch soll man sich auch nicht engherzig fremden Einflüssen früherer Zeiten verschließen, insofern man nur an den übernommenen Ideen das Ewiggültige, das Unvergängliche zu eigener Selbständigkeit umbildet. Wie oft wurde aus der Antike und Renaissance der monumentale Ausdruck entlehnt, ohne daß die Proportionen und Einzelformen sklavisch nachgeahmt wären. Bei vielen Bauten, die bei der Vergangenheit Anleihen machten, wurde dadurch der ästhetische Wert gerettet, daß sie sich über das äußerliche Schema zugunsten der städtebaulichen räumlichen Wirkung hinweggesetzt haben. Beim Brandenburgertor in Berlin z. B. sind zwar die Proportionen vom Standpunkt der klassischen Säulenordnungen nicht einwandfrei, aber trotzdem erhielt der Bau städtebauliche Qualitäten, welche ihn ästhetisch wertvoll erscheinen lassen. Das Siegestor in München ist dagegen im räumlichen Zusammenhang der Ludwigstraße etwas zu klein geraten. Bei Schinkels neuer Wache in Berlin passen die an sich richtigen dorischen Verhältnisse schlecht zu den preußischen Soldaten, wenn sie sich beim Apell zwischen den Säulen hervordrängen; aber städtebaulich ist das Gebäude sehr schön.

So können hier zwischen Menschenleben und Kunstausdruck die verschiedensten Beziehungen bestehen. Besonders im Klassizismus, wo die

Architektur oft Selbstzweck im falschen Sinne wurde, tauchen Erscheinungen auf, denen man nur nach mehreren Gesichtspunkten hin gerecht werden kann. Daher hört man auch gerade über diese Zeit so ganz sich widersprechende Urteile, je nach dem Standpunkt, den der Kritiker einnimmt. Soweit der Klassizismus die Antike und Renaissance nachahmen wollte, ohne selbst seinen Zeitcharakter dominierend durchzusetzen, ist diese Unselbständigkeit freilich zu verdammen. Jedoch war das — wenn man genauer zusieht — verhältnismäßig selten der Fall. So wirkt z. B. das Pantheon in Paris ob seiner kalten Nachahmung des Klassischen zwar recht unkirchlich und stimmungslos im religiösen Sinn, ist aber trotzdem — und darauf kam es gerade der Zeit an — der Ausdruck höchster Mächtigkeit und Symbol der Beherrschung der Stadt. Dadurch erhielt es unvergängliche Qualitäten. Ebenso ist die Madeleinekirche in Paris keine Kirche, die für den Gottesdienst prädestiniert erscheinen könnte, Vignon wollte in sie sogar eine Bank, ein Handelsgericht und eine Börse einbauen; trotz alledem wirkt dieses Gebäude städtebaulich hervorragend schön. Der Zweckausdruck allein ist bei solchen Bauten nur im Sinne des damaligen Zeitgeistes zu verstehen, der vielleicht nicht so sachlich und zielbewußt ökonomisch war wie heute. Man muß sich deshalb, soweit das möglich ist, beim Verständnis von Bauten aus vergangener Zeit, nicht nur in die Kunstwelt jener Epochen, sondern auch in alle ihre Zusammenhänge mit dem menschlich sozialen Leben zurückversetzen. Wenn man z. B. auch ganz verlassene Baudenkmäler der Vorzeit ästhetisch schätzen und bewerten kann, so liegt die künstlerische Freude darin mitbegründet, daß man die Kenntnis der Kulturgeschichte zu Hilfe nimmt, d. h. die Menschen, die Gewänder, die Ausstattung und Lebensgewohnheiten jener Zeit in die Räume hineindenkt. Diese Betrachtungsart ist dann wiederum ein Beweis von der Notwendigkeit und Wichtigkeit verstandesgemäßer Potenzen im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt der Architektur.

Bei all den besprochenen Zusammenhängen zwischen Architektur, Zweck und Menschenleben ist die praktische Lebenserfahrung in hohem Grade beteiligt, sie ist unentbehrlich im ästhetischen Schaffen und Verstehen der Baukunst. Die Ideen, welche in einem Zweck drinnen stecken, müssen mit einer reifen, verstandesgemäßen Erfahrung, welche die allzu freie, kühne Phantasie gewissermaßen beruhigend beeinflusst, in der Architektur zum Ausdruck gebracht werden.

Viertes Kapitel.

Augeneindruck und Stimmungswert. — Genius loci.

Das Leben ist heute von einem stark realistischen Grundzug bestimmt. Die Architektur hat in ihrem Stimmungswert dem Charakter der Zeit Rechnung zu tragen. Diese billige Forderung, welche an die Baukunst gestellt werden darf, wäñhen auch jene zu erfüllen, die in ihrer romantischen Phantasie im mittelalterlich Malerischen die künstlerische Wahrheit suchen. Sie verteidigen den Stimmungs- und Formencharakter ihrer Bauten damit, daß die Kunst die Aufgabe habe, das Leben zu veredeln, d. h. daß dem immerwährenden Hasten und Treiben durch einen Hauch von Poesie ein Gegengewicht geschaffen werden müsse. Diese idealistische Absicht ist aber nur zum Teil richtig und ganz von dem »Wie« abhängig.

Man kann in diesem Sinne ganz allgemein die Architekten in zwei Lager trennen: in solche, die mehr das Strenge und in solche, die mehr das sogenannte »Malerische« bevorzugen; wiewohl diese Scheidung der Auffassungen keine notwendig systematische ist, die Bezeichnung »malerisch« anfechtbar ist, die Grenzen beider Neigungen nicht immer klar zutage treten und oft vermischt erscheinen. Man kann dabei das »Strenge« mit dem Charakter des Klassischen, und das »Malerische« mit der Eigenart des Romantischen verbinden; denn klassisch und romantisch in dieser Bedeutung sind nicht etwa nur Schlagworte für bestimmte Zeitepochen, sondern sind die Ausdrucksformen für verschiedene innerliche Auffassungen, die ganz unabhängig von der Zeit sein können. Das Klassische wendet sich mehr an das Auge und den denkenden Verstand, das Romantische mehr an das Gefühl und die seelische Stimmung. Weiterhin hat man die Strenge der mehr verstandesmäßigen, klassischen Baukunst aus der Symmetrie als hauptsächlichstes Agens und das Malerische der mehr gefühlsmäßigen Romantik aus der Utilität als innerer Triebkraft erklärt und mit ihnen in Verbindung gebracht. So kam man dann wohl zu der Scheidung zwischen »schöner« und »guter« Baukunst. Jedoch sind alle diese Bezeichnungen ohne nähere Erklärung eben nur Worte. Das eine wie das andere muß jede der drei bekannten ästhetischen Potenzen zu gleicher Zeit in sich tragen, es kann sich höchstens um ein mehr oder weniger ausdrucksvolles Dominieren eines bestimmten Einzelelementes handeln.

Das Strenge wendet sich vor allem an das Auge. Es wird also vorzüglich formale, optische Potenzen in sich bergen. Unter solchen kann man Symmetrie, Reihung und Rhythmus als das »Regelmäßige« in der Baukunst verstehen; während man Proportion, goldenen Schnitt und Ähnlichkeit vielleicht als das »Geregelte« benennen darf. Die Unterschiede des Regelmäßigen vom Geregelten können durch nationale Stilidiome deutlicher zum Ausdruck kommen. So neigt die italienische Renaissance zum Regelmäßigen, die deutsche Renaissance zum Geregelten: zugleich ein Zeichen, daß alle diese Kategorien — wenn sie auch nur einzeln auffällender hervortreten — doch die ästhetischen Forderungen zu einem vollwertigen Kunstwerk in sich tragen. Obwohl z. B. die Symmetrie vor allem dem Auge durch die besondere Leichtigkeit der Auffassung die Arbeit ersparen will und durch ihre eigenartige Klarheit auf den ersten Blick verstanden werden kann, besitzt sie doch auch seelische und verstandesgemäße Qualitäten in hohem Grade. Das Gleichgewicht der Seiten und Kräfte, welches der Symmetrie innewohnt, überträgt sich auf das Empfinden. Das Gefühl verspürt instinktiv die planmäßig sinnvolle Anlage, sei es nun, daß sie in klarer Einfachheit nur etwas Abgeschlossenes, Abgewogenes darstellen will, oder dieses zu höherer Selbstbewußtheit, zu Ernst und Würde steigert. Durch das Gleichgewicht der statischen Kräfte, die leichte Orientierung und die technisch leichtere Herstellung kommen dann noch verstandesgemäße Werte zum Wahrnehmungsinhalt der Symmetrie. Sie fesselt, hält die Kraft in einer Richtung fest und verdoppelt sie. — Ähnlich bei der Reihung. Das vordringlichste Merkmal ist hier wohl wieder die Leichtigkeit der Aufnahme durch das Auge. Dazu kommen aber dann auch seelische Beziehungen. Wie z. B. der Gleichmut eine ruhige, gleichmäßige Atmung erzeugt, so überträgt sich umgekehrt der Gleichtakt der Reihung wieder auf das Gemüt. — Ungleich mehr Potenzen stecken im Rhythmus. Die rhythmische Wiederholung weist einen unerschöpflichen Reichtum an ästhetischen Reizen auf. Vor allem macht es dem Auge Freude, eine bestimmte Form wiederzuerkennen. Das Gefühl wird angeregt durch den Zusammenhang mit Schritten, Arbeitsbewegungen und den Ordnungssinn, welcher durch den Rhythmus zum Ausdruck kommt. Hier spielt auch die Erinnerung an die Musik eine große Rolle. Dazu treten noch technische Vorteile, die in der rhythmischen Wiederholung begründet liegen. — Etwas verwickelter und tiefer sind die Kategorien des »Geregelten«. Die Proportion leitet ihre optischen und stimmungshaften Qualitäten letzten Grundes wohl aus der analogen Körperteilung höherer Organismen, besonders des Menschen, her. Ebenso der goldene Schnitt, welcher ja nur eine ausgezeichnete Art der Proportion ist. Während es sich bei diesen um Richtungs- und Teilungsverhältnisse handelt, treten bei der Ähnlichkeit ganze Flächen oder Körper

zueinander räumlich in Beziehung. Auch die Ähnlichkeit ist in gewissem Sinne mit der Proportion verwandt. Wie in einer Proportion die einzelnen Teile in einem einfachen Verhältnis zueinander stehen, ebenso sind in der Raumkongruenz die Grundelemente des Ganzen nach bestimmten ästhetischen Regeln in den einzelnen Teilen enthalten.

Lassen sich so verschiedene Gesetze nachweisen, die sich vorzüglich an der strengeren Architektur zeigen, so kann damit nicht gesagt sein, daß die freiere, malerische Baukunst gesetzlos sein dürfte. Das sogenannte »Malerische« liegt nicht — wie Lotze sagte — im »Zerstören« der Regelmäßigkeit, es liegt vielmehr in einem unentschlösseneren, aber phantasievolleren Konzipieren im Sinne einer ständigen Änderungs- und Verbesserungs- Lust je nach den während der Arbeit neuauftauchenden Bedürfnissen und Anregungen begründet. Soll es heute an sich berechtigt sein, so darf das »Malerische« weder aus einem bewußten Nachahmen unsymmetrischer, alter Bauwerke, noch aus einer Zerstörungssucht des Regelmäßigen entstehen. Es wird am folgerichtigsten da zum Ausdruck kommen, wo durch das allmähliche Weiterbauen ganz von selbst Unregelmäßigkeiten und Freiheiten entstehen, und wo diese beweglichere Bauweise zugleich im Nationalcharakter ein Echo findet. So bevorzugt der deutsche Geist im Gegensatz zum italienischen mehr das Ungezwungene. Während beispielsweise der Typus des italienischen Platzes in der allseitig gleichen Ausbalancierung des Raumes liegt, verlegt der deutsche Stadtplatz den Schwerpunkt — nicht das Übergewicht! — gerne auf eine Seite. Wenn also z. B. in der einen Platzecke das Rathaus steht, befindet sich diagonal gegenüber wohl auch ein wichtigeres Gebäude, aber das Rathaus legt doch den Akzent nach seiner Seite. Man ist sich — ebenso wie bei einer symmetrischen Anlage — sofort klar, wohin man schauen soll. Bei einer einzelnen Fassade dann, die man mit einem einzigen Blick erfassen kann, begnügt sich die deutsche Eigenart des Geregelteten mit einem gewissen Gleichgewicht — z. B. durch einen Erker auf der einen Seite und ein Portal auf der andern Seite —; während für die italienische Art des Regelmäßigen mehr eine strenge Symmetrie typisch ist. Liegt die malerische Bauweise in der Situation und im ganzen Volks- und Landescharakter begründet, so ist sie selbstverständlich berechtigt, nicht aber wenn bei einem gleichzeitigen größeren Bau, der eine bewußt einheitliche Gestaltung ermöglicht, widersinnig durch Unregelmäßigkeiten der künstliche Eindruck allmählicher Entstehung oder vergangener historischer Stimmung erzeugt werden möchte. Gibt nicht in einem solchen Falle die Natur selbst einen Fingerzeig, wie im allgemeinen die Strenge von der Ungezwungenheit abgelöst werden soll? Wie der menschliche oder tierische Organismus nach außen eine Symmetrie zeigt, welche von einer Vertikalmittelachse ausgeht, das Innere der Körper jedoch

eine Asymmetrie aufweist, wie sie der praktischen Funktion der einzelnen Organe entspricht: so kann auch im großen und ganzen beim räumlichen Organismus in den meisten Fällen nach außen ein überzeugender Wille der Ordnung und Meisterung der Formen im Sinne der Regelmäßigkeit zum Ausdruck gebracht werden; während im Innern die einzelnen Raumzellen in einer ungezwungeneren Anordnung, wie sie der praktische Zweck vorschreibt, ausgeteilt werden mögen. Symmetrie und Freiheit sind keine Gegensätze wie Feuer und Wasser. Man gebe der Symmetrie was ihr gehört, aber auch nicht zuviel, damit es nicht auf Kosten des Praktischen gehe!

Es wäre falsch, bei der Architektur in einer allzu großen Begeisterung für das malerische Alte nur in dieser Art psychologischer Potenzen den Stimmungswert baulicher Schöpfungen sehen zu können und Anlagen wie Karlsruhe, Potsdam, Erlangen usw. von vornherein als kalt und nüchtern zu verdammen. Das psychologische Element darf sich in diesem Sinne überhaupt nicht — weder beim Architekturschaffen noch beim Betrachten — allzu sehr in den Vordergrund drängen; das ästhetische Urteil läuft sonst Gefahr, in eine weiche, sentimentale Gefühlsduselei zu zerrinnen. Es gehört eine gewisse Selbstbeherrschung dazu, hier Objektives und Subjektives zu einem ausgeglichenen, sich gegenseitig unterstützenden Endresultat zu vereinigen. So sagt Hegel, daß »ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie immer verdächtig ist«. (Ästhetik, 1835 Bd. I, Seite 362.) Vor allem muß man sich klar darüber sein, welche Wirkungen an einem Bau mehr auf Rechnung der Naturstimmung zu setzen sind, und welche ästhetischen Werte bewußt und berechtigt vom Künstler nur im Sinne seiner Kunst angestrebt und erreicht wurden.

Selbstverständlich können und müssen Naturkräfte wie Licht, Luft und Farbe vom Architekten bewußt zu künstlerisch räumlicher Wirkung herangezogen werden. Das Helldunkel z. B. hat, wie schon Vischer betonte, eine direkte Korrespondenz zum Gemüt des Menschen. In seiner Stimmung ruht eine Menge von unentwickelten Gedanken und ahnenden oder auch geheimnisvoll harrenden Erregungen, welche durch Vermittlung des Augeneindrucks entstehen. Die Lichtabstufungen vom Raum unter freien Himmel bis zur düster engen Grabzelle sind unendliche. Alle Stimmungen des konkaven Umschlosseneins: das Heitere und Behagliche, das Weihevoll und Magische, das Andachtsvolle und Unheimliche, das Frostige und Kalte usw., alle sind vom Licht abhängig. Nach ihnen richten sich zum Teil die Auswahl des Materials, die Farbe, die Bestimmung der Lichtöffnungen, die Dimensionierung des Raumes usw. Vom Licht werden auch teilweise der Stil und das ganze Ensemble beeinflusst. In lichtstarken Ländern wendet das Haus sein Gesicht nach innen, in lichtarmen schaut es möglichst ins Freie. Im heißen Süden wählt man beispielsweise gerne blaue, kalte Kacheln als

Mauerverkleidung; im kalten Norden braune, warme Wandvertäfelung (und aus einem ähnlichen Grunde passen z. B. die orientalischen Teppiche nicht in unsere Wohnungen). Eine berechtigt künstlerische Ausnützung des Lichtes besteht ferner darin, wenn man Straßen und Plätze nach dem Stand der Sonne orientiert, wenn man die im allgemeinen helleren Teile besser ausbildet oder in diesem Sinne auf die Silhouettenwirkung besondere Rücksicht nimmt. Ebenso sind die Effekte der Edelpatina, die ganze Gartenkunst, solange sie künstlerisch überwacht wird, usw. berechnete ästhetische Mittel der Natur.*)

Naturschönheiten dürfen aber nur soweit zur Wirkung des architektonischen Kunstwerks herangezogen werden, als sie sich dem Sinne desselben widerspruchslos einfügen und dabei bewußt vom Willen des Künstlers ausgebildet und bezwungen werden. Die malerischen Naturschönheiten gehören nicht ins Gebiet der Architektur. Was man an Ruinen, beispielsweise in einer Mondnacht auf der Akropolis in Athen, sieht und fühlt, hat mit griechischer Baukunst sehr wenig zu tun. Es ist ganz einfach das Stimmungsbild, das mehr oder weniger jede Ruine, der Mond, die Ruhe, die Abgeschiedenheit usw. zustande bringen. Die Naturschönheiten drängen sich zu sehr in den Vordergrund, diese wären aber nur dann auch künstlerisch berechnete Wirkungen, wenn der Künstler damals bei Entstehung der Bauten bewußt auf sie hingearbeitet und auf sie Rücksicht genommen hätte. Die beabsichtigten Raumwirkungen der Akropolis haben sicher wenig mit einem entmaterialisierten Ruinenbilde gemein. Da wo jetzt hohe Trümmer liegen, war ursprünglich der Hohlraum, und wo jetzt große Löcher in den Bauten starren, waren geschlossene Platzwände. Wenn man nicht im Geiste neuschaffend die Steine wegräumt und richtig fachmännisch an den Bauten ergänzt, dazu dann den gewonnenen neuen Charakter im alten Geist belebt, bekommt man einen falschen Eindruck. Gerade weil Architektur nicht bloßer Schein, sondern Erscheinung der bewußt gestalteten Wirklichkeit ist, dürfen die Gegebenheiten der Natur nicht als wesentlicher kunstästhetischer Wert genommen werden. Die Naturschönheit wird erst dann mit ein Teil der Kunstschönheit, wenn sie den Willen, die Absicht des Gestalters verrät und von diesem nur als Mittel zum Zweck, als Werkzeug gebraucht wird.

Der »Genius
loci«.

In allen diesen Fragen und Zweifeln spricht letzten Grundes der Geist der Örtlichkeit im weitesten Sinne, der *Genius loci*, das entscheidende Urteil. Es ist eine Sache des künstlerischen Taktes und eines starken, vorausahnenden Vorstellungsvermögens, wie weit man sich der Natur

*) Das Reich der Natur selbst bringt manche Bildungen hervor, die hart an bewußte Baukunst grenzen. So könnte man z. B. die Krystalle schon eine architektonische Vorahnung der Natur nennen. Eines freilich fehlt bei ihnen ganz und gar: die praktische Benutzbarkeit der baulichen Schöpfung.

anschmiegen, wie weit man ihr etwas ganz Eigenwilliges entgegensetzen will; immer aber muß man im Sinne der Örtlichkeit schaffen. Die strengere wie die freiere Disposition in der Anlage haben dann in gleicher Weise Berechtigung. Es wäre deshalb z. B. einseitig, die streng organisierte, einfachste Grundrißlösung schon von vornherein immer als die beste anzusehen und anzustreben, weil sie — wie Ostendorf meint — am leichtesten zu merken sei. Eine auf dem Reißbrett kompliziert erscheinende Form kann im Raum geschlossen und ruhig wirken und umgekehrt. Nicht aus einem Einzelelement kann das architektonische Gesamtwerk aufgebaut werden, sondern aus dem Geist aller örtlichen Potenzen.

Die Macht des *Genius loci* wird in diesem Sinne oft von stärkstem Einfluß auf die architektonische Wahrnehmung, erhöht sogar manchmal, was an absolutem Werte niederer steht, und erniedrigt, was an sich groß und schön sein mag. Die Weihe des Ortes, z. B. bei einer Parsifalaufführung in Bayreuth oder dem Passionsspiel in Oberammergau, überträgt sich instinktiv auch auf die architektonische Umgebung, und diese erscheint dann gerade in ihrer Einfachheit vielsagend und eindrucksvoll. Das Sterbezimmer Goethes und die Dachkammer, wo Schiller krank gelegen, erscheinen an sich uninteressant; ihre Beziehungen zur Geschichte aber machen hier gerade dieses »Nichts« auch zu einem architektonisch räumlichen Erlebnis. Wenn am Sonntag in London die Kirchenglocken läuten, dann erscheinen die riesigen Verkehrsadern und Warenlager recht schäbig — der *Genius loci* der Straßen paßt nicht zu sonntäglicher Weihe —; während z. B. in einem kleinen Gebirgsdorf der Kirchturm mit all den Häuschen ringsum am Sonntagmorgen etwas Feierliches, Erhebendes bekommt. Wenn man zum erstenmal nach Rom kommt und sieht vorerst nur Schmutz und Staub, so ist man trotzdem von einer gewissen heiligen Scheu befangen und zögert sogar die Schätze anzusehen, welche schon durch das bloße Bewußtsein ihrer Gegenwart Stimmung erzeugen. Solche Beispiele ließen sich noch nach Belieben vermehren. Sie geben alle Zeugnis vom Eigenwert und von der Eigenbedeutsamkeit des *Genius loci*.

Beim praktischen Architekturschaffen handelt es sich nun darum, der Macht des *Genius loci* Folge zu leisten, sich ihr unterzuordnen und sie so dienend zu steigern. Man darf sich nicht — wie das leider oft geschieht — anmaßen, mit einem einzelnen Bau in einer Straße oder einem Platze einen neuen Ton anzuschlagen, er bringt in den schon bestehenden Akkord nur eine leidige Disharmonie. Jeder Musiker weiß, wie er einen unvollständigen Akkord ergänzen oder einen vollständigen erweitern darf. Doch der Architekt ist sehr oft nicht zufrieden damit, etwas schon Bestehendes sinngemäß weiterzuführen, er will es übertrumpfen, einen neuen Klang zum alten dazupfuschen und dann entsteht eine architektonische Jahrmarktsmusik.

Nur da, wo es sich um absolut neue oder selbständige und beherrschende Bauanlagen im großen Stil, wie z. B. beim Domplatz in Pisa, handelt, ist eine autokratische Rücksichtslosigkeit berechtigt, d. h. der Architekt darf dann den Charakter eigenwillig bestimmen, wenngleich natürlich auch hier der Landschaftsraum und die Örtlichkeit im höheren Sinne eine Rolle spielen.

Im folgenden sollen einige Beispiele die Beziehungen des Genius loci zur Form, zur Stimmung und zum Zweck, wie er besonders durch das Menschenleben zum Ausdruck kommt, deutlicher machen. Die Form allein in irgend einer zufälligen Gestaltung hat an sich noch kein ästhetisches Interesse. Sie bekommt es erst, wenn sie konform ihrer Umgebung wird. Der Formcharakter muß der Stimmung des Ortes entsprechen, muß der Eigenart der Örtlichkeit Ausdruck verleihen und sie steigern. Die ernst erhabenen Linien an einem Friedhofsgebäude stimmen zur Trauer und können diese zugleich auf ein Höheres hinlenken. Rhythmus und einfache Reihung sind dem Charakter einer Geschäfts- und Ladenstraße konform. Derbe Bemalung an einfachen Formen entspricht dem Schönheitssinn des Bauern. Durch die Formen können auch jene Tätigkeiten der Menschen angeregt werden, für welche bestimmte Gebäude und Räume errichtet wurden. So fordern manche Räume mittelbar durch ihre Formen zum Arbeiten auf, andere zum Gebet, zur Sammlung usw. Das Hohe, Vertikale regt an, richtet Geist und Blick nach oben. Die gotische Kathedrale ist der höchste Ausdruck des religiösen Sinnes, der zum Himmel strebt. Das Gedrückte, Gelagerte, Horizontale dagegen drückt nieder, lädt aber auch zum Ruhen, zum Sichausstrecken ein. Man denke z. B. an niedere Bauernstuben mit langen Bänken, breiten Fenstern und niederer Vertäfelung. Die Abgeschlossenheit, Unzugänglichkeit und Rundung fordert zur Sammlung auf. In einem Gemach, wie jenem des alten Potsdamer Palais, wo Friedrich der Große seine geheimen Kriegspläne beriet und sogar die Speisen — um keine Störung zu verursachen — durch einen versenkbaren Tisch zugetragen wurden, herrscht eine seltsame Stimmung. Wie merkwürdig abgeschieden und wohlgeborgten mutet in diesem Sinne auch die Bibliothek in Sanssouci an, wo die einzige Zugangstüre Bücherschränke vortäuscht, so daß der runde Raum bei verschlossener Türe überhaupt keine ablenkende Öffnung hat.^{*)} Und nicht nur für allgemein menschliche Gefühlsstimmungen gelten die Beziehungen zwischen Form und Stimmung, sondern auch für die individuellen Regungen und Charaktereigenschaften des Menschen wird die architektonische Umgebung von Bedeutung. In diesem Sinne hat R. Hamann in seiner »Ästhetik« (1911, S. 54) das Wort: »Sage mir, mit

^{*)} Ebenso interessant ist es zu beobachten, mit welchen Formen in der Malerei starke Milieuwirkungen — z. B. beim III. Hieronymus Dürers — erreicht wurden.

wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist« umgedeutet in den Satz: »Sage mir, womit du dich umgibst, und ich will dir sagen, wer du bist.« Mit anderen Worten, aus der Physionomie eines Zimmers wird man erschen können, ob darin ein bedeutender oder ein nichtssagender Mensch, ein Denker oder ein Dichter, ein Mathematiker oder ein Sportsmann usw. wohnt. Und ganz wird man den Menschen kennen lernen, wenn man ihn in seinem Heim selbst schalten und walten sieht. Dann erst verbindet sich die an sich tote Örtlichkeit mit den lebendigen Menschenerscheinungen zu einem Gesamteindruck.

Hier eröffnet sich vom Gesichtspunkt des Genius loci ein recht fruchtbares Kapitel über die Beziehungen von Architektur zum Menschenleben. Wenn z. B. in einem Bank- und Wechselgeschäft ein Heer von subalternen Beamten in engen Drahtkäfigen rechnet und schreibt, so kann man keine ästhetische Begründung finden, eine solch nüchterne Beschäftigung mit architektonischen Palastformen, einem Prunkhof mit Springbrunnen und michelangeleskem Aufwand zu umgeben. Der Stimmungsausdruck des Genius loci steht mit einem ähnlichen Formausdruck nicht im Einklang. Ein einfaches Verwaltungsgebäude — auch für andere Zwecke — sollte nicht wie ein Palast ausgestattet werden. Gibt es z. B. etwas Brutaleres als jenes Bankgebäude in der Münchner Promenadestraße, welches mit seinen Elefantenformen den benachbarten fein zurückhaltenden Aristokratenhäusern — darunter dem erzbischöflichen Palais, dem schönsten Hause Münchens, — Ohrfeigen austeilt! Ebenso verstimmt es, wenn man auf der Börse Menschen, die oft toll geworden scheinen, von klassisch hehren Marmorstatuen umgeben sieht, oder wenn in einem Bahnhofsgebäude die hastenden Passagiere, welche nur ihren Zug oder einen Abort suchen, über eine griechische Göttin aus Bronze stolpern. Ist es nicht auch ein unangebracht unästhetischer Aufwand, wenn sich ein Weinausschank, wo die Menschen zechen, in blödsinniger Geldverschwendung und unter Mitarbeit allererster künstlerischer Kräfte zu synagogenhaft tiefsten Weiheräumen versteigt, wie es das »Rheingold« in Berlin tut? Umgekehrt müßte für ein Ministerium, eine hervorragende Bildergalerie, ein Landesmuseum, kurz für Gebäude der Staatsidee, der Wissenschaft und der Kunst eine höhere künstlerische Erscheinung angestrebt werden, als es gewöhnlich geschieht. Diese Bauten sind mit den Kirchen die Repräsentanten der höchsten menschlichen Güter. So ergeben sich aus dem Zwecke in Verbindung mit dem Menschenleben ganz verschiedene Abstufungen für den architektonischen Formausdruck und Stimmungsgehalt. Markthallen, Börsen, Banken, Kaufhäuser, wo man immer nur hört: »Was kostet das?«, sollen einfach sein. In Bahnhöfen, Magazinen und Verladehallen, wo der Sinn durch das ewige »Woher?« und »Wohin?« ganz vom ruhigen, lokalen Betrachten abgelenkt

wird, soll das praktisch Verkehrsmäßige überwiegen. Eine Kaserne, wo strengster puritanischer Geist herrscht, muß auch architektonisch knapp und diszipliniert erscheinen. Dagegen haben das Rathaus, das Regierungs- und besonders das Ministerialgebäude Repräsentationspflichten. Am höchsten stehen Kaiserpalast und Parlament. Ähnlich bei Schulen: Die Elementarschule soll einfach sein, Licht und Luft sind hier die Hauptsache. Mehr verlangt ein Gymnasium an architektonischem Aufwand. Am höchsten steht die Hochschule, hier mitbestimmt die akademische Freiheit den Genius loci und mithin den Stimmungsgehalt und Formausdruck. Gebäude für Hilfsmittel der Wissenschaft und Kunst haben Anspruch auf schöne Erscheinung. Bibliotheken, Museen, Theater, Sammlungen — besonders von Kunstschätzen — verlangen unter allen Umständen einen entsprechenden Rahmen.

Diese allgemeinen Regeln müssen in jedem Falle noch besonders modifiziert werden durch den speziellen Charakter der Örtlichkeit. Der Laie neigt gern zu der Ansicht, daß ein Gebäude, für welches größere Mittel zur Verfügung stehen, immer in dementsprechender Haltung auftreten dürfe. Er nimmt den Einzelbau für sich allein und meint, ebenso wie ein reicher Mann sein Geld ausgeben kann wie er mag, dürfe auch bei einem Bau die finanzielle Kraft des Bauherrn ungeachtet seiner Nachbarn gezeigt werden. Ein von allen sichtbares Gebäude hat jedoch soziale Pflichten und muß Rücksicht auf die Öffentlichkeit nehmen. Neben einer Residenz z. B. hat sogar ein Haus, das Kunstzwecken dient, bescheiden zurückzutreten und dem Gebäude, das eine höhere Idee verkörpert, den Vortritt zu lassen. Daß es dabei trotzdem dem Sinne, der in seinem Zwecke usw. drinnen liegt, vollaufgerecht werden kann, zeigt z. B. das Stuttgarter Kunstausstellungsgebäude, das in seiner vornehmen Zurückhaltung gerade seine Größe findet. Theodor Fischer ist für diese wichtige, architektonische Erkenntnis ein gar nicht hoch genug einzuschätzender Lehrer. Um wie viel feiner empfunden im Sinne des Genius loci ist das Münchner Polizeigebäude als das Rathaus oder das Verkehrsministerium! In seiner Unterordnung unter Frauen- und Michaelskirche wirkt es gerade ob der Schlichtheit monumental und steigert dadurch sich und die Umgebung sinngemäß; während das Münchner Rathaus durch seinen überladenen und übergroßen Vertikalismus die früher im Marienplatz gelegenen feinen Proportionen eines gelagerten Horizontalismus zerstört hat und das Verkehrsministerium mit seiner leicht- und inhaltslosen Kuppel und den barocken Aussichtstürmen wenig den Sinn eines modernen Verkehrsgebäudes inmitten eines geschäftigen, industriellen Getriebes getroffen hat. Es mag zugestanden werden, daß vielleicht keiner Zeit größere Schwierigkeiten im Wege standen, die mannigfachen Forderungen des Genius loci zu erfüllen, als gerade der Gegenwart. Einesteils herrscht noch bei Monumentalgebäuden ein stilistischer, wenig elastischer

Eklektizismus vor, andererseits ist das Vorhandene, in welches sich ein neuer Bau einfügen soll, oft schon so uneinheitlich, daß es durch nichts mehr zusammenzuzwingen ist, und endlich sind die polizeilichen und sonstigen Vorschriften sowie auch die spekulative Ausnutzung vordringlicher als je. Die vielen neuen Bedürfnisse wollen ihren eigenartigen, oft noch nicht gefundenen Ausdruck und Typus. Sie müssen neben alten, traditionellen Bauten Platz finden, und oft prallen dann ganz heterogene Gebilde aufeinander, ohne sich zu einer harmonischen Stimmung verschmelzen zu können.

Ein prinzipieller Radikalismus, der nur von modernen Gesichtspunkten ausginge, wäre deshalb sicher nicht immer richtig. Die Bauästhetik kann hier keine Normen von allgemeiner Gültigkeit geben, sondern nur auf einige wichtige Forderungen, wie Übereinstimmung von Form und Stimmung, Beachtung des Sinnes und des Menschenlebens in einem Bau, Wahrung des örtlichen Charakters usw., hinweisen. Wann und ob diese Forderungen erfüllt sind, darüber sind dann freilich gerade bei manchen Meisterleistungen der Architektur die Meinungen sehr verschieden. Was frommt — so sagen manche — am Potsdamerplatz in Berlin der herrlich mystische Bau eines gotischen Warenhauses? Wollte man sich geistig in seine düster hehre Pfeilerarchitektur vertiefen: man würde von den tausend geschäftigen Passanten überrannt und von den benzinstinkenden Autos, die der Weihrauchstimmung wenig förderlich sind, überfahren werden. Und gar, wenn man durch die ernst sakralen Bogenhallen eintritt, findet man statt andachtsvoller Weihe rühriges Handeln und Feilschen, statt goldbestickter Meßgewänder die Aufschrift: »Heute 10% Rabatt auf alle Trikotagen.« Es ist richtig, daß die Wertheimfassade etwas Sakrales hat, was mit dem profanen Zweck des Gebäudes wenig im Einklang steht. Überwiegt aber über diesem Mystischen nicht die strenge Diszipliniertheit der Knappheit und Reihung, welche zum Charakter des Warenhauses wieder sehr gut paßt? Wer den letzteren, berechtigten Eindruck der organisierten Zucht und monumentalen Einheit in der Vielheit nicht zuerst verspürt, sondern sich sofort in romantische Einzelheiten verliert, wird dem Baue überhaupt nicht gerecht werden können. Er sieht detaillierend, nicht konzentrierend. Mögen Details immerhin gotisch, ja sogar mystisch anmuten, der Gesamteindruck ist doch der eines großen Organismus, wie er dem Getriebe eines modernen Warenhauses adäquat ist. Und gar, wenn man ein paar Schritte weiter geht, so tut sich ein einheitliches Reich auf. Weite, lichtvolle Hallen nur auf den Zweck berechnet, weitgespannte Bogenbrücken über aufgetürmten Waren, ein System von Treppen, auf- und abfahrende Lifts dazwischendrin, das alles belebt von Farben und Menschen wie ein aufgewühlter Ameisenhaufen: so muß ein heutiges Großwarenhaus sein! Im Gesamteindruck ist es ganz gleichgültig, ob Einzelheiten an die

Gotik erinnern und ob zu ihrer besonderen Betrachtung Gelegenheit gegeben ist oder nicht. Die Erinnerung an den Bau ist immer die an ein architektonisches Erlebnis; während z. B. die Vielheit der Türmchen und Erkerchen am Münchner Rathaus keinen großen Eindruck hinterläßt und doch mit einem viel größeren Aufwand ins Werk gesetzt wurde.

Die detaillierte Formgebung an sich allein spielt also eine ungleich untergeordnetere Rolle als ihre Anpassung an das Milieu und ihre einheitliche Beseelung aus dem Gesamtstimmungscharakter der Örtlichkeit heraus. Das ästhetische Urteil, ob das letztere erreicht wurde, wird oft berechtigterweise modifiziert durch Assoziationen und Erinnerungen an ähnliche Ortschaften vorbildlicher Lösung, an welche eine bestimmte Architektur appelliert. Wenn z. B. die Propyläen, die Feldherrnhalle, die neue Residenz, das Siegestor usw. in München klassische Bauten nachahmen, so wollen sie bewußt an ihre Vorbilder erinnern. Es liegt in ihrer Absicht, etwas von der örtlichen Stimmung jener Bauten in Griechenland und Italien auch in München wachzurufen, und sie versuchen, von jenem südlichen Nimbus etwas nach dem Norden zu verpflanzen. Insofern sie dies tun — und niemand, wer die Bestrebungen ihrer Entstehungszeit kennt, wird es leugnen wollen — liegt gerade in einer solchen Verkenning des Genius loci ihre Schwäche. Der Geist der Örtlichkeit ist an der Feldherrnhalle ein absolut anderer als an der Loggia dei Lanzi, am Königsplatz in München nicht der gleiche wie auf der Akropolis in Athen. Solange die Eigenheit der veränderten Situation autokratisch gewahrt bliebe, solange das städtebauliche — also von der Einzelform unabhängige — Element in seiner selbständigen Konzeption überwiegen würde, wären die Assoziationen bei Betrachtung der Münchner Bauten nicht störend und negativ im ästhetischen Urteil. Trotz alledem kann natürlich aus einigen ästhetischen Qualitäten von Einzelbauten der Münchner Ludwigstraße kein Schluß auf die ganze Straßenanlage, die städtebaulich eine seltene Meisterleistung darstellt, gemacht werden.

Im großen räumlichen Zusammenhang städtebaulicher Auffassung überwiegt im Kriterium des Genius loci letzten Grades das Räumliche über allen anderen Forderungen. Im Räumlichen liegt das Fundamentalgesetz der Architektur, das wie ein roter Faden alle anderen Prinzipien beseelt. Wie sich das Werk des Einzelnen in die räumliche Gesamtheit des schon Bestehenden im Sinne eines örtlich dimensional beseelten Raumteiles einfügt: darin besteht der erste und wichtigste Wertmaßstab in der ästhetischen Architektur Betrachtung, dem sich Stilgewand, Formausdruck, Assoziationen und bis zu gewissem Grade auch die besondere lokale Milieustimmung unterzuordnen haben. Wie der Gehalt der gegebenen

226

Situation gerade durch Unterordnung aller Ausdrucksmöglichkeiten unter die räumlichen Bedingtheiten gesteigert werden kann, das zeigen nicht nur Innen- und geschlossene Stadträume, sondern auch Bauten in weiten Landschaftsräumen, so besonders neuere Denkmalbauten in freier Natur. Was beim Niederwalddenkmal, bei den Erinnerungsbauten auf dem Deutschen Eck, auf dem Kyffhäuser und der Porta Westphalica noch nicht erreicht werden konnte: nämlich durch raummäßig konzipierte, architektonische Massen nicht nur ein weithin sichtbares, sondern auch ein weithin künstlerisch wirkendes Mal im Sinne des Landschaftsraumes zu schaffen, das wurde bei den neueren Bismarckdenkmälern, wie in Hamburg, auf der Binger Höhe usw. gelöst. Der Verzicht auf stilistischen Eklektizismus oder vordringliche Besonderlichkeiten, die Weglassung unnötiger Details und besonders das Eingehen auf die räumliche Individualität des Landschaftstypus sind wertvolle Einsichten, wie sehr der Stimmungsgehalt in seiner Beziehung zur Formgebung mit dem oft betonten Prinzip des Raummäßigen auch im Sinne des Genius loci verwachsen ist. Nach dieser Beurteilung ist manches Gebäude, das nur ein »Füllsel« bildet, wertvoller als viele Monumentalbauten in ihrer unräumlichen Vordringlichkeit, wo Türme, Kuppeln, Scheingiebel ohne Inhalt, Erker und ähnliches oft auf der gleichen Stufe wie Potemkinsche Dörfer stehen.

Der Genius loci spielt also in der Raumkunst die größte Rolle, er ist der Mutterboden, auf dem die künstlerische Saat aufgehen soll. Die Vereinigung von Formausdruck und Stimmungsreichtum, wie sie sich aus der räumlichen Aufgabe des Ortes herauskrystallisieren, ist der Prüfstein, ob die architektonische Schöpfung im Einklang mit der Kultur im allgemeinen steht und so erst zum eigentlichen Kunstwerk im höheren Sinne wird. Sie ist die Probe darauf, ob der Baumeister als Werkzeug einer sozialen Kulturidee nicht nur mit dem Kopf und dem Auge, sondern auch mit dem Herzen gebaut hat. Erst dann ist die Garantie vorhanden, daß das Architekturwerk nicht nur als ein nüchtern kaltes Objekt — mag es an sich noch so schön sein — sondern als eine kulturelle und dabei doch subjektive Schöpfung in Erscheinung tritt, wenn es nicht für jede beliebige Umgebung, sondern nur für »seinen« Platz vom Künstler mit feinsinnigem und liebevollem Gemüte ausgestattet wird. Auch das Zweckproblem in der Architektur kommt dann auf ein neutrales Gebiet und der Zwang der Zweckerfüllung löst sich von selbst in Harmonie auf. Die Kantsche Formel »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« wird zum ästhetischen Erlebnis, und die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dann — wie Goethe sagte — »dem Effekt der Musik nahe«. (Ausgabe Diederichs I. S. 415).

»Man denke sich Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Orte niedersetzte und

durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksmäßig gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straße anfügen. An wohlschützenden Mauern wirds auch nicht fehlen. — Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. — — — Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düsteren Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zumute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Barentänzen und Affensprünge beizuwohnen.« (Goethe, Sprüche in Prosa, Cotta, Bd. 4, S. 205.)

Fünftes Kapitel.

Schönheit und Nationalcharakter.

Das Wesen der Schönheit begrifflich zu erkennen, ist niemand gelungen; es bleibt wie der »Stein der Weisen« ein unlösbares Rätsel. Die Schönheit als solche existiert für sich allein überhaupt nicht, sie tritt nur an gewissen Dingen in Erscheinung, und deshalb kann es sich auch in der Kunstästhetik nicht um die begriffliche Erkenntnis, sondern vielmehr um die Erforschung und Feststellung gewisser Eigenschaften des Schönen handeln. Dadurch wird aber die Schönheit nicht etwa etwas Unbestimmtes; sie bleibt trotzdem durch die Voraussetzungen und Umstände ihrer Entstehung genau bestimmt.

Die Mittel, durch welche sich das Schöne kundgibt, können sehr verschiedene sein. Zum Unterschied von Wahrheit und ethischem Wert äußert sich Schönheit nicht nur am Lebendigen, sondern auch am an sich Leblosen, und dieser auffallende Komplex trifft gerade in der Kunst und insbesondere in der Baukunst zu. Während der Wille und der wahrheits-
suchende Geist immer nur von einem organischen Lebewesen ausgehen können, gibt sich die Schönheit auch an einem unorganischen Stein, einem Farbstoff usw. kund. Sicher müssen die Bausteine und Materialien einer Architektur beseelt werden, um künstlerisch zu wirken, aber im Vergleich zu wirklichen oder auch nur dargestellten Lebewesen — wie in Malerei und Plastik — besteht hier ein prinzipieller Unterschied. In diesem Sinne liegen im Unorganischen des Architekturschönen charakteristische, wertvolle Wesenheiten.

Die materielle
Beschränktheit
und nationale
Vielseitigkeit
des Architekturschönen.

Bei aller Anerkennung der Bedeutung von Einfühlungs- und Assoziationstheorie muß zugegeben werden, daß in der Architektur die Auslegung ästhetischer Werte durch Übertragung von menschlichen Gefühlen und Erlebnissen nicht die gleiche Rolle spielen kann, als z. B. in der Malerei und Plastik, wo die organischen, menschlichen Formen in der Darstellung sich meist unmittelbar und als Hauptsache den Sinnen darbieten. Ein Verständnis für die bauliche Schönheit, das sich über den Umweg der den menschlichen Formen näher stehenden Malerei oder Plastik herleitet, ist deshalb verdächtig, weil eine analoge vermenschlichende Auslegung wie in den Schwesterkünsten bei der Architekturwahrnehmung nicht im gleichen

Grade berechtigt ist und nicht auf das Wesentliche der architektonischen Schönheit hinzielt. Ist schon jede der bildenden Künste etwas für sich Grundverschiedenes, so ist die Architektur zweimal zu unterscheiden von Malerei und Plastik; denn letztere sind Darstellungskünste, die Architektur dagegen ist Gestaltungskunst. Außer den schon behandelten Punkten liegt der Grund, warum hier vor übertriebener Analogiesucht gewarnt werden muß, in jenen Elementen des baulichen Kunstwesens, welche als an sich Unorganisches nicht nur kein organisches Wesen darstellen, sondern deshalb auch ungleich weniger belebungsfähig — gemäß dem »analogon personalitatis« — sind als jene Motive, die im allgemeinen in der Malerei und Plastik verwendet werden. Von den Menschenerscheinungen in der Architektur muß in diesem Zusammenhang deshalb abgesehen werden, weil solche Phänomene zwar als Daseinsmöglichkeit wichtig und notwendig sind, aber niemals vom Künstler bewußt gestaltet werden dürften und könnten. An ihnen hängt nicht das wesentlich Gesetzmäßige der räumlichen Schönheit, sie vervollständigen sie nur in freier ungezwungener Form.

So wird die architektonische Schönheit sich nicht so sehr unmittelbar vom Menschen — also seinen Posen, seiner Anatomie, seinen rhythmischen Gruppierungen, seiner Mode, seinen Sitten und Launen etc. — vital schöpferischen Ausdruck suchen können. Sie hat in dieser Beziehung ein langsames Tempo, sie folgt nicht so elastisch jeder neuen menschlichen Regung auf dem Fuße, sondern wird mehr in stereotypen Gestaltungen als wohlverdauter Niederschlag nur bewährter Zeitbedürfnisse in Erscheinung treten. Die architektonische Schönheit hat ein breiteres Fundament als die übrigen bildenden Künste, Wie jeder Bau in seinem Programm und seiner Entstehung von unzähligen Faktoren sozialer Art abhängt, so muß sich auch die künstlerische Seite jedes Bauwerkes im widerspruchsfreien Einvernehmen mit allen kulturellen Bedingtheiten charakteristisch entwickeln. Das Wesen der Architektur ist zugleich ein soziales Problem, und ihr universaler Zusammenhang von weitverzweigten Bedürfnissen mit künstlerischem Ausdruck ist so innig, daß nur aus der Gesamtheit aller Entstehungsbedingungen ihre Schönheit verstanden und analysiert werden kann. Von diesen soll im folgenden eine der wichtigsten, die nationale Eigenart, etwas näher im Verhältnis zum Architekturschönen beleuchtet werden.

Schönheit ist nur dort ein berechtigtes Ideal der Baukunst, wo sie zugleich Charakter und im weiteren Sinne Nationalität in sich trägt. Man kann von einem Bau niemals ganz allgemein sagen, er sei schön oder er sei nicht schön. Man muß immer modifizieren: »Dieser Palast ist für das Rom des 16. Jahrhunderts der Inbegriff architektonischer Schönheit, jene Kirche für Nordspanien im frühen Mittelalter usw.« Eine absolute

230

Schönheit gibt es nicht, sondern ein Architekturwerk ist immer nur in diesem oder jenem Lande, in einer bestimmten Zeit und – mit besonderer Rücksicht auf den »Genius loci« – in einer besonderen Situation schön. Während man z. B. die Stierkampfgemälde Goyas auch im Norden verstehen und genießen kann, während eine Statue Donatellos auch auf einem deutschen Stadtplatz wirkt, ist dagegen die Architektur viel mehr gebunden und ganz und gar mit dem Boden verwachsen. Man darf sie nicht transferieren wie ein Gemälde oder eine Plastik. Eine ägyptische Pyramide als nordisches Grab wirkt deplaziert, ein muhammedanischer Sakralbau umgewandelt in ein Industriegebäude in Sachsen ist lächerlich, und die russischen Kirchen in der Schweiz muten wie unnatürliche Treibhauspflanzen an. Auch solchen Bauten, welche mehr oder weniger aus fremden Stilformen ins Heimatliche uminstrumentiert sind, haftet ein gewisses Unbehagen des Gewaltsamen an. Deutsche »Villen« im Schweizerstil, bayrische Landhäuser in Schwarzwäldermaskerade, preußische Holzhäuser mit skandinavischem Aufputz usw. sind alle – wenn sie auch sonst ganz praktisch gebaut sein mögen – architektonische Salontiroler. Sogar die Transferierung einzelner Bauteile bleibt ein Wagnis. Keine noch so wertvollen Perserteppiche, Zelte und Baldachine über Ottomanen, seldschukische Waffen und vergiftete Haremsfenster können dem Nordländer die Üppigkeit des Orients vertauschen. Es ist aber bezeichnend, daß man z. B. in den größten Teppichgeschäften Deutschlands wohl eine riesige Auswahl von orientalischen Teppichen vorfindet, ein besserer Teppich deutscher Art und Herkunft für einen bestimmten Zweck jedoch immer erst eigens geknüpft werden muß. Das Auge ist meist leider ganz empfindungslos dafür, daß ein Perserteppich in seinen Farben und seiner Ornamentik, in seinem ganzen Charakter und seinen Herstellungsmöglichkeiten eine durchaus andere Welt repräsentiert, die in einer nordischen Wohnungseinrichtung fremd wirken muß.*)

Sobald einem architektonischen Element eine raumbildende Eigenschaft – wie einem Teppich – zukommt, darf es nicht ohne weiteres aus einem fremden Land übernommen werden. Das Raummäßige übt auch hier bei der notwendigen Wahrung nationaler Eigenart das letzte Kriterium aus. So hat die Architektur mehr als jede andere – nicht raummäßige – Kunst auf ihre Nationalität zu achten, nicht etwa aus Patriotismus, sondern vor allem wegen der weitumfassenden Bedeutung räumlicher Wirkungen. Ohne sie sind Schönheitsidioten und Charakter leere, oberflächliche Hülsen, deren Inhalt im Widerspruch zum Kleide steht; eine gegenseitige Belebung und Steigerung ist ausgeschlossen. Dabei ist es allerdings vom ästhetischen Standpunkt aus vollkommen gleichgültig, ob die nationale Kraft eines

*) Siehe auch Seite 202 über struktiven und dekorativen Stil!

Volkes' auf gleicher Höhe mit seiner künstlerischen steht, es kommt nur darauf an, daß sich der Charakter der Baukunst mit der Nationalität deckt. Im Spanien des 17. Jahrhunderts und in Deutschland zur Zeit Goethes z. B. wichen Kunst- und Nationalkraft sehr stark von einander ab.

Am meisten ist der nationale Charakter der Architektur immer durch eine zu mächtige Vorherrschaft eines absoluten Schönheitsideals gefährdet worden. So besonders in Deutschland, als im vergangenen Jahrhundert an Stelle des individuellen Lokalcharakters das allgemein »Klassische« vordringlich wurde. Weder zeitweise Gegenströmungen — wie der Hang zum Romantischen — noch theoretische Erkenntnisse des zwecklich und materiell Bedeutungsvollen konnten Anlaß zu einem eigenen Schönheitsideal und selbständig deutschnationalen Zeitstil werden. Es wurden zwar keine wirklich griechischen Tempel, keine eigentlich italienischen Renaissancepaläste gebaut, aber jene Ideale vergangener, fremdländischer Epochen schwebten den Baumeistern vor. Der architektonische Ausdruck lebensvoller Gegenwart wurde nicht unmittelbar aus deutschem Empfinden geschöpft, sondern über Griechenland, Italien und Frankreich hergeleitet. So vermied man beispielsweise lange Zeit die sichtbaren Dächer; während gerade das hohe, steile Dach ein unentbehrliches, liebgewordenes Kennzeichen deutsch heimischer Eigenart war und ist. Die Vorliebe für das »Klassische« deutet immer auf den Zwiespalt der mehr äußerlichen, schematischen und traditionellen Schönheit mit jener mehr triebhaften, unmittelbar aus den Lebens- und Kulturumständen schöpfenden Schönheit, die sich im Charakteristischen, national Individuellen kundgibt. Der eklektische Klassizismus läßt auf den zu langsamen und indirekten Gang der künstlerisch architektonischen Versinnlichung einer Zeit schließen. Er führt leicht zum Schema, das dann allerdings für die große Masse und das halbgebildete Volk seiner leichteren Auffaßbarkeit und längeren Vertrautheit wegen verständlicher ist, die selbstständige Architekturentwicklung aber hindert.

Mehr oder weniger macht jeder entwerfende Architekt den Kampf durch: wieweit soll er sich der konventionell klassischen, allgemein anerkannten und mit einer gewissen Sicherheit anzuwendenden Stilformen bedienen, inwieweit soll er ganz dem Bauplatz und seinem Programm allein sich hingeben und nur aus diesen in seiner Phantasie Neues ersinnen? Dem Deutschen und der germanischen Rasse überhaupt liegt das letztere im Grunde näher; während der Romane in seiner Freude am abgerundet, ruhig harmonischen Dasein das mehr sinnlich, stereotyp Schöne und optisch leicht Auffaßbare bevorzugt. Der Germane liebt in seiner idealen Sehnsucht nach immer Höherem das intuitive Anpacken neuer Probleme und sucht sie — oft mit einer gewissen Vernachlässigung der Form — innerlich intensiv zu beselen. Der Romane dagegen gefällt sich mehr im äußerlich Glatten, 232

sinnlich Virtuosen und überindividuellen, typischen Schönheitsschema. Soweit man unter Kunst etwas vor allem Sinnliches versteht und soweit man das Schönheitsideal in diesem Sinne in ein ausgeglichenes System zu bringen sucht, ist es verständlich, daß man in der Symmetrie und Harmonie des »Klassischen« so lange Zeit das Ziel des Architekturschönen zu finden glaubte. Der Deutsche, dem das Wesen dieser Schönheit im Herzen innerlich fremd ist, stand trotz seiner individuellen Eigenart – oder vielmehr vielleicht gerade wegen seiner Sucht nach Neuem – bis zu einem gewissen Grade im Banne des romanischen Kunstprinzips; freilich oft nur insofern, als es ihm vorschwebte: der Versuch einer Nachahmung wurde nicht selten ganz von selbst eine Neuschöpfung.

Die Nationalitätenmischung und die Berührung mit dem Fremden kann sicher auch Positives für die Kunst erzeugen, so besonders, wenn die zurückgebliebene Nation bei der vorgeschritteneren in die Schule geht, wenn es sich also um aktuelle Fortentwicklung und nicht um mechanisches Kopieren oder historisches Aufwärmen handelt. Zwar darf man auch dann die Schattenseiten einer gegenseitigen, internationalisierenden Befruchtung in der Kunst nicht verkennen. Viele bedauern es, daß z. B. Albrecht Dürer nach Italien zog und bewundern an Rembrandt gerade die befangene, aber große Einseitigkeit, welche in der nationalen Eigenart begründet liegt. Um wie viel mehr ist es bedauerlich, daß die deutschen Meister der ungleich bodenständigeren Baukunst – besonders im Barockzeitalter – nach Italien wanderten, statt deutsches Wesen zu studieren. Die »cupiditas rerum novarum« hat zur wenig erfreulichen Verpflanzung der italienischen Renaissance nach Deutschland – ebenso wie umgekehrt der Gotik nach Italien – geführt, und das eigentlichste Idiom der italienischen Renaissance wurde in Deutschland, wie das der Gotik in Italien, verwässert. Trotz dieser Empfänglichkeit für Ausländisches war aber – mit Ausnahme des 19. Jahrhunderts – das Nationale im eigentlichsten Wesen der deutschen Architektur immer mächtiger als die fremden Stileinflüsse. So sind die Gotik, die Renaissance und der Barock in Deutschland unter sich weniger verschieden, als sie es im Vergleich der gleichen Stilepochen mit Italien, Frankreich, England oder Spanien sind. Obwohl, oberflächlich betrachtet, in der deutschen Architektur sich lauter fremde Stile widerspiegeln, gibt es eine einheitlich sich selbstbewußt fortentwickelnde deutsche Baukunst, welche je nach den Zeiten der Gotik, der Renaissance und des Barocks nur ein etwas anderes Gesicht gezeigt hat, im Grunde aber immer das gleiche war: deutschnationale Architektur.^{*)}

*) Wie unzuverlässig bei Stilnamen die Nationalbezeichnungen sind, zeigen Benennungen wie »gotisch«, was eigentlich »germanisch« heißen müßte, »deutsche Renaissance«, was keine Wiedergeburt der Antike, sondern national deutscher Stil ist.

Der Deutsche hat bekanntermaßen eine Vorliebe fürs Ausländertum, richtet sich gern orientalistisch oder im Louis-seize-Stil ein, findet Perserteppiche schöner als ruhige, deutsche Muster, badet in einem »maurischen« Dampfbad, vergnügt sich in einem »ägyptisch-assyrischen« Palmengarten und hätte beinahe das Kunsthandwerk kurz vor seinem entscheidenden Sieg unter japanische Diktatur gestellt. Man darf jedoch diese Schwächen, die zwar schädlich, aber meist doch von kurzer Lebensdauer sind, nicht überschätzen! Sie deuten auf ein sehr wichtiges Moment der Stil- und Geschmacksentwicklung sowie des architektonischen Schönheitsideals hin, nämlich den Reiz der Neuheit. Der Anreiz alles Neuen ist ein gar nicht zu unterschätzender Faktor in der Kunst. Ihm ist es zum guten Teil zuzuschreiben, daß sich die Architektur ständig weiter entwickelt, nie stille steht und nicht altert. Solange sich die Sucht nach Neuem nur auf das Allgemeinmenschliche in der Baukunst des Auslandes erstreckt, dabei aber die künstlerische Eigenart selbständig erzeugt wird, wirkt die Internationalisierung befruchtend und bedeutet keine Einbuße der national charaktervollen Schönheit. Eine Kunsttheorie, welche das Gewohnte und Gewöhnliche als unantastbares Merkmal des Schönen in der Architektur fordern und eine Neuerscheinung als Zumutung an das Auffassungsvermögen empfinden würde, wäre widersinnig und schädlich. In der Gegenwart lassen so strenge, übertriebene Gesetze schon die modernen Bedürfnisse, die Technik des Eisens und die unbegrenzten Möglichkeiten des Erfindergeistes, mit denen sich auch die Baukunst zum Teil abfinden muß, nicht zu. Mag man immerhin mit dem hergebrachten Material, der altgewohnten Konstruktion und bei vertrauten Bauaufgaben bis zu gewissem Grade traditionell weiterbauen wie bisher; mit der Erfindung und der Einführung neuen Materials, neuer Technik und niegekannter Bedürfnisse müssen ganz von selbst auch neue Formen und Stimmungswerte entstehen. Die amerikanischen Wolkenkratzer sind z. B. etwas absolut Neues gewesen; trotzdem sind sie am richtigen Ort schön. Aber auch von der Konstruktion und vom Material unabhängige Bauten müssen durch einen neuen, ausländischen Einschlag — wenn dieser nur selbständig überwunden wird — keinerlei ästhetische Einbuße erleiden. Beispielsweise der »chinesische« Turm im »englischen« Garten mit seinem urgemütlichen Wirtschaftsgebäude und dem liebeizenden Ökonomiehof, ferner das Dickhäuterhaus im zoologischen Garten, welches an die Heimat seiner Bewohner erinnert, sind beides urwüchsige, süddeutsche Münchner Bauten.

Die Grenzen der architektonischen Schönheit.

So sind mit dem oben besagten, gemessenen Tempo durch materielle Bedingtheit des Unorganischen einerseits und mit der notwendigen Geltung des national Charakteristischen und Fortschrittlichen andererseits die Grenzen abgesteckt, innerhalb

welcher sich die architektonische Schönheit versinnlichen soll. Die Sprödigkeit und Schwerfälligkeit des Materials darf nicht zu einem flachen, konventionellen Formalismus eklektischer Nachahmungssucht verleiten, so daß nicht ein Schönheitsideal als Evangelium über ganz wesens= verschiedene Nationen und Zeiten die Vorherrschaft bekomme. Die Freiheiten, welche die fortschrittliche Zeitentwicklung der architektonischen Phantasie einräumt, dürfen jedoch nicht zu Modelaunen oder Sensationsgelüsten mißbraucht werden. (Eine Häuserfassade, wie z. B. das Elviraatelier in der v. d. Tannstraße in München, wie manche Ausgeburten Otto Wagnerschen Stürmertums, des Sezessionismus und Jugendstiles gehören in die Plakatkunst, aber nicht in die Architektur.) Jeder Konflikt, der aus dem Dualismus der Konvention und Intention entsteht, kann und muß innerhalb der Grenzen des Wesens der Architektur gelöst werden, und damit wird zugleich das Schönheitsideal einer jeden Zeit und eines jeden Ortes allmählich aber stetig weiterentwickelt und gewandelt. Nur durch diesen zwar lang= samen aber ständigen Wechsel ist die Anpassungsfähigkeit an die nationale Eigenart gewährleistet. Über einem Grundthema müssen stets neue Variationen erklingen. Wie der Maler und Bildner die Natur zu immer frischem Leben erweckt, so soll der Architekt aus den elementaren Grundgedanken, welche die Geschichte in jahrhundertelanger Entwicklung gestaltet hat, stets neuen Ausdruck schöpfen. Er wird nicht deshalb andere Länder und Völker studieren, um nachzuahmen, sondern um das allgemein Gültige daran im nationalen und modernen Sinne neu umzugestalten. Die Grund= motive von Stütze und Last, die konstruktiven Fundamentelemente des Emporstrebens und Niederdrückens wirken z. B. überall in der Architektur, aber erst das intentionale Empfinden idealisiert dieses Verhältnis in eine besondere Gestaltung von Decke, Dach, Gewölbe, Säulen, Pfeilern usw. zu national charakteristischer Schönheit. So dienen die griechischen Säulen= ordnungen alle der gleichen Funktion: wie sind sie aber unter sich nach den einzelnen Spielarten lokaler Stammesunterschiede von Dorisch, Ionisch und Korinthisch verschieden, wie weichen sie wieder von den römischen ab, wo die Säulenordnung ein flaches Fassadenmotiv wird, dem eine ganz andere Schönheit innewohnt!

»Schön« wird nach ihrer nationalen Eigenart immer die Architektur sein, die zugleich modern im Sinne von »lebensvoll« ist. Der ästhetische Regulator und Schiedsrichter ist der künstlerische Takt, welcher umso Reiz= volleres schafft, je mehr er das Individuelle im Typischen zu respektieren und zu steigern vermag.

Sechstes Kapitel.

Stil und künstlerische Wahrheit.

Was ist Stil? Zu verschiedenen Epochen wurde etwas Verschiedenes darunter verstanden; der Stilbegriff hat sich im Laufe der Zeiten vielfach geändert. Er war bei den alten Griechen beispielsweise ein ganz anderer als im Zeitalter des Klassizismus und Eklektizismus, ein anderer hinwiederum zur Zeit der Renaissance. Der antike Stil hatte eine originale Zeugungs- und Urkraft, nicht so die Renaissance und der Klassizismus. Zwischen den beiden letzteren Zeitaltern bestanden wiederum wesentliche Unterschiede untereinander. Mit dem Wechsel des Stilausdrucks war Hand in Hand eine verschiedene Vorstellung des Stilwesens verknüpft. Vielleicht kommt man seiner wirklichen und bleibenden Bedeutung näher, wenn man »Stil« in Beziehung zu »künstlerischer Wahrheit« setzt und in deren vergleichendem Zusammenhang betrachtet.

Das Verhältnis
von architektoni-
scher Wahrheit
zu Stil.

Stil sowohl wie künstlerische Wahrheit lassen einen Vergleich unter sich sehr gut zu; denn sie sind beide höhere Gesichtspunkte in der Ästhetik. Der Stil bekundet sich nicht etwa nur im formalen Optischen, ebensowenig wie die künstlerische Wahrheit im verstandesgemäßen Logischen allein. Beide wenden sich an alle ästhetischen Potenzen im Kunstwerk zu gleicher Zeit und von einem umfassenden, allgemeinen Standpunkt aus.

Seit dem Ausgang des Rokoko bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Architektur im großen und ganzen ihre Sprache den verschiedensten früheren Epochen entlehnt. Was ist der Grund dieser auffallenden Erscheinung? Hat die originale, künstlerische Kraft nachgelassen, sind die architektonischen Schöpfungen weniger »wahr« – wahr im künstlerischen Sinn – geworden oder haben sie nur des selbständigen Stilausdrucks entbehrt? Die einen verneinen, die andern bejahen jene Fragen, welche immer wieder Anlaß zu theoretischen Diskussionen und geschichtlichen Studien gaben; während die Kunst selbst sich seit langem umsonst um einen allgemeinen und einheitlichen Ausdruck bemüht hatte. Zugegeben, daß die Architektur des vergangenen Jahrhunderts keinen eigenen, geschlossenen Stil kannte, daß die Originalität durch eine Übersetzungsgewohnheit aus

vergangenen Kunstwelten ziemlich verdrängt worden war: sie ist im großen und ganzen doch ein künstlerisches Spiegelbild ihrer Zeit mit deren Geistesbildung, Denk- und Empfindungsweise. Sie ist in diesem Sinne wahr. Auch der Klassizismus kennt Wahrheit, obgleich sein Ideal eine Verquickung scheinbar ganz unvereinbarer und überdies entlehnter Vorbilder — wie des antiken und romantischen — darstellte. Ist zu jener Zeit manche Bautätigkeit fast bis zur rasch wechselnden Mode herabgesunken: Es war auch manche Gefühls- und Denkweise zur vorübergehenden Mode geworden. Wenn man sich nach mannigfachen Meinungsverschiedenheiten zeitweise dahin einigte, daß z. B. ein Theater griechisch, eine Kirche byzantinisch, ein Rathaus gotisch und ein Palast im Renaissancestil erbaut werden mußten, so war ein solch unsicheres Tasten nichts anderes als ein offenes Armutszeugnis, daß man selbst nicht die zielbewußte Ausdruckskraft zu eigenen Formen und lebensvoller Gestaltung des Zweckbedürfnisses hatte. Insofern aber das letztere eingestanden wurde, war die Architektur wahr. In diesem Sinne ist z. B. auch der Maximilianstil des Jahres 1851 von einer fast rührenden Wahrheit, indem er das hohe, ideale Wollen im Verhältnis zum Nichtkönnen aufdeckt und eingesteht; ein Stil im eigentlichen Sinne des Wortes ist der Maximilianstil jedoch nicht.

Mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung, der größeren Verkehrsmöglichkeit, dem Einsetzen internationaler Kunstforschung, der Möglichkeit rascheren Bauens, ferner durch den Welthandel, den spekulativen Geldmarkt und so und so viele andere Ursachen, die zum guten Teile auf die ungeheuere Bevölkerungszunahme zurückzuführen sind, durch alle diese Ursachen war dann in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts das Verstandesgemäße und Formale der Architektur mehr ausgeprägt worden als das Seelenvolle, Gemüthhafte. Die Kulturgeschichte schlug ein so ungleich schnelleres Tempo als früher an, daß die Baukunst genug zu tun hatte, vor allem die Bedürfnisfragen zu lösen und vorerst die Bedenken über Eigenheit und Vollwertigkeit ihres Stilausdrucks zurückstellen mußte. Dabei war die Architektur in ihren meisten Schöpfungen zwar nicht weniger als früher ein Ausdruck der Zeit im Sinne der künstlerischen Wahrheit, aber erst der Anfang des neuen Jahrhunderts trat aus jenem primitiven Zustand heraus, um eine dem neuen Empfinden, der neuen Technik und dem neuen Material adäquate stilistische Form- und Seelensprache zu sprechen. Besonders wo der Klassizismus ganz neuen Bedürfnissen gegenüberstand, so vornehmlich bei Zweckbauten wie Markthallen, Gefängnissen, Krankenhäusern, Kasernen usw., wurde die klassisch antike Form nach und nach abgestreift, die Technik trat in den Vordergrund, und diese scheinbare Vernachlässigung bisher geschätzter ästhetischer Werte wurde allmählich die Geburtsstätte eines echten und berechtigten Neustiles. Schon viel früher

hatte Schinkel als Vorläufer dieses Umschwungs in seiner Bauakademie die Konstruktion folgerichtig aus Material und Zweck entwickelt. Der neue Stil knüpft also an die durch andere Kulturfaktoren entstandenen Bedürfnisse an. Das allein genügt jedoch noch keineswegs zu seiner vollen Ausbildung, eine Architektur muß vielmehr durch die Gesamtheit einer hochstehenden Kultur bestimmt werden. Einzelne Faktoren und deren ästhetische Ausbildung geben zwar den Anstoß, aber nur wenn eine hohe Geisteskultur und das gesamte Wirtschaftsleben einer Zeit in gewisser Harmonie ausgeglichen sind, kann sich — wie noch näher auszuführen ist — ein Stil durchsetzen.

Die Unterscheidung zwischen »künstlerischer Wahrheit« und »Stil« zeigt demnach, daß jede Architektur wohl wahr gegenüber ihrem Zeitgeist sein kann, jedoch nicht jede Zeit geeignet und stark genug ist, einen eigenen Stil — im dargelegten Sinne — auszubilden. Während der Klassizismus und Eklektizismus in ihren bedeutenderen Werken zwar als ein wahrheitsgetreues Spiegelbild ihrer Epoche bezeichnet werden dürfen, erscheinen sie dagegen ganz anders, wenn man ihren stilistischen Wert betrachtet. Sind einzelne Architekturwerke auch »wahr« im Verhältnis zu ihrer Zeit, als getreues Abbild, so verlangen sie im Zusammenhang der Kulturgeschichte doch eine wesentliche Erweiterung des künstlerischen Wahrheitsbegriffes; denn auch die ganze Zeitepoche, von welcher sie ein relativ wahrheitsgetreues Reflexbild geben, kann im Vergleich zu anderen Zeiten und im Hinblick auf den harmonischen Zusammenklang mit der Gesamtkultur weniger bedeutungsvoll erscheinen als für sich allein betrachtet. So muß man hier also zweierlei Betrachtungs- und Bewertungsmöglichkeiten unterscheiden, welche in der Beantwortung der Fragen liegen: Inwieweit ist ein Bauwerk ein adäquates, wahrheitsgetreues Abbild der Zeit, und welchen ästhetischen Rang nimmt es als solches im Entwicklungslaufe der Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt ein? Das erste ist mehr eine Frage der künstlerischen Wahrheit, das zweite mehr eine Frage des Stiles. Eine Zeit kann in ihren Werken wohl künstlerisch wahr sein, ohne aber einen originalen Stil zu besitzen. — Wieder etwas anderes wäre die Wertfrage, welche nach dem absoluten Werte einer Kunsterscheinung forscht; denn Stil sowohl als auch künstlerische Wahrheit fragen zunächst nur nach Verhältnisswerten. Die Kunst ist Ausdruck einer eigenen, selbständigen Welt. Mit der Entwicklung und Änderung dieser inneren Welt ändert sich die Kunst, und die Fragen nach Stil und künstlerischer Wahrheit haben kein unmittelbares Interesse daran, wie hoch jede solcher Welten absolut einzuschätzen ist, sondern mit welchen Mitteln und mit welcher Intensität die Kunst einer Zeit im Vergleich zu einer anderen einen einheitlichen Ausdruck für ihre Epoche findet. In der

238

Ästhetik ist mit den künstlerischen Potenzen allerdings immer ein gewisser Wert gemeint, damit steht jedoch keineswegs in Widerspruch, daß das ästhetische Urteil kein Werturteil im Sinne einer absoluten philosophischen Wertlehre sein kann.

Wie schon angedeutet, ist Stil nur bei einer idealen Größe der Gesamtkulturauffassung möglich. Die Architektur im besonderen bedarf dazu jener oft betonten Einheit von seelischen, verstandesgemäßen und optischen Potenzen in einer der Zeitkultur entsprechenden, hohen und überzeugenden Raumsprache. Es wäre eine recht äußerliche Auffassung, die Stilentwicklung von der Ausbildung des Ornaments zur Dekoration und der schließlichen Durchdringung des Formalen mit dem Konstruktiven abhängig zu machen und in diesem Sinne dann von einem fortschreitend sich wiederholenden Kreislauf des ornamentalen Stiles zum dekorativen und endlich konstruktiven »Stile« und so weiter fort zu sprechen. Ebenso wenig sind Zweck, Technik und Material allein imstande, einen neuen Stil zu schaffen. Sie können wohl äußerer Anlaß zu seiner Bildung werden und sollen bei seiner Herauentwicklung mitwirken, sie sind aber keineswegs bestimmend für seine Eigenart. Wollte man z. B. die Gotik nur aus der Konstruktion allein erklären, warum sind dann so hohe, so schmale und so lange Kirchenräume von solch besonderer Stimmung und Weihe entstanden? Genau die gleiche Konstruktion hätte sich auch an verhältnismäßig gedrückten, vollkommen anders proportionierten Hallen anwenden lassen, die wenig oder gar nichts mit dem gotischen Raumempfinden gemein hätten. Es ist etwas viel Umfassenderes und Universaleres als nur einige bauliche Faktoren, was einen hohen Architekturstil zum überzeugenden Ausdruck bringt. Er muß von einer stärkeren Macht geschaffen werden und kann nicht aus einzelnen äußeren Elementen erklärt werden. Nur auf dem Höhepunkt einer Gesamtkultur und nur bei harmonischer Zusammenstimmung der Baukunst mit jener ist ein Architekturstil im wahren Sinne des Wortes möglich. In diesen beiden Voraussetzungen bestehen die Grundbedingungen jeden Stils.

Die Grundbedingungen und das Wesen des Stiles.

Darin ist zugleich enthalten, daß die Stilschöpfung nicht Sache eines einzelnen, sondern nur einer ganzen Epoche sein kann. Während die künstlerische Wahrheit für jeden Architekten ein ästhetisches Gebot bedeutet, das er befolgen soll — ohne daß es ihn freilich beengen dürfte —, ist der Kunststil der Architektur dagegen etwas Höheres, Überpersönliches; ein einzelner kann keinen Stil erfinden. Sogar ein Michelangelo hat nicht etwa den Barock geschaffen, sondern vielmehr seiner Zeitkunst im Barock Ausdruck verliehen. Während das Prinzip der architektonischen Wahrheit mehr ein Wertmesser für den Künstler ist, bedeutet das Stilprinzip einen ästhetischen Maßstab für die Zeit. Ein solcher Wertmaßstab würde besonders bei den Architekten des

Klassizismus zu gerechterer Beurteilung führen. Dem stilistischen Ausdruck seines Werkes steht der Architekt mehr passiv, der künstlerischen Wahrheit mehr aktiv gegenüber, d. h. er muß zwar im intellektuellen Einklang mit seiner Zeit bleiben, an ihrer Eigenart selbständig mitarbeiten, darf dabei keinen Stil »erfinden« wollen, muß aber bei dieser Hingabe an die Zeit sein Programm aus der Kunst selbst heraus nach Charakter, Zweck und Form echt und wahr gestalten. Insofern er dem letzteren gerecht wird, arbeitet er dann auch am Werden des Zeitgeistes und somit an der Fortentwicklung des Stiles mit, der sich in künstlerisch hochstehenden Perioden entweder zu einem den übrigen Kulturerscheinungen durchaus gleichartigen oder zu diesen in einem bestimmten Verhältnis stehenden, in jedem Falle aber eigenbedeutsamen Stilausdrucke durchringt.

Zeitgeist muß nicht immer absolut mit Kunstgeist übereinstimmen. Sofern nur beide sich unter dem höheren Begriffe Zeitkultur vereinigen lassen und von der gleichen Urmutter abstammen, können ihre Höhepunkte sehr wohl einmal in getrennten Bahnen und verschiedenem Tempo auslaufen. Der Kunststil ist an sich ein durchaus selbständiger Teil der Kultur. Er geht zwar wie jeder andere Kulturausdruck auf gemeinsame Quellen zurück, aber jener erste zeugende Keim darf in seiner Dauer und Wirkungskraft nicht überschätzt werden. Wie die Kunst in ihrem Wesen etwas Eigenbedeutsames und von keiner anderen Kulturerscheinung Abzuleitendes darstellt, so können die korrespondierenden Beziehungen zwischen allen jenen Kulturerscheinungen für die Kunst nicht von konstituierender Bedeutung sein. Daraus erklärt es sich z. B., daß echte, hohe Baukunst nicht nur da zu verspüren ist, wo der architektonische Stimmungsausdruck durch den Zeitgeist adäquat erscheint — vergleichsweise wie die rote Farbe zur roten Farbe —, sondern auch dort, wo er einen gewissen Komplex mit dem Zeitgeist eingeht — vergleichsweise wie die grüne Farbe mit der roten Farbe.^{*)} Besteht der Zeitgeist der Gegenwart in größter Sachlichkeit, Zeitausnützung und höchstem technischen Können, sind Maschinen, Schnelldampfer, Lokomotiven, Luftschiffe und — in der Architektur — Bauten, wie sie z. B. Behrens schafft, ein direkter Ausdruck des Zeitgeistes, so können doch auch freiere Schöpfungen, die den Hauptakzent mehr auf die entgegengesetzte Seite heutigen Hastens und Arbeitens, nämlich auf das Gemüthafte, Stimmungsvolle und Ruhige — manche nennen es die »Sucht der Zeit« — verlegen, eben mit dem gleichen Rechte lebensvoll und modern sein. Eine Bauanlage wie z. B. der Münchner Augustinerstock von Theodor Fischer ist gewiß nicht unmodern, und doch kann man sich keinen größeren Kontrast denken als einen Blick von der hastenden,

^{*)} Dieser Vergleich stammt von Broder Christiansen.

drängenden Kaufingerstraße in jene gemütvolle, fast verträumte Architekturwelt zwischen Michels- und Frauenkirche. Ebenso wie die Architektur die Aufgabe hat, das Leben zu gestalten, hat sie auch die Freiheit, das Menschenleben in seinen dem Bedürfnis entsprungenen Gebilden zu veredeln. Dieser Hauch der Poesie, welchen keine Kunst so unmittelbar als gerade die Baukunst mit ihren Nebenzweigen ins Leben tragen kann, ist freilich nur in bestimmten Grenzen erlaubt. Eine Zeit, deren Grundzug so realistisch ist, wie die heutige, wird sich nicht ungestraft zu phantastischen Bildungen verirren. Sie würde durch übermäßige Stimmungsmache erst recht nüchtern und kalt werden. Eingehen auf den Materialcharakter, richtige Auswahl der Farbe, geschickte Kontrastwirkungen und viele andere ähnliche Mittel können dagegen auch bei größter Sachlichkeit meist vor Ernüchterung und künstlerischer Inhaltlosigkeit bewahren.

Mögen die Mittel noch so primitiv und einfach sein, mit welchen ein neuer Formausdruck für eine neue Aufgabe gesucht wird, sie sind in jedem Falle wertvoller als äußerliches Wiederholen überkommener Stilformen und sind unter allen Umständen einer bloßen Nachahmung vorzuziehen. Obwohl das Recht und die Macht des Stilbildens der Kunst als selbständigem Teil der Zeitkultur allein gehört, so ist doch jeder einzelne Künstler als Vasalle dieser höheren Kulturmacht verpflichtet, das übernommene Erbe zu bereichern und aus dem Formenschatz der Vergangenheit neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen. Diese schöpferische Aufgabe des Architekten wird nicht damit erfüllt, daß er in einer noch so reichen Kenntnis historischer Stilformen sich etwa nur mit Auswählen und geschmackvollem Kombinieren begnügt. Wenn für neue, zu rasch sich überstürzende Bauaufgaben noch kein entsprechender Ausdruck gefunden werden kann, soll der Architekt lieber zum reinen Zweckbedürfnis – wie der Bildhauer und Maler zur Natur – flüchten und sich hierbei vorerst mit der charakteristischen Zweckform allein begnügen, statt Anleihen bei fremden Stilen zu machen. Um wirklich stilecht zu sein, müssen die Elemente eines Baues vor allem innerlich zusammenpassen und sich gegenseitig so in ihrer Wirkung steigern. Wie soll das erreicht werden, wenn z. B. ein Bahnhof oder ein dem Verkehr dienender Bau barocke Schnörkel aufweist? Man darf dabei nicht von der doktrinen Auffassung ausgehen, daß der historische Stil dem Beschauer vertraut sein müsse, daß er deshalb mehr Freude an ihm habe als an einem zeitgemäßen Suchen nach moderner Ausdrucksweise, kurz, daß der historische Stil eher verstanden und weniger kritisiert würde. Ein solcher oder ähnlicher spekulativer Gedankengang, wie er heute noch recht vielen Bauten aus dem Gesichte schaut, verkennet das Wesen der Kunst, indem er das Wissen über das Können und über das unmittelbare naive und gesunde Empfinden stellt. Eine derartige Spekulation war oft auch

der Anlaß zu der leidigen, vielbekämpften Restaurierungssucht. Sie besonders kann noch einiges zur näheren Bestimmung des Stilbegriffes beitragen und mag deshalb an dieser Stelle kurze Erwähnung finden.

Das
Restaurieren.

Das sogenannte Restaurieren alter Bauten ist falsch, weil kein Künstler in seinem Vermögen über sich selbst, noch weniger über die Zeit hinaus kann. Jeder ist nur ein Kind und nur ein ganz kleiner Teil seiner Zeit. Legt er Hand an etwas Altes, so wird eben die Gegenwart mächtiger sein als die Vergangenheit, oder — er ist kein Künstler, sondern ein trockener Kopist, und dann handelt es sich bei seiner Arbeit überhaupt nicht mehr um Baukunst, sondern um ein Reproduktionsverfahren. Eine Restaurierung ist aus diesem Grunde fast nie gut ausgefallen. Sie widerspricht sich selbst und kann bestenfalls davon Zeugnis geben, wie jene Zeit, in welcher sie gemacht wurde, eine andere Zeit, welche sie erneuern wollte, aufgefaßt und verstanden hat. Dazu kommt noch ein wichtiges Moment, dem viel zu wenig Beachtung geschenkt wird, nämlich daß sich der Stilausdruck durch die Patina, Verwitterung, Alter usw. ganz erheblich in seinem Charakter ändert. Hier gilt das schon oben zitierte Wort Fausts, daß die Vorstellung von der Vergangenheit nur unser eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln, sein kann. Eine gotische Kirche oder ein griechischer Tempel beispielsweise waren gleich nach ihrer Bauvollendung viel bunter, markanter, ausgesprochener und aufdringlicher in Material, Farbe und Bemalung als jetzt. Die Fassade des Straßburger Münsters z. B. war lebhaft farbig! Die Formen waren alle viel exakter, der bindende Generalton, welchen die Zwischenzeit und ihre Einflüsse schufen, fehlten damals. Sie sind heute vielleicht künstlerisch reizvoller, haben sich aber ganz sicher in ihrem Gesamtcharakter sehr geändert, und damit hat sich auch die Vorstellung von ihnen gewandelt. Mit anderen Worten, man muß heute durch den Abstand der Zeit unter Gotik z. B. etwas Anderes verstehen als zur gotischen Bauperiode selbst. Alles, was die Theorie von dem wahren Aussehen des Stiles erzählt, überzeugt nicht und wird oft sogar als stillos empfunden. Alles Originale hat ganz gleichmäßig gealtert und kommt deshalb unter sich nicht in Widersprüche. So konnte die Zeit gleichsam einen Riegel vor das wahre Gesicht eines vergangenen Stiles schieben, und jedermann versteht heute z. B. unter Gotik jenen Charakter, wie ihn die originalen Bauwerke gegenwärtig zeigen. Man darf in dem mit schreienden Farben ausgemalten gotischen Saal des Heidelberger Schlosses noch so sehr beschwichtigt werden: »Das war damals wirklich so, es ist ganz stilecht restauriert, Schäfer ist der beste Kenner der Gotik usw.« Das ganze Empfinden für Gotik sträubt sich gegen eine solche Verstandesweisheit, die gar nichts mit lebendiger Kunst zu tun hat. Ein bloß gelehrter Stilist, der heute produktiv oder als praktischer

Lehrer tätig ist, widerspricht sich selbst, sobald er künstlerisch zu schaffen versucht.

Ein altes, baufälliges Gebäude kann also in seinem Stile berechtigterweise weder so restauriert werden, wie man sich den Stil heute vorstellt, noch wie man theoretisch glaubt, daß er bei seiner Entstehung ausgesehen haben müßte. Es ergibt sich als einzige Möglichkeit, falls ein baulicher Eingriff bei alter Architektur unbedingt nötig wird: das Bauen mit modernen Mitteln. Bei einem solchen »Restaurieren« wird dann die einheitliche Wirkung zwar nicht durch Nachahmung der alten Stilformen erneut, braucht aber durch ehrliches Bekennen des momentanen Zeitstiles auch nicht zerstört werden. Worauf es einzig und allein ankommt, ist die Aufrechterhaltung und Weiterbildung des Raumcharakters. Das Räumliche allein ist der rote Faden, welcher durch alle Zeiten als Träger des eigentlich Architektonischen zu verfolgen ist; nur das Raumgemäße ist dazu fähig. In diesem Sinne hat man früher mit feinem Takt »restauriert«, bevor die verderbliche Stilweisheit an den Akademien großgezüchtet wurde. Das räumliche, konzentrierende Sehen fragt nicht darnach, ob es gotische oder moderne Formen sind, die einen künstlerischen Eindruck erzeugen, sondern nur nach ihrer Intensität. Nicht welches Stilgewand der Raum trägt, sondern welche Seele in ihm wohnt, ist von Wichtigkeit.

Jedes andere Restaurieren ist im Grunde ebenso barbarisch wie das bewußte Zerstören alter Kunstschöpfungen, z. B. der Römerbauten durch die Päpste. Es besteht ein merkwürdiger Parallellismus zwischen der rücksichtslosen Kunstübung, die rigoros nur in ihrer Zeit den einzigen berechtigten Stil sieht, und dem historisch gelehrtten Eklektizismus, der in Ermanglung eigener Originalität seine überschüssige Energie an wehrlosen Altertümern ausläßt. Überfluß und Armut sind hier von gleichem Übel, zu denen sich als dritter Zerstörer dann oft noch der Krieg gesellt. Alle verlorenen Stilwerte können nach einem Kriege leichter wieder ersetzt werden als historische, stilistisch wertvolle Raumgebilde. — Die hier angedeuteten Gesichtspunkte sind eng verwandt mit der schon oben betonten Vergänglichkeit der Architektur und lenken die Aufmerksamkeit auf die näheren Umstände, welche mit dem Stilwandel verknüpft sind.

Der Vergänglichkeit der Architektur liegt der Stilwandel zugrunde. Als Ursache des Stilwandels kann man eine dreifache angeben. Fürs erste verändern sich die Bedürfnisse, welche die Architektur zu erfüllen hat, ganz erheblich. Neben diesen praktischen, mehr verstandesmäßigen Forderungen machen sich dann im allmählichen Wandel der Zeiten auch noch neue Wünsche des Gefühlsempfindens und endlich eine berechtigte Schaulust des Auges nach Abwechslung geltend. Die Freude an der Kunst besteht zum Teil in der Arbeit des Gemütes, des Gefühles, Neues zu erleben und

Der Stilwandel
und die
Stilentstehung.

neue Empfindungen zu bilden. Sobald diese Arbeit zu oft durch sich wiederholende Anregungen geleistet wird, läßt auch die Freude an der Kunst nach. Ähnlich besteht die Schaulust des Auges zum Teil am Reiz des Neuen, und sobald die Formen zu sehr an schon bekannte erinnern, schwindet das Interesse an der Augenarbeit. Das architektonische Schaffen muß proteusartig immer Neues erzeugen. Welche unendlich feinen Abstufungen und Fortentwicklungen zeigen in diesem Sinne z. B. die schon erwähnten griechischen Tempelstile. Obgleich sie der Laie mit drei Ordnungen zu erschöpfen glaubt, gleicht doch kein Tempel dem anderen! Wenn dagegen das gleiche zu oft wiederholt wird, entsteht das Schema, der Manierismus und schließlich die Epigonenkunst. Deshalb wird auch immer jene Form den größten Stilwert haben, die in sich Zeugungskraft zu neuen Reizen besitzt und nicht den Reiz vorzeitig abstumpft.

Wie ein Überdruß an der zu often Wiederholung schon bekannter ästhetischer Potenzen berechtigterweise zur Stilneubildung oder zur ständigen Umwandlung führt, so kann schließlich doch nur das zum hohen Stil werden, was sich wiederholt schon ästhetisch bewährt hat, was Ewigkeitswerte in sich trägt. Den Prüfstein hiefür liefert wieder die Übereinstimmung mit dem Menschenleben, d.h. die Kunst muß bei all ihrer Selbstständigkeit immer zugleich eine Vermittlerrolle mit dem Herzen des Volkes spielen, und gerade weil der Stilentwicklung ständig frisches Leben zuströmen soll, muß sie Zeugnis von den engen Beziehungen zwischen Leben und Kunst ablegen. Den künstlerischen Stoff zur Stilwandlung kann nur das Leben selbst geben. Die noch so bunt schillernden Kleider der verschiedenen Stilerscheinungen vereinigen sich alle immer wieder zu dem gemeinsamen Ziel: das Allgemeinmenschliche, das Echo der Menschheit zu gestalten. In keiner Kunst wie gerade in der Architektur zeigt sich dies so deutlich. Sie ist Basis und Gerüst für alle anderen Künste, und zu einer Zeit, da es mit der Architektur schlecht bestellt ist, fehlt es an der Einheit der Kunst in einem gemeinsamen Stilbewußtsein überhaupt. Mehr noch als in anderen Künsten muß bei der architektonischen Stilwandlung eine allgemein kulturelle Grundlage gefordert werden, der extreme Individualismus, das Hervordrängen des persönlichen Egoismus sind dabei zu verdammen.

Wie würde die Welt aussehen, wenn jeder, der sich ein Haus baut, sein eigener Architekt würde (wie Obrist gefordert hat)? Verstimmt es nicht schon, wenn sich in einem Raum, der einem künstlerisch indifferenten Zweck dient, ganz individuelle Linien, Kurven und Schnörkel, die sich sofort als Namenszug einer bekannten Künstlerpersönlichkeit legitimieren, einschleichen? Man ist oft irritiert und zweifelt, ob man im Arbeitszimmer des Fabrikdirektors X oder bei dem Kunstgewerbler Y ist. Ein feines

Stilempfinden würde es sicher vorziehen, nur einen typischen Raum des zwanzigsten Jahrhunderts um sich zu verspüren, der die Folie, den Hintergrund zum modernen Leben, Wohnen und Arbeiten abgibt und sich nicht als eine Individualität in den Vordergrund drängt. Nicht durch individuell verschiedene Einzelleistungen kann ein Stil entstehen, sondern nur durch Typenschaffung, indem einer den andern in der gleichgerichteten Arbeit zu überbieten sucht, bis schließlich das Beste durch Gemeinsamkeit und Einheit ganzer Geschlechter erreicht wird. Aber freilich, es trägt dem »Künstler« so und so mehr Geld ein, wenn er seinen Namen mit jedem Ornament hundertmal auf seinen Auftrag hinaufschreibt, wenn seine Handschrift als graphischer Künstler sofort bei jedem Wettbewerb erkannt wird usw. Der Standpunkt »l'art pour l'artiste« ist, wie schon betont, ebenso verpflichtend wie die »l'art pour l'art«-Theorie. Das Sachliche muß in diesem Sinne vor allen Dingen im architektonischen Stilausdrucke überwiegen, und das Individuelle darf sich nur im Banne des Zeittypus ausdrücken. Die Wohnungen Pompejis, das Schabbelhaus zu Lübeck, das ums Jahr 1800 erbaute Haus der Tänzerin Marie Madeleine Guimard in Paris (veröffentlicht in der Deutschen Bauzeitung 1914 Nr. 58), die Genueser Paläste und so und so viele andere historische Bauten geben hier glänzende Musterbeispiele. Bei aller persönlichen Wohnlichkeit und intimen Charakter sind sie in erster Linie räumliche Dokumente des Zeitstiles.

Die Entwicklung zu einem neuen Architekturstil hat die rechte Mitte einzuhalten zwischen dem Weiterbauen auf der Tradition und der Einführung des absolut Neuen. Es wäre deshalb falsch, unter die Vergangenheit einen großen abschließenden Strich zu machen, welcher das Gewesene der Vergessenheit ausliefere. Die Bildung eines Neustiles kann und darf kein direkter Widerspruch zur unmittelbar vorausgehenden Tradition sein. Sie wird heute freilich nicht an den negativen Seiten, dem Klassizistischen und dem Eklektischen des neunzehnten Jahrhunderts anknüpfen dürfen, sondern wird das Erbe des Anpassungsfähigen zu steigern haben, um diese positiven Seiten in einer neuen Stilwelt mit dem Zeitgeist, der Technik usw. künstlerisch in Einklang zu bringen. Es wäre irrig, die »gute alte Tradition« des achtzehnten Jahrhunderts willkürlich wieder aufzunehmen und die ganze arbeitsreiche Zeit der Gärung und Vorbereitung des neunzehnten Jahrhunderts zu negieren. Das moderne Leben verläuft nicht mehr im Biedermeierstil, das Zeremoniell der Gesellschaft ist nicht mehr wie im achzehnten Jahrhundert auf Symmetrieachsen zu bringen, und es bedeutet eine arge Verkenntung der Faktoren, welche zur Stilentwicklung notwendig sind, wenn Friedrich Ostendorf in seiner »Theorie des architektonischen Entwerfens« (Bd. I, 1913, S. 26) sagt: »Da nun, wie wir gesehen haben, zur Erschaffung einer modernen Baukultur es notwendig wird, die künstlerische

Überlieferung des 18. Jahrhunderts aufzunehmen, wird es das einfachste sein, auch die Formen jener Zeit wieder aufzunehmen, nicht um ihrer selbst willen, sondern um ein einfaches, bequemes, ausreichendes und noch allgemein verständliches Gestaltungsmittel in die Hand zu bekommen. Weshalb auch nicht?« Die Kunst ist weder dazu da, ihre Ausdrucksformen sich von der »allgemeinen« Verständlichkeit, also der halb- oder ungebildeten Masse diktieren zu lassen, noch darf sie aus Bequemlichkeit die schon einmal verdaute Kost eines früheren Jahrhunderts unter Ignorierung aller kulturellen Errungenschaften der Zwischenzeit aufwärmen wollen.

Die Kontinuität der Entwicklung wird durch ein neues Stilgewand nicht unterbrochen, sofern nur der Zweck als der regulierende Kern zu seinem Rechte kommt. Er muß dafür sorgen, daß nicht absolut neue, rein geistige Ideale die gesetzgebende, ästhetische Norm werden, sondern daß Realitäten als die fundamentalen Ausgangspunkte entsprechend idealisiert werden. Wird dieser zweckliche Schwerpunkt der Architektur genügend berücksichtigt, dann mag sich sogar ein äußerlicher, scheinbarer Gegensatz zum Früheren mit Recht durchsetzen. Die Geschichte hat auch hiefür Beispiele: auf den Barock folgte der Zopf.

Zu den regulativen Realitäten in diesem Sinne, welche in durchaus berechtigter Weise die Stilentwicklung der Architektur an das unmittelbare Menschenleben fesseln, gehören vor allem die Klein-Handwerks- und Heimatkunst. Ihre Quellen versiegen auch bei künstlerischem Tiefstand nie ganz. Aus ihnen schöpft die hohe Baukunst immer Anregungen und vereinigt bald mehr, bald weniger die verschiedenen Rinnale aller einschlägigen künstlerischen Gewerbe zu einem größeren oder kleineren, gemeinsamen und einheitlichen Strom. Freilich darf man in der Kleinkunst nicht einseitig die wesentliche und einzige Ursache eines Neustiles suchen. Die Probe darauf, ob ein neuer Zeitstil seine Ausdrucksmöglichkeiten gefunden hat, sind auch nicht gute kunstgewerbliche Einzelleistungen, sondern ihr Zusammenklingen, entsprechend der Stimmung, dem Bedürfnis und der Schaulbarkeit eines künstlerischen Raumes. Die Einzelform bleibt dabei sekundär, und der Verzicht — d. h. insofern sie nichts Geborgtes, Nachgeahmtes enthält — ist daran zunächst sogar wichtiger als das positiv Neue. Niemals kann die Kleinkunst allein einen Stil bilden. Von der immerhin beschränkten Wohnungskunst z. B. bis zum höchsten Ausdruck baukünstlerischen Schaffens, dem Städtebau, ist ein weiter Weg, und zur zeitgemäßen künstlerischen Gestaltung einer ganzen Stadt gehört ein universales Eingehen auf alle geistigen Fäden und Potenzen der Zeit.

Keine Kunst ist in so hohem Grade wie die Architektur — und im besonderen der Städtebau — das höchste und ausdrucksvollste Symbol einer Kultur. Mehr als in irgend einer anderen Kunst muß in der Architektur

das Subjektive und Objektive zu einem einheitlichen Ganzen eingehen, und deshalb spielen auch in der Baukunst das Staatenleben, die herrschende Weltanschauung und die sozialen Verhältnisse eine so große Rolle. Ein neuer Zeitstil ist nur denkbar, wenn die Künstlerschaft, welche die Zeit Tendenzen repräsentiert, zugleich durch staatliche Gewalt Einfluß in der Allgemeinheit erlangt, wenn ihr der Staat nicht nur Verständnis, sondern auch Rechte einräumt. Die letzten und höchsten Forderungen der Architektur können nur durch eine staatlich soziale Macht erfüllt werden. Da dies nicht immer der Fall ist, entwickelt sich der primitive Stil nicht immer zum hohen. Ist die Konjunktur günstig, dann bildet sich aus der zeugungs fähigen Kleinkunst der große Stil, dann wird das Handwerk aus seiner ausdauernden Selbstbescheidung zu höheren Aufgaben herangezogen und vermag sich nun mit Hilfe mächtigerer Faktoren ins künstlerisch Große durchzusetzen. Dieses braucht sich dabei durchaus nicht immer zum »Klassischen« erheben, um einen überzeugenden Stilausdruck zu erringen. Es kann ebenso in einer modernen Fabrikstadt, einer Werft oder dem Kruppschen Eisenwerk wie in der Rokokowelt des 18. Jahrhunderts offenbar werden.

Am Ende einer Epoche, in welcher die Anwendung historischer Stile in Ermangelung eines eigenen vorherrschte, muß es doppelt interessieren, wie und unter welchen Vorbedingungen ein Stil entsteht. So müßig die Frage, in welchem Stile man bauen müsse, vor dem Klassizismus war, so selbstverständlich ist sie in der jüngeren Vergangenheit und noch heute nicht; wenngleich manchen Anzeichen nach jene Zeit, in welcher die Räder der Kunst nicht mehr so fest in die Räder der Gesamtkultur eingriffen, allmählich überwunden zu werden scheint. Die hier angedeutete Situation des gegenwärtigen Stilumschwungs ist ja allgemein bekannt. Noch ist man zum Teil von der langen Gewöhnung an eine Afterkunst befangen. Viele Architekten empfinden es nicht als Verlegenheit, zu einem Rathaus oder Kirchenbau bei der Gotik, zu einem Theaterbau beim griechischen Tempel, zu einem Monumentalbau beim Palazzo Pitti Anleihen zu machen. Während doch in allen diesen Bauten die gleichen modernen Menschen ein- und ausgehen, also ein doppelter Widerspruch offenkundig wird: einmal in dem Kontrast der Gegenwart zur Geschichte und andererseits in der Unstimmigkeit der verschiedenen geschichtlichen, aber heute gebauten Stile unter sich, so wird doch noch vielfach der Ruf nach Neuem, den Zeitgenossen Konformem als ketzerisch aufgefaßt.

Die Formen- und Stillehre der Antike, des Mittelalters und der Renaissance nehmen in den Programmen der technischen Hochschulen immer noch einen sehr weiten Raum ein. Will man diesen Ballast, der sich um so fühlbarer macht, als die Ansprüche z. B. des Beton- und Eisenbaues, des modernen Industrie- und Städtebaues immer vordringlicher werden, auch damit entschuldigen, daß man an diesen Stilen nur die ewig gültigen

Der Stil der
Gegenwart.

Proportionsgesetze, den Aufbau und Ähnliches zu lehren vermeint: das überlebte Stilgewand schleicht sich mit den nicht zu abstrahierenden Gesetzen in den sich bildenden Formenschatz des jungen Architekten ein und läßt sich schwer mehr austilgen. So wird der entwerfende, empfängliche Geist ziemlich stark in historische Bahnen geleitet. Der geistige Besitz aller vorangegangenen Stile ist der Neubildung stilistischen Ausdrucks aber mehr hinderlich als förderlich. Das allzu Vertraute macht auch die Massen stumpf gegen die bauliche Umgebung. Man ist gleichgültig gegen Rathaus- und Kirchengotik, die Renaissancewohnhäuser zeigen ein totes Gesicht. Das Stilgefühl wird im Kern gar nicht angeregt, und man ist meist schon mit seinem Urteil über Architektur fertig, wenn man unterscheiden kann: »Das ist Barock, das ist romanisch usw.« Von einer tieferen Anteilnahme des Gemütes ist beim Durchschnitt der Betrachter und bei einer Durchschnittsarchitektur wohl kaum schon die Rede. Das relativ Neue darf dabei freilich nicht verkannt werden, nämlich die Anpassung an die neuen Verhältnisse. Das allein genügt jedoch nicht; der Kompromiß von alten Stilformen mit neuen Bedürfnissen ist ja bis zu hohem Grade gelungen, kann aber noch keinen organischen Zeitstil bedeuten. So ungefähr zur Jahrhundertwende!

Mag es im allgemeinen von zweifelhaftem Werte sein, eine stilkritische Betrachtung bis in die jüngste Gegenwart herein fortzusetzen, so ist doch das überall in Deutschland pulsierende architektonische Leben und Aufblühen, die großzügige Inangriffnahme städtebaulicher Probleme und nicht zuletzt der Weltkrieg zu verlockend, um nicht daran Prophezeiungen zu knüpfen – Prophezeiungen, die sich ja zum Teil schon erfüllt haben. Soviel kann man heute wohl mit Sicherheit sagen, daß der oft wiederkehrende Glaube des vergangenen Jahrhunderts, in einen neuen Zeitstil einzugehen, diesmal kein leerer Wahn sein wird. Der Eklektizismus, im Bausch und Bogen genommen, hat über hundert Jahre gedauert, so daß man vom ersten Auftauchen desselben bis heute einen ziemlich großen zeitlichen Abstand nehmen kann. Er hat sich innerhalb dieses Zeitraumes in den verschiedensten Formen wiederholt, so daß man seine Erscheinungen kritisch zu überschauen vermag. Wie absolut davon abweichend ist dagegen die Bauweise der jüngsten Vergangenheit! Schon im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts setzte eine scharfe Selbstkritik ein. Nicht zuletzt durch kunstwissenschaftliche Einsichten mußte man bekennen, daß man im Vergleich zum ägyptischen und griechischen, romanischen und gotischen, Renaissance-, Barock- und Rokokozeitalter recht wenig geleistet hatte und neben jenen Höhepunkten künstlerischer Entwicklung den letzten Platz einnehmen mußte. Wieder bedurfte es dann außer dieser Einsicht einer großen Selbsterkenntnis, daß nicht mit Nachahmen und auch nicht mit Wiederbeleben oder Nachempfinden etwas geleistet sei, um vor dem

Richterstuhl der Zeiten zu bestehen. Aus dieser Gesinnung heraus kam man schließlich da und dort zur Sachlichkeit und zugleich Naivität im guten Sinne des Wortes. Damit hat die Architekturauffassung einen fundamentalen Umschwung durchgemacht.

Daß Deutschland hierbei die Führung hat, ist bei einem Vergleich mit anderen Nationen über allen Zweifel erhaben. Auch die breiten Massen beginnen jetzt wieder ganz allmählich eine Stellung zur Architektur zu nehmen, sei es auch vielfach eine ablehnende, wie in jeder Sturm- und Drangperiode, aber es wird doch wieder ein Verhältnis zum Volk, ein Lebendiges, Bindendes, ein Fluidum, das unbedingt zur Stilbildung nötig ist, hergestellt. Sogar der Monumentalstil, welcher am zähesten am Renaissanceeklektizismus festhielt, fängt an, neue selbständige Ausdrucksformen zu suchen und zu wagen. Mit dem Streben nach einfacher Sachlichkeit kann sich unmöglich die heute schon maskenhaft wirkende italienische Renaissancearchitektur auf die Dauer vertragen. Dabei üben Eisen und Glas neben anderen, relativ neuen Materialien einen reformatorischen Einfluß. Das Retardierende der Behörden bekommt endlich eine starke Konkurrenz durch das ständige Erstarken echten Künstlertums. Zu allem kommt noch das gewaltige Gewitter des Weltkrieges, von dem man auch nach dieser Richtung eine reinigende Kraft erhoffen darf. Vielleicht ist er allein berufen, das letzte große Hindernis zur Stilneubildung zu überwinden: nämlich den sozialen Kampf, die soziale Ungebundenheit und Gärung, welche einer endgültigen Kunststilentwicklung den Boden noch unsicher machen. Heute herrscht über die materiellen und metaphysischen Bedürfnisse der Zeit noch keine Klarheit, es gibt keine einheitliche herrschende Weltanschauung, und ein allgemeiner Lebensstil, wie im achtzehnten Jahrhundert, ist unmöglich. Kann es vielleicht auch gar nicht mehr wünschenswert erscheinen, eine so allgemeine Formel, wie sie bis zum Ausgang der klassischen Stile geherrscht hatte, zu finden — denn der Charakter der Gegenwart besteht eben gerade in der Vielseitigkeit der Weltanschauungen —, so wird es um so wichtiger, daß jenes große, allgemeine Gemeinschaftsgefühl, welches für einen hohen Stil unbedingt nötig ist, in etwas anderem gefunden werden kann. Das Gemeinschaftsgefühl, die Urwüchsigkeit, Naivität und zugleich eine gewisse Parteilichkeit, welche jeder kulturell bedingte Neustil besitzen muß, werden vielleicht am sichersten in dem neu erstarkten Nationalbewußtsein begründet werden. Das Nationalbewußtsein kann jene feste und bestimmte Naturkraft, welche zur objektiven Gestaltung eines neuen Stiles gebraucht wird, erzeugen. Es ist imstande, über die Kluft zwischen den verschiedenen Bildungsgraden und geistigen Strebungen hinweg zu einem Höchsten, allen Gemeinsamen, Verständlichen und Ehrwürdigen, zu einem Muster und Ideale zu leiten.

Schlußwort.

Nicht um den dargelegten Gedanken eine »gute Lehre« anzuhängen, sondern um die verachtete »graue Theorie« der Bauästhetik nochmals zu rechtfertigen und zu empfehlen, möchte ein kurzes Schlußwort wiederholt auf die große Universalität und hohe Verantwortung der Architektur der Gegenwart hinweisen, einige Haupthinderungsgründe an der Entwicklung ihrer räumlichen Überzeugungskraft bezeichnen und zugleich ein paar praktische Vorschläge für die Pflege raumkünstlerischen Anschauungsvermögens damit verbinden.

An der offenkundigen Mißachtung, welche der Bauästhetik von seiten der Laien sowohl als auch der Architekten — und oft gerade der bedeutenderen — im allgemeinen entgegengebracht wird, ist diese Wissenschaft zum guten Teil selbst schuld. Es ist auffallend, mit welcher Sorglosigkeit die meisten systematischen Ästhetiker bei Aufstellung ihrer Prinzipien an der Baukunst vorbeigehen, ja dabei meist Theorien wählen, nach welchen die Architektur als freie Kunst überhaupt unmöglich werden müßte, statt umgekehrt von der Baukunst als Gegenstand auszugehen und nach deren Wesenheit die Theorie zu bilden. Man denkt dabei oft nur an die Malerei und Plastik, Poesie und Musik, definiert das Wesen des Ästhetischen ganz allgemein nach der Eigenart dieser Künste und stempelt dann — der einmal gefaßten Kunstdefinition zuliebe — die Architektur zu einer nur zwecklichen, dekorativen, unfreien oder anhängenden Kunst, einer Kunst zweiten Ranges. Im allgemeinen werden auch die Werke der Malerei, Musik usw. viel höher geschätzt als solche der Architektur, und mit einer gewissen Mißachtung der Baukunst selbst geht Hand in Hand eine Verkennung ihrer Ästhetik. Der unbefangene künstlerisch empfindende, denkende und schauende Gebildete sollte aber im Pantheon, in der Alhambra, in der Hagia Sofia, in der Kathedrale von Amiens oder in der Peterskirche zum mindesten ebenso sehr ästhetisch ergriffen werden als von den Spinnerinnen des Velasques, dem Moses des Michelangelo, Goethes Faust oder Beethovens Symphonien. Es kennzeichnet eine absolute Entstellung ästhetischer Werte, wenn man heute im Maler und Bildner, ja noch mehr im reproduktiven Schauspieler und Sänger, sehr wohl den Künstler anerkennt und hochachtet; während man im Architekten oft nur den Techniker, der vielleicht

250

nebenbei noch »flott« zeichnen kann, zu sehen gewohnt ist. Wenn jemand ein Gedicht vorträgt, ist man von diesem Kunstgenuß begeistert; gegen die imponierenden Raumwerte eines fränkischen Dorfes z. B. ist man da gegen im allgemeinen blind, sie sind bestenfalls ganz »nette Staffage«. Wie viel an wahrhaft hohen Genüssen entgehen dadurch dem Beschauer! Hier hat die Ästhetik einzusetzen und durch Aufklärung der etwas schwerer zugänglichen und verständlichen Raumschöpfungen unzählige von Schönheiten und Kunstwerten zu erschließen.

Die Architektur ist die universalste Kunst als Sammelgefäß aller Kunstzweige, als Mutterschoß aller anderen Künste. Wenn sie ein zeitgenössischer Maler witzig mit einem Kübel, worin der Baum der Kunst wachsen müsse, bezeichnet, so hat er mit diesem leise ironisierenden Wort doch die Bedeutung der Architektur richtig geahnt. Die Plastik und Malerei betätigt sich an ihr oder gebraucht sie als Hintergrund. Die Poesie, Musik, Tanzkunst und Schauspielkunst bedarf ihrer Räume und tritt so in engste Wechselwirkung mit ihr. Ohne Architektur wäre jeder anderen Kunst der Boden entzogen. Wo sollte der Maler seine Bilder hinmalen, der Bildner seine Statuen aufstellen, der Musiker seine Töne zu Gehör bringen, der Dichter seine Menschenschicksale darstellen ohne die Baukunst? Daß diese hierbei nicht nur Dekoration, etwas Angehängtes oder reines Zweckgebilde, sondern eine freie, hohe und wesensstarke Kunst ist, bedarf keiner Rechtfertigung mehr. Auf allen Höhepunkten einer Kunstentwicklung — so besonders im Mittelalter — standen Malerei und Plastik bis zu gewissem Grade sogar im Banne der Architektur. Und diese teilweise Ein- und Unterordnung der Maler und Bildner gereichte ihren Schöpfungen sicher nicht zum Nachteil, verhalf dem ganzen Zeitstil im Gegenteil zu einer Einheit und Geschlossenheit, die gerade durch die imponierende Hierarchie aller Künste unter der Vorherrschaft der Baukunst sich zu einem unaustilgbar ewigen Monument menschlicher Größe und Kultur steigerte. Die Zeiten der künstlerischen Zersplitterung und Überproduktion — wie auch die jüngste Vergangenheit — bedürften zu ihrer inneren Sammlung und Gesundung vielleicht nichts so sehr als: Hierarchie unter die Architektur. Ruskin sagte: »Ich bin der Überzeugung, daß die Architektur der Anfang aller Kunst sein muß, und daß die andern Künste ihr folgen müssen nach Zeit und Ordnung. Und ich glaube, daß das Gedeihen unserer Maler- und Bildhauerschulen in erster Linie von dem Gedeihen unserer Architektur abhängig ist. Alle Künste müssen solange im Schwächestande verharren, bis diese bereit sein wird, die Führung wieder zu übernehmen.« (Aus H. Muthesius »Stilarchitektur und Baukunst« 1901 S. 66.)

Damit übernehmen die Baukunst und ihre Anwälte aber auch eine ungeheure Verantwortung. Die Architektur — auf der einen Seite

schwer verständlich, von verborgenem Wesen und nicht unbestrittener Herkunft — will doch gerade auch den Laien als Richter und Interessenten an ihrem Werte und ihrer Mannigfaltigkeit. Die monumentalen Eindrücke der Architektur sind jedem sichtbar, alles überragend, von erhabener Wirkung und dabei mit dem Leben innig verwachsen. Ihre Räume sind Schauplatz, Vorbild und Lenker der menschlichen Gedanken, Erregungen und Taten. Der Architekt trägt nicht nur seinem Auftraggeber, sondern auch einem Teil der Welt gegenüber eine große Verantwortung. Ein Bauwerk stellt sich allen zur Schau und ist nicht von heute auf morgen zu ändern wie ein dichterisches Manuskript oder ein Bild auf der geduldigen Leinwand. »Der Bauende soll nicht herumtasten und versuchen; was stehen bleiben soll, muß recht stehen, und wo nicht für die Ewigkeit doch für geraume Zeit genügen. Mag man doch immer Fehler begehen, — bauen darf man keine.« (Wilhelm Meisters Wanderjahre, Cotta Bd. 18, S. 272.) Eine futuristische Symphonie braucht man nicht aufführen, viel weniger muß man sie anhören, ein Gedicht muß nicht unbedingt gelesen, eine Theateraufführung nicht besucht werden. Ein Gebäude muß man jedoch ansehen, ob es gut oder schlecht ist, einen Platz muß man passieren, und wenn er allen ästhetischen Forderungen Hohn spricht. Eine Straße ist nicht ohne weiteres wieder niederzulegen und eine andere an deren Stelle neu aufzubauen. Monumentalbauten, in welchen oft Millionen investiert sind, bleiben unauslöschliche Zeugen einer Zeit. Im Städtebau sind alle Wesenseigenschaften der Baukunst im höchsten Maße verkörpert, und eine Stadt ist das ausdrucksvollste Dokument der Menschheitsgeschichte überhaupt. Sind diese Kulturdenkmale schlecht, so werden sie auch fortzeugend einen negativen Einfluß ausüben. Ihre Unterschätzung ist von weittragendster — nicht nur künstlerischer, sondern auch ethischer — Bedeutung.

Es ist ein bedenkliches Zeichen, wenn man einen Rubens nach Millionen wertet, während man unersetzliche Raumwerte — wie z. B. bei der städtebaulichen Neugestaltung Roms — der Zerstörung preisgibt. Für Bilderankäufe wird vom Staate ungleich mehr ausgegeben als für die Pflege künstlerischer Architektur. Die Geschmacksbildung des aufstrebenden Volkes sollte aber gerade an der allen sichtbaren Baukunst einsetzen. Es ist ein längst erkannter Mißstand, daß jährlich viele Tausende von guten architektonischen Kräften sich um ein paar Wettbewerbspreise von etlichen hundert Mark bewerben; während die überwiegende Mehrzahl Bauten immer noch von künstlerisch ungebildeten Spekulanten hergestellt wird. Wie viel Energie und wahres Künstlertum wird so auf der einen Seite vergeudet; während auf der andern Seite Wucher- und Spekulantentum der Physionomie der ganzen sichtbaren Welt ihren banalen Stempel aufdrücken.

252

Freilich, wer heute bauen und Geld verdienen will, darf seine Zeit unter keinen Umständen mit »Raumkunst« vertrödeln. Protektion! ist das Schlagwort; und dahinter stehen künstlerische Gleichgültigkeit, Skrupellosigkeit und ästhetische Unbildung. Der Name »Inne« mag hier als Repräsentant für alle anderen stehen.

Mit ein Haupthinderungsgrund an einer Gesundung auf diesen so umfassenden und tief ins Menschenleben eingreifenden Gebieten, an welchen so viel Verantwortung hängt, ist auch der, daß den breiten Massen das Interesse und der Sinn für das Räumliche noch fast ganz fehlt. In Zeiten hoher Wohnkultur hatte das Laienelement, das ganze Volk, am Baue von Stadt und Haus mitgewirkt — aber nicht durch Besserwissen, Kritizieren, Vorschriften und kunstwidrige Sonderwünsche gegenüber den anerkannten Baumeistern, sondern durch Einigkeit, Kulturbewußtsein, Stilempfinden, Kollektivgeist und Gesinnungstüchtigkeit. Nur auf solcher Resonanz konnten jene herrlich geheimnisvollen Raumsymphonien der Architektur zum Klingen gebracht werden, wie sie in alten Städten auf jeden Empfänglichen noch immer und unvergänglich ihren Zauber ausüben. Möge nach dem Kriege der echte Heimsinn und das Zusammengehörigkeitsgefühl auch hier erstarken! Nicht etwa mit großem Geldaufwand allein ist etwas zu erreichen — die Kriegslasten verlangen sowieso weiseste Ökonomie — sondern vor allem durch Erziehung zu räumlichem Architekturempfinden.

Besonders von seiten der Fachkreise und Fachbildung muß noch manches geschehen und gebessert werden. Die Leichtigkeit und Vielseitigkeit der modernen Reproduktionsverfahren z. B. haben, neben unbestreitbar großen Vorteilen für die Baukunst, bei vielen Architekten den Sinn für das Raummäßige sehr beschränkt. Man lernt die Raumkunst so mehr und mehr aus Bildern kennen, und das dreidimensionale Empfinden verkümmert. Christian Traugott Weinlig schrieb im Jahre 1782 in seinen »Briefen über Rom« (S. 6): »Die Empfindung des Schönen sich zu erwerben, und die Regeln der Schönheit, die größtenteils ohne Anschauen gar nicht verstanden werden können, mit dem Kupfer in der Hand zu studieren, sind sehr verschiedene Dinge. Die Gebäude selbst verhalten sich zu ihren Abbildungen noch kaum, wie Statuen und Gemmen zu den besten Zeichnungen, die davon gemacht wurden, sich verhalten. Nur allein anschauende Betrachtung, fortgesetzte unermüdliche Untersuchung, nähere Durchforschung . . . kann zu richtiger und bestimmter Empfindung des Schönen in der Baukunst . . . uns leiten.« Die Technik graphischer Kunstanstalten der Gegenwart bringt es mit sich, daß täglich die Bilderaufnahmen zahlreicher Zeitschriften am Auge des Architekten vorbeiziehen, die alle von einem möglichst günstigen Punkte, womöglich noch mit Baum- oder Vedutenumrahmung, aufgenommen

sind. Schon die Auswahl dieser Bilder nach malerischen Gesichtspunkten ist ein Argument dafür, daß die Aufnahmefähigkeit für das Bildmäßige mehr ausgebildet und höher eingeschätzt wird als der Sinn für die allseitig räumliche Kunst.

Die Literatur über Architektur besteht heute fast ausschließlich aus Bilderbüchern mit einigen begleitenden Worten. Wie viele »Architektur«-Verlagsanstalten verlegen prinzipiell nur Bilderwerke! Diese Verflachung des Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen ist dem Auge und Empfinden des heutigen Raumkünstlers leider meist schon zur zweiten Natur geworden. Er identifiziert in hohem Grade Raum und Fläche, und damit muß in der Architektur mehr und mehr die eigentliche Würze, die »Pointe« verloren gehen. Jakob Burckhard schrieb in der Vorrede zu seinem »Cicerone«: »Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient. Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schließen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse.«⁹⁾ So ein Kunstverständiger im Jahre 1855! Die Gegenwart ist stolz auf die billigen, herrlichen und unzählbar vielen Reproduktionen und Zeitschriften, in denen jede Dorfkapelle zweidimensional registriert ist, ahnt aber kaum, was sie dagegen einbüßen mußte!

An den Architekturschulen wird schon beim Beginn des Entwerfens daran gedacht, von welchem Punkte die obligatorische Perspektive zu machen sein werde; denn dieses Gemälde wird ja der Trumpf der ganzen Arbeit sein, und seine malerischen Qualitäten beeinflussen die Zensur am allermeisten. Man glaubt noch ein übriges zu tun, wenn man zugleich von mehreren Punkten Sehstrahlen zieht und nicht nur ein Bild, sondern gleich zwei und drei im Kopfe hat. Oder man macht beim Entwurf eines Platzes z. B. eine lochartige Erweiterung nach einer Seite hin, weil man auch von hier eine Perspektive malen will und dazu einen Standpunkt, von dem aus sich alles recht malerisch gruppiert, braucht. Ist es überhaupt unmöglich, einen richtigen, in Wirklichkeit bestehenden Augpunkt anzunehmen, so konstruiert man auch wohl die Perspektive von einem nur gedachten Punkt aus, wenn nur ein nettes Bild mit malerischen Qualitäten dabei herauskommt. Besteht darin die Stärke und der Maßstab des raummäßig Architektonischen? Das Perspektivzeichnen darf man gewiß nicht in Bausch und Bogen verdammen, jedoch unter allen Umständen ist vom architektonischen Standpunkt die bloß technische, aus wahrhaft räumlicher Vorstellung konzipierte Zeichnung einer durch die Schwesterkunst der Malerei verwässerten Perspektive vorzuziehen. Direkt verderblich ist aber das Entwerfen nach

⁹⁾ Siehe auch Seite 98!

solchen für die perspektivische Darstellung schon vorher ausgewählten Gesichtspunkten — um so mehr, wenn diese Augpunkte in Wirklichkeit nicht einmal vorhanden sind. Ein so geschulter Architekt sieht überall nur Bilder, nirgends Räume. Am liebsten durchstreift er mit dem Kodack das Land und bannt auf seinen Studienreisen alle Räume auf die Platte. Wenn er zu Hause dann seine Photographien betrachtet, ist sein Raumeindruck — wenn er überhaupt einen solchen gehabt hat — ein Bildeindruck geworden. Während seiner Ausbildung hatte er kaum Zeit und Gelegenheit, sich mit dem räumlichen Wesen seiner Kunst von Grund aus auseinanderzusetzen, aber einen Lehrkurs für künstlerische Photographie hat er besucht; so ist es auch nicht verwunderlich, daß ein Hauptteil seines Wissens und Könnens im Kodack steckt.

Eine bedeutende Verbesserung bei den architektonischen Lehrvorträgen mit Lichtbildern wäre die Vorführung beweglich kinematographischer Aufnahmen statt der starren Projektionsbilder. Durch die Tatsache, daß die Kinematographie den Raum von einem festen Standpunkt aus gleichsam optisch abtasten kann, würde die allseitig räumliche Vorstellung stark unterstützt werden. Ein Ideal stellt freilich diese Methode auch nicht dar, und niemals kann eine Bilderfolge den wirklichen, künstlerischen Raumeindruck voll ersetzen. Abgesehen von der veränderten Farbe und Oberflächenwirkung der Raumschale, abgesehen ferner von der verloren gegangenen Freiheit des Beschauers, bald vor- bald zurückzutreten, hier länger, dort kürzer zu verweilen, diese oder jene Blickfolge nach Belieben und in selbstgewählter Reihenfolge zu wiederholen usw., ist bei der kinematographischen Vorführung einer Raumfolge der Raum beweglich und das Auge fest gebunden, während in Wirklichkeit bei der künstlerischen Wahrnehmung der Raum fest und das Auge beweglich ist. Das letztere ist selbstverständlich durchaus nicht gleichgültig. Immerhin wäre es schon ein großer Fortschritt, wenn man bei Lichtbildervorträgen an den Architekturschulen den Kinematograph einführen und die Projektion von Bildern unterlassen würde.

Ein weiteres Hemmnis für die Entwicklung des Raumsinnes liegt darin, daß der junge Architekt immer nur auf der zweidimensionalen Fläche, auf dem Reißbrett gezeichnet hat, bis er sein räumliches Empfinden überhaupt einmal erproben kann, bis er die Dreidimensionalität seines eigentlichen Arbeitsfeldes erst verspüren darf. Auf dem Reißbrett wird eine künstlerisch heterogene Sprache wie im allseitigen Raume gesprochen. Dazu kommt noch die Beschäftigung mit historischen Stilen, welche gegenüber wichtigeren Studien viel zu viel Zeit und Interesse beansprucht. Der Sinn des angehenden Architekten sollte vor allem auf das räumliche, nicht so sehr zeichnerische und rein historische Wesen seiner

Kunst gelenkt werden.^{*)} Man sollte an den Fachschulen wenigstens einen großen veränderbaren Versuchsraum zur Verfügung haben, in welchem Decke und Wände zu verschieben, die Beleuchtung zu beobachten, ferner die Türen, Fenster, Einbauten usw. nach Belieben zu ändern wären. Darin könnte man z. B. die wichtigsten Übungen über Wirkungsformen an Gesimsen, Proportionen, Farben usw. anstellen und so manches Zeichnerische aus Räumlichem entwickeln. Man könnte die verschiedensten Studien über

*) Die eben erschienene, ungemein wertvolle Flugschrift Th. Fischers »Für die deutsche Baukunst« hat manche Berührungspunkte mit den hier angeführten pädagogischen Absichten. Fischer verlangt nach einer achtjährigen Mittelschule, auf welcher der mathematisch naturwissenschaftliche Vorunterricht erledigt sein müßte, eine zweijährige, technisch konstruktive und künstlerisch historische Akademieausbildung, hierauf nach Ablegung eines Zwischenexamens eine dreijährige, praktische Werkstättearbeit, welche nach erfolgreichem Besuche dem »Jungmeister« die Konzession zum Bauen erwirken soll.

Während der zweijährigen akademischen Lehrzeit will Fischer die technischen Fächer mit ihren notwendigen mathematischen Studien in der Hand des gleichen Lehrers vereinigt wissen. Wie Konstruktion, Statik und Materialienkunde von demselben Professor sowohl in den theoretischen Vorlesungen als auch in den praktischen Seminarübungen gelehrt werden soll, ebenso sollte nach meiner Meinung aber auch die andere, künstlerische Hälfte des Unterrichts, nämlich Architekturgeschichte, Bauästhetik und Stilgrammatik (d. i. Kunstwissenschaft im Sinne einer Lehre des Darstellungsmodus), im engsten Anschluß an praktische Übungen unter der Oberleitung eines Architekturfachmannes geleitet werden. Die Vorlesungen über allgemeine Kunstgeschichte — bei welchen die Architektur zu kurz kommt —, über die einzelnen Stilepochen etc., wie sie jetzt von verschiedenen Professoren gehalten werden, könnten wegfallen. Wichtig wäre dabei vor allem, in den Seminarübungen im angehenden Architekten eine tiefe Auffassung des Allgemeinen gültigen und Räumlichen aus allen Zeiten und Stilen seiner Kunst wachzurufen. Auch Fischer warnt eindringlich vor dem äußerlichen Nachzeichnen, der antiken, mittelalterlichen etc. Bauformen, wie es jetzt meist geübt wird. Das räumliche Erleben durch Messung und Aufnahme sei wichtiger, das Zeichnen dürfe nie Selbstzweck werden und müsse sich immer auf räumliche Anschauung, auf technische Erfahrung und Empfindung stützen. Zu bedenken wäre dabei vielleicht nur der eine Gedanke Fischers, den jungen Architekten mehr mit den Einzelformen zu beschäftigen. Dies brächte die Gefahr mit sich, daß in ihm das Wichtigste, nämlich der Sinn für das räumliche Ensemble, das orchestral Räumliche zu spät oder überhaupt nicht erwachen würde. Für den handwerklichen Beruf ist selbstverständlich die Einzelform wichtiger als das räumliche Ganze, und gerade dieser Umstand macht auf die Wichtigkeit einer sachlichen Scheidung der Handwerker-, Techniker- und Akademikerschulen, die Fischer vernachlässigt, aufmerksam! Die sozialen Abstufungen sind hier sicher im Interesse der Sache, nämlich der Baukunst selbst, begründet. Die Bauschulen, welche den Techniker heranbilden, haben sich sehr gut bewährt. Die neugegründeten Meisterschulen werden für den Baumeisterstand des flachen Landes unentbehrlich werden; sie können niemals durch Jungmeister im Sinne Fischers ersetzt oder ergänzt werden (vergl. meinen Artikel in der Deutschen Bauzeitung 1916, Nr. 66). Am reformbedürftigsten sind zweifellos die Hochschule, die Regierungsbaumeisterausbildung sowie das ganze Staatsbauwesen, und in diesem Punkt ist Fischers Schrift geradezu eine Offenbarung.

Beleuchtung, Tür- und Fenstergrößen, Möbelstellungen etc. machen und hätte immer die vergleichende Kontrolle zwischen Raum und Zeichnung, die so ungemein wichtig ist, vor Augen. In diesem Sinne müßten auch immer und immer wieder gute Straßen- und Platzräume an Hand ihrer orthogonalen Wandansichten betrachtet und studiert werden. Aus der bloßen Anschauung könnten dann die Raumwände und Grundrisse aufgezeichnet und nach der Wirklichkeit korrigiert werden. Die Übung und Ausbildung der Phantasievorstellung der dritten Dimension aus den räumlichen Potenzen rein technischer Zeichnungen ist ungleich wichtiger als die raumvernichtende Umänderung architektonischer Dimensionalität in eine ganz andere Kunstgattung und Auffassung, nämlich Graphik und Malerei.

Für den ausschließlich und stark räumlich empfindenden Architekten ist es bedauerlich, daß er sein Können nur auf dem Umweg des Zeichnerischen und Malerischen zeigen darf und so heute mit dem graphischen Künstler in Konkurrenz treten muß, der ihn durch sein bestechendes Bild — besonders beim Laien — leicht aus dem Felde schlägt. Diese Notwendigkeit ertötet dann meistens das eigentliche raumschöpferische Talent schon im Werden oder hemmt es in jedem Falle ganz erheblich in seiner Entwicklung. Wenn heute ein »künstlerisch befähigter« Architekt gesucht wird, so meint man damit gewöhnlich einen »flotten Zeichner«, also einen graphischen Künstler und keinen Raumkünstler. Und diese Auffassung herrscht wohl auch bei öffentlichen Wettbewerben vor; denn wenn der Bewerber sich nicht schon auf den ersten Blick als graphischer Künstler legitimiert, ist er von vornherein schon durchgefallen. Ein stark räumlich Empfindender wird aber im Gegenteil auf der Fläche etwas befangen sein, er wird gar nicht zeichnerischen und malerischen Effekten nachgehen können, wenn er ehrlich den Bau als Raumgebilde im Kopfe hat. Daher kommt es auch, daß oft die Bauten hervorragender Zeichner in der Ausführung so sehr enttäuschen, daß räumlich alles auseinanderfällt, was auf der Zeichnung so bestechend war; während umgekehrt die Handzeichnungen bedeutender Raumkünstler effektlos, ja oft nüchtern und unscheinbar aussehen. (Die Köderzeichnungen mit der raffinierten Licht- und Schattenverteilung, den einrahmenden Baumästen usw. werden vom »Bureau«, d. h. von Kunstgewerblern und Malern gemacht.) Im fertigen Bau sieht man nichts mehr von all den virtuosen Bildern, die schon bei der Konzeption oft Selbstzweck statt Mittel zum Zweck waren. Die Raumkunst soll eben nicht in Bildern bei Architekturausstellungen und Wettbewerben, sondern in der räumlichen Welt wirken!

Vielleicht liegt in all diesen Mißständen, deren Aufzählung sich leicht noch um andere vermehren ließe, mit ein Hauptgrund, warum die Architektur so schwer und lange um ihren einheitlichen Ausdruck und

Zeitstil zu kämpfen hat. Der Raumsinn ist heute der am wenigsten entwickelte von allen künstlerischen Fähigkeiten. Hier vor allem hat die ästhetische Einsicht und Bildung einzusetzen; sie wäre, von solchen Gesichtspunkten aus praktisch gepflegt, an den Hochschulen ungleich wichtiger als graphische Fertigkeiten und äußerlich historische Stillehren. Die Bauästhetik zeigt die immer und überall gültigen Gesetze, wie sie bei jeder Architekturbetrachtung und Schöpfung anwendbar sind, auf. Sie gewährt jedem Werk der Baukunst gegenüber eine gewisse objektive Sicherheit und Befriedigung des Urteils und Verstehens. Während die Kunstgeschichte nur über zeitliche und ständig wechselnde Erscheinungen Aufschluß geben kann, wendet sich die Ästhetik schon von vornherein nur an das Ewiggültige, Allgemeinmenschliche, allen Verständliche und über allen Zufälligkeiten stehende innerste Wesen am Kunstwerk. Wohl werden sich die ästhetischen Prinzipien der Architektur — mit der Zeit gehend — immer erweitern und vertiefen müssen, doch die fundamentalen, räumlichen Grundgesetze der Bauästhetik, wie sie aus der künstlerischen Erfahrung und Wahrnehmung hergeleitet sind, werden immer bestehen bleiben; sie sollen auch für die Zukunft die Kunstübung leiten und vor Übergriffen und Abwegen bewahren. Darin besteht zugleich ein gewisser künstlerischer Wert der Architekturästhetik, welche zu Unrecht verkleinert und unterschätzt wird. Möge sie mehr Beachtung und Pflege finden! Sie ist die Theorie der lebensvollsten und universalsten, der notwendigsten und verantwortungsvollsten Kunst, welche keine geringere Aufgabe hat als die ganze sichtbare Welt zu gestalten.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA	Sörgel, Herman
2500	Einführung in die
S6	Architektur-Asthetik

