

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100247498

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

~~L 837~~ kl.

ake. 341

PAUL KLOPFER

DAS WESEN DER BAUKUNST

EINFÜHRUNG
IN DAS VERSTEHEN DER BAUKUNST

GRUNDSÄTZE UND ANWENDUNGEN

L 837. k

MIT 65 ABBILDUNGEN UND 50 VOLLBILDERN



VERLAG VON OSKAR LEINER IN LEIPZIG

Alle Rechte vorbehalten,
besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen.

Copyright 1919 by Oskar Leiner, Leipzig (Germany).



Inid. 5245.

354301 L/1



aku. 5245/49 R.

MEINER LIEBEN FRAU JOHANNA

VORWORT

Das Buch will keine Stillehre im gewöhnlichen Sinne sein, sondern außerhalb aller geschichtlicher Gesichtspunkte den Baubeflissenen wie den Laien in das Verstehen der Baukunst einführen, indem es den Stoff nach kulturellen, schönheitlichen und technischen Hinsichten gliedert und in einem zweiten Teil eine Reihe (50) Beispiele in der gedachten Weise behandelt. Es ist entstanden aus den Erfahrungen heraus, die ich in meinen Vorlesungen an der Hochschule für bildende Kunst in Weimar im Winter 1918/19 gemacht habe, als ich versuchte, in der mir gezogenen zeitlich engen Grenze den Studierenden und den dort hörenden Bauschülern und Laien das Wesen der Baukunst nahe zu bringen.

Weimar, im November 1919.

Prof. Dr. Ing. Paul Klopfer.

INHALT

Vorwort	Seite V
-------------------	------------

Erster Teil, Grundsätze.

A. Vorbedingungen zum Verstehen der Baukunst	I
1. Bauen. 2. Baukunst. 3. Phantasie. 4. Die Werke der Baukunst. 5. Kult- und Profanbauten. 6. Wohnbau. 7. Gesetze der Schönheit. 8. Baustoff und Technik. 9. Die drei Richtlinien für das Verstehen der Baukunst. 10. Zusammenfassung.	
B. Die drei Richtlinien für das Verstehen der Baukunst	4
1. Die zwei Weltanschauungen	4
2. Die Schönheit und ihre Gesetze	6
a) Die Phantasie	6
b) Die Gesetze der Schönheit	7
Der Mensch, das Maß aller Dinge	7
Gleichgewicht und Symmetrie	8
Aufbau und Proportionalität	8
Reihung und Rhythmus	10
c) Sehen und Betrachten	10
Ruhebild und Tastbild	11
3. Stereotomie und Tektonik	15
a) Allgemeines	15
b) Architektonische Gliederung	15
1. Tektonik (Gerüstbau)	15
2. Stereotomie (Massenbau)	18
c) Der Gesamteindruck	21
d) Mischformen	22
4. Handwerk und Kunst	25
5. Licht und Farbe	27

Zweiter Teil, Anwendungen.

Allgemeines	30
A. Statisch empfundene Gerüstbauten	31
a) Ohne Bogen:	
1. Der Parthenon in Athen	32
2. Das Brandenburger Tor in Berlin	33
3. Die Villa Rotonda bei Vicenza	34
4. Die Nikolaikirche in Potsdam	35
5. Das Krematorium in Delstern	36
6. Die deutsche Gesandtschaft in Petersburg	36
b) Mit Bogen	
7. Der Konstantinbogen in Rom	37
8. Die Loggia am Marçusturm in Venedig	39
9. Palazzo Farnese in Rom	40
10. Palazzo Gondi in Florenz	41

	Seite
B. Dynamisch empfundene Gerüstbauten	42
11. Das Pellerhaus in Nürnberg	43
12. Das Rattenfängerhaus in Hameln	44
13. Das deutsche Haus in Dinkelsbühl	45
14. Der Otto-Heinrichsbau in Heidelberg	46
15. Die Peterskirche in Rom	47
16. Die Karl-Borromäuskirche in Wien	48
17. Il Gesu in Rom	49
18. Sa. M. Maddalena al Corso in Rom	50
19. Die Klosterkirche in Neresheim	51
20. Die Frauenkirche in Dresden	52
21. Inneres der Heil. Geist-Pfarrkirche in München	54
22. Inneres der Kirche in Neresheim	54
23. Der Westpavillon des Zwingers in Dresden	55
24. Der Spiegelsaal in der Amalienburg bei München	57
C. Statisch empfundene Massenbauten	57
25. Das Pantheon in Rom	59
26. Das Grabmal des Theoderich in Ravenna	60
27. Die Sophienkirche in Konstantinopel	61
28. Das Münster zu Aachen	63
29. St. Michael in Hildesheim	64
30. Die Klosterkirche Paulinzella	65
31. Der Dom zu Mainz	66
32. St. Gereon in Köln	67
33. Der Dom zu Speier	68
34. Die goldene Pforte in Freiberg	69
35. Das Rathaus in Thorn	70
36. Die Börse in Amsterdam	71
D. Dynamisch empfundene Massenbauten	72
37. Grünewalds Kreuzigung	73
38. Nordische Portalplanken	74
39. Die Kathedrale zu Reims	75
40. Das Münster zu Ulm	76
41. Der Regensburger Domchor	78
42. St. Marien in Prenzlau	79
43. Altes Haus in Lübeck	80
44. Das Rathaus in Tangermünde	81
45. Die Alexanderkirche in Marbach	82
46. Renaissanceportal aus Ulm	83
47. Fachweikhaus in Hamburg	84
48. Stadttor in Dinkelsbühl	85
49. Wertheimhaus in Berlin	86
50. Brunnen von Obrist	87
Orts- und Namenregister	140
Verzeichnis der Fremdwörter und technischen Ausdrücke	141
Literaturverzeichnis	142

Erster Teil.

Grundsätze.

A. Vorbedingungen zum Verstehen der Baukunst.

1. Unter **B a u e n** verstehen wir im allgemeinen alles räumliche Schaffen der Menschen überhaupt. Das Gebaute bezeichnen wir als Bauwerk.

So z. B. ist ein Haus ein Bauwerk, nicht aber ein Fels oder eine Grotte. Anderseits gehören zu den Bauwerken auch viele Werke der Ingenieurkunst und des Maschinenbaues, sofern sie räumliche Gebilde darstellen, während Bildhauerarbeiten (Plastiken, Skulpturen), da sie keine räumlichen, sondern körperliche Gebilde sind, ausscheiden.

2. **B a u k u n s t** hingegen ist das Schaffen von Bauwerken im Einfluß der Phantasie. Der Schöpfer eines künstlerischen Bauwerkes erfüllt nicht bloß sachlich die Bedingungen der Bauaufgabe nach Raum und Stoff, sondern handelt unter dem Einfluß der Phantasie, die im Zwange urewiger Gesetze steht und deren Aufgabe wir dahin festlegen können, daß sie „ein Inneres so ausdrücken soll, daß es ein Äußeres wird“¹⁾. Allerdings vermögen wir auf unseren Wegen durch Stadt und Land auch einfachste Bauwerke zu treffen, die ohne alles künstlerische Dazutun an sich oder in ihrer Stellung zueinander schön anmuten — die einfachste Gasse alter Häuser, die etwa in krummem Weg uns immer neue Blicke auftut, wird leicht als „schön“ bezeichnet — mit Recht! — denn auch hier werden die ewigen Gesetze der Schönheit sichtbar. Nur sind sie eben nicht a b s i c h t l i c h vom Künstler befolgt worden, sondern die Zwecklichkeit der Baulösung ließ den Handwerksmeister u n b e w u ß t unter ihrem Einfluß (und dem Sinne der Zeit) arbeiten. In ähnlichem Sinne sind auch die Formen der Maschinen und Brücken, sofern sie nur errechnet werden, als „schön“ zu bezeichnen. Sie beweisen damit aber zuletzt doch ihre enge Verwandtschaft mit den Werken, die ihr Dasein der schaffenden Phantasie des Künstlers verdanken.
3. Die Tätigkeit der Phantasie gründet sich zu tiefst in der Seele eines Volkes und einer Zeit.

Wie dem Menschen so ist auch dem Volke als einem nach Abstammung, Sitte und Sprache zusammengehörigen Teil der Menschheit eine Seele eigen, die es treibt, sein Verhältnis zur Umwelt — in ersten Zeiten zu Gott — zum Ausdruck zu bringen. Diesen Ausdruck, der unendlich mannigfaltig sein kann, nennen wir Kunst²⁾.

¹⁾ Scheffler, Der Geist der Gotik. Siehe auch Punkt 4.

²⁾ Der Philosoph Fichte sagt:

„Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt nach Anlage und Bestimmung einen rein idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist.“ Die Lösung dieser Aufgabe läßt den harmonischen Menschen entstehen. Das gilt auch für die Ganzheit eines Volkes.

4. Die Baukunst hat sich in erster Linie also nicht mit der technisch-räumlichen Lösung der Bauaufgabe an sich zu befassen, sondern mit ihrer künstlerischen. Damit scheidet sie zugleich alle jene Aufgaben aus, die keine Beziehung der Seele zum Werke haben, es bleiben dagegen nur die; denen eine höhere Bestimmung eignet: das sind Gotteshäuser, Herrscherbauten, Gesellschaftsbauten und andere, die nicht bloß praktische, sondern auch ideale Zwecke zu erfüllen haben.

Das können auch Verwaltungsbauten sein, denn diese sollen die Macht und den Stolz der Gemeinschaft zeigen, auch Kaufhäuser, die dem Volke Gutes und Schönes vermitteln, während Wohnhäuser nur zum kleinsten Teil die künstlerische Phantasie zu beschäftigen haben, wie auch Fabriken, Bahnhöfe und andere Nutzbauten, die — ähnlich wie Maschinen — ihre Schönheit vor allem in der Erfüllung der praktischen und nicht der ästhetischen Grundgesetze erkennen wollen.

5. Nach ihrem Bauzweck unterscheiden wir Kultbauten und Profanbauten. Der Kultbau umfaßt alle der Gottheit dienenden Gebäude, hier herrscht die Idee rein und unbeschränkt (denn auch die Einrichtungen des Gottesdienstes und Kirchendienstes unterstehen dem Zwange derselben großen Idee). Aber schon beim Schloßbau¹⁾ tritt der weltliche (profane) Zweck auf, und bei den Gesellschaftsbauten, bis hinab zum Wohnhaus und dem eigentlichen Zweckbau, wird er mehr und mehr Hauptfaktor — diese Bauwerke heißen deshalb Profanbauten.

Je mannigfacher die Anforderungen der menschlichen Gesellschaft an das Bauwerk werden, um so schwieriger wird es für die Phantasie, es schön zu gestalten. Die einfachsten Raumbauten, wie der Tempel, die gotische Hallenkirche u. dgl. geben dem Geiste des Künstlers viel freiere Bahn als etwa das Schloß, das Theater, die Villa, die noch besondere Anforderungen an Wissen, Verstand und praktische Erfahrung stellen. Der Künstler muß hier sozusagen trotz der Bauaufgabe den großen Gesetzen des Schönen und der Kultur folgend, zu schaffen versuchen.

6. Für den Wohnbau gilt noch eine besondere Bedingung. Das Wohnhaus ist viel mehr an Grund und Boden gefesselt als der Kultbau und der Gesellschaftsbau, die beide ihre Zwecke in höheren Begriffen, eben in Gott oder in der geistigen oder seelischen Gemeinschaft der Menschen haben, während das Wohnhaus ein Stück der Heimat ist.

Wenn wir heute diese Feststellung nicht mehr in der Stadt — und auch auf dem Lande nur bei älteren Bauten — bestätigt finden, so liegt auch diesem Umstand ein Kultursinn zugrunde: der Mensch der Gegenwart ist nicht der gleiche, seßhafte, wie vor 60 Jahren. Die Freizügigkeit hat seinen Anteil am heimatgerechten Bauen geschwächt, es bedarf künstlicher Einrichtungen, wie der Denkmalflege und des Heimatschutzes, um das Wertvolle an altem Echten in Stadt und Land zu erhalten. Die alten Formen, die der Seele und dem Sinn der Heimat entwachsen sind, und deren Ursprung zurückreicht oft auf heidnische Zeiten²⁾, sind nach Möglichkeit zu erhalten. Sie in neuen Bauten nachzuahmen, wäre jedoch verfehlt, denn niemals wird die äußere Schale den durch die Zeit veränderten Kern in sein altes Wesen zurückzaubern können. Der lebendige Sinn darin ist erstorben, das Bauwerk ist geschichtlich geworden und gewinnt damit für uns einen neuen, ganz anderen Wert.

Immerhin wird auch heutzutage ein Wohnhausbau, in erster Linie ein Einzelwohnhaus auf dem Lande, Bindung mit der Heimat, aus der er herauswächst,

¹⁾ Die alten Zeiten des Orients, die im Herrscher zugleich den obersten Priester sahen, haben im Herrscherbau auch den ersten mächtigsten Kunstbau gepflegt, daneben genossen die Grabbauten die gleiche künstlerische Sorgfalt.

²⁾ Wie besonders alte Fachwerkbauten in der Stellung ihrer Hölzer und in seltsamen Schnitzereien beweisen.

zu suchen, und allen Einfluß des Fremden von sich zu weisen haben. So vor allem sind Hausformen, die nicht in die Gegend passen, zu vermeiden, und es muß, wenn ein Nutzbau im Kreise der alten, echten Umgebung errichtet werden muß, diese Umgebung eifrig und liebevoll studiert werden, und zwar nicht bloß äußerlich, sondern mehr noch im Innern der heimatstammten Häuser, in den Stockwerkshöhen und im Baustoff und der Baukonstruktion.

Solche Bedingungen die zunächst seitab von den Forderungen der Schönheit liegen, stellen den Wohnbau nicht unmittelbar in den Kreis der Baukunst, sondern in den der Bauweise. Denn es sind nicht höhere Ideen, die der Volksseele entspringen, die den Wohnhausbau veranlassen, sondern in erster Linie menschlich-körperliche Forderungen, Forderungen an Gesundheit, Schutz und Unterhalt. Nach Erfüllung dieser Forderungen wird die Phantasie am Hausgerät in mannigfacher Kleinarbeit zu künstlerischer Betätigung kommen können, wobei sie gern in den Schatz der Formen des Kult- und Gesellschaftsbaues greift.

7. Die treibende Kraft, die die Phantasie des Künstlers beeinflusst, kann ihn aber noch nicht zum Werke selbst befähigen, wenn er nicht die Gesetze der Schönheit kennt.

Diese Gesetze liegen im Menschen selbst verborgen, sie ordnen seine Phantasie und befähigen sie nun erst zur Bewältigung der Bauaufgabe.

8. Außer den Schönheitsgesetzen bestehen aber noch Gesetze des Stoffes und seiner technischen Gestaltung, die befolgt werden müssen, damit das Werk auch wirklich zur Vollendung kommt.

Die Grundhandwerke des Bauens, die Maurerei, d. h. die Herstellung von Baumassen durch Schichtung, und die Zimmererei, d. h. die Herstellung von Bauteilen aus Stabgefüge (Gerüst), beherrschen alle Bautechnik. Auf diese beiden Handwerke lassen sich alle Werke der Bauwelt technisch zurückführen, wir dürfen diese demzufolge als Massenbauten [stereotome¹⁾ Bauten] oder Gerüstbauten [tektonische²⁾ Bauten] bezeichnen.

Diese Zweifheit der Technik, die Stereotomie und die Tektonik, die ihren Grund wie alles Bauen in Wirklichkeit schließlich in dem Boden hat, der den Baustoff hergibt, steht in engstem Zusammenhang mit der Kultur eines Volkes, die zum größten Teile doch auch in dessen Heimat wurzelt; und wie ein Volk in dem Gefühl der Spannung zur Überwelt das Baumaterial gebraucht, so zeigt es den Stand seiner Kultur deutlich.

9. Dreierlei gehört also zum Verstehen eines Bauwerkes:

1. Die Kulturgrundlage, zu tiefst die Volksseele, aus der heraus das Werk gewachsen ist,
2. die Art und Weise, wie die Phantasie des Baumeisters als die Schöpferin des Werkes im Einfluß der Kultur sich mit den Gesetzen des Schönen abgefunden hat, und
3. welcher Baustoffe und Konstruktionen sie dabei sich bedient und wie sie diese in der Bauidee verwendet hat.

10. In die hier genannten Richtlinien haben wir uns selbstvergessen zu vertiefen. Wir können einen gotischen Dom nicht verstehen, wenn wir im Dünkel unserer modernen Weltanschauung den heiligen Raum betreten, ohne jede Ahnung der Zeit und ihrer Stimmung, die ihn hat werden lassen. Die Fähigkeit uns in solche aus alten Zeiten herausgeschaffenen Werke zu vertiefen, gleichsam zu verlieren, setzt das Studium jener Zeit selbst voraus. Ebenso wenig wie ein Mensch, der keinen „Sinn für Natur“ hat, die Natur verstehen kann, ebenso wenig vermögen wir, ohne uns den Sinn für jene Kultur angeeignet zu haben, diese Werke zu verstehen.

1) Stereotomie (griechisch) bedeutet soviel wie Körperschneidung. Näheres siehe w. u.

2) Tektonik (griechisch) bedeutet Zusammenfügen stabförmiger Teile. Näheres siehe w. u.

Wir können aber bei aller Kenntnis der Volksart und Geschichte noch keinen künstlerischen Genuß verspüren, wenn wir nicht auch erkennen können, wie die Gesetze der Schönheit von jener Zeit aufgefaßt und angewendet worden sind.

Und endlich vermag uns erst dann der Begriff des Ganzen lebendig und damit nur innerstes Eigentum zu werden, wenn wir die Art des Baustoffes und seine handwerklich-technische Bewältigung erkennen.

B. Die drei Richtlinien für das Verstehen der Baukunst.

1. Die zwei Weltanschauungen.

Wir haben die Aufgabe der Phantasie, die die treibende Kraft zur Kunst ist, darin erkannt, daß sie ein Inneres so ausdrücke, daß es ein Äußeres wird. Was ist dieses Innere, das die Phantasie ausdrücken soll, oder das von sich aus die Phantasie befähigt, daß sie ihm ein Äußeres, daß sie ihm Form gebe?

Wir haben es oben (3.) kurz mit „Volksseele“ bezeichnet und betont, daß diese Volksseele in der Kunst ein Mittel gefunden hat, ihr Verhältnis zur Welt des Übersinnlichen zum Ausdruck zu bringen. Goethe spricht dies deutlich aus, wenn er sagt: „die Kunst ist die Vermittlerin des Unausprechlichen“. Deshalb ist die Kunst, auch zunächst in den Dienst der Religion gestellt worden mit der Aufgabe, die Spannung zwischen Mensch und Gott zu lösen. War diese Spannung groß, so wird auch das Bauwerk mächtig dastehen, als ein Ausdruck der religiösen Sehnsucht nach Vollendung und Erfüllung. Fand hingegen diese Spannung schon in der Welt selbst Erlösung, so wird auch das Bauwerk weltlich und fertig im Endlichen anmuten.

Der Ausdruck der Kunst wird in diesen beiden Fällen grundsätzlich verschieden sein. Im ersten Falle werden wir ihr Maß nicht mit den menschlichen Begriffen der Schönheit messen können, wir werden innere, seelische Maßstäbe dazu suchen müssen — im andern Falle dürfen die aus uns selbst herausgeschaffenen Gesetze des Schönen genügen, um die Werke dieser menschlich-endlichen Kunst — dieser „schönen Kunst“¹⁾ zu verstehen und abzuschätzen.

Die eine — sie war im Grunde allen Völkern in ihrer Frühzeit und Kindheit zu eigen — stellt den Menschen in einen Gegensatz zum Übersinnlichen, es besteht da eine Zweiheit (Dualismus) von Mensch und Umwelt. So lebt der Mensch in einem bestimmten Furchtverhältnis zur Außenwelt, die er mit guten und bösen Mächten erfüllt, zuerst ohne Beziehung zum Sittlichen, teilweise auch örtlich beschränkt. Erst allmählich entwickelt sich in bestimmten Völkern eine allgemeine und zugleich auch sittliche Gottesidee, und diese Völker sind es, die zu fortdauernder Entwicklung bestimmt sind, während die örtliche Bedingtheit das Gegenteil bedeutet²⁾.

Der künstlerische Ausdruck, der die Entspannung herbeiführen soll, kann sich nicht an das Hiesige, Anschauliche halten, da würde er keine Beziehung zum Jenseits finden, er muß zum Abstrakten, geometrisch- oder stereometrisch-Symbolischen greifen, das ihm gleichsam zur Beschwörung seines Grauens vor der zusammenhangslosen Umwelt dient, die ihm das Chaos ist. Erst wenn im Laufe der Zeiten in ihm eine Entspannung zur Umwelt eintritt, wenn er vertraut wird mit den Kräften in und über der Welt, dann wandelt sich vor ihm das Chaos in den Kosmos, der religiöse Charakter der Kunst hat sein Ende erreicht und wird zu einer idealen Steigerung des Lebens³⁾.

¹⁾ Der Franzose nennt deshalb die Kunst auch „beaux arts“, wenn er die bildende Kunst bezeichnet.

²⁾ Paul Rohrbach, Die Geschichte der Menschheit, S. 57 (K. R. Langewiesche).

³⁾ Worringer, Formprobleme der Gotik, München.

Nicht alle Völker machen den hier geschilderten Lauf des Erkennens durch; je nach Rasse, Rassenmischung, Örtlichkeit und Klima (den Bedingungen zur Kulturbetätigung) finden wir schnellreife, in sich früh abgeschlossene und in der Entwicklung stehende Weltanschauungen.

Zu den schnellreifen dürfen wir die Griechen zählen, die aus dem Dualismus der Weltanschauungen, der sie etwa bis zu Homers Zeiten beherrschte, sich in sechs Jahrhunderten zu einem Volke rein immanenten Weltanschauung gewandelt haben, d. h. einer Anschauung, die die göttliche Kraft in allen Schöpfungen dieser Welt erkennt, und die in der so erreichten Einheit von Mensch und Welt auch eine Kunst schuf, der jede übersinnliche Färbung fehlte und die als „schöne Kunst“ mit menschlichem Auge wohl zu erfassen ist. Diese Kunst ist also nicht abstrakter Art, sie läßt nicht die Ausdrucksmittel, die die Welt bietet, unbeachtet liegen, sondern bedient sich ihrer wie sie nur kann, ihr gehört Körper und Stoff. Mit vollen Sinnen gibt sich der „klassische“ Mensch der sinnlichen Erscheinungsform hin, um sie nach seinem Bilde umzuprägen; er findet in ihr selbst die ihm innewohnenden (immanenten) Gesetze wieder und bildet danach.

Die früh abgeschlossene Weltanschauung ist den Völkern des Morgenlandes eigen. Der Orientale wird von dem Dualismus nicht mehr verwirrt und gequält (er steht über dem Erkennen) und empfindet ihn als ein erhabenes Schicksal (Kismet), und schweigend und wunschlos beugt er sich vor dem großen unentschleierbaren Geheimnis des Seins¹⁾.

Die Kunst des Orientalen ist abstrakt wie die des Urmenschen — sie findet nicht in der Umwelt, in der Welt der Anschauung, ihresgleichen oder auch nur Anregung, aber über die primitive Kunst hinaus hebt sie eben jene Abgeschlossenheit, Ruhe und Sicherheit des Empfindens, die wir ebenso im orientalischen Teppichmuster erkennen, das bei aller Lebhaftigkeit im einzelnen so ruhig wirkt, wie auch in den Bauwerken, deren Großräumigkeit sich in den einfachsten Raumgebilden, dem Kubus und der Halbkugel offenbart, und die über den naturalistischen Begriff von Säule und Balken hinaus unseren Augen Werke vorsetzt, welche alles statische Nachprüfen einfach vergessen machen über der Großartigkeit und erdenfremden Schönheit des Aufbaues und seines Schmuckes.

Um die Zeit, da sich die Weltanschauung des Orientalen festigte und sich als ein Gegensatz zu dem (durch Mischung entstandenen)²⁾ griechisch-klassischen Stil stellte, war die Anschauung des Nordens noch völlig im Banne des Primitiven. Aber doch war den germanischen³⁾ Völkern schon ein viel höherer Begriff der Religion eigen, da diese sich tatsächlich mit sittlichen Weltanschauungen deckte. Der Dualismus von Mensch und Gott stand gleichsam schon von vornherein auf einer höheren Stufe, er war von vornherein der Idee des Christentums verwandt, das er ja auch später leicht in sich aufnehmen sollte. Die Germanenkunst äußerte sich aber nicht in Bau- und Bildwerk, Tempel und Götterbilder sind uns aus der germanischen Kunst nicht bekannt, dafür aber in seltsamen Ornamenten, die fern von allem Natürlichen als halb geometrisches, halb organisches Linienspiel in Flechtweise und in Bandverschlingungen Rätsel zum Nachgrübeln aufgeben, die eine starke Seelenspannung, ein lebhaftes inneres Dasein und viel Leidenschaftlichkeit verraten, etwas Sinnwidriges, gleich einer lebendig gewordenen Geometrie.

Diese germanische Kunst wurde auch dann noch nicht aus ihrem Banne des rein Ornamentalen geweckt, als mit dem Siege des Christentums altchristliche Baugedanken, vermischt mit byzantinisch-griechischen Weisen, in Deutschland Einzug hielten. Auch da treffen wir nur wiederum auf jene seltsame verschlungene Orna-

¹⁾ Worringer a. a. O. S. 25.

²⁾ Über die Art der Mischung gibt Paul Rohrbach in dem obengenannten Werke, Die Geschichte der Menschheit, Aufschluß.

³⁾ Die Germanen dürfen als frühes Völkergemisch der nordischen Stämme im weiteren Sinne als heute angenommen werden (Worr. S. 29).

mentik, die wir aus dem Kunstgewerbe der Germanen kennen, die erst den Tierleib, dann die Pflanze und zuletzt den Menschen in ihren Bereich gezogen hatte¹⁾. Erst ganz allmählich rang sich der germanische Formwille auch zu den Großtaten des Raumes durch, die wir schließlich am gotischen Dome in ihrer höchsten Vollendung bewundern dürfen. Da erst vermählt sich gleichsam dieser Formwille mit dem des Christentums, dem er in der Erkenntnis einer unerbittlichen Schicksalsgewalt, die dem Germanen den Glauben an die alten Götter zerstört hatte, verwandt geworden war, dem er aber auch deshalb unterlag, weil hier ein festes System herrschte, während dem nordischen Menschen die Kraft zum selbständigen Aufbau einer festen Form für seine transzendentalen Bedürfnisse fehlte (Worringer).

Zwei Weltanschauungen sind es also, die die Menschen in ihren Religionen gepflegt haben: die eine, die wir im klassischen Menschen kennen, und die andere, die dem nordischen Menschen eigen ist und die (vorwiegend in der Literatur), auch „romantisch“ genannt wird. Die eine sieht ihren Gott in der Welt (immanent), die andere sieht ihn außerhalb (transzendent) — und dementsprechend erwächst für die eine eine Kunst, deren Inhalt menschlich schön anmutet, während die Kunst der andern keine Schönheits-, sondern mehr eine Beschwörungs- und Andachtskunst ist.

Die klassische Kunst hat vom Ausgang des Mittelalters bis in den Ausgang des 19. Jahrhunderts unsere Kultur beherrscht, wenn auch von Zeit zu Zeit durch diese Herrschaft und Schule hindurch immer und immer wieder lebendig-germanischer Geist drang, so besonders im Barock und Rokoko und weniger in Raumwerk als im Zierwerk — aber erst die letzte Gegenwart stellt sich ernsthaft-kritisch vor sie hin und spricht nun von einer Ausdruckskunst, von einem Expressionismus, der sich nicht mehr die Natur zum Vorbild nimmt, sondern ganz ähnlich im Sinne der alt-nordischen Kunst, die Geheimnisse der Seele verlaublich will.

So verfolgt auch die letzte Gegenwart keine Schönheitskunst, und wie wir die gotischen Bauwerke nicht mit dem Schönheitsmaß der Klassik messen können, so bleibt uns auch das Verständnis dieser neuen Ausdruckskultur versagt, wenn wir mit den üblichen Schönheitsmessern an sie herantreten.

2. Die Schönheit und ihre Gesetze.

a) Die Phantasie.

Der Schöpfer eines künstlerischen Bauwerks, so erfuhren wir in Punkt 2, handelt unter dem Einfluß der Phantasie, die im Zwange urewiger Gesetze steht.

Die Phantasie des einzelnen ist nichts absolutes, unabhängiges, sie ist ein Stück der Volksseele, vielleicht ihr Spiegelbild, das sich immer mit Hilfe des Verstandes im Bauwerk, räumlich, förmlich und zierend äußert. Rassen, Völker, Länder und Zeiten sprechen durch die Phantasie des Künstlers zu uns. Je weniger Widerstand die Phantasie auf ihrem Wege zur Versinnlichung findet, um so deutlicher, ungehemmter tritt sie uns vor die Sinne, vorausgesetzt, daß unsere Sinne ihre Sprache überhaupt verstehen. In der Dichtkunst, in der Musik, in der Malerei, auch in der Ornamentik werden wir diese Sprache besser erkennen als in der Baukunst, da hier die räumlich-praktischen Forderungen der Bauaufgabe wie andererseits die technisch-konstruktiven Aufgaben der Ausführung der Phantasie oft erhebliche Hemmungen entgegenstellen. Aber doch wird gerade an den Raumwerken der Kunst die Kraft, die Intensität der Phantasie am stärksten deutlich. Wie herrlich verkünden doch die gotischen Dome diese Kraft! Da erscheint uns die Phantasie wie der elektrische Funke, der die Spannung der Seele zur Überwelt vermittelt und auslöst.

Wie anders die Werke der orientalischen Phantasie! Je nach ihrer Zeit unheimlich-monumental, von der Macht der ägyptischen Pyramide an bis zum Kuppelraum der

¹⁾ Lamprecht, Einführung in das historische Denken. Leipzig 1912.

Sophienkirche in Konstantinopel, oder fein und zierlich, wie etwa das von den Arabern um 1248 begonnene Lustschloß der Beherrscher von Granada, die Alhambra, dieses Kleinod der maurischen Kunst, mit der Fülle und rätselvollen Schönheit seiner bunten Verzierungen, der Feinheit der Säulengänge, der Leichtigkeit ihrer Bögen — das Ganze ein Werk, ganz in den Dienst der Liebe und des Rittertums mit ihrer Lyrik und ihrem Gesange gestellt.

Und wieder anders die Phantasie des Griechen, die sich in seinen Tempeln nicht als im Kampfe gegen die Bauaufgabe und ihre stoffliche Bewältigung uns kundet, sondern im Einverständnis und in Harmonie damit, Harmonie — Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte bändigt dort die Phantasie, entspannt die Seele und löst alle Erwartungen in einer in sich selbst ruhenden Schönheit auf.

So ist die Phantasie eine Sprache, die sich von unserer Laut- und Buchstabensprache vor allem dadurch unterscheidet, daß sie nicht jeder sprechen — und nicht jeder verstehen kann. Doch darf behauptet werden, daß alle Kulturvölker zum Verstehen derjenigen Werke fähig waren, die innerhalb ihrer Zeit geschaffen wurden¹⁾.

b) Die Gesetze der Schönheit.

Wie nun aber der Sprache Grundgesetze zu eigen sind, die die Phantasie wohl beachten muß, damit sie wirklich künstlerische Werte schafft, so sind auch in der Baukunst Gesetze zu beachten, damit das Werk ein schönes Werk, d. h. ein Kunstwerk werde.

Dabei werden wir auch hier wieder finden, daß die verschiedenen Zeitgeister sich je nach ihrer Art anders zum Gesetze stellen, und es gehört zum Verstehen des Stiles, diese individuelle Auffassung aus dem Ganzen herauszufinden und es aus dem Wesen des Schaffenden heraus zu begründen.

Die Gesetze der Schönheit umfassen, je nach der Kunst, die sich ihnen verbindet, Zeit und Raum. Die Baukunst im besonderen hat vorwiegend mit räumlichen Gesetzen zu tun; wie aber Raum und Zeit untereinander in Beziehung stehen — man denke nur daran, daß zum Durchschreiten eines Raumes Zeit gehört — so werden wir auch für die Baukunst die Wirkung der Zeit nicht ausschließen können.

Der Mensch das Maß aller Dinge.

Dem Verständnis der Gesetze der Schönheit in der Baukunst kommen wir nahe, wenn wir den Spruch beherzigen, daß „der Mensch das Maß aller Dinge“ sei. Dieser Satz ist griechischen Ursprungs, und in der Tat bedeutet er für die griechische Kunst nicht bloß Ausgang, sondern auch Ziel des Schaffens — auch für die bauende Welt überhaupt darf er wenigstens als Ausgangs- und Vergleichsmoment gelten²⁾. Der Mensch erst kann ein Bauwerk daseinswürdig machen — darin beruht auch der Unterschied zwischen Natur und Kunst, daß die eine ohne den Menschen fertig wird, während die andere seiner nicht entbehren kann. Erst am Menschen ermessen wir die Bestimmung und die Größe eines Bauwerks, ja eines ganzen Stiles — „in Griechenland ist es der nackte, in allen Leibesübungen vollkommene Jüngling von schöner Rasse, im Mittelalter der verzückte Mönch und der liebende Ritter, im 17. Jahrhundert der vollendete Hofmann und in unseren Tagen der unersättliche und traurige Faust oder Werther“, sagt der französische Kunstphilosoph Hipp. Taine.

¹⁾ Daß die Gegenwart der Kunst so fremd gegenübersteht, beweist nur ihren Mangel an Kultur, d. h. an Seele, so daß, wo einmal der Einzelne Beziehungen zur Um- und Überwelt zum Ausdruck bringt (4.), er nur wenig verstanden wird.

²⁾ Die alten Maße führen alle auf Teile des menschlichen Körpers (Elle = Ellenbogen, Fuß, Hand) zurück. (Das Modul der Alten ist ein willkürlich angenommenes Maß). Das Verhältnis der Säulenhöhe zur lichten Säulenweite der alten Tempel ähnelt der Manneshöhe zu dem Manneschritt.

Gleichgewicht und Symmetrie.

Das Hauptgesetz, das den Menschen, wie alle Körper auf der Erde beherrscht, ist das Gesetz der Schwere. Die lebendige Natur bekämpft dieses Gesetz in ihrem Trieb nach oben, alles Wachsen in Pflanze, Tier und Mensch ist der siegreiche Kampf des Triebes gegen die Schwere der Masse. Aber aus eben diesem Kampfe entsteht auch die Form. Sie verrät in ihrem Aufbau die Absicht, ihren Sieg gegen die Schwere auch zu behaupten, sie verteilt ihre Organe so, daß Gleichgewicht besteht, und damit aller Schwerkraft zum Trotze die Richtung nach oben, die Richtung nach Licht, Luft und Leben, erhalten bleibt. So erhebt sich der Baum, die Blume, der Mensch über die Erde, und nur die Art des Nahrungserwerbes und der Nahrungsaufnahme gibt hier Unterschiede. Der an den Orte geheftete Baum wird demnach viel deutlicher das Gleichgewicht zeigen als der an keinen Ort gebundene Mensch oder als das Tier, das ganz besonders in der Einseitigkeit seiner Gestaltung nach „vorn“, die den Körper streckt und ihm „Richtung“ gibt, seinen Beruf, sich Nahrung anderweit zu suchen, deutlich erkennen läßt.

Für das Bauwerk, das wie die Pflanze auf den Ort angewiesen ist, wird demnach ebenfalls in erster Linie das Gesetz des Gleichgewichts wirken. Und wenn es auch kein lebendiges Wesen darstellt, so wird es doch auch in seinem Aufbau dem Sinne der Schwerkraft entgegenstreben — scheinbar freilich — denn in Wirklichkeit beruht eben seine ganze Art in der Ausnützung der Schwerkraft, wenn es Steine übereinander schichtet und über Säulen Balken legt . . . Wenngleich das Bauwerk also ein Organismus ist, so ist es doch kein lebendiger, und es wäre falsch und gegen allen Sinn des Raumes, den Vergleich mit der lebendigen Formenwelt auf die Bauwelt auszudehnen, wie dies zu Ende gehende Stilarten in der „naturalistischen“ Weise ihrer Darstellungen getan haben.

Die starre Form des Gleichgewichts ist die Symmetrie. Sie ist für unser Auge die gleichartige Gegeneinanderstellung von kongruenten Elementen zu einer vor uns senkrechten (Symmetrie-) Achse (Spiegelgleichheit, bilaterale Symmetrie) innerhalb einer wirklich vorhandenen oder gedachten Bildebene¹⁾. Eine andere Art von Symmetrie finden wir in der „radialen“ Symmetrie, bei der innerhalb eines Kreises oder einer Kugel die jeweils gegenüberstehenden Radien gleiche Erscheinungen zeigen (so etwa, wenn wir von oben auf eine Stengelpflanze — wie den Bienensaug, die Brennnessel u. dgl. blicken).

Aufbau und Proportionalität.

Auch der Mensch ist von vorn (nahezu) symmetrisch anzusehen, der Begriff des Gleichgewichts wird uns indes hier viel weniger deutlich als etwa vor einer Pyramide. Das Unterschiedliche liegt im **Aufbau**, d. h. in der Entwicklung des Körpers von unten nach oben — und hier macht sich der Gegensatz von Architektur und Lebewesen besonders deutlich. Es zeigt sich dieser Gegensatz des Luft und Licht genießenden Organes zu dem aus toten Stoffen gerichteten und geschichteten Bauwerke darin, daß bei Baum und Pflanze nur Stamm und Stengel, bei Tier und Mensch nur verhältnismäßig kleine Füße auf dem Erdboden stehen, während dort der breite Sockel fast als Bedingung für den Ausdruck der festen Bauform erscheint. Wie stark diese Festigkeit zum Ausdruck kommen soll, das zu bestimmen liegt in der Seele des Architekten selbst — wir werden sehen, wie die eine Kultur die Betonung der Schwere und Festigkeit pflegt, die andere hingegen sie zu überwinden sucht.

Was aber den Aufbau, soll er als Ganzes und Einheitliches zu uns sprechen, beherrschen soll, ist die **Proportionalität**, d. h. die Übereinstimmung der Einzelteile eines Bauwerkes zum Ganzen wie untereinander. Dieses Gesetz ist gleich-

¹⁾ Z. B. bei Platzbildern, die ja auch Raumbilder sind.

sam das Gesetz der künstlerischen Ordnung überhaupt, es gilt für die Baukunst ebenso wie für die anderen Künste, wir kennen es vielleicht schon in der Harmonie der Musik, und es ist keine neue Idee, die Maße bedeutender Bauwerke als Akkorde auszudrücken¹⁾. Das Wesentliche der Proportionalität beruht darauf, daß innerhalb bestimmter Ausdehnungen (Breite, Tiefe, Höhe) bestimmte Teilflächen untereinander in festem Verhältnis stehen, sich also durch parallele Diagonalen (oder bei umgekehrter Proportion durch aufeinander senkrecht stehende Diagonalen) ausdrücken lassen. Diese Diagonalen können bei symmetrischem Aufbau sehr gut zu Dreiecken zusammengestellt werden, und die so entstandenen Dreiecke sind in den Kunstwissenschaften der alten Zeit, des Mittelalters und der Renaissancezeit der Gegenstand wichtiger Studien gewesen. Danach wurden in der Hauptsache dreierlei Dreiecke unterschieden: das ägyptische, das gleichseitige und das rechtwinklig gleichschenklige.

Aus dieser Dreieckstheorie schon erhellt, daß verschiedene Kulturen verschiedene Anschauungen über die Ausdrucksschönheit der Proportionalität besaßen. Das galt sowohl für das Bauwerk wie auch die anderen bildenden Künste. Ja, sogar die hellenische Kunst unterschied schon zwischen dem mehr untersetzten Menschen, wie ihn Polyklet schuf, und dem schlanken großen, wie ihn Lyssip bevorzugte; und der lateinische Kunstschriftsteller Vitruv spricht vom männlichen dorischen Stil gegenüber dem ionischen, den er als weiblich (anmutig) bezeichnet.

Also nicht allein die Maßverhältnisse der Teile untereinander, sondern auch für sich allein gehen die Proportionalität an, der goldene Schnitt bestimmt, daß sich beispielsweise bei einem Rechteck die kleinere Seite zur größeren verhält wie diese zur Summe der beiden Seiten [in Zahlen ergibt dies die Reihe 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 usw.²⁾].

Unter einem schön proportionierten Bau versteht man mit Vorliebe einen solchen, bei dem sowohl das Proportionsgesetz für das einzelne wie auch für das Gesamtbild gilt. Unser Auge empfindet diese Schönheit sofort, ohne Nachmessen, aus seinem Geschmack heraus, eben weil menschliche Normen zugrunde liegen, das Nachmessen wird später die Richtigkeit des Empfindens beweisen³⁾. Für uns ist wertvoll, daß die Physik und die Geometrie, als bedeutsamste Faktoren der Körper- und Raumbildung, zeitweilig die Baukunst fast völlig beherrscht haben, (daher der Begriff der „statischen“) nicht weniger wertvoll ist es aber, die Erscheinungen aufzusuchen, wo sich der zeugende Menscheng Geist mit dieser Regel auseinandergesetzt hat. Denn gerade in diesen Erscheinungen zeigt die Baukunst das, was wir „Leben, Kraft, Dynamik“ nennen können. Die ägyptische Pyramide in ihrer Statik ist tot, fast dürfen wir sie nicht einmal als Körper — so groß und unübersehbar ist sie — erfassen, sondern nur als abstrakte Fläche! Der griechische Tempel, werden wir sehen, zeigt geometrische Grundlinien, aber ganz fein schon wirbt das Leben in Sockel, Säule und Gebälk um wärmeres Empfinden — in der gotischen Baukunst wird aber die ganze Stereometrie des Raumes überwältigt allein von der Dynamik der nordischen Seele, die ihn steil nach oben zur Erlösung drängt⁴⁾.

1) Ch. Chipiez: on a découvert dans les trois principales dimensions du Parthenon le grand accord composé de l'unisson (la hauteur); de la double tierce (la largeur) et de la double quinte (la longueur) et ainsi de suite pour toutes les autres proportions de ce temple. (Vgl. Berlage, Grundlagen und Entwicklung der Architektur, 1908). Dort auch Näheres über Triangulation und Quadratur. Andere Quellen: Viollet le Duc, entretiens sur l'architecture und Dehio, auch Odilo Wolff, Tempelmaße.

2) Auch in der Säulenstellung, s. u., werden wir das menschlich Richtige erkennen.

3) Die Schönheit des goldnen Schnittes kann auch verstanden werden als die Auseinandersetzung von Masse zu Kraft.

4) Das Vorbild „Mensch“ auch für das Wesen der Proportionen wird von Max Klinger wie folgt hervorgehoben: „Die menschliche Figur ist die einzig richtige, einzig gesunde Grundlage, auf der sich das übrige (Baukunst, Gewerbe) aufbaut, ob das unser Haus sei oder Kaffeetassen, ist völlig gleich“. Zu bedenken ist dabei nur, daß dies nur die Proportionen des Körpers betrifft, der hier dynamisch ist, während die Baukunst es mit dem Statischen zu tun hat, für den das Vorbild die Pyramide ist.

Reihung und Rhythmus.

Symmetrie und Proportionalität sind Schönheitsgesetze, die uns das Wesen des Körperbaus an seinem Äußeren deutlich machen. Zum Raum empfinden bedürfen wir eines dritten Gesetzes. Auch dafür ist der Mensch das Maß. Wir betrachten ihn dann aber nicht als stabilen Körper mit symmetrisch geteilter Vorderseite, sondern als bewegliches — dynamisches — Wesen.

Die Profilansicht des Menschen zeigt ausschließlich die Richtung an, wohin ihn seine Schritte führen, wohin seine Augen, wenn sie geradeaus blicken, zielen. Ausgeprägtere Richtungen finden wir bei den Tieren, bei Pferd oder Hund, bei Vogel und Fisch, und die Ähnlichkeit mit den von Menschenhand erzeugten Maschinen wie der Lokomotive, dem Kraftwagen, dem Schiff beweist, daß es eben die Hauptaufgabe auch hier ist, der Richtung, als dem Wege zum Ziele, der Bewegung Ausdruck zu geben. Konnten wir die Symmetrie und Proportionalität am Raumwerk nur innerhalb einer quer vor uns senkrechten Fläche — sei das nun die betreffende Wand des Bauwerkes oder eine gedachte Bildebene — schätzen, und zwar die Symmetrie im Vergleich von links und rechts (zur Achse), die Proportionalität im Vergleich von Breite und Höhe, so wird uns durch die Richtung das Bauwerk erst als Raumwerk deutlich.

Unser Wille zu erkennen treibt uns in der Richtung der Tiefe vorwärts, wir schreiten den Raum ab, messen ihn nach unsern Schritten und im Abschreiten genießen wir flüchtig wieder die den Raum begrenzenden Flächenbilder im Zwange unseres Symmetrie- und Proportionalitätsempfindens. Der Schritt in der Gleichheit seiner Spanne (von etwa 80 cm) ist gleichsam ein Einteilen des vor uns befindlichen Raumes von uns aus in die Tiefe. — ist der Raum selbst geteilt, etwa durch Säulen, Wandpfeiler, Felder, Fenster, so freut uns dieser „Takt“, den unser Auge findet, auf den es sich einstellt. Takt und Tanz — und Musik —, das sind die Mittel, die uns den Raum begreiflich machen.

Wir empfinden dann die Macht des Rhythmus, die den Raum teilt, sei es in gleiche Elemente — Säulen und Zwischenräume, oder in Elementgruppen — kleinere und größere Öffnungen in gleichen „Achsen“ — und alle diese Elemente in ihrer Wiederkehr stellen uns die Reihung dar. Die Reihung ist nur in der Wagrechten zu schätzen, entsprechend unserm Blick, der in natürlicher Richtung eben auch wagrecht zielt, in der Höhe, in der sich unsere Augen über dem Erdboden befinden. Diese Reihung zu erfassen genügt nicht ein einziger Blick, sondern es ist dazu ein Tasten nötig, ein Schreiten des Auges, das immerhin Zeit beansprucht. Hierin liegt für unser Betrachten der große Unterschied zwischen dem Flächenbild und dem Raumbild. Und da die Baukunst Raumkunst ist, spielt nicht der erste Blick, der etwa die Wände als Flächen erfaßt, sondern das Durchschreiten des Raumes eine große Rolle, ja die größte. Die Raumkunst, sehen wir, ist nicht bloß Augenkunst, die Raumtiefe ist „erstarrte Zeit“.

c) Sehen und Betrachten.

Die Darstellung der hier gegebenen Gesetze, des Gleichgewichts, der Proportionalität und der Reihung geschah nur wesentlich objektiv, d. h. in Beziehung zum Gegenstand (Bauwerk) selbst. Es ist aber wertvoll zu erkennen, wie unser Auge sich zu diesen Erscheinungen (subjektiv) verhält.

Die Tätigkeit unseres Auges scheiden wir in Sehen und Betrachten. Das Sehen gilt der körperlichen Sicherheit unseres Selbst, das Betrachten beginnt erst dann, wenn das Sehen zu Ende ist. Es ist das eigentliche Genießen der durch das Sehen gefundenen Bilder.

Dabei kann sich das Urteil über das Gesehene sehr schnell bilden, je nach der Empfindungsfähigkeit — und der Erziehung des Menschen. Der Spruch „Geschmack hat, wer auf einen Reiz ganz unüberlegt antwortet“¹⁾, läßt die Frage nach „gutem“ oder „schlechtem“ Geschmack berechtigterweise offen.

¹⁾ H. Bahr, in R. Metzger, Die dynamische Empfindung in der Kunst. Jena 1917.

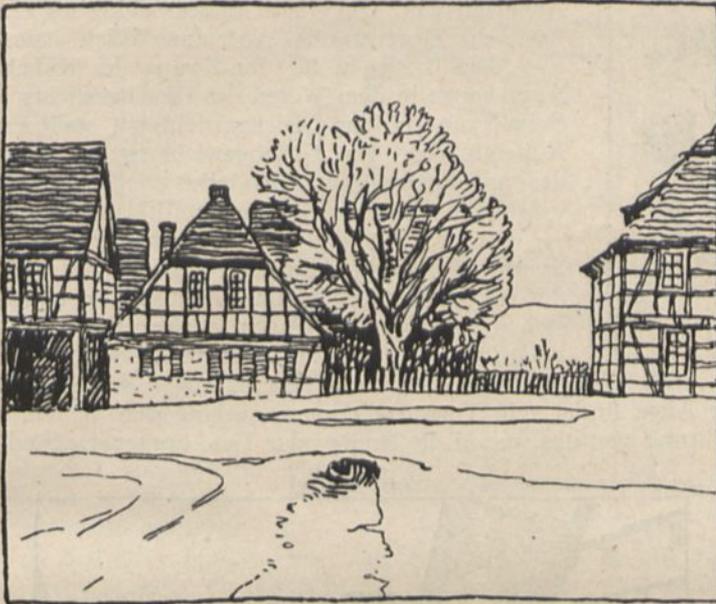


Abb. 1.

Je nachdem das Auge vor einem Objekt betrachtend stehen bleibt oder suchend und gereizt an ihm entlang tastet, unterscheiden wir Ruhebilder und Tastbilder.

Das Ruhebild bietet sich uns in einer ungefähren Kreischnittfläche, deren Durchmesser gleich unserer Entfernung vom Objekte ist¹⁾, auf das sich unser

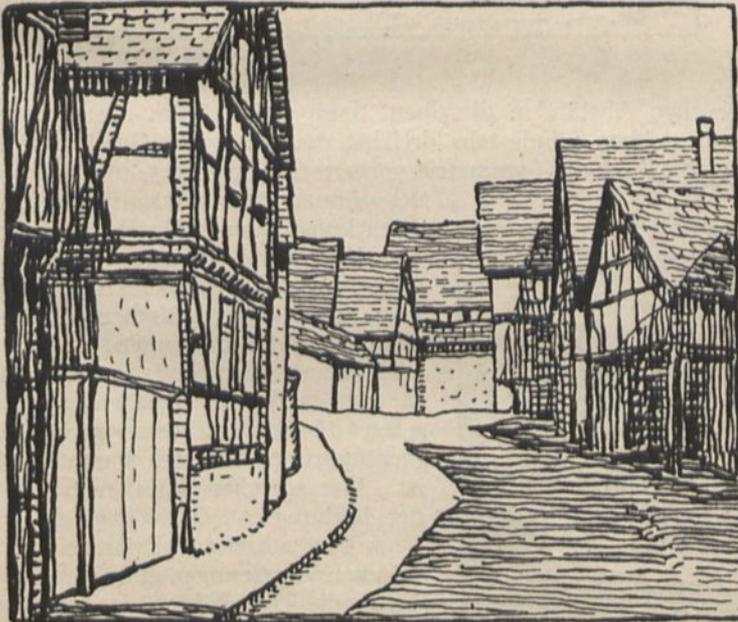


Abb. 2.

¹⁾ Der Blickkegel zeigt dann an seiner Spitze einen Winkel von 54° .



Abb. 3.

Auge einstellt. Innerhalb dieses Sehkreises erscheinen dem Auge die Gegenstände „auf einen Blick“ (simultan).

Die Ursachen für den Zwang des Ruhebildes auf das Auge liegen in dem Wesen des Gleichgewichts (s. oben S. 8). Sobald ein Bild im Gleichgewicht ist, stellt es sich uns als Ruhebild dar. Das Gleichgewicht ist die erste Eigenschaft der architektonischen Schönheit. Dies gilt sowohl vom Flächigen wie vom räumlichen Bild. (Abb. 1, 2.)

Das vollendete Gleichgewicht erkennen wir in der Symmetrie (S. 8). Erfassen können wir diese Symmetrie nur bei senkrechter Symmetrieachse, also wenn wir aufrecht stehen, so daß unsere Augen selbst in der Wage sind (Abb. 3).

Im Gegensatz zur Symmetrie wird uns die Reihe (s. oben) nur in der tastenden Bewegung unseres Auges verständlich (sukzessiv). Das tastende Auge findet sein Vorwärtskommen entlang den Widerständen, denen es in der Richtung von uns weg in die Breite oder Tiefe begegnet. Sind diese Wider-



Abb. 4.

stände in gleichen Abständen dieselben, dann gewinnt das Auge einen Takt oder Rhythmus, nur müssen mindestens drei Intervalle bei vier Gliedern vorhanden sein (da bei geringerer Zahl die Symmetrie vorherrscht; Abb. 4, 5, 6). Es ist der ähnliche

Rhythmus, wie wir ihn aus der Musik und der Dichtkunst kennen. Die Reihe wird zur Reihung. Das bewegende Moment der Reihung, das das Auge zum Vorwärtsschreiten zwingt, besteht eben in der rhythmischen Wiederholung der Elemente, dabei können wir Einzelemente und Elementgruppen unterscheiden, ganz wie in der Dichtung, z. B. a a a, a b, a b, a b oder a b c, a b c, a b c (Abb. 35), wobei jede Elementengruppe für sich symmetrisch aufgebaut ist. Wir sprechen dann auch von alternierender Reihung.

Das sukzessive Erfassen der Blickwiderstände und -reizungen gilt nicht nur für Wände, die in die Tiefe führen, sondern auch für Fußboden und Decken von Räumen. Bei wagrechttem Geradaussehen (im Winkel von 27° zur Wagrechten) werden wir, auf horizontalem



Abb. 5

Fußboden stehend, diesen immer etwa 3 m vor uns beginnen sehen (Abb. 7), die Decke nur dann, wenn sie etwa 3 m über dem Fußboden liegt. Dieses optische Empfinden erzeugt in uns ein behagliches Gefühl, wir empfinden ohne hinzublicken, den Schutz über uns. Durch Querbalken kann die Reizung noch erhöht werden, andererseits aber auch bei langen Räumen in uns ein drückendes Gefühl erzeugen. Geht der Sehstrahl ungehemmt bis in die gegenüberliegende Ecke des Raumes (Abb. 8), so erscheint uns der Raum frei und hoch, wir spüren die Decke nicht, es ist als ob der freie Himmel über uns schwebte,

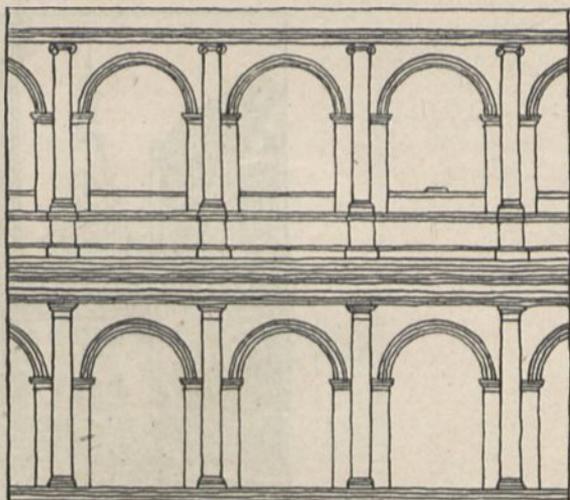


Abb. 6.

sobald der Raum hell erleuchtet ist. Der Begriff der Höhe im Raume verstärkt sich, wenn das Auge noch statt in die Tiefe, in die Höhe tasten muß (Abb. 9). Selbstverständlich kommt es bei diesem Beobachten auf unsere Stellung im Raume selbst an — und es liegt am Architekten, da Ruhepunkte zu schaffen, von wo aus sein Raum auch wirklich erkannt und in seinem Wesen und seiner Schönheit genossen werden soll.

Wird eine in die Tiefe führende Reihe unterbrochen, so daß wir an ihr vorbei auf ein ferner stehendes Ziel blicken können, so gibt sie für das messende Auge den Maßstab für die Entfernung, und die ganze Wand zugleich eine Kulisse oder einen Rahmen für das „Fernbild“ ab (Abb. 10). Wir erhalten zudem durch die Tastbewegung längs der Kulissen einen Takt, aus dem heraus wir auf das Maß des Fernobjektes schließen können (optischer Maßstab) — dies gilt nicht nur für die Tiefen-, sondern auch für die Breitenbilder (Abb. 11). Es wird also gegen unser rhythmisches Gefühl verstoßen, wenn in einer Platz- oder Straßenfront Häuser mit hohen und niedrigen Stockwerken und ungleichen Fenstern und Fensterachsen nebeneinander stehen.

Unser Blick betrachtet ein Bauwerk aber nicht nur in seiner wagerechten Entwicklung, sei es in die Tiefe, sei es in die Breite, sondern auch in seiner Höhenentwicklung, in seinem Aufbau — und hier gelangt er in den Bereich der Proportionalität (s. oben S. 8). Wie beim Verstehen der Symmetrie und der Reihe, so ist auch hier der Mensch das Maß; die Proportionen, die unser Körper selbst zeigt, sucht unser Auge auch an den Werken der Baukunst, und diese Werke erscheinen uns menschlich nahe, wenn wir die Proportionen in ihnen erfüllt sehen — und übermenschlich oder außermenschlich, wenn sie andere Proportionen zeigen. In jedem Falle wird aber erst

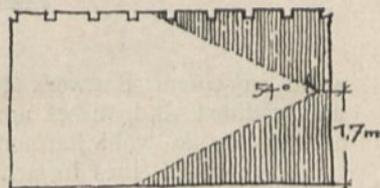


Abb. 7.

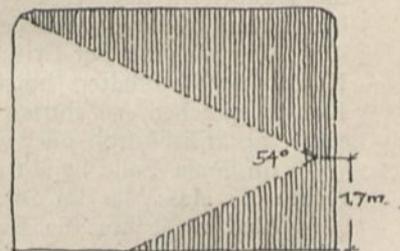


Abb. 8.

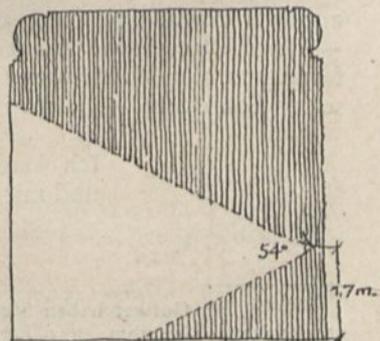


Abb. 9.



Abb. 10.

wenn in einem Bauwerk Höhen- und Breitengliederungen im selben Verhältnis durchgeführt sind, dieses uns als ein Ganzes, als ein Organismus erscheinen. Dann nennen wir es wohl harmonisch (Abb. 12 und 13).

Innerhalb eines in sich harmonischen Bauwerkes herrscht eine besondere ihm eigene Stimmung (Abb. 14 und 15), je nachdem die Wagrechte oder die Aufrechte die Hauptform des Werkes bestimmt. Hierin beruhen die großen Gegensätze des klassischen und des gotischen Stiles.

Wie wir von der Griechenkultur als einer heiteren, lebensbejahenden, von der Kultur des Mittelalters hingegen als einer im Banne der Kirche weltabgekehrten Kultur sprechen, so dürfen wir auch die Stimmung ihrer Werke als heiter oder ernst, als irdisch-froh oder weltflüchtig-mystisch bezeichnen.

Im einen Falle bejaht die Wagrechte das Erdgefühl, im andern reißt die Aufrechte die Masse los im Streben nach oben¹⁾.

Aber nicht nur die Kulturen, sondern auch der Einzelmensch findet in verschiedenen Bauwerken seine Stimmung wieder, wenn diese nur aus echter Zeit und echtem Empfinden herausgeschaffen sind. Der Andächtige sucht den gotischen Dom auf oder die in Weihrauch und Gesang mächtig packende Halle einer Barockkirche — der Heitere sucht weitgedehnte Festhallen, der Behagliche die Heimlichkeit eines feingestimmten Wohnraumes — über all dem aber bietet die Mutter Natur jedem nach seiner Sehnsucht — „nicht in mir selbst leb ich allein,

Ich werd' ein Teil von dem, was mich umgibt,
und mir sind hohe Berge ein Gefühl.“

(Byron)

¹⁾ „Die Gotiker haben Stein auf Stein geschichtet, nicht wie Riesen, um Gott anzugreifen, sondern um sich ihm zu nähern“. (Rodin, Die Kathedralen Frankreichs, Verlag Kurt Wolff, Leipzig.)

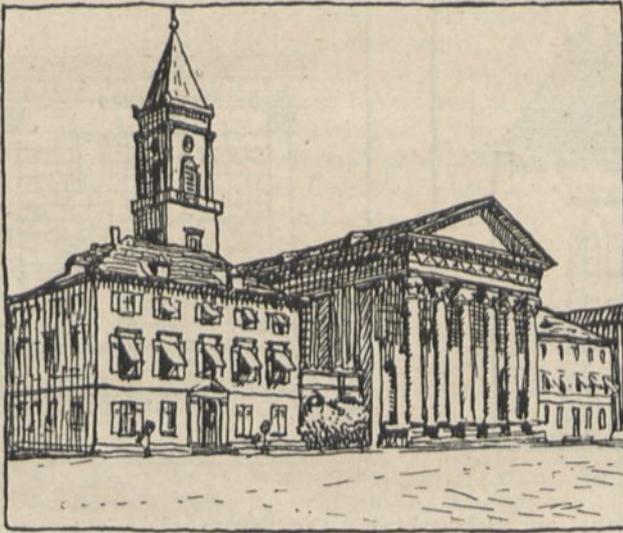


Abb. 11.

3. Stereotomie und Tektonik.

a) Allgemeines.

Setzt die Betrachtung der Kulturen, denen die Bauwerke entwachsen sind, uns in den Stand, aus der Zeit und ihrer Art heraus einen Einblick in die Werkstatt der Baukunst zu tun, geben die Gesetze der Schönheit uns die Mittel, das Werk als Erscheinung innerhalb dieser Gesetze zu erkennen und zu würdigen, dann sollen Baustoff und Technik uns zeigen, in welcher Weise das Raumgebilde entstanden ist, wie gleichsam die Idee des Künstlers mit der Welt des Stoffes hat kämpfen müssen, damit endlich der Gedanke im Sinne der Bauaufgabe Gestalt gewinnen möchte.

Ein Raumgebilde können wir uns auf zweierlei Art entstanden denken. Entweder ist es aus Fußboden, Decke und entsprechend viel Wänden zusammengesetzt — denken wir einfach an eine hölzerne Sommerlaube — oder aber: es ist aus einem Ganzen, aus einem Massivkörper herausgeschnitten — denken wir an eine Schneehöhle, oder an Felsengräber u. dgl. Im ersten Fall nennen wir das Raumgebilde tektonisch¹⁾ (gerüstmäßig), im andern stereotom (massenmäßig). Der eine Fall zeigt Positives, der andere negierendes, abstrahierendes Schaffen. Ein drittes gibts nicht.

Wir sehen schon, auf den Stoff als solchen kommt es dabei nicht an. Denn das Wegnehmen von Masse kann sowohl im Holz geschehen wie im Stein, andererseits kann zum Zusammensetzen eines Raumgebildes sowohl Stein wie auch Holz benutzt werden. In der Hauptsache kommt es darauf an, wie Raum und Form aus der vorhandenen Masse entstehen.

b) Architektonische Gliederung.

1. Tektonik (Gerüstbau).

Da werden wir innerhalb der Tektonik im wesentlichen Stütze und Last erkennen, zwei in ihren Aufgaben ganz gegensätzliche Faktoren, gegensätzlich

¹⁾ Die Worte tektonisch und stereotom bringt Gottfried Semper zuerst in seinem wertvollen und grundlegenden Werke „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“. Die Begriffe sind dort aber viel enger, vor allem nicht in ihren Wirkungen auf die Form so entscheidend gefaßt als hier gezeigt werden soll.

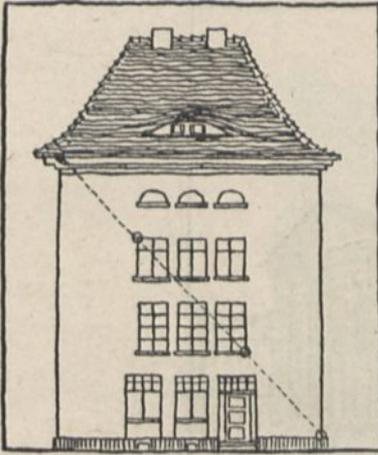


Abb. 12.

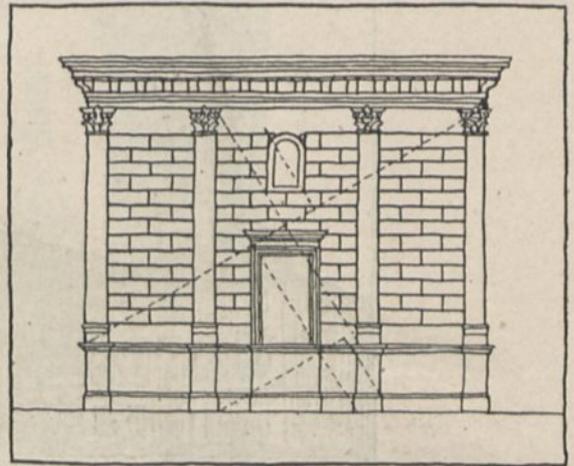


Abb. 13.

durch ihr Verhältnis zur Schwerkraft. Die Stütze wirkt gleichsam dem Zuge der Schwerkraft entgegen, die Last folgt der Schwerkraft, und so liegt das Rähm quer über den aufrechten Säulen, und auf dem Rähm wieder können die Balken liegen, in die die Sparren greifen (Abb. 16). Säulen, Rähm und Schwelle bilden zugleich den Rahmen für die Wand. Ihre Unverschiebbarkeit bewirkt die Strebe. — Und wie die Wand, so haben auch die Öffnungen ihre Rahmen, die oben schieblich oder im Bogen gekrümmt sein können (Abb. 17, 18). Immer aber unterscheiden wir deutlich Rahmen und Füllung. Nichts darf aus der Masse — oder Wand — herausgeschnitten, d. h. stereotom, erscheinen, wie etwa der in Abb. 19 im Gegensatz zu Abb. 20 dargestellte Fensterbogen, der in seinen Profilen eine Umrahmung darstellt, in seinem Verbands aber einen Mauerausschnitt¹⁾, der also tektonisch erscheinen will und doch stereotom ist.

Von den tragenden Gliedern ist die Säule das eigentlich organische, und die Kulturen, die das Wesen der Säule naturalistisch verstanden haben, vor allem die griechische, gaben ihr ein geradezu lebendiges Aussehen — je nach der Reife ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit, die im ältesten, dorischen Stil das monumentale, im ionischen Stil das menschliche und im korinthischen das zierliche Element sprechen läßt.

Die dorische Säule (Abb. 21). Der Schaft der Säule verläuft nicht allein verjüngt nach oben, sondern zeigt eine Schwellung (Enthasis), die seine Spannkraft zum Ausdruck bringt, der Kopf (Kapitell) zeigt ein Profil, das gleichsam muskelhaft nach oben drückt, wo die Platte zum Gebälk überleitet — und diese muskulöse Energie erhält noch einen Zuwachs durch die mehrfache Wiederholung kreisförmiger Einschnitte unter der Wulst, die „eine dem Auge wohlthuende Cäsur (Unterbrechung) bilden, ohne die aufstrebenden Linien der Riefen (Kaneluren) in störender Weise zu unterbrechen²⁾“. Ob diese Formen vom Stein oder vom Holz abgeleitet worden sind, kann uns dabei gar nicht berühren. Es kommt für uns nur auf die Erscheinung vor unseren Augen — auf die Ästhetik³⁾ an.

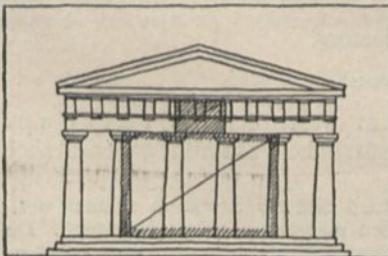


Abb. 14.

¹⁾ Wie scharf der französische Bauästhet Viollet le Duc solche Fehler beurteilt, kann in seinem Werke „Entretiens sur l'architecture“, Band I, nachgelesen werden.

²⁾ Semper, Der Stil, Band II, X. Hauptstück, S. 427 (Ausg. v. 1863).

³⁾ Ästhetik, von *αἰσθησις* = Empfindung, äußerer Eindruck auf unsere Sinne, bildet mit Ethik und Logik den Inhalt der Philosophie.

Die ionische Säule, die in ihrer Erscheinung vorhin weniger monumental als menschlich bezeichnet wurde (der latein. Schriftsteller Vitruv nennt sie weiblich gegenüber der männlichen dorischen Säule), zeigt allerdings bei weitem mehr Ausdruck als jene. Die Spirale (Abb. 23) erscheint hier als neuer Formausdruck, zugleich als „abstrakter Ausdruck schmiegsam-elastischer Kraft, die ohne Gewalt Widerstand leistet, die nachgibt und wiederkehrt, aber stets emporhält“ (Semper). Die Säule ist schlanker als die dorische, diese hat nur 4 bis 5, jene etwa 8 Durchmesser zur Höhe. Jeder Schaft steht auf einem runden Sockel (Basis), der im Wechsel von Wulst (Torus) und Hals (Trochylus) ebenfalls die Elastizität des Fußes klar und schön zum Ausdruck bringt, die ganze Säule zeigt damit mehr Selbständigkeit als die dorische, die mit dem Schaft unmittelbar auf der gemeinsamen Basis des Stylobates (Tempelfußboden) aufsteht.

Die korinthische Säule (Abb. 24) endlich, im Grunde der ionischen verwandt, zeigt bei noch schlankerem Verhältnis die Zierlichkeit des späthellenischen Empfindens besonders im Kapitell, das ein der Natur nachgebildetes Blattmotiv (Akanthus) als Kelch benutzt, aus dem kleine Spiralen als Eckträger für die Übergangsplatte herauswachsen. — Alle drei Säulenarten haben meist Riefen, die dorische mit scharfen, die andern beiden mit breiteren Stegen.

Wichtig ist, daß in der Hochkunst des Griechentums kein Profil mit dem Zirkel konstruiert war, sondern alle Linien die Dynamik der Hand oder des freien Kunstwillens verraten. Man vergleiche damit ein römisches Kapitell! (Abb. 22.)

Auch das Gebälk zeigt nicht nur bautechnische, sondern künstlerische Absicht. Der monumentalen Steifheit der dorischen Säulen entspricht im dorischen Gebälk die Füllung des Frieses mit Triglyphen (die wie kleine Säulen anmuten) und Metopen, die Schwere des Untergliedes (Architrav) und die Leichtigkeit des oberen Kranzgesimses; keine plastischen, sondern nur farbige Verzierungen (in Rot und Blau) beleben die einfache Architektur.

Im ionischen wie auch im korinthischen Gebälk dient der Fries als Zoophoros zur Aufnahme von Ornamenten, das Auge trifft auf keine harten Hemmungen, der Zahnschnitt, das Kymathion und die Perlschnur sind kleine Teilungen der wagrechten Glieder, die diese dem Auge nur wertvoller machen sollen, alle auf die Wirkungen von Licht und Schatten berechnet, während die Farbe gegen solche Plastik zurücktritt.

Immer soll das breit vorladende Kranzgesims (die Hängeplatte) in ihrem Anschluß an die unteren Glieder gemildert, ihnen mehr und mehr verwandt gemacht werden — darin liegt der Sinn der späteren Ordnungen.

Das hellenisch-tektonische System hat seinen Siegeslauf durch die Welt gemacht. Besonders die Römer, nach ihnen die Künstler der Renaissance haben es für alle ihre Bauwerke verwendet, womit freilich der hohe Wert und Inhalt „profaniert“ worden ist — womit auch die Frische, Reinheit und Kraft der Form mehr und mehr abgeschliffen worden ist, trotzdem wieder und wieder Schulen und Akademien diese reine, klassische Schönheit zu erhalten bestrebt waren — es aber doch nur zu einem „Klassizismus“ brachten. Dem griechischen Formensinn entgegen stand nicht nur ein rohes Nachempfinden, sondern überhaupt die Unfähigkeit, bis in den innersten Kern dieser Schönheit vorzudringen, eine Unfähigkeit, die auch die beste Schule nicht beseitigen konnte, da sie zu tiefst in der Kultur des aufnehmenden Volksgeistes begründet war. Denn nicht jeder Volksgeist ist von vornherein tektonisch veranlagt. Und späteren Kulturen muß überhaupt ein reines Empfinden für die hellenische Tektonik abgesprochen werden.

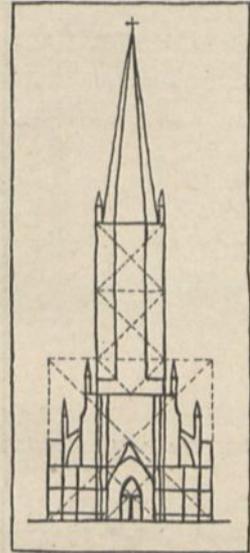


Abb. 15.

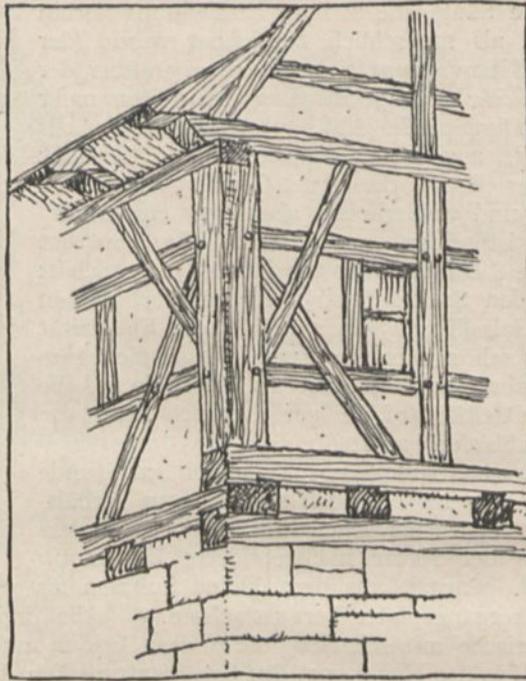


Abb. 16.

2. Steretomie (Massenbau).

Dem tektonischen Zweierlei von Stütze und Last, wie auch von Rahmen und Füllung gegenüber steht das stereotome Einheitsgebilde in Raum und in Form (also von innen und von außen beurteilt). Die Masse ist das gegebene. Von ihr heißt es heraus und hinweg schneiden, damit wir die Form gewinnen.

Die stereotome Säule ist aus der Wand herausgeschnitten, sie ist entstanden nicht aus einem senkrechten Holz oder Stein, sondern aus einem Mauerausschnitt, den wir Lisene nennen (Abb. 25). Aus der Lisene entwickelt sich der Pfeiler¹⁾. Solange dieser noch fehlte (in der kirchlichen Architektur), wurden vorhandene tektonische Säulen benutzt, wie dies die altchristlichen Kirchen vielfach beweisen. Die stereotome Säule mit einem schwelungslosen Schaft trägt als Kapitell keine Wulst, die sich dynamisch gegen das Gebälke stemmt, sondern eine Halbkugel, die zirkelhaft-statisch konstruiert ist, und durch Würfflächen entsprechend beschnitten wird (Abb. 26).

Da, wo die dynamisch-tektonische Einzelform, sei es über Rom, sei es über Byzanz, sei es über Venedig in die stereotome Bauart eingedrungen ist, wird sie statisch umgewandelt (modifiziert), gleichsam in einen Würfel oder eine Kugel, in jedem Falle in ein begrifflich abstraktes Raum- oder Formgebilde hineingepreßt und diesem Gebilde entsprechend überarbeitet (Abb. 27).

Und wie im Äußern, so auch im Innern. Auch da ein Herausschneiden, ein Aushöhlen der Masse, das besonders in Hinsicht auf die absichtlich dürftige Beleuchtung (in der Gotik wurden die hohen Fenster durch Buntverglasung verhüllt, siehe unten, unter Licht und Farbe) an die Höhlentempel der Inder erinnert, die so viel Ähnlichkeit mit den alten Basiliken der Christen haben, ich erinnere an die Grotte von Ajunta. Dem Sinne der Aushöhlung hat die flache Holzbalkendecke (die in den stereotomen Stilen, wo sie verwendet wurde, nur ein Notbehelf war) auch

¹⁾ Diese Entwicklung ist nur ästhetisch, also nicht geschichtlich oder technisch zu verstehen.



Abb. 17.

gar nicht entsprochen, erst das Gewölbe, in seiner statischen Ruhe als Kugelgewölbe, oder in seiner Richtungsbewegtheit als Tonne, entsprach diesem Sinne. Nun erst banden sich Decke und Wand in Einem¹⁾, nun erst wird uns, im stereotomen Bauwerk, der Begriff des Raumes klar. Wir werden aber auch bei scharfer Beobachtung der Stilwandlungen, die der stereotome Raum- und Formgedanke

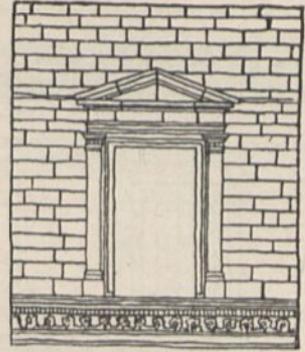


Abb. 18.

durchmacht, erkennen, wie der Wille, wegzunehmen, zu entmaterialisieren, schließlich das architektonische Gebiet verläßt und ins malerische gerät, und die Nutzform zur Schmuckform macht.

Wie im engsten, so gilt der Begriff des Stereotomen und Tektonischen auch im weitesten Sinn. Das Einstoffliche (homogene) ist dem Stereotomen eigen, sei es nun das Innere einer Kirche, oder die Wirkung einer Gasse in der mittelalterlichen Stadt: der Raum ist aus dem Ganzen herausgeschnitten, das Auge tastet ohne Widerstand in dem einen Falle vom Boden zum Gewölbescheitel, und im andern von vorn in die Tiefe, mit jedem Schritt, den der Wanderer tut. Das Tektonische dagegen ist nicht darauf aus, das Auge tastend zu führen, es gibt das Ganze im Einzelnen, die Tempelfront, die Wand für sich und die Decke für sich — und den breiten Platz mit dem Blickziel. So steht der krummen Gasse des Mittelalters gegenüber die gerade Straße der Renaissance.

In gleicher logischer Schärfe bildet die Stereotomie auch ihren eigenen architektonischen Rahmen aus. Auch hier kann es sich für sie nur um ein Ausschneiden aus der Masse handeln (Abb. 28 im Gegensatz zu 29), nicht um den Aufbau eines Gerüstes.

Aus diesem Grunde ist ohne weiteres verständlich, daß der Stereotomie der Architrav — der Querbalken — fremd ist. Er schrumpft gleichsam zu einer dekorativen Schräge oder einem profilischen Zwischenstück zusammen. Hier äußert sich ihr Unterschied mit der Tektonik am schlagendsten, denn wir dürfen daraus schließen, daß mit diesem Mangel an scheidrechter Abdeckung auch die flache Decke fehlt, und daß dafür Bogen und Gewölbe herrschen. Ohne Gebälkeüberleitung erhebt sich nun der Bogen von der Stütze (Abb. 33), die damit als Wandausschnitt gedacht, eine entsprechend unmittelbare Beziehung von der Decke zum Fußboden, schafft. Welch ein Unterschied gegenüber der tektonischen Bauart, die Fußboden, Wand und Decke ganz getrennt haben will und für ihre Trennungen durch entsprechende Glieder so trefflich sorgt! (Abb. 31).

Als Schmuck gelten nicht mehr die als Blätter oft sehr naturalistisch dargestellten Gliederungen und Füllungen der

¹⁾ In dem in Deutschland beliebten Kreuzgewölbe dürfen wir die Gewölbefelder als Zwickel ansehen, die aus Nützlichkeitsgründen in die Tonne einschneiden.

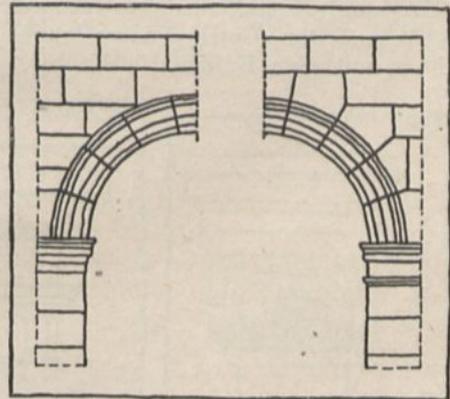


Abb. 19 u. 20.

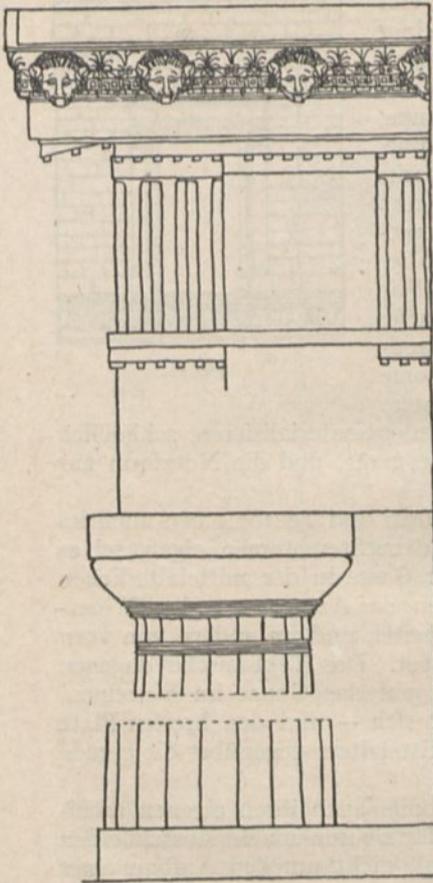


Abb. 21.

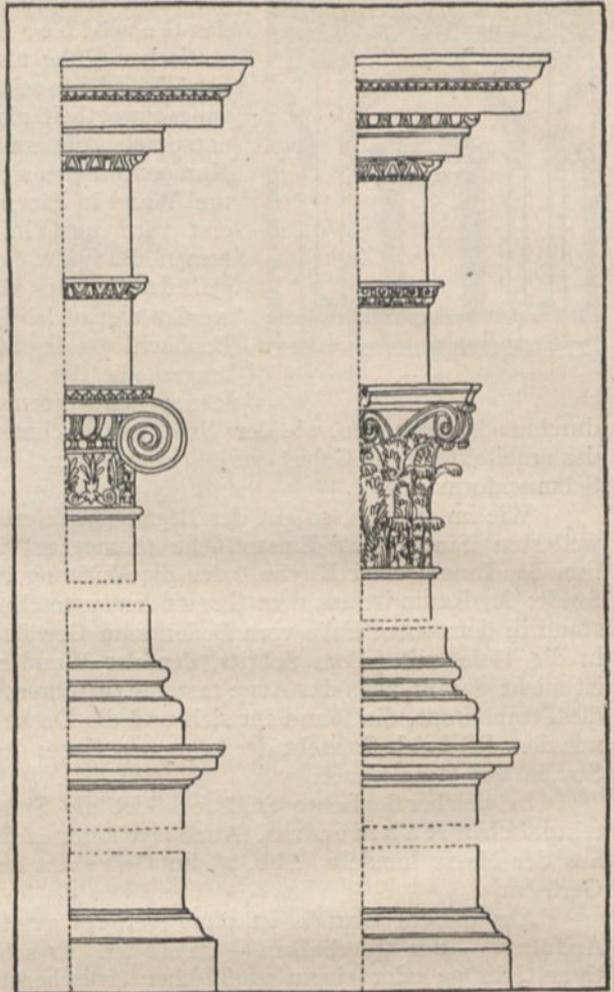


Abb. 23.

Abb. 24.

griechisch-römischen Architektur, sondern Bandverschlingungen, denen in orientalischer Weise mathematische Formen oder in germanischer Weise rätselhafte mit Tier- und Menschenleibern verbundene Linienspiele zugrunde liegen (Abb. 32). Wo spätere Zeiten (Gotik) Naturschmuck verwendeten, so geschah dies ohne Zusammenhang mit dem Bauglied (Abb. 33).

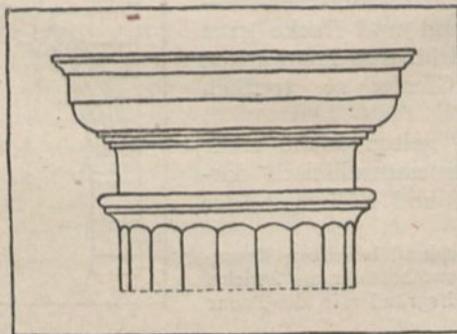


Abb. 22.

c) Der Gesamteindruck.

Aber nicht nur in den Einzelheiten, sondern auch im Raum- und Formganzen unterscheiden sich Tektonik und Stereotomie grundsätzlich.

Der tektonische Bau, am klarsten im griechischen Tempel gegeben, ist ein Körper, dessen Einzelteile deutlich sichtbar, ein System von tragenden und getragenen Elementen darstellt, deren Schönheit in ihrem Verhältnis zueinander besteht. Das Verhältnis dieser Einzelteile bildet das Wesen der Wand, die willkürlich nicht in ihren Abmessungen geändert werden

darf, wenn sie nicht „unschön“ erscheinen soll. Deshalb sind da, wo der hohe Raum hohe Wände verlangte, diese lediglich durch Übereinandersetzen der Einheitswand entstanden, so im Colosseum in Rom so in den Palästen der italienischen Renaissance¹⁾ (Abb. 34), oder aber sie haben das ganze System so gewaltig gemacht, daß es mehrere Geschosse auf einmal umfing, die in sich aber in kleineren Systemen besonders geteilt wurden, wie im Zeustempel in Agrigent, oder im Kapitopalast des Michelangelo (Abb. 35).

Der stereotome Bau ist in seiner Reinheit²⁾ in erster Linie eine Masse, die ihre Form durch eine von innen heraus bestimmte Gliederung erhält, diese Gliederung wird je nach der Bauaufgabe mehr oder weniger reich sein, jedes Glied ist hier aber immer ein selbständiger, nicht bloß ein struktiver Teil (Tafel 31), er bereichert und belebt die Masse.

Und wie die Bauwerke, so die Straßen und Plätze! Das Forum Romanum (Abb. 36) zeigt dem durch den Severusbogen Treten den voll und überraschend die ganze Front des Haupttempels, so recht die „Fassade“ (wie diese Front in der späteren Zeit Italiens genannt wurde) — in Deutschland hingegen wird der kirchliche Großbau versteckt (Abb. 37), zeigt nur Teile, überrascht nicht, sondern läßt sich mit jedem Schritte immer glücklicher erraten — läßt sich heraus-

scheiden aus der Masse des Stadtteiles, dessen schönsten Kern er bildet. In dieser Weise spricht der Straßen- und Platzbau der mittelalterlichen Stadt am Ende aber doch nichts anderes aus, als die innerste Seele ihrer Erbauer und Bewohner, die, bei den „gewachsenen“ Städten des Mittelalters doch ganz unbewußt gebaut haben: daß nämlich der Geist des nordischen Menschen nicht das augenfällig Schöne liebt, sondern das rätselhaft-verschlungene, das in frühen Zeiten des Germanentums schon die Ornamente verraten haben.

¹⁾ Auch der Parthenon hat im Innern Doppelgeschosse. Das tragende Säulensystem des oberen Geschosses stellt dort aber die Fortsetzung in Verlängerung des unteren dar.

²⁾ Über die Mischungen ist w. u. nachzulesen.

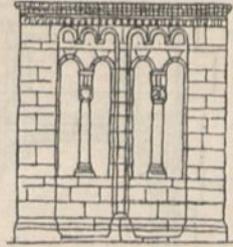


Abb. 25.

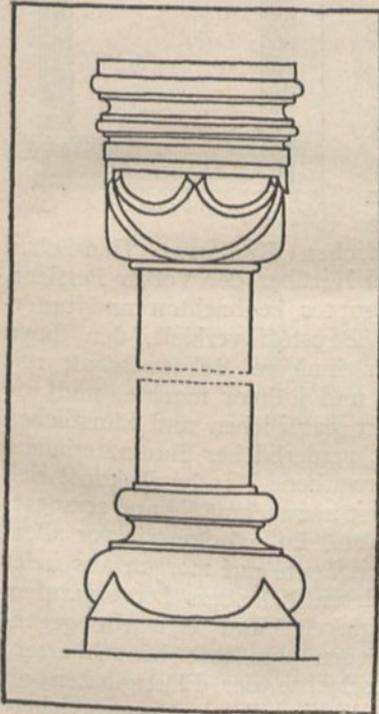


Abb. 26.

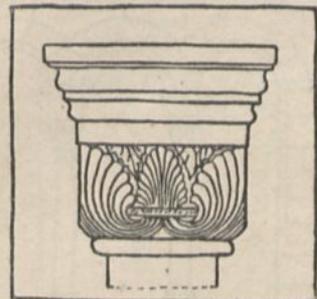


Abb. 27.

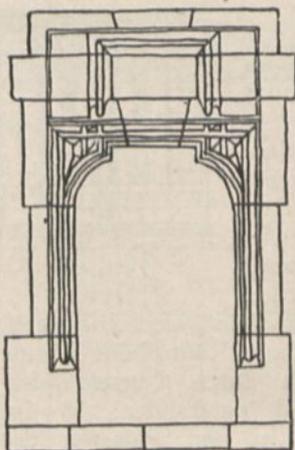


Abb. 28.

Und so erkennen wir in der großen Einheit vom Ornament bis zum Stadtbau doch schließlich nichts anderes als das Wesen der wahren Kultur: die Einheit in den Lebensäußerungen eines Volkes, hier nachgewiesen in der bautechnischen Äußerung seiner Kunst, die wir als „Stil“ bezeichnen wollen.

d) Mischformen.

Wir müßten uns in die vielfach noch unsichere Geschichte des Entstehens

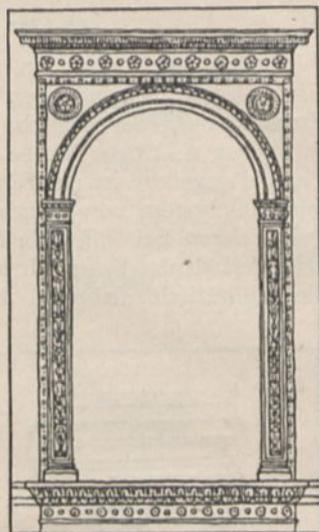


Abb. 29.

und frühen Werdegangs unserer europäischen Kulturen versenken, wir müßten zurück zur Wurzel Indiens, in die Gegend des heutigen Turanischen Beckens zwischen Kaukasus, Tien-Schan und Ural wandern und von da aus das Hinüber und Herüber der Völker Persiens, der Chaldäer, der Skythen, der Assyrer und der Ägypter beobachten und untersuchen, wie die Kunst dieser Völker sich zu dem Baustoff verhielt, den ihnen ihre Heimat gab, um zu erkennen, wie die immer innigere Bekanntschaft mit dem Bau- und Schmuckmaterial die Künstler freier und kühner machte, und wie diese nun im Drange, Unsterbliches zu schaffen, den natürlichen und künstlichen (gebrannten) Stein an Stelle des Holzes oder leichter verderblicher Baumaterialien, wie Rohr, Stroh, Lehm, setzten, wie dabei aber die erworbene Handwerkskunst sich doch zu behaupten suchte und die neuen Stoffe immer erst unzweckmäßig und surrogathaft behandelte, ehe sie sich ihnen entsprechend anpaßte. Da würden wir vor allem die Tatsache verstehen, daß eine Architektur nicht von heute auf morgen aus freier Wurzel entspringt, vom Zauberstab eines gottbegnadeten Künstlers hervorgerufen, sondern daß sich eine Form aus der andern entwickelt, und daß ein gegenseitiges Durchdringen der Formen in den verschiedenen (zunächst benachbarten) Kulturen besteht, das ähnlich wie in der Naturgeschichte der Flüssigkeiten als Diosmose bezeichnet werden kann, so zwar, daß die jeweils spannungsreichere Kultur die spannungsärmere in sich aufnimmt und ihre Kunstformen verarbeitet (vgl. S. 4).

Es ist aber nicht gesagt, daß damit die Architektur eine Entwicklung nach oben, zum Schönen nähme, denn ebensowenig wie die Weltgeschichte eine Entwicklung in diesem Sinne ist, sondern nur ein wechselseitiges Durchdringen, Austauschen — Permutieren — der menschlichen Möglichkeiten, so ist auch die Geschichte der Baukunst ein Permutieren der räumlichen und förmlichen Möglichkeiten.

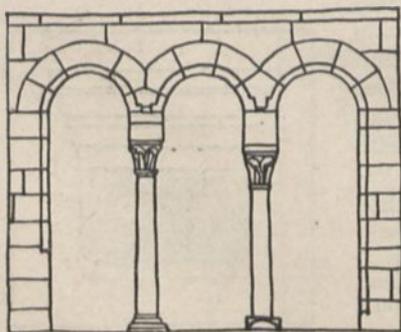


Abb. 30.

Nun weisen sowohl die stereotome wie die tektonische Baukunst Spannungen und Entspannungen auf, die wir als Spiegelbilder der jeweils bildenden Kulturen bezeichnen dürfen. Die griechische Kultur gewinnt zu Sophokles Zeit, im fünften Jahrhundert v. Chr.

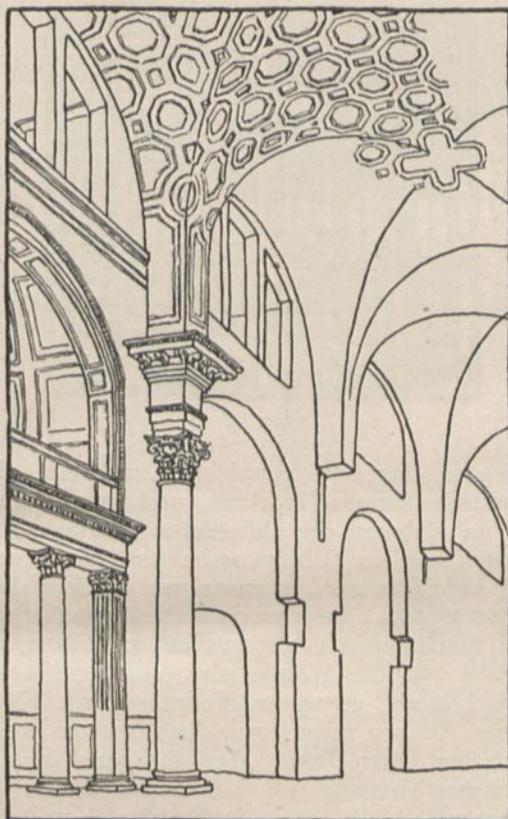


Abb. 31.

ihre klassisch¹⁾-harmonische Ruhe — ihr entsprechend steht die griechische Kunst in ihrer wunschlos-schönen Reinheit und Vollendung da. Wenige Jahrhunderte später aber wurde diese Kunst von den Römern aufgenommen und im Orient eingeführt, und nun zeigt sich, wie gerade im Orient, dessen Kultur wir als transzendent erkannten (S. 6), diese hellenische Kunst aufging, und ihr feiner Geist sich dort besonders dienstbar machte, während das an sich kunstarme Römervolk nur mehr das dekorative Moment der Griechenkunst übernahm (während die Großräumigkeiten wiederum vom Osten herkamen). Dieselben Griechen, die mäßig große Tempel in feinstem Geschmack zu errichten verstanden hatten, begannen nun, Bauaufgaben zu lösen, die an Mächtigkeit in Weite und Höhe uns noch heute erstaunen machen. Die Griechen des klassischen Altertums hatten in ihren Werken fast durchweg auf das Gewölbe verzichtet — bei den Römern in der Lehre eigneten sie sich ihre Formbehandlung an, in



Abb. 32.

1) Klassisch im Sinne eines „Höchsten und Vollkommenen, schlechthin Vorbildlichen und Mustergültigen“ (vgl. die Anschauungen vom Wesen des Griechentums, von Gustav Billeter, Leipzig 1911, Teubner).



Abb. 33.

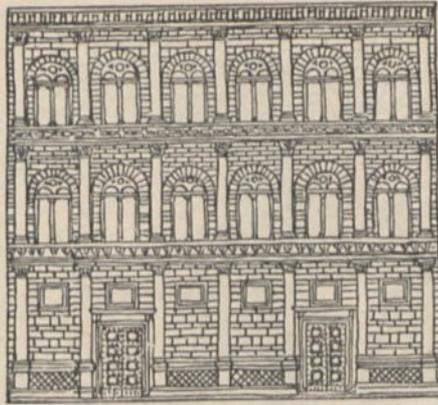


Abb. 34.

Byzanz endlich schufen sie das erste gewaltige Kunstwerk, die Hängekuppel, wie wir sie in der Sophienkirche kennen (Tafel 27), und taten damit den ersten Schritt zur Raumbeziehung im Rahmen der christlichen Baukunst.

In den Einzelheiten solcher „Übergangsbauten“, wo harmonische und transzendente Einflüsse sich durchkreuzen, erkennen wir deutlich das Verhalten des tektonischen und stereotomen Stiles. Im römischen Pantheon finden wir einen stereotom gebildeten Hohlraum, mathematisch abgemessen im Sinne des magisch-morgeländischen Geistes (Tafel 25), die Wände aber sind mit tektonischem Rahmenwerk verziert, das sich schlecht genug an die gekrümmte Fläche anpaßt.

Die frühchristlichen Kirchen zeigen zwar die stereotom ausgeschnittenen Bogenwände in den Längsschiffen, deren Träger aber sind ganze klassisch-römische Säulen ionischer oder korinthischer Weise.

Zu Beginn der romanischen Bauweise in Frankreich waltet im Süden vor allem durchaus noch das Triumphbogenmotiv der römischen Kunst an den Westfronten der Kirchen vor, die eine „Fassade“ darstellen, bis allmählich es von dem spannungstärkeren, transzendenten Wesen des nordisch-germanischen Geistes überwältigt und in eine neue Körperform umgeschaffen wird.

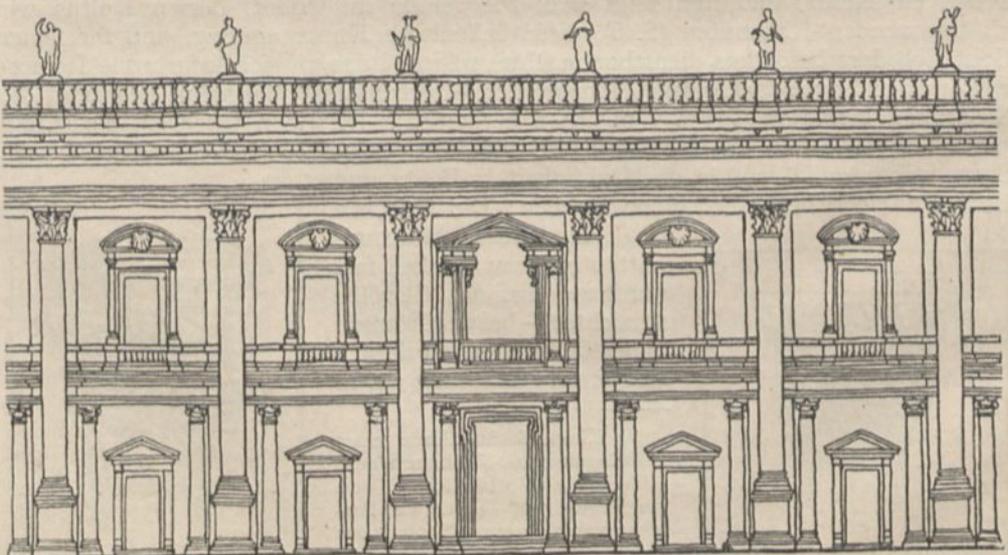


Abb. 35.

Und die ganze „Deutsche Renaissance“ ist geradezu ein Schulbeispiel für das gegenseitige Sichbekämpfen zweier Volkseelen (der lateinischen und der germanischen) und in ihrem Gefolge der tektonischen und der stereotomen Auffassung von der Form und dem Raume.

Da sehen wir, wie zögernd, widerwillig und ganz äußerlich zunächst die Gotik die importierten Formen empfängt, sie, die selbst darüber ist, neue Ausdrücke zu suchen und zu finden, und wie sich trotz Schule, trotz Fürstenzwang und Vorschritt am Ende neben dem Palladianismus¹⁾ eine Volkskunst erhält, die bis in das Rokoko hinein ganz herrliche Werke geschaffen hat.

Wir sehen: Das Stereotome, das Wegschneiden aus der Masse ist durchweg dem Transzendenten verwandt, das Tektonische als positiv bildendes hingegen ist anthropozentrisch; ist der Ausdruck der Immanenz. Wir werden bei Betrachtung der Bauwerke (II. Teil) von diesem Grundunterschiede zugleich auch kritisch auf die innere Bedeutung der Bauaufgabe schließen dürfen. Vielleicht verstehen wir aber auch jetzt schon, daß für religiöse Bauten sogar der stereotom-transzendente gotische Stil gewählt wird, während Profanbauten dem tektonisch-menschlichen eignen.

4. Handwerk und Kunst.

Die Bearbeitung des Stoffes liegt seit Urdenken dem Handwerk ob. Die Kunst verlangt die Form, das Handwerk schafft sie erst eigentlich. Das Handwerk ist das Ursprüngliche, die Bedingung für die Kunst. Ohne das Handwerk baut der Architekt Luftschlösser.

Wo hört das Handwerk auf, wo beginnt die Kunst?

Die Antwort lautet: da, wo die Aufgabe, die das Werk verlangt, praktisch erfüllt ist, d. h. so, daß das Werk dem gewünschten Gebrauche restlos dient. Aller Zierrat ist praktisch zwecklos und steht außerhalb des Handwerks, ja, er ist womöglich ein Umweg zum eigentlichen Werk — Ziel. So ist auch Schopenhauer zu verstehen, wenn er sagt, die Aufgabe der „schönen Architektur“ sei, den Kampf zwischen Schwere und Starrheit auf mannigfaltige Weise vollkommen deutlich hervortreten zu lassen, die sie löst, indem sie „jenen unverteilbaren Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung benimmt und sie durch einen Umweg hindrückt, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird“²⁾. Das bedeutet z. B., daß der Säulenkopf in Abb. 19, 20 oder

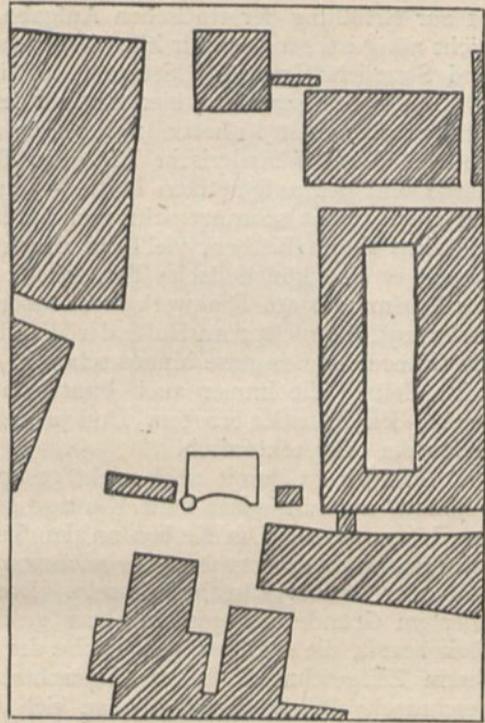


Abb. 36.

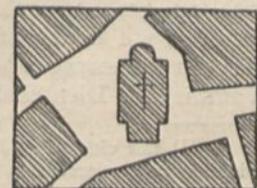


Abb. 37.

¹⁾ Palladianismus bedeutet so viel wie die schulmäßige Auffassung der italienischen Renaissance, wie sie Palladio (1518—1580) in seinen Werken in Vicenza und Venedig aufgefaßt hat. Über die Stilbegriffe im allgemeinen vgl. das in der Vorrede gesagte.

²⁾ A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, § 43.

21 zur Erfüllung der statischen Aufgabe der Säule, das Gebälk zu tragen, an sich nicht nötig ist, sondern nur künstlerisch wirkt, indem er den Kampf zwischen Schwere und Starrheit (Last und Stütze) „deutlich hervortreten“ läßt.

Was Schopenhauer hier statisch feststellt, gilt auch körperlich und räumlich, gilt vor allem rein ästhetisch: aller Umweg zum Ziele, wenn er gemacht wird, ist im tiefsten Wesen künstlerische Tat. Ein Tisch ist mit vier Beinen, der verbindenden Zarge und der aufgesetzten Platte — ein Tisch. Der Künstlergeist läßt die Kanten am Beine nicht schnurstracks von unten nach oben laufen, sondern hält sie hin, vielleicht durch Kerben, vielleicht durch Einschnürung und Ausbauchung — damit begeht er eine künstlerische Tat, schafft er über das Handwerk hinaus. Und wenn der Dorfmaurer am Fachwerkgiebel besondere Kreuzverstrebrungen in die Brüstungsfelder legt, die nicht zum Halte der Wand da zu sein brauchen, dann schreitet er über die Grenze der Bauweise hinaus schon in das Gebiet der Baukunst. Wahrheit kultur-echte Zeiten, die immer auch kunstfroh waren, haben auch im einfachsten Handwerker den Künstler erzogen. Und je nach der Bauweise arbeitete solch ein Künstler stereotom oder tektonisch.

Freilich ist damit noch nicht gesagt, daß dieses „über das Handwerk hinaus-schaffen“ auch in jedem Falle Kunst sein, d. h. auch dem Gebiete des Schönen angehören müsse. Die Kerben an den Tischbeinen, oder deren Schweifungen können auch unschön (wir sprechen hier auch von „geschmacklos“), und alles andere als kunstvoll oder besser: künstlerisch sein. Das Handwerk früherer, stilechter Zeiten hat aber im Grunde nie geschmacklos geschaffen, die dickbauchigen Kommoden der Rokokozeit, die steifbeinigen Tische der Empire- und Biedermeierzeit, sehen — aus ihrem Zeitgeschmack heraus betrachtet — immer wie organisch gewachsen und geschmackvoll aus, ja es gibt an sich überhaupt nichts Geschmackloses, wenn es stilecht ist, und nur diejenigen dürfen es verurteilen, denen die ganze Zeit geschmacklos vorkommt, wie das bei den Klassikern gegenüber der Gotik zeitweise geschah¹⁾.

Gerade, weil früher die Kunst aus dem Handwerk herauswuchs, trieb sie oft so eigenartige Blüten; das Handwerk, je sicherer es sich fühlte, wurde um so kühner und freier, es gab in gewissen Zeiten sogar gern den Verführungen nach, andere Handwerke in ihrem Stoffe nachzuahmen: und so sehen wir vorzüglich die Steinbildhauerei gern in ganz wesensfremde Gebiete dringen und sich Vorwürfe rauben, so etwa einen massiven Kragstein, der einen ganzen Stockwerksbau tragen hilft, mit einer Ornamentik verzierern, die dem Schlosserhandwerk gehört (Abb. 38), oder Fensterbrüstungen, für die die Posamentierkunst die Motive geliefert hat usw. Solches Spielen mit der Form verrät eine erstaunlich große Sicherheit in der Behandlung von Stoff und Werkzeug, und darf bei aller Mißachtung des Vorbildes, als Kunst im Rahmen jener Zeit sehr wohl angesprochen werden.

Der plastische Geist, der im Handwerk wohnte, er sei nun tektonisch oder stereotom wirksam, trieb zu immer neuem Schaffen, und die Schule hatte es zu gewissen Zeiten nicht leicht, das Überschäumende in seinen Grenzen zu halten, wie wir besonders an allen zu Ende gehenden Stilarten erkennen können, die in der Beherrschung des Handwerkes immer nachließen. Wir sehen: einseitig war das echte Handwerk früherer Zeiten nicht, es fühlte innig die Verwandtschaft zu den anderen Handwerken, mit denen es aus gleichem Geiste schuf. Nur so aber ist es zu verstehen, daß einfache Handwerksmeister, die nicht einmal ordentlich zeichnen konnten, sich zu großen Architekten auswachsen konnten, und wahrhaft herrliche Werke schufen, ich denke an Balthasar Neumann, den Erbauer des Würzburger Schlosses, der ein hervorragender Stukkateur war, oder an die Gebrüder Asam, oder an die Familie der Dientzenhofer.

¹⁾ Der eine echte Stil wird, eben weil er durch und durch Charakter ist, den anderen echten viel leichter verurteilen, als etwa wir heute dies tun, die wir keinen Stil haben. Nur innerlichst empfindende, phantasie-reich-lebendige Menschen (Goethe) konnten auch früher sich zeitweilig in jeden Stil hineinleben (vgl. Goethes Lobgesang auf das Straßburger Münster!).

Erst die im Geiste des Klassizismus geschaffene Schule (in Paris 1671, in Dresden 1764) gebar den „akademischen Architekten“, der an Stelle des Gefühls die Überlegung setzte und das Handwerk von sich abhängig machte oder es auf kleinen Zierrat mehr kunstgewerblicher Art beschränkte. Die Kraft ureigenen Schaffens, die wir immer wieder als germanisch ansprechen dürfen, wurde durch den lateinisch-akademischen Sinn aufs entschiedene eingeschränkt, der plastische Geist wurde durch den projizierenden zeichnerischen ersetzt, die Folge davon war, daß zu Mitte des 19. Jahrhunderts Schulen gegründet wurden, die wiederum dem Handwerk auf die Beine helfen sollten.

Die Schule hat nicht, oder nur dann helfen können, wenn sie sich Mühe gab, in die Geheimnisse des Handwerks einzudringen, was erst zu Ende des vergangenen Jahrhunderts geschah. Nun ist vielleicht die Zeit nicht mehr fern, da das Handwerk wieder sich auf seine eigene Größe und Kraft besinnt. Geschieht das, dann dürfen wir das Verdienst trotzdem weniger der Schule als der Kultur zuschreiben, die nach der Zeit des Niedergangs wieder ein eigenes Leben zu spüren beginnt und aus diesem Leben die Kräfte zu eigenen Taten nimmt.

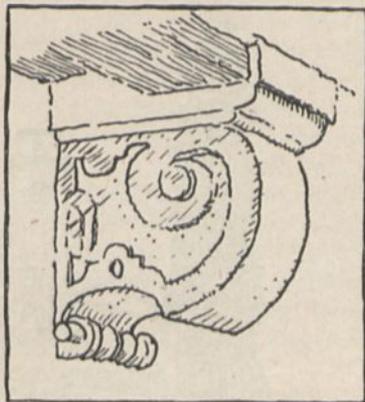


Abb. 38.

5. Licht und Farbe.

Die Beleuchtung des Raumes trägt mehr wie gemeinhin angenommen wird, zu seiner eigentlichen Wirkung bei. Die religiösen Bauwerke der transzendent empfindenden Völker danken ihre geheimnisvolle Wirkung eben dem geringen und geheimnisvoll geführten Lichtweg. Der Gang zum Allerheiligsten des ägyptischen Tempels führt aus dem Lichthof ins Dunkle und Dunkelste. Die griechische Tempelzelle empfängt ihr Licht durch die Tür¹⁾. Die byzantinische Baukunst führt das Licht durch die Schildwände des Viereckbaues, und durch Fensterchen am Kuppelaufstand ins Innere — hier wieder im Sinne des Lichtes „von oben“ — das wir auch bei der altchristlichen Basilika erkennen, wenn wir nur bedenken, daß das Mittel- und Hauptschiff der eigentliche Andachtsraum ist, während die Seitenschiffe der Laienschaft gehören. Das geheimnisvolle Dunkel wird vom Mittelalter wohl ebenfalls als wirksamster Faktor der Beeinflussung des Andächtigen erkannt, und es scheint mir gerade hier der Gedanke, daß die Gotik in Nordfrankreich aus Sehnsucht nach besserer Beleuchtung die Wände in Fenster aufgeteilt habe²⁾ verfehlt, da eben diese Fenster mit bunten Glasteppichen verhängt wurden.

Erst die glaubensarme Zeit der Renaissance und des Barock gibt dem Tageslicht freieren Zutritt, die weltliche Macht des Jesuitismus weiß zum Teil wunderbare Wirkungen hervorzubringen, indem sie die Lichtquellen verbirgt und durch Voreinanderstellen der Wände, Bögen und Pfeiler ganz verschiedene Blicke von den verschiedenen Standpunkten im Raume aus erzwingt, die überraschen und erstaunen³⁾.

Auch am Äußeren des Bauwerks hat das Licht, mehr als wir gemeinhin annehmen, Einflüsse auf die Erscheinung, ja, die Entwicklung des Baukörpers steht nicht zuletzt mit unter der unmittelbaren Einwirkung von Licht und Schatten,

¹⁾ Ausnahmen: Hypaethraltempel mit offener Zellendecke, wohl nur als Raumumrahmung des Götterbildes.

²⁾ Vgl. R. Lemaire, L'origine de l'architecture gotique in Bulletin des metiers d'art (1910).

³⁾ So z. B. in der Klosterkirche von Banz bei Lichtenfels, wo dem Eintretenden sich alle Linienführungen zu einem wundervollen Einheitsbilde schließen, in der Wirkung noch erhöht durch die „raffinierte Kunst der Lichtführung“, deren Quellen (nämlich die Fenster) dem Auge durch die Mauern und Bögen verdeckt sind.



Abb. 39.

von Hell und Dunkel, von Sonne und Nebel. Der griechische Tempel, und die unter seiner Herrschaft entstandenen römischen und späteren Renaissancewerke sind alle auf die Sonne hin geformt. Das tektonische Baugerüst mit dem breiten Gebälk, oben durch eine weit ausladende Hängeplatte bekrönt, darf fast als Element der Lichtwelt betrachtet werden, die sich jenseits der Alpen vor uns auftut. Der Blick in die sonnigen Täler Oberitaliens erstaunt über den Wechsel in der Bauweise. Noch fand er vor dem Gotthardtunnel Giebelhäuser und spitze Kirchtürme — nun sieht er breite flachgedeckte Hütten und oben wagrecht geschlossene Türme! (Abb. 39).

Wie anders das Bild der nordischen Stadt. Da wächst jeder Bau lichtsehn-süchtig steil nach oben: spitze Giebel, steile Dächer, hohe Türme! Und der beste Blick auf die deutsche Stadt wohl dann, wenn der Nebel aus all dem aufstrebenden Durcheinander gleichsam ein Schattenbild macht, zu einer einheitlichen Masse ge-

schlossen, aus der stereotom die höheren Einheiten beherrschend herauswachsen: die Kirchen und die Rat- und Kaufhäuser. Der Anblick des Münsters, der uns aus enger Gasse heraus überrascht, wird im Nebel erst gespenstisch-transzendent und gewaltig, die Wände der Gasse selbst, die uns in Windungen führt, sprechen zu uns in ihrer Masse viel stärker, als wenn die Sonne und der Schatten sie zergliederten und uns anschaulich machten. Das Anschauliche gehört der immanenten Volksseele an, das Begriffliche der transzendenten — hier im sonnenarmen Norden müssen wir die Schönheit in dem geheimnisvollen und schleierhaften Anblick der Bauwelt suchen — im Süden binden uns Licht und Schatten an die raum- und körperhafte Welt.

Wo Licht ist, ist Farbe. Die südlichen Länder zeigen schon in der ortsüblichen Kleidung die Freude am Bunten. Raffael kleidet seine Madonna in Rot und Blau, Rembrandt, der Maler des Nordens, liebt Braun und Gelb, und dämpft die Farben durch den „Ton“¹⁾.

Am Bauwerk selbst erkennen wir zunächst die Lokalfarbe, d. h. die die Wände und ihre Teile unmittelbar umkleidet. Wir wissen, daß die Griechentempel alle farbig waren, und begreifen das auch ohne weiteres aus eben der Erwägung heraus, daß der lichtvolle Süden die Farbe liebt — ja braucht, wenn das Auge nicht fortgesetzt geblendet werden soll. Der Grieche verwandte am Tempel die Farbe aber nicht, um ihn bunt zu machen, sondern als rechter Plastiker, der er nun einmal war, um die Tempelbauteile in ihrer plastischen Wirkung besonders hervortreten zu lassen. Scharf heben sich die blaugefärbten Triglyphen von den hellen Metopen ab, die Tropfplatten an der Hängeplatte sind blau, jene ist rot, die Tröpfchen selbst sind golden gefärbt. Auch die griechischen Bildwerke in den Tempelgiebeln waren bunt. Erst spätere Zeiten wurden sparsamer mit der Farbe und verwendeten mit Vorliebe nur Gold.

Für die stereotome Baukunst, die ihre Wände nicht in Gesimse und Felder teilte, gehörte die Farbe untrennbar zur Wandbekleidung, sei es, daß diese (wie in Chorsabad) in Ziegeln und Tonfliesen oder in Mosaik oder endlich in Stuck bestand.

¹⁾ Dabei ist er doch gerade malerisch — ohne Farbe, wie Rembrandtsche Radierungen ausweisen.

Solcher Farbenschönheit gegenüber stehen die nordischen Dombauten, insofern sie aus dem Morgenlande vor allem den Mosaikschmuck nicht herüber genommen haben, ärmlich gegenüber, wengleich auch dort Säulen und Pfeiler, Rippen und Gewölbe bunt verziert werden. Das Licht fehlt, um die Farbe zu voller Wirkung zu bringen. Dafür weiß die Gotik dem Geiste der Transzendenz um so schöner zu entsprechen, wenn sie das Tageslicht durch bunte Glasfenster leitet, daß es selber Farbe, in breiten Streifen durch die Chorfenster bricht und Pfeiler und Fliesen geheimnisvoll belebt. Auch die reiche Bemalung der Schnitzaltäre, besonders in Gold beweist den feinen Farbensinn der Gotiker, die, sonst sparsam damit im Raume, alle Schönheit im Altare vereinen. Ganz eigenartig-kräftig wirken gegenüber den Kalk- und Sandsteinkirchen die nordischen Backsteinkirchen mit ihrem Ziegelrot im Innern, das mit Schwarz und Weiß noch erhöht wird — es scheint hier eine im weiten Süden vor langen Zeiten erlebte Farbenlust durchzubrechen, denn wir müssen bedenken, daß der Ziegelbau in Norddeutschland ein Kind der Lombardei ist.

Mit der Wirkung der „Lokalfarbe“ im Bauwerke dürfen wir nicht dessen malerische Wirkung verwechseln. Diese kann auch ganz ohne jede Farbe auftreten, sie hängt von der Anordnung der Bauteile und von unserm Standpunkt ab. So erkennen wir in einer Bauwand — (Front oder Fassade) nur ein einziges Bild, wie z. B. in der italienischen Renaissance, deren Bauweise auf die Erzeugung solcher Fassaden abzielt; vielbildig sehen wir, wenn sich vor die Fläche vor uns andere Flächen oder Flächenteile schieben, die unser Auge, das in die Tiefe blickt, seitlich ablenken, während im Hintergrund ein Blickziel wartet. Je mehr nun aber die Frontansicht zurücktritt, je mehr Kulissen sich in den Blickweg schieben und womöglich in verschiedenen Richtungen sich kreuzen, um so verwirrender kann für uns der Eindruck des Malerischen werden.

Das Auge findet dann, — wie bei einem Schrägblick durch eine gotische Kirche — keinen Weg mehr in die Tiefe, es verliert die Leitung, die es sonst an Gesimsen oder Säulenreihen hatte, und irrt (wie der Mensch durch einen hohen Wald), von Pfeiler zu Pfeiler, ohne sein Ziel zu finden, es muß den Abstand von einer Aufrechten zur andern gleichsam sprungweise abschätzen. Wir wissen, daß solches malerische Sehen die holländische Kunst seit Rembrandt stark beschäftigt hat¹⁾.

Den eigentlich malerischen Architekturstil schuf aber erst die Kunst des Barocks. Auch hier finden wir das Malerische in einer gewissen Unordnung, die es dem Auge unmöglich macht, sich sogleich zurechtzufinden. Das letzte Ziel des „malerischen Stils“ (wie ihn der Barock vertritt) ist, das Leben des Lichts in allen seinen Erscheinungen wiederzugeben²⁾, jeder Blick in das Innere einer echten Barockkirche beweist dieses Leben des Lichtes, das alle Architektur und Plastik mit lebendig macht und in uns ganz andere Empfindungen auslöst als etwa der Blick in die Erhabenheit eines romanischen Domes oder einer gotischen Kirche oder auf die geruhig-kräftige Wandteilung einer Palastfassade der Renaissancezeit.

So hat das Licht — mehr als die Farbe, die Fähigkeit, die Architektur zu beleben: ein Stück Natur vermählt sich da mit dem toten Gestein und macht es damit auch unserm menschlichen Auge verwandt.

Daß dies vorwiegend innerhalb der Baukunst der immanenten Gefühlsweise der Fall ist, während die der Transzendenz das natürliche Tageslicht ablehnt, dürfen wir gleichsam als der Art jener Kunstweisen entsprechend annehmen. Und in der Tat: der Orient und das Mittelalter geben dem Lichte nur beschränkt oder durch bunte Gläser Eintritt, die Klassik macht vor ihm Tore auf und öffnet Dächer, die Renaissance schafft offene Höfe und große Fenster und der Barock führt es auf geheimnisvollen Wegen bis gerade zu den Bauteilen, die er ins menschliche Leben hinein erweckt haben will.

¹⁾ Vgl. darüber das vorzügliche Buch von Hans Jantzen, Das niederländische Architektur- bild (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1910). Siehe auch Seite 13 unter B, 2c.

²⁾ Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock (München 1907).

Zweiter Teil.

Anwendungen.

Allgemeines.

Wir haben im I. Teil gesehen, daß die Betrachtung der Bauwerke nach drei Richtlinien erfolgen kann, deren eine wir kurz als die kulturelle, die andere als die ästhetische und die dritte als die technische bezeichneten. Diese Einteilung soll für die nun folgenden „Anwendungen“ maßgebend sein: wir werden also nach einem „ersten Eindruck“, den das Bauwerk auf uns macht, dasselbe kulturell, schönheitlich und technisch zu würdigen haben. Daß diese drei Betrachtungsweisen innerlich nicht scharf getrennt werden können, liegt in ihren Beziehungen untereinander begründet, die in ihrer Art an das System der Philosophie in ihrer Dreiteilung von Ethik, Ästhetik und Logik erinnern.

Die Aufeinanderfolge der zu betrachtenden Werke war bisher wohl immer die zeitliche: die ältesten Stilarten begannen und die neuesten schlossen die Reihe ab, jede Stilart wurde kulturell begründet, auf ihren schönheitlichen Wert wurde aber nur bedingt zugekommen, da die notwendigen Vergleichsmomente aus der betreffenden Zeitperiode selbst herausgewählt werden mußten und somit der Begriff Schönheit auch nur zeitlich und nicht sachlich begründet werden konnte.¹⁾

Nun soll im Gegensatz dazu die Zeitfolge nebensächlich behandelt, der schönheitlich-technische Gesichtspunkt hingegen als Leitmotiv gewählt und die Beispiele nach den Kapiteln Tektonisch (Gerüstbau) und Stereotom (Massenbau) geordnet werden.

Daß ein so geordnetes Studium die zeitliche Reihenfolge von vornherein ausschließt, liegt auf der Hand, da sich tektonische und stereotome Baustile im Wechsel des Baugeschehens einander durchkreuzen oder ablösen.

Innerhalb der Oberbegriffe Tektonisch und Stereotom, oder gerüstlich und massig haben wir aber noch zwei anders geartete wesentliche Kräfte zu berücksichtigen zwei Kräfte, die erst das sonst tote Werk lebendig machen, weil sie den Willen der bauenden Zeit zum Ausdruck bringen. Es sind das die in den Weltanschauungen (S. 4) zu tiefst verborgenen Triebkräfte des Immanenten und Transzendenten, für die als Hauptbeispiele die Kunst der Hellenen und die des christlichen Mittelalters gefunden worden waren. In der Kunst der Hellenen spüren wir das Walten des Maßes im Zwange menschlichen Schönheitsempfindens, da wird uns der Eindruck der Ruhe beherrschen. Die transzendente Kunst hingegen zeigt in ihren Werken Bewegung und als Ursache der Bewegung: Kraft, eine Kraft, die sich gegen die Gesetze des Stoffes und der Schwere aufbäumt und die Materie zu besiegen, den Stoff zu entmaterialisieren sucht, wie sie durch starkes Aufstreben auch versucht, den Begriff der Schwere aus dem Werke auszuschalten. Ruhe und Bewegung also beeinflussen

¹⁾ Nur Sonderarbeiten, wie die von Riegl, Wölfflin, Schmarsow, Frankl u. a. erhoben den schönheitlichen Gesichtspunkt zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen, freilich zumeist ohne das technische Wesen dabei besonders zu berücksichtigen.

einzelnen oder gemischt das Wesen der Technik, sie geben den Werken erst das, was wir Seele nennen.

In den folgenden Beispielen werden wir demnach die zwei Hauptteile tektonisch und stereotom je in zwei Unterteile: ruhig und bewegt, geteilt finden. Wir werden aber weiter auch sehen, wie wieder diese Unterteile gemäßigt oder gesteigert auftreten können — wie die Ruhe zur Starrheit, die Bewegung zur Tollheit führen kann.

Und weiter werden wir erkennen, wie durch Jahrtausende getrennte Kulturen plötzlich Verwandtschaften und Ähnlichkeiten aufweisen — wie neben dem Griechentempel ein Brandenburgertor, neben einem gotischen Rathaus ein moderner Börsenbau stehen darf, eben weil die Verwandtschaft dieser durch lange Zeiten getrennten Kulturschöpfungen durch ihr technisches Sein und ihre Seele bewiesen ist. Zugleich wird uns die eine Familie der klassischen und der klassizistischen Kunst, sowie der deutschen Renaissance und des Barock in der Gesamtgruppe „Gerüstbau“, und die andere Familie der orientalischen, romanischen, gotischen und neuzeitlichen Kunst in der Gesamtgruppe „Massenbau“ deutlich.

Ins tabellarische übersetzt, erhalten wir somit für den Inhalt der gegebenen Beispiele das folgende Bild:

	Gerüstbau (Tektonik)	Massenbau (Stereotomie)
Ruhe (Statisch)	griechische und römisch-griechische Kunst, italienische Renaissance, Klassizismus, Moderne (Behrens)	orientalische, römisch-orientalische, germanisch-orientalische Kunst, Romanischer Stil, moderne Kunst (Berlage)
Bewegung (dynamisch)	deutsche Renaissance, Barock in Italien, Barock in Deutschland, Rokoko.	gotisch, moderne Kunst (Messel, Obrist u. a.).

A. Statisch empfundene Gerüstbauten ohne Bogen.

Das Eigentümliche ist das Gerüst, das als Wesenheiten Stütze und Last zeigt. Die Stütze kann Pfeiler oder Säule sein, im ersten Falle eckig, im andern rund, und dann zumeist sich nach oben verjüngend. Pfeiler und Säulen sind fast immer dreigeteilt, sie bestehen aus Fuß (Sockel, Basis), Schaft und Kopf (Kapitell). Das Kapitell nimmt die Last auf (meist durch eine Platte) und überträgt sie auf den Schaft, der Fuß gibt die Last weiter in den Erdboden. Diese Lastaufnahme, Weiterführung und Abgabe kann natürlich in den Formen entsprechend zum Ausdruck gebracht werden, wie wir oben (S. 15) gesehen haben. Je weniger Ausdruck besteht, um so härter, kälter — außermenschlich, um so *a b s t r a k t e r* — aber auch um so weniger schön im gewöhnlichen Sinne, erscheint uns das Werk. Denn es erfüllt dann nicht den Anspruch an die schöne Architektur, „den unverfügbaren Kräften Schwere und Starrheit (Last und Stütze) den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung zu nehmen und sie durch einen Umweg hinzuhalten, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird“¹⁾.

Dem gleichen Anspruch untersteht auch das Gebälk, das quer auf den Säulen liegt und in der Dreiteilung: Architrav, Fries und Kranzgesims in gewissem Sinne die Dreiteilung der Stütze: Aufnahme, Weiterleitung und Abgabe der Last wiederholt, wobei die Last durch die ausladende Hängeplatte als obersten Teil des Gebälkes zum Ausdruck gebracht ist.

Als drittes und letztes Formelement im Ganzen ist der Sockel zu nennen, der als Stufenbau oder einfaches Postament der Träger des ganzen Systems wird, und in diesem Ganzen ähnlich wirkt wie die Basis an der Säule, der Architrav am Gebälk.

¹⁾ Schopenhauer, Die Welt als Vorstellung, III. Buch, S. 252 f. (München 1911).

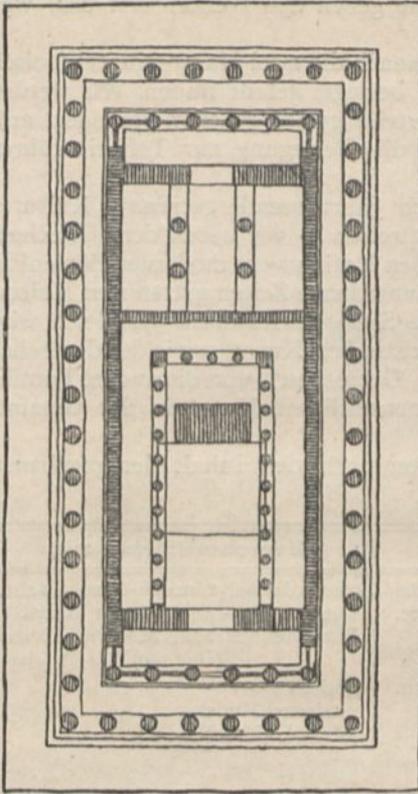


Abb. 40.

1. Der Parthenon¹⁾ in Athen.

(Arch. Iktinos und Kallikrates.)

Erster Eindruck. Ruine, der malerische Eindruck nicht zu verwechseln mit dem architektonischen Werk — stellt einen Säulenbau mit flachem Giebeldach dar. Ruhiger Gerüstbau.

Kulturelle Würdigung. Apollinische Weltanschauung in der Blütezeit griechischer Kultur (Perikles, um 440 v. Chr.). Die schöne Form beherrscht den Inhalt, so wie hier die Säulenreihe die Cella umschließt, Abb. 40, die so zugleich das Denkmal des Gottes erst wirklich schönheitlich der Menge darstellt. Sie deutet damit die Freiheit im hellenischen Glauben (etwa im Gegensatz zum hebräischen Glauben) an, der am Ende übereinstimmt mit der sittlichen Norm im eignen Innern²⁾. Einflüsse von Assyrien (Stufenbau) und Ägypten (Cellarechteck) erkennbar — aber wie anders — wie individuell-künstlerisch frei empfunden!

Schönheitliche Würdigung. Symmetrie in den Fronten, Reihung an den Langseiten. Das körperlich-plastische Wesen bestimmt den ganzen Bau. In den Hauptteilen herrschen einfache Verhältnisse³⁾. Innerhalb der Ruhe des Ganzen aber eine starke Bewegung, die nach oben zunimmt: acht Frontsäulen, im Fries doppelt so viel Triglyphen, in der Hängeplatte darüber wiederum doppelt so viel Tropfplatten — und im Giebelfeld die lebhaft bewegten Gruppen der Fechter. Im Wechsel dieser Bewegung aber auch wieder die ausgleichende Ruhe im Architrav, in der Hängeplatte und in der sammelnden Linie des Giebelumrisses. Ruhe und Be-

¹⁾ Der jungfräulichen Athene geweiht. Der Tempel steht auf der Akropolis (Burg) von Athen.

²⁾ Vgl. D. Strauß, Das Leben Jesu, 1864.

³⁾ Vgl. darüber S. 13 f.

wegung auch im einzelnen: die Säulen zeigen eine Schwellung (Entasis), die eine Kraft ausspricht, die Riefen verstärken die Kraftrichtung. Das Kapitell mit straffprofilierem Wulst stemmt sich gegen die Platte, die die Gebälkelast aufnimmt und die Schaftbewegung hemmt. Ganz fein empfundene Formen finden wir bei genauem Hinsehen an der engeren Säulenstellung an den Tempelecken, an der oben nach innen geneigten Stellung der Ecksäulen und an der sog. Krümmung des Tempelbodens, der nach der Frontmitte ansteigt. Wir sehen: die „Ruhe“ des Gerüstbaues ist keine tote Ruhe, keine Starrheit, sondern eine lebendige, in ihrer Lebendigkeit erhabene Ruhe.

Technische Würdigung. Der Gerüstbau besteht aus Marmor, der ehemals mit Farbe überzogen war¹⁾. Die Gebälkform in ihrer Dreiheit aus Architrav, Fries und Kranzgesims hat ihre konstruktive Bedeutung verloren, aus der Nutzform ist die Schmuckform geworden, diese Schmuckform aber ist dem Ganzen durchaus nötig und organisch — darin beruht die Schönheit des Tempels überhaupt. Wir haben also nicht etwa verzierte Nutzformen vor uns, sondern Schmuckformen, die unlösbar dem großen Organismus angehören. Der Widerspruch zwischen Konstruktion und Schönheitsform — man denke u. a. auch an die Straffheit der Riefen, während die Säule, die sie zieren, aus mehreren Trommeln zusammengesetzt ist — wird nirgends empfunden, die Form dient bis zum letzten und äußersten der Idee des Schönen — Guten.

2. Das Brandenburger Tor in Berlin.

(Arch. Karl Gotthardt Langhans.)

Erster Eindruck. Ausgesprochener Gerüstbau in Klarheit und Ruhe zwischen kleineren Tempelbauten. Vornehme Wirkung, vielleicht hart und kalt in der Strenge der wagrechten und aufrechten Tendenzen der Bauglieder. Die Quadriga auf dem Attikablock darunter mildert aber die Härte und Kälte wesentlich.

Kulturelle Würdigung. Das Tor wurde zu Ausgang des 18. Jahrhunderts in die Stadtmauer gestellt, die damals unmittelbar an den hohen Hauptbau heranrückte und die kleinen Tempelbauten von ihm isolierte. Nachempfindung — aber keine Nachahmung! des Stadttors zu Athen²⁾ — das Werk also klassizistisch; die kleinen Tempelbauten mit den Viersäulenfronten zeigen diesen Klassizismus in der Einrichtung der Cella in Wohnräume, der hohe Torbau mit dem größeren mittleren und den zwei kleineren seitlichen Durchfahrten erinnern nicht unmittelbar an griechisch klassische Vorbilder.

Schönheitliche Würdigung. Die ernste Schönheit wird lebendig besonders durch die weitere Stellung der Mittelsäulen im Verhältnis zu den Nebensäulen (ähnlich in den Tempelchen seitlich), dann durch das Attikastück über der Mittelöffnung — durch die giebelartige Abtreppung vor der eigentlichen Attika und zuletzt und vor allem durch Meister Schadows Bronze-Quadriga.

Daß die dorischen Säulen über das übliche Maß hoch sind, begründet sich dadurch, daß sie nicht freistehen, sondern an die Torpfeiler angeblendet sind. Dadurch freilich wird die Dynamik der Säulen stark „gebunden“. Während der dorische Tempel nahezu eine Säulen-Reihung zeigt, die durch die Symmetrie des Giebels gehalten wird, sehen wir hier die Symmetrieachse gleichsam von unten auf berücksichtigt. Vielleicht, daß damit dem Werke ein besonders statischer Charakter gegeben werden sollte.

Technische Würdigung. Rein tektonischer Aufbau im Sinn der klassischen Antike, in der Attika deutlicher Fugenschnitt, aber auch diese nach Sockel, Wand und Fries, also gerüsthalt behandelt. Die Säulen haben entgegen dem hellenischen Brauch, Basen. Zwischen den Säulen stehen statt einer Triglyphe deren zwei.

¹⁾ Vgl. S. 28.

²⁾ Vgl. C. G. Langhans bei Hinrichs, in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte (J. H. Ed. Heitz, Straßburg) und Klopfer, von Palladio bis Schinkel (Schreiber, Eßlingen).

3. Die Villa Rotonda bei Vicenza. (Arch. Andrea Palladio.)

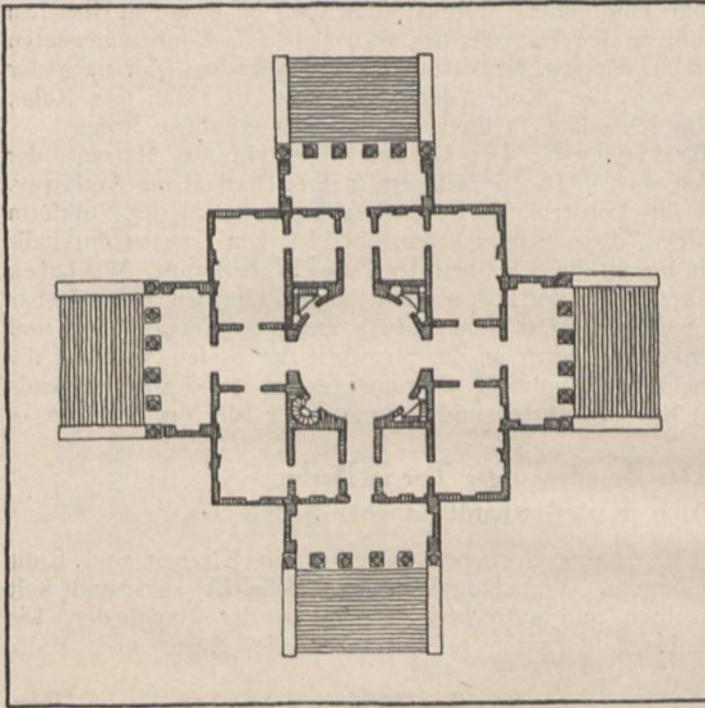


Abb. 41.

Säulenhallen vorgelagert. Die Freitreppen tragen bedeutend zu der großen Wirkung des Ganzen bei.

Kulturelle Würdigung. Der Bau steht 1552 im wesentlichen fertig da. Es ist ein Luxusbau¹⁾ für den Sommeraufenthalt des reichen Besitzers erbaut, daher das Plus an „Treppen und Vorhallen“, daher die 10 m im Durchmesser messende Rundhalle, die dem Bau den Namen gab. Er war früher eingeschossig gedacht, in der Höhe des Gesimses wohl von einer Attika gefaßt, die der Plattform dahinter als Balustrade dienen sollte, das Mezzaningeschoß ist erst später auf den Wunsch des Bauherrn aufgesetzt worden.

Schönheitliche Würdigung. Grundriß und Aufbau (Abb. 41 u. 42) zeigen nahezu völliges Sicheinordnen in einfachste Maß- und Zahlenverhältnisse, die wohl am besten geometrisch sich deutlich machen. Dadurch wird dem Werke der Charakter des ruhigen Gerüstbaues gewährleistet. Aber die Rundhalle, deren Durchmesser doppelt so groß ist wie die umgebenden Rechteckräume, stellt doch das Hauptmoment des Ganzen dar, äußerlich wohl hinter dem Mezzanin verschwindend, innerlich dafür um so gewaltiger sprechend. Und so birgt der als

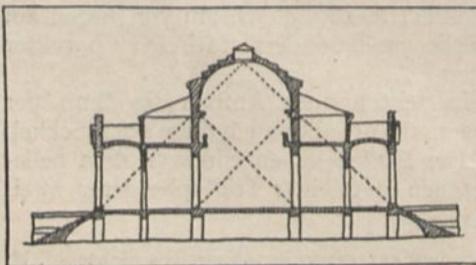


Abb. 42.

Erster Eindruck. Vornehme Ruhe. Wäre ein Mensch als Maß auf dem Bilde, würden wir von Macht, wenn nicht Erhabenheit sprechen, so gewaltige Abmessungen hat der Bau. Er ist über 20 m hoch, und ohne die Treppenvorbauten etwa 30 m breit und tief. Gliederung ohne weiteres schon von außen klar zu erkennen: Zentralanlage mit rundem Kuppelraum in der Mitte eines Prismas auf quadratischem Grundriß, dessen Höhe annähernd gleich der halben Seitenlänge ist. Den mittleren Prismenseiten sind Treppen mit giebelgekrönten

¹⁾ Goethe sagt von ihm: „Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben: der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst.“ (Vgl. das vorzügliche Buch von Fritz Burger: Die Villen des A. Palladio, Verlag Klinkhardt u. Biermann, Leipzig.)

plastische Baumasse in stiller Majestät erscheinende Bau doch Überraschungen, die über die sonst erstrebte Harmonie der italienischen Renaissance hinaus und schon in das Gebiet des Barockes greifen. Das Innere, von der hohen Halle an durch das niedrigere Portal, dann in die wiederum hohen (6 m lichten) Vorräume bis zur Rundhalle, die über 10 m hoch ist, zeigt eine durchaus barocke Steigerung des Räumlichen. Wir sehen hier: Ruhe am Äußern, Bewegung im Innern.

Technische Würdigung. Baustoff: Marmor, der bei der Größe des Bauganzes doch die dem jonischen Stil eigene feine Durchbildung fördert, zugleich auch den tektonischen (Gerüst) Teilen, wie Säulenhalle und Fenstern, die (klassizistische) Ruhe des Hintergrundes gibt.

4. Die Nicolaikirche in Potsdam.

(Arch. Karl Friedrich Schinkel.)

Erster Eindruck. Im Vergleich zur Rotonda: hart, abstrakt, das Tempelportal kleinlich zum Ganzen, wie aus dem Maßstab herausgefallen. Die Kuppel auf dem Tambur fast zu mächtig. In der Rotonda bei aller Würde doch Breithäbigkeit, hier ganz entsprechend dem Zweck starke Strebung aufwärts, vielleicht etwas steifeln — potsdamisch, gamaschenmäßig; die vier Türme an den Ecken sind nicht von Schinkel, sie sehen aus wie steinerne Kommandos (Bataillon halt!).

Kulturelle Würdigung. Die Kirche wurde erbaut 1826—30, der Klassizismus wandelte sich damals zur Romantik. Die Freigeisterei im Gegensatz zum Mystizismus jener Zeit machte dem Kirchenerbauer die Arbeit schwer, und am Ende entsteht ein Verstandes-, kein Gefühlsprodukt. Dem Schinkel jener Jahre lag schon mehr die Gotik als die Klassik, aber auch nur verstandesmäßig, er konnte eine Kirche einmal klassisch, das andere Mal gotisch entwerfen und bewies damit weiter nichts, als seine Herzensfremdheit in der ganzen Frage. Für das vorliegende Kirchenprojekt, besonders die Kuppel, mag der Geschmack der Umgebung mit maßgebend gewesen sein.

Schönheitliche Würdigung. Die Kubusform zeigt abstraktes Empfinden, erinnert fast an morgenländische oder arabische Bauformen (La cuba in Palermo), in etwas auch an das Pantheon in Rom, nur daß hier eine Trommel die abstrakte Hauptform darstellt. Aber dort wie hier die Säulenhalle davor. Die Potsdamer Halle ist jedoch zu winzig gegenüber der hohen Würfelwand.

Fremd und uneins spricht zum Ganzen die stark dynamisch gegebene Kuppel auf dem Tambur mit Säulenumgang, die für sich gewiß, besonders im Umriß und im Stadtbilde, wertvoll ist, aber in ihrer Kraftstrebung den Kubusunterbau trotz des Portikus nur noch nüchterner erscheinen läßt. „Laßt alle Hoffnungen draußen“ spricht dieser zu dem Eintretenden. Die lebendige Kuppel hätte vielleicht durch einen höheren Sockel freier und zugleich logischer an den Unterbau gebunden werden können, so sitzt sie zu dick auf. Die Ecktürme sind wie gesagt, spätere Zutaten frührenaissancistisch fühlender Meister und bringen den vierten Klang ins Ganze (neben klassisch, arabisch und Renaissance).

Technische Würdigung. Die Mauermaße mit sichtbarem Fugenschnitt würde stereotom wirken ohne die Bänder. Die klassizistische Baukunst griff tatsächlich hier und da zur Massenwand, schnitt die Fenster aus (ohne Umrahmung!) und formte so stereotom. Der Grund dafür mag in den romantischen Urneigungen liegen, die zwangsläufig nicht nur zu magisch-abstrakten Raumbildungen, sondern auch zu den entsprechenden technischen Formungen führte. Die Ruhe im Stereotomen ist viel logischer als die im Tektonischen begründet.

5. Das Krematorium in Delstern bei Hagen in Westfalen.

(Arch. Peter Behrens.)

Erster Eindruck. Deplaziert? Erst bei der ersten Erwägung, daß es ein „Krematorium“ ist — ein Bindeglied zwischen Erde und Nicht-Erde, finden wir Berechtigung in Form und Technik. Denn die Umgebung atmet Heimatluft, Wirklichkeit und Natur.

Kulturelle Würdigung. Die Gegenwart verlangte Häuser, in denen die irdischen Reste der Verstorbenen verbrannt wurden. — Reinigung von allem sterblich Menschlichem, das war die Bauaufgabe. So ist dem Werkraum ein Tempel vorgesetzt worden — ob der Schornstein nicht besser gleichfalls in Werksteinen erbaut worden wäre, bleibe dahingestellt. Die gärtnerischen Anlagen mögen heute, 10 Jahre nach dem Neubau, zum schönen Gesamteindruck des Ganzen wesentlich beitragen.

Schönheitliche Würdigung. Die Absicht aufs Abstrakte ist deutlich zu erkennen. Man vergleiche einen griechischen Tempel mit diesem Tempel! Hier keine Schwellung, keine Verjüngung, kein Kapitell, keine Basis! Das Triglyphenmotiv unter dem Giebel durch die Wand darunter aus der Beziehung zu den Stützen herausgerissen¹⁾, aller Schmuck — geometrisch — tot. Die Ähnlichkeit des Schmuckes mit den romanisch-italienischen Kirchen (ich denke an S. Miniato in Florenz) ist unverkennbar und berechtigt, denn auch dort ist die Losung: abstrakt-statisch.

Technische Würdigung. Das tektonische Element ist in der Zweiheit von Stütze und Last zu erkennen. Die technische Ausführung ist in dem landfremden Baustoff, dem Marmor, sehr schwierig gewesen und hat auch zu beständigen Ausbesserungen Anlaß gegeben. Die Marmorplatten werden von dem Ruß der Hütten, der Kohlensäure des Schnees stark mitgenommen. Die Wirklichkeit ist dem Traum in Marmor abhold.

6. Das deutsche Gesandtschaftsgebäude in Petersburg.

(Arch. Peter Behrens.)

Erster Eindruck. Stolz und würdig, fast ablehnend, aber in der Größe den Platz davor füllend, in den Einzelheiten der Feinheiten ermangelnd. Der breite Hauptbau wird von kurzen Seitenflügeln gehalten. Die Symmetrie wird durch drei Tore und die bekörnte Attika betont.

Kulturelle Würdigung. Wiederum ein Gegenwartsbau, aber im Gegensatz zum Hageren Krematorium dem Leben des Volkes und seiner Würde gewidmet, in einem fremden Staate gleichsam die ganze Größe und Macht des Deutschland vor dem Kriege repräsentierend. Es ist wohlbegründet, daß der alte Kanon der Renaissance vermieden und etwas überzeitliches geschaffen wurde.

Ästhetische Würdigung. Der Weg vom Parthenon über das Brandenburger Tor bis hierher ist deutlich zu erkennen. Die Säule wird noch mehr als beim Brandenburger Tor Pfeilervorlage, sie wird Wandteilung und Relief und läßt in ihrer großen Höhe und engen Stellung jede Anlehnung an klassische Vorbilder vergessen, auch sind die Einzelheiten jeder Sonderwirkung entkleidet. Die Absicht des Baumeisters, wie in Hagen so auch hier vor allem Abstraktion zu schaffen, ist deutlich: über der Machtsprache der Aufrechten und Wagrechten wird jede kleinere Bewegung zurückgezogen. Der Versuch, auch schöne Architektur zu zeigen, ohne daß dem Schopenhauer-Prinzip vom Hinhalten des Kampfes zwischen Stütze und Last gefolgt wird, darf freilich nur im Hinblick auf das Erhabene, weniger auf das apollinisch-angefällige Schöne als gelungen bezeichnet werden.

¹⁾ Wenn auch geometrisch-mathematisch begründet in der Quadratteilung.

Die große Reihe läßt sich kaum stören durch die Symmetrieakzente im Tor, im Balkone, in der Bronzegruppe, die ihrerseits auch groß und charaktervoll sind — der Franzose würde hier von der noble simplicité sprechen¹⁾.

T e c h n i s c h e W ü r d i g u n g. Der tektonisch-statische Eindruck wird fast gestört durch die technische Bewältigung der Fassade, die teilweise stereotom arbeitet: das Säulenrelief erscheint wie aus der Wand herausgeschnitten. Auch das Gebälk ist nicht im üblichen Sinne gegeben, das Hauptgesims zu klein und kurz gegen die ganze Höhe — man vergleiche einen Renaissancebau damit! Die bekrönende Gruppe auf der drei Säulenweiten langen Attika ist der einzig deutlich dynamische Faktor im Bilde.

B. Statisch empfundene Gerüstbauten mit Bogen.

Wir erkannten oben (S. 15 ff) als das Wesen des Gerüstbaues die Stütze und das Gebälk. Nun tritt der Bogen als neues Element in dem Bauwerk auf, zunächst so, daß er einen Massivbau durchbricht und sich auf die stehengebliebenen Pfeiler stellt. Er würde damit freilich in das Gebiet des stereotomen Bauens gehören, wenn ihm nicht vom tektonisch empfindenden Architekten eine architravierte Umrahmung gegeben würde (Abb. 19 u. 20). Auch tritt er nicht selbständig auf, sondern gern im Hintergrund einer Säulenstellung. So finden wir ihn in der eigentlich römischen Architektur. Die Zeit darauf stellte den Bogen auf Säulen, entweder unmittelbar oder auf ein Gebälkstück, das schwach und dem Sinne widersprechend an die alte straffe Säulenarchitektur der Griechen erinnerte. Das römische Gebälkstück schrumpfte in der frühchristlichen Zeit zu einem unkenntlichen Polster zusammen (Abb. 27 u. 31, vgl. auch S. 18).

Der Bogen zeigt in dem Schwung der Bewegung eine menschlich leicht nachzuempfindende Kraft, er vermittelt die nebeneinander stehenden Bauglieder zu einander, er führt leicht das Auge von einem zum andern in rhythmischer Bewegung. Aber die Kraft, die ihn steigen macht, gleicht sich wieder aus, wenn er sich wieder herabsenkt, und am Ende steht doch auch das Bogenwerk als ein in sich abgeschlossenes Ganze vor uns.

War die strenge Gerüstarchitektur, die nur aus Sockel, Stützen und Gebälk besteht, als typisch-religiöse des Altertums bezeichnet worden, so dürfen wir die Bogenarchitektur, wie sie hier beschrieben wurde, als *w e l t l i c h e* bezeichnen — nicht im Sinne des völkischen, wie es das Mittelalter erkennen ließ, sondern des aristokratischen. Und so sind es auch keine Tempel und Kirchen, die diese ruhige Bogenarchitektur als Bauaufgaben zu erfüllen hat, sondern Werke des irdischen Ruhmes, des weltlichen Vergnügens und Behagens: Triumphbogen, Theater, Paläste u. dgl.

7. Der Constantinbogen in Rom.

(Erbaut im Jahre 312 n. Chr.)

Erster Eindruck. Schreiten wir vom Forum in Rom auf das Colosseum zu, dann liegt der Bogen zu unserer Rechten, er ist nicht sofort zu übersehen und überrascht erst bei einem zweiten Blick. Uns fällt vor allem die stark gegliederte Massigkeit auf, die symmetrisch von drei Toren durchbrochen und durch die freivorstehenden Säulen in der Aufrechten geteilt wird. Die ganze Erscheinung überzeugt auf jeden Fall als ein Ehrenkmal für den Triumphator.

¹⁾ Vgl. Voltaire: „Simple en était la noble Architecture, chaque ornement à sa place arrêté il semblait mis par la nécessité: l'art s'y cachait sous l'air de la nature, l'oeil satisfait embrassait sa structure, jamais surpris et toujours enchanté.“

(Vgl. Klopfer, Die Anf. d. Klass. in Sachsen, Wasmuth, Berlin, 1905.)

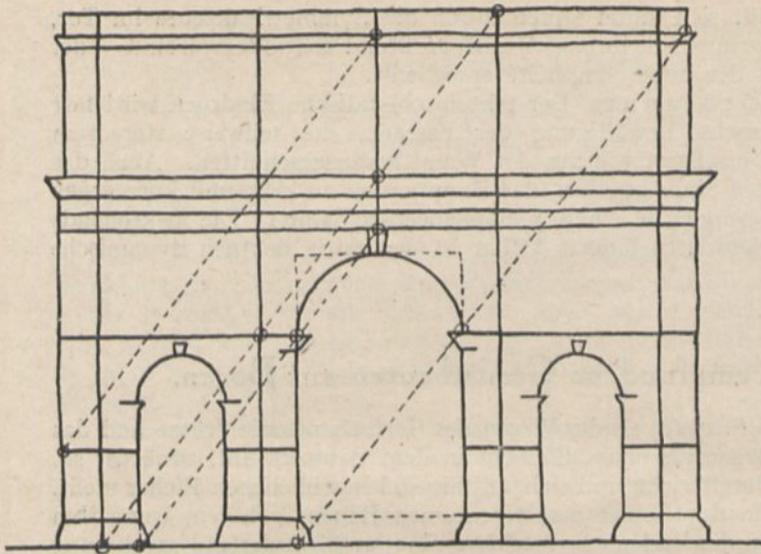


Abb. 43.

Kulturelle Würdigung. Die Kultur zur Zeit der Erbauung des Bogens war im Absterben, das heidnische Rom hielt sich noch gegenüber dem christlichen, aber wie sein Glaube, so war auch seine Kunst rein äußerlich und ermangelte eines sicher empfindenden künstlerischen Gefühls. Ein wesentlicher Teil der Bauteile des Bogens gehörte ursprünglich einem Trajansbogen an, selbst die Figuren sind ihm entlehnt — wir haben also ein Spätwerk der römischen Kunst vor uns, das aber besonders deutlich

die römische Art, in Stein zu schmücken darstellt. Die Bauaufgabe war denkbar einfach: ein Haupttor für den Sieger, zwei Nebentore für das jubelnde Volk¹⁾, die Attika über dem Ganzen als Sockel für bekrönende Figuren, die Front für Medaillons und Figurenfriese. Der Bogen, das neue, ungriechische Element in der Architektur, kann als Beleg für die weltliche Bestimmung angesehen werden, die das Bauwerk beherrscht, denn bei den Tempeln finden wir den Bogen als wesentliches Architekturglied nie verwendet.

Ästhetische Würdigung. (Abb. 43). Bei allen Grobheiten in den Einzelformen und bei aller Grobheit in der Ausführung liegt dem Werke — gewollt oder ungewollt — doch eine wahre Harmonie der Massen zugrunde. Parallelität der Diagonalen — daraus Verwandtschaften zwischen der mittleren Toröffnung zur ganzen Höhe, diese Toröffnung gibt dem Werke die eigentliche Note, sie beherrscht es sowohl im Sinne einer ausgesprochenen Symmetrie wie auch der Größenverhältnisse zu den Seitentoren, deren Schlußsteine mit dem Kämpfergesims des Mitteltores Beziehung finden. Drei starke Querteilungen: jenes Kämpfergesims, das Hauptgesims (aus Architrav, Fries und Kranzgesims) und zuletzt der weniger kräftige oberste Attikaabschluß, der vielleicht als Aufstand für Figuren oder eine Mittelgruppe in der Art der Quadriga gedient haben könnte.

Vor dieser Massenteilung ist das Säulensystem in vier straffen Senkrechten lose aufgestellt, von dem Hauptgesims nur locker an den Hauptbau gebunden, mehr Freisäulen mit bekrönenden Figuren als ein Säulensystem — gar nicht im Sinne klassisch-griechischen Empfindens, das die Aufwärtstrebung im flachen Giebel sammelte und zur Ruhe schloß.

Technische Würdigung. Zweierlei: der Massenbau von drei Öffnungen durchbrochen, wird „verziert“ vom Gerüstbau. Aber die Torbögen beherrschen doch den Gesamteindruck. Die Säulen sind ihrer Dienstbarkeit am Architekturwerk fast beraubt — echt römisch, wie Betrachtungen am Colosseum, am Marcellustheater, an den Thermenbauten beweisen. Die tektonische Maske vor dem stereotomen Körper wird durch die Anpassung der Säulenstellung an die Größe der Öffnungen besonders deutlich. Auch die spätgriechische Baukunst hatte sich mit der Bauaufgabe: Wand zwischen Säulen, beschäftigt; im Tempel zu Agrigent, Abb. 44. erkennen wir aber

¹⁾ Vgl. Adamy, *Architektonik der Römer*, Hannover 1883.

das Säulensystem (durch Triglyphen und Metopen bestimmt) als maßgebenden Faktor, nach dem sich Wand und Öffnungen zu richten haben. Welch ein Schritt hier aus der statisch-tektonischen Gebundenheit des Tempelmotivs zur dynamisch¹⁾ freien Weise der Portalarchitektur! Auch die Säulenstühle müssen mithelfen an dem neuen System, damit die Säulen selbst (für die am Ende noch das Maßverhältnis zwischen Dicke und Höhe besteht) nicht zu mächtig werden. Fast dürfen wir sagen: Der römisch-etruskische Bogen befreit die römisch-griechische Säulenordnung aus ihrer Starrheit, zum Nutzen neuer Bauaufgaben. Und in der Tat: die Architektur des Constantinbogens sollte bis in unsere Zeit fruchtbar sein.

8. Die Loggia am Markusturm in Venedig. (Arch. Jacopo Sansovino, 1540.)

Erster Eindruck. Starke Erinnerung an den Constantinbogen, gleichsam eine Komposition daraus. Die Massigkeit des mittelalterlichen Markusturmes wird dem Näherstehenden durch diese lebendige Architektur fast verdeckt. Die Bogen zwischen Pfeilern, die Pfeiler wieder durch Säulen mit dazwischen stehenden Nischen verziert, die große Attika darüber mit einer Balustrade gekrönt, die wohl Figuren tragen sollte.

Kulturelle Würdigung. Das ganze Werk aristokratisch wie seine Zeit, die „ebenso fern war von Religiosität wie von Volkstümlichkeit“²⁾, ein reines Schauwerk, kaum Architektur, wie auch sein Schöpfer mehr Bildhauer als Architekt war, wengleich hervorgegangen aus der Schule des großen Bramante³⁾. Der Bauzweck war offenbar, dem Markusturm ein vornehm-zeitgemäßes Portal vorzusetzen, eine schöne Phrase im Sinne jener sinnfreudigen und sinnstarken Zeit.

Schönheitliche Würdigung. Eine Durchprüfung der senkrechten und wagrechten Bauglieder ergibt für den großen Umriß annähernd das Verhältnis des goldenen Schnittes. Die Einzelteile sind dem Ganzen direkt oder umgekehrt proportioniert (vgl. S. 8). Wertvoll für den Rhythmus der Front ist die Aufteilung in zehn Teile, deren sechs innere die Höhe des Ganzen ausmachen (Abb. 45). Der Schlußstein des Mittelbogens stellt die Mitte des Werkes dar.

Durch diese Proportionierung und Aufteilung der Fassade wird erst das Wesen der italienischen Renaissance recht charakterisiert: sie wird dadurch erst die Kunst des „schönen ruhigen Seins“. Die Wucht der römischen Vorbilder, die sich weniger aufmerksam den Regeln der Schönheit unterordneten, wird damit zwar nicht erreicht — das lag aber auch nicht im Sinne jener Zeit, die vor allem nach Vollendung und Harmonie des menschlich (und menschlich-erfaßbaren) Schönen suchte und eben nur im Gesetze ihre Freiheit fand.

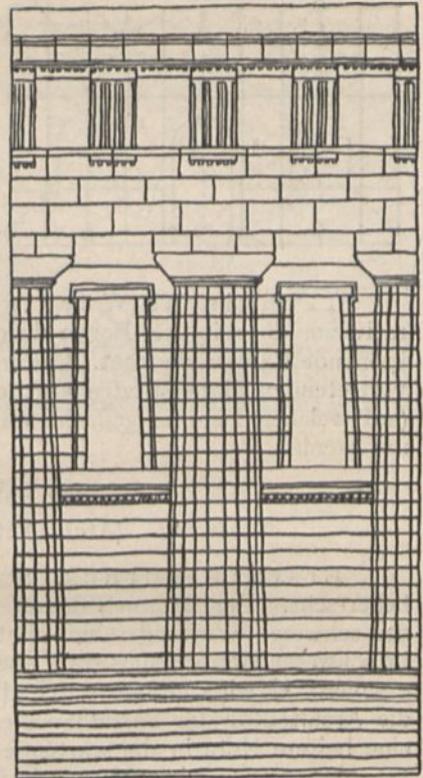


Abb. 44.

¹⁾ Denn im Bogen steckt doch schon ein Stück Dynamik, wenn es auch symmetrisch gebunden wird. (Wölfflin: „Der fröhliche Rundbogen“ in Renaissance und Barock, München 1907).

²⁾ Vgl. das sehr lesenswerte Buch von P. P. Longfellow, The column and the arch, London 1899. It (the Renaissance) was as far from being religious as from being popular.

³⁾ 1444—1514, erster Baumeister an der Peterskirche in Rom.

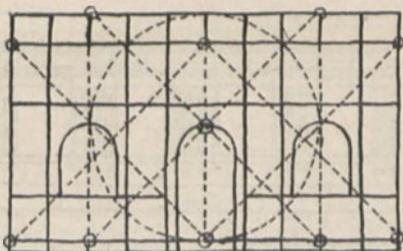


Abb. 45.

Technische Würdigung. Ein strenges Gerüstwerk, die Säulen dekorativ vor die mit drei Bogen durchbrochene Mauer gestellt, welche Attika und bekrönende Balustrade trägt. Dadurch sind die Säulen ihres Dienstes beraubt, die wenig vortretenden Mauerstreifen auf der Attika, die in den Balustradepfosten ausklingen (auf welchen Figuren gedacht waren), befriedigen das technisch empfindende Auge nur wenig.

9. Palazzo Farnese in Rom.

(Arch. Antonio da Sangallo d. J.¹⁾

Erster Eindruck. Starke Wirkung an dem Platze, den der Palast völlig beherrscht. Der Brunnen davor stört trotz seiner Größe das gewaltige Bauwerk in der schweren Wirkung seiner rhythmisch geteilten, in der Mittelachse gesammelten, im schweren Hauptgesims stark abgeschlossenen Fassade nicht. Der Eindruck „robusto e severo“²⁾ wird erhöht durch die Eckarmierung mittels Quaderstreifen, während die Architektur des Portalbaues eine persönliche, der schildgezierte Mittelbau sogar eine heitere Note in die wartende Ruhe der großen Front hineinträgt.

Kulturelle Würdigung. Die Geschichte der Renaissancekunst ist die Geschichte ihrer Künstler. Besonders die Zeit um 1530, da der Bau des Palastes wesentlich gefördert wurde, war eine Zeit regsten künstlerischen Verkehrs der Persönlichkeiten in Rom, der Michelangelo, Sangallo, Vignola, Peruzzi u. a., die alle schon den großen Schritt aus der Ruhe der Renaissance in die Bewegtheit des Barockstils zu tun im Begriffe waren, welcher schließlich fünfzig Jahre später als „fertig“ bezeichnet werden kann.

Schönheitliche Würdigung. Noch herrscht die Reihung, im Palast Farnese sogar in einer auffallend engen Achsenstellung und ohne Rücksicht auf die übrigbleibenden Eckpfeiler der Wand, die besonders armiert werden müssen, um so der Wagrechtbewegung rechts und links Halt zu bieten. Aber diese ungestört fortlaufende Bewegung zeigt doch nur das oberste Geschoß, über dem späterhin (und das geplante Maß erheblich überschreitend) Michelangelo das mächtige Hauptgesims angebracht hat — das mittlere und das Erdgeschoß finden ihren Halt in der Mittelachse. Diese Mittelachse häuft alle Kraft des erwachenden barocken Empfindens auf Portal und Balkon; die Eingangshalle, in der Tonne gewölbt, mit niedrigen Seitenschiffen, schafft eine innige Beziehung zum nahezu quadratischen Hof (Abb. 46), von dessen Breite sie fast das Doppelte beträgt, und darüber hinaus jenseits des Hofes, zu einer ähnlichen Durchgangshalle mit einer gegen den Garten in drei Bogen geöffneten Loggia. Vielleicht sollte ein großer Durchblick (Vedute) durch diese Halle über den Tiber auf ein besonderes Blickziel geführt werden. Die Absicht der Barockkunst, einem Haupteffekt alles unterzuordnen, wäre auch hier wieder gegeben und damit der Unterschied des renaissanceistischen und des barocken Schönheitsgefühls unterstrichen, von dem das eine das Ziel in der Regelmäßigkeit und Ruhe, das andere

¹⁾ Lebte 1482—1546.

²⁾ Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1906, S. 5, und Die Baukunst d. 17. u. 18. Jhdts. v. Dr. A. E. Brinckmann, Berlin, Atheneion.

im Malerischen und in der Bewegtheit erkennt. Wenn diese Bewegtheit hier auch noch gebunden und in der Fassade wie nur angedeutet ist, so geschah dies eben im Zwange des Palastschemas als eines Hofbaues mit Arkadenumgang und Korridoren, von denen aus die großen hohen Räume zugänglich waren, eines Schemas, das zu durchbrechen erst ein Menschenalter später den Genueser Baumeistern, vor allem Galeazzo Alessi (gest. 1572) und dem gelehrten Andrea Palladio vorbehalten sein sollte. Die einen mußten sich dem Zwange des Geländes an engen Straßen anpassen, der andere nahm die altrömischen Haus-

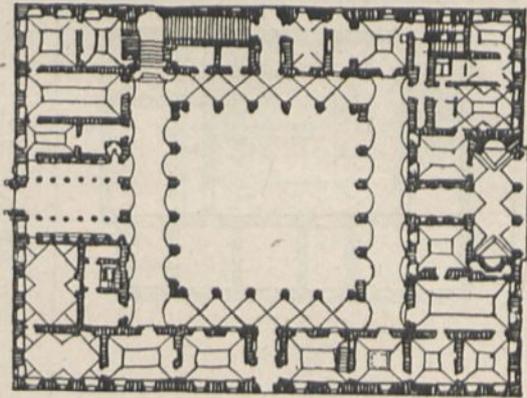


Abb. 46.

grundrisse zum Vorbilde und steigerte in der Hauptachse durch die Raumreihe Vestibulum, Atrium, Tablinum, Peristylum bis zum Oecus hindurch die Raumwirkung.

Technische Würdigung. Vor der großen Fläche der Hauswand stehen die Öffnungen mit ihrem Rahmenschmuck wie Fremdkörper, Beziehungen ihrer Tektonik zum Baukörper dahinter sind nicht gesucht, nur das Portal wirkt stereotom in der Schichtung seiner Quader, in unschöner Weise beengt durch die Fenster daneben. Das uralte Motiv des Zickzackfrieses ist in den Verdachungen der Fenster gegeben, im Hauptgeschoß ein Wechsel des Spitzdaches und des Stichbogens. Die Verdachungen werden von Säulen auf Säulenstühlen getragen, die oberen Fenster sind rund, die unteren schiefecht geschlossen.

Das Hauptgesims des Palastes, ein Werk des Michelangelo, ist ein Stück für sich, und wirkt auch barockisch-kolossal, nachdem die Wand darunter um 2 m erhöht worden war, um das Auge auf die ausladende Querbewegung der großen Konsole und Gesimse vorzubereiten — ganz römisch dekorierend, also ohne jedes Eingehen auf das innere Verlangen des Baues. Und so schließt dieses stark schattende Gesims den Bau hart vom hellen Himmel ab.

10. Hof des Palazzo Gondi in Florenz.

(Arch. Giul. da Sangallo um 1500.)

Erster Eindruck. Ein Palasthof, der viel Malerisches zeigt, nicht bloß im Diagonalblick durch die Arkaden, sondern auch im Brunnen und vor allem in der Freitreppe in dem einen Säulengang. Leicht und elastisch, ja, elegant, muten die Gewölbe auf schlanken Säulen an.

Kulturelle Würdigung. Anklänge an das Mittelalter. Rom und sein römisch-antiker Einfluß waren in Florenz noch fern, der ganze Bau drückt noch die Starrheit und Unzugänglichkeit mittelalterlich-italienischer Schloßanlagen (Palazzo Strozzi) aus, nur der Hof zeigt die an altrömische Vorbilder (Peristylanlagen) gemahnende Gestaltung. Der Blick nach dem freien Arm der Treppe über den Brunnen hinweg darf dank der Unregelmäßigkeit der Anlage, die weniger von strenger Befolgung der Formgesetze als von geschickter Verwendung und Ausnutzung des gegebenen Raumes zeugt, unmittelbar malerisch genannt werden.

Die Architektur zeigt die toskanische Schule (Florenz), deren bedeutendste Namen Filippo Brunellesco, Michelozzi, L. B. Alberti, B. da Majano, Giuliano Sangallo sind, die Bauzeiten reichen von der Mitte bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Schönheitliche Würdigung. Im Palazzo Farnese stellte der Hof einen fast quadratischen Raum dar, den die Arkaden gleichmäßig rhythmisch einschließen — die Regel, die schöne Ordnung bestimmen den Bau. Hier, im Palast

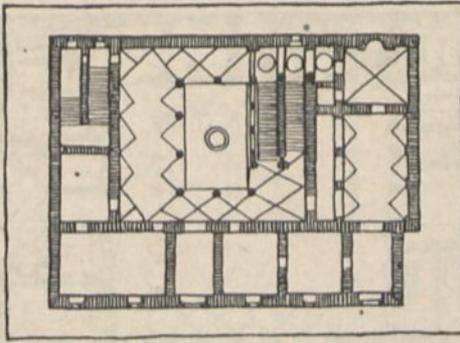


Abb. 47.

Gondi, nimmt der Hof als Rechteck einen verhältnismäßig kleinen Raum ein (Abb. 47), die Säulenhalle daneben ist größer als er, und das Treppenhaus gegenüber vermeidet den Eindruck des Einheitlichen, daher die malerische Wirkung. Die Freiheit und Eleganz des Bildes wird vor allem erreicht durch die Bogenstellung (Arkaden), sie zwingt den Blick zur Aufnahme und Verfolgung der schwingenden Linien, die die Form der Bogen bestimmen und um so lebendiger wirken, als darüber die glatte Ruhe der nur von Fenstern durchbrochenen Hauswände herrscht. Auch die Schräge

der Treppe und ihres Balustergeländers als Gegensatz zu dieser Lebendigkeit erhöht den malerischen Eindruck des Ganzen, der Brunnen in der Mitte dient dem Auge zum Maßstab und (taktischen) Ruheplatz im Bilde.

Technische Würdigung. Die Bogen werden getragen von glatten korinthischen Säulen mit Schwellung ohne Stuhl und ohne Gebälk, auf attischer Basis, nur eine mäßige Platte steht auf dem Kapitell, so daß die Lebhaftigkeit der Bogenstellung ganz besonders auffällt. Die Formen des Kapitells sind frührenaissancistisch, d. h. sie zeigen noch ein Streben des Künstlers nach eigenen Formen, wenngleich auch das Akantusblatt nicht entbehrt werden kann. Das, was dabei nicht vom alten Rom hergeholt ist, wird stark naturalistisch gegeben: Frucht- und Blumensträuße, ein Körbchen, Blätter u. dgl. Das Gewölbe ist Mulde mit Kappen und Kreuzgewölbe, denkbar einfach, ohne Schmück, durch Eisenanker gehalten, wie dies ja auch am Findelhaus geschehen ist — wohl im Einfluß byzantinischer Weise, der auch der große Brunellesco gefolgt war. Überhaupt scheint die Architektur des Brunellesco starken Einfluß auf Sangallo ausgeübt zu haben.

C. Dynamisch empfundene Gerüstbauten.

Im statisch empfundenen Gerüstbau (S. 31) erkannten wir als Wesenheit eine Ruhe, die in der Breite des Werkes symmetrisch gehalten und im Aufbau harmonisch, d. h. verwandt im Einzelnen und Ganzen organisiert war. Die Lastaufnahme, Weiterführung und Abgabe konnte dabei ausdruckslos abstrakt, oder ausdrucksvoll lebendig sein. Der Trieb der Säule, eine Last zu tragen, wird sich im letzten Falle versinnlichen in der Basis mit ihrem Wechsel von Wulst und Kehle (d. h. Polster und Einziehung), im Schaft mit seiner Schwellung und im Kapitell, das entsprechendes Streben und Stemma nach oben verrät. In einem gewissen Gegensatz dazu zeigt dann aber das querübergelegte Gebälk das Bild des fest Lagernden, an dem sich die Stützen „totlaufen“.

Solange dies in Ruhe endende Spiel¹⁾ besteht, dürfen wir von statisch empfundenem Gerüstbau sprechen.

Sobald aber die Strebung der Stützen, durch einen Überschuß an nach oben gerichteter Kraft (dynamis) getrieben ihre Wirkung durch das Gebälk hindurchtreibt, wird die Ruhe, wird das statische Sein gestört und das Leben gewinnt seinen Weg über die Grenzen hinaus, die die Last ihm zog. Das gilt nicht bloß für den Aufbau, sondern auch für die Grundrißentwicklung. Auch dort wird die in sich ruhende Figur des Quadrates zum Rechteck, die des Kreises zum Oval getrieben. Aber mehr noch!

¹⁾ Ich möchte hier an das von Aristoteles gebrauchte, der Medizin entlehnte Wort Katharsis erinnern, das in seiner Poetik die reinigende Entladung der das Gemüt bedrängenden Affekte von Furcht und Mitleid bezeichnet.

Es genügt dem fröhlich-dramatischen Kräfteüberschuß nicht, sich durch Architrav, Fries und Kranzgesims hindurchzusetzen, sondern er reißt die Nachbarschaft mit, indem er der Säule einen Pilaster, dem Pilaster breitere Wandstreifen als Hintergrund gibt (vgl. damit die dynamisch-stereotomen Weisen S. 72 f), da treten Halbpilaster und Viertelpilaster auf. Solches dynamische Streben hat natürlich seine Folgen für Licht und Schatten im Raum und auf der Fläche, wir sprechen vom malerischen Stil, wie er vor allem im Barock deutlich ist, der die Fläche auflöst in Licht und Schatten, die Ruhe auflöst in Bewegung.

Die Entwicklung zum Dynamischen geschieht immer vom Statischen aus — ihr Ziel scheint seine Auflösung zu sein. Die treibende Kraft dazu liegt in der Psyche des Architekten, letzten Endes des bauenden Volkes begründet, in deren Stärke und Spannung, die wieder durch das Verhältnis zur Um- oder Überwelt gesteigert werden kann, sei es als Gegensatz (Reaktion) auf das Regelmäßige und Schulmäßige, sei es aus der natürlichen Sehnsucht zu Höherem (Transzendenz) — sei es endlich auch als Mischung transzendenten und immanenten Baubegriffes (deutsche Renaissance) —.

11. Das Pellerhaus in Nürnberg.

(Erbaut um 1605.)

Erster Eindruck. Ohne den Giebel wirkt die Fassade wie ein Bau aus der italienischen Renaissance — der Giebel und das hohe Dach geben ihm erst die eigene, die deutsche Note. Dazu ein stark empfundenes plastisches Leben, das vom zweiten Obergeschoß ab die Flächen füllt und am Giebel die Dreieckslinien stört und ziert.

Kulturelle Würdigung. Die Bauzeit fällt in die entwickelte deutsche Renaissance. Der italienische Einfluß ist in den Städten Süddeutschlands, in Augsburg, Ulm und Nürnberg schon lange heimisch, die Florentiner und Genueser Rustikapaläste wie die Säulenbücher sind bekannt — und doch finden wir hier keine Nachahmung, sondern eine Neugestaltung, zum mindesten ein Einpassen in die ganz anderen Lebensverhältnisse der nordischen Heimat, das sich zunächst in der schmalen Front, in Giebel und Dach, dann aber in der freien Behandlung der überkommenen Bauglieder und zuletzt in einer lustigen Verquickung alter gotischer und neuer welscher Zierformen verlaublich. „Man kam von der Gotik her, und für die Gotik liegt das Bedeutsame nicht in der beharrenden Form, sondern in der Bewegung, nicht im Sein, sondern im Geschehen“¹⁾. Hier sehen wir: diese Bewegung ist nicht mehr und nicht weniger als der Ausfluß jener Dynamik, jenes Kräftezugs, der dem Mittelalter eigen ist — nur daß er hier in ein italienisches Baugerüst gleichsam hineingebannt wird. Kein Wunder denn, wenn die italienisch wichtigen Maße für Säulen und Gebälk hier sehr willkürlich, ganz im Zwange der Kraft, durchgebildet und verbildet wurden, waltete doch hier noch die Andachtskunst, noch nicht die Schönheitskunst²⁾. Und bei aller Würde in seiner Symmetriestellung atmet doch auch der Erker deutsche Sitte.

Schönheitliche Würdigung. Das große hohe Dreieck des Giebels beherrscht die Front, die in den unteren Geschossen in Reihungen aufgeteilt ist, aber immer wieder durch die Mittelbetonung das Auge symmetrisch fesselt, so ganz im Gegensatz zu der Art der italienischen Renaissancepaläste, die die Reihe in der Breite der Fassaden (besonders bei den Palästen in Florenz und Rom) nicht stören. Die Abmessungen der tragenden Glieder sind schon ziemlich streng nach italienischem Vorbild gehalten, um 1600 hat die Lehre von den Säulenordnungen schon tiefer in das Werkwissen der deutschen Meister Wurzel geschlagen, als etwa 50 Jahre früher, da die neuen Formen in Deutschland ihren Einzug hielten.

¹⁾ Wölfflin „Die Architektur der deutschen Renaissance. München 1914. Akademie d. Wissensch.

²⁾ S. oben Seite 4 ff.

Technische Würdigung. Die Folge vom schweren zum leichten ist streng gewahrt: unten reine Rustika, darüber toskanische Säulen, dann jonische Ordnung in Rustika, im Giebel darauf folgt die glatte korinthische Ordnung, darüber eine Pilasterreihe, und die Bekrönung zeigt zwei Karyatiden, die einen Flachbogen mit Muschelfüllung tragen, mit einem römisch gekleideten Triumphator.

Das Ganze ist ein vollendeter Gerüstbau in Stein, unten mit breiteren Rustika- Pfeilern, über dem zweiten Geschoß aber mit einem so engen Achsenstand, daß wir ohne weiteres auf das Vorbild des *Fachwerkbau*es schließen dürfen, so dicht stehen die Fenster an den Pilastern. Ins heimatlich-deutsche übertragen würde das Haus dann wohl wie eines der Bauwerke in Miltenberg oder Dinkelsbühl oder Hameln aussehen, die am Ende im Zwange derselben Aufgabe, nur eben in anderem Material, entstanden sind.

Die tragenden Glieder vom zweiten Geschoß ab durchbrechen dynamisch die Stockwerksteilungen und finden ihre Endigungen — ganz gotisch! — in freien kühnen Spitzen (Obeliskten). So triumphiert die fröhliche Dynamik über den Ernst der symmetrisch teilenden und rhythmisch zählenden Statik des welschen Schemas. Gotik und Renaissance nebeneinander in den Brüstungen. Voluten auf den Giebelstufen.

12. Das Rattenfängerhaus in Hameln.

(Erbaut um 1602.)

Erster Eindruck. Wie beim Pellerhaus in Nürnberg spricht zu uns zu allererst die Macht des hochgetragenen Giebels mit der bewegten, hier fast krausen Umrißlinie. Aber stärker wie dort wirkt die Höhentendenz von den Erkern (Ausluchten), links und rechts begonnen bis in das in Streifen aufgeteilte Giebeldreieck. Eine Dreiheit der Gruppen von unten auf, gar nicht verwandt der süddeutschen Art, gibt dem Bau ein besonders hochragendes, steifes, trotziges Aussehen.

Kulturelle Würdigung. Der italienische Einfluß, wie er im Nürnberger Haus stark und in dessen unterem Bau fast ungeschwächt zutage tritt, ist hier nicht zu spüren, eher sind Verwandtschaften zu Holland nachzuweisen — also klassische Formen aus zweiter Hand. Aber auch diese treten noch zurück vor dem heimatgerechten Aufbau des Ganzen sowohl wie vor den handwerkgerechten Einzelformen. Sogar die Haustür sitzt nicht genau in der Mitte der Front, sie muß sich nach den nach alter Sitte von unten aufgehenden Erkern richten. Dabei wollen wir aber nicht vergessen, daß das Ganze doch im Sinne der neuen Zeit eine „Fassade“ ist, die mit dem damals üblichen Steinmetzzierraten, die einmal an Kerbschnitt, einmal an Beschlägearbeit erinnern, geradezu überhäuft wird, und nur im doppelgeschossigen linken Erker einige Reinheit in den Formen zeigt. So weist die Architektur vornehmlich auf die Zunft der Bildhauer hin, die sich der Fassade bemächtigt haben und die überlieferte Bauform nach ihrem Sinne schmücken. Der Baumeister tritt zurück.

Schönheitliche Würdigung. Die drei großen aufrechten Hauptachsen beherrschen den Bau. Wenn auch die Mittelachse seitlich verschoben ist, so wird dieser Fehler durch die Giebelmitte leicht korrigiert, um so leichter wohl, als die anderen Hochteilungen, in den Pilastern ausgesprochen, in den Abständen untereinander selbst verschieden sind, und keinen Rhythmus erlauben. Ja, wären die Querbänder in den Geschoßteilungen nicht so kräftig gezogen, die ganze Fassade würde in dem fast pointierten Schmuck unruhig und nervös erscheinen. Es sieht fast aus, als ob die Handwerkslust des Steinmetzen über die Klarheit der Architektur triumphierte — kulturell wohl begründet, seitdem die Zünfte sich aus der Hütte gelöst hatten (vgl. Kulturelle Würdigung).

Technische Würdigung. In der Dreiteilung eine straffe Dynamik, die die Geschoßbänder und die breiten Zierbänder dazwischen siegreich durchschneidet. Das Ganze eine Steinfassade, geschichtet, in der Art der Ausbildung der Pilaster vor

der Wand fast stereotom, aber doch wieder im Zwange der italienisch-holländischen tektonischen Formüberlieferung, genau trennend zwischen Stütze und Last. In der Bearbeitung der Einzelheiten Kerbschnittmotive im Stein nachbildend, ebenso auch Beschlägeornamente aus der Schmiedezunft darstellend, also eigentlich nicht handwerkgerecht — nur der Erker links wird respektvoll mit solcherlei heimatlichem Schmuckwerk verschont, vielleicht — allerdings bei zu hohen Säulen — einem an irgendeinem Herrenbau gefundenen Bauteil oder einem Kupferstich oder Holzschnitt aus jener Zeit nachgeahmt. Der ganze Stil dieser späteren deutschen Renaissance darf wohl Bildhauerstil genannt werden.

13. Fachwerkhaus in Dinkelsbühl.

(Erbaut 1543.)

Erster Eindruck. Stolz-behäbig steht das große Bauwerk „Das deutsche Haus“ genannt, am Platze, die übereinander vorkragenden Geschosse geben scharfe Trennungslinien, aber der mächtige, klare Umriß eint alle Lebendigkeit in dem Hoch und Quer zu einem unvergeßlichen Bild.

Kulturelle Würdigung. Die welsche Kunst macht sich in mannigfaltigen Schmuckformen an dem Fachwerk zu schaffen, besonders in den Schnitzereien an den Ecksäulen, Konsolen und Pilastern der beiden Hauptgeschosse und den Ständern im Giebel, der dadurch zu architektonischer Wirkung gesteigert wird, wengleich er wirtschaftlich nur dem Speicher zu dienen hat, wie die Öffnungen in der Giebelachse besagen.

Das Haus drückt echt deutsche Art aus, wengleich der Schnitzschmuck, vielleicht von Holland kommend, eine fremde Note bringt; wie anderweit auch in der deutschen Renaissance, bleibt sich der Hauptbau, das Ganzwerk, selber treu, und es ist eben nur Schmuck, Zierrat und Beigabe, das sich davorlegt.

Schönheitliche Würdigung. Auffallend ist, daß die Mittelachse im unteren Bau, bis zum Giebelaufstand (abgesehen von ihrer Verschiebung nach links) in der Wand liegt, im ersten Geschoß betont durchs Madonnenbild, darüber durch einen brettenen Rhombus, während im Giebel selbst sie durch die Öffnungen läuft. Wir sahen aber schon beim Rattenfängerhaus, das es die deutsche Renaissance mit der Mittehaltung nicht genau nimmt, und die dynamisch sich auswirkende Lebendigkeit liebt es ja, womöglich noch durch Erker die Mitte geradezu zu stören — was sie ja auch ohne Ängstlichkeit tun kann, da das große Giebeldreieck alle Unregelmäßigkeiten wieder „ins Lot“ bringt. Die beiden Hauptgeschosse (das Erdgeschoß ist wohl in späterer Zeit umgebaut) zeigen die bei großen Bauten (vielleicht unter norddeutschem Einfluß?) üblichen Fensterreihen, rhythmisch zu zweit gefaßt, aber die reiche Ornamentik des Fachwerks läßt allen Takt vergessen und verwirrt geradezu das Pathos der Struktur.

Technische Würdigung. Die Geschosse kragen übereinander vor, Konsolen vermitteln. Sie sitzen vor Pilastern, die im Stile der italienisch-holländischen Renaissance verziert sind. Der Einfluß der Steinbildhauerei in tektonischer Auffassung ist deutlich, auch die Friese über den Fenstern zeigen tektonisch empfundene Verzierungen. Besonders aber ist das gotisch-konstruktiv-wahre an den Geschoßteilungen durch Bretter in der Art von Steinarchitraven verdeckt.

Im Giebel werden die Ladeöffnungen von Karyatiden flankiert und mit Konsolreihen über einem vielleicht gotisch nachempfundenen Fenstersturz verziert. Vor solcher renaissanceistisch-tektonischen Holzplastik erscheint der eigentliche, mit der Wand bündige Fachwerkbau nur mehr als Hintergrund, sowohl im Strebesystem des Giebels wie in den mit gotischen Nasen versehenen Brettfüllungen der Fensterbrüstungen. Heraus treten aus dem System lediglich die in Pilaster gewandelten Ständer und die durch Architravbretter („Sossen“) geschlossenen Geschoßteilungen — also das alte klassische Spiel von Stütze und Last.

14. Der Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg.

(Erbaut 1556—1563.)

Erster Eindruck. Das Heidelberger Schloß, hoch über der Stadt auf einem Vorsprung des Königsstuhles gelegen, weckt in uns beim ersten Blick — und trotz aller Ruinenhaftigkeit (wenn nicht zum Teil gerade deshalb) — ein echt deutsches Empfinden, d. h. ein Empfinden von Romantik und Poesie. Dazu trägt nicht allein seine herrliche Lage bei, sondern auch die Umgebung: der Wald, der üppige Kranz von Efeu, der die alten Mauern umkleidet, und der herrliche Blick auf die Stadt und den Neckar. Am Ende wirken so der Bau und seine Architektur nur mittelbar auf uns, und mehr ethisch als ästhetisch. Erst ein zweiter Blick auf die im Laufe von 200 Jahren — vom 15. bis in die Frühzeit des 17. Jahrhunderts — erbauten Massen lehrt uns auch die Schönheit der Architektur kennen.

Kulturelle Würdigung. Der uns im Bilde gezeigte Otto-Heinrichsbau steht an der Ostseite des Schloßhofes. Seit der Zerstörung durch Melac kommt für die kunstgeschichtliche Würdigung nur noch die Fassade in Betracht¹⁾. Hier ist zum ersten Male erkannt, daß die Ordnungen, im Sinne der italienischen Renaissance aufgefäbt, eine höhere Bedeutung haben, als bloß Schmuck zu sein, daß sie einen idealen Organismus bilden, dessen künstlerische Bedeutung in den Verhältnissen beruht. Ursprünglich war die Fassade mit einem Doppelgiebel gekrönt, der jetzt zerstört ist. Der architektonische Einfluß weist auf die Niederlande, aber auch die Regeln der Italiener (Serlio!) werden befolgt.

Schönheitliche Würdigung. Die Fassade baut sich über einem Sockel in drei Geschossen auf, sie ist in der Breite in fünf gleichbreite Joche geteilt, deren jedes zwei Fenster und dazwischen eine Nische mit einer Statue umfaßt. Wir haben also eine rhythmisch geordnete Reihung vor uns, die in der Mittelachse des Erdgeschosses allerdings fast barock-lebendig festgehalten wird durch ein triumphbogenartig durchgebildetes Tor und durch die Freitreppe, die in ihrer Anlage an Treppen vor dem Palas romanischer Burgen — und weiter zurück — westgotischer Herrensitze erinnert — und die wir auch an manchem Rathaus des Mittelalters und der Renaissancezeit wiedererkennen.

Die Breitenteilung wird überm Erdgeschoß von einem kräftigen dorischen Gebälk ohne Hängeplatte! auf ionischen Pilastern sitzend, unterbrochen, über den korinthischen Pilastern liegt ein ionisches, und ganz oben ein einfacheres Gebälk — wiederum ohne Hängeplatte — gerade hierin ist das Wesen des deutschen Elementes, das im Giebel seinen endlichen Ausklang findet, deutlich gemacht²⁾.

Die Höhenverhältnisse der Einzelgeschosse sind sehr fein abgewogen, hierin liegt wohl zumeist der klassisch anmutende Reiz der Fassade, der um so klassischer wirkt, als die ehemals stark sprechenden Giebel fehlen.

Technische Würdigung. Die große freie Länge des Gebälkes in den Jochen zwischen den Pilastern wurde tektonisch-statisch vom Baumeister wohl erkannt, darum setzte dieser in die Zwischenachsen noch Konsole, die die Gebälke in der Mitte unterstützen, und die in den Nischen eine logisch-ästhetische Fortsetzung nach oben finden. Die starke Bossenteilung der Pilaster, die Spiegelquaderung in den Brüstungen des Erdgeschosses, sind niederländisch, der Schmuck der Bauglieder in den Obergeschossen weist auf Italien — das Malerische der Kleinarbeit in der Plastik, das in Tor und Fenster lebt, ist echt germanisch.

¹⁾ Vgl. von Bezold im Handb. der Architektur, II. Teil VII., sowie Stark, K. B., Das Heidelberger Schloß. Hist. Zeitschr. Bd. 6.

²⁾ Vgl. hiermit die römischen Geschoßordnungen, S 21.

15. Die Peterskirche in Rom.

(Arch. im' besonders Bramante und Michelangelo, vollendet 1626.)

Erster Eindruck Die gewaltigen Längen und Breiten des Platzes, der große Maßstab der Kolonnaden, die Weitläufigkeit der Treppe vor dem breitgelagerten Bau überwältigen in jedem Fall. Der Obelisk stört oder beeinflusst zum mindesten die Wirkung nicht zugunsten der Ganzwirkung, die besonders durch das aufsteigende Gelände erstrebt worden ist. Der Weg zum Bauwerk erscheint uns übermäßig weit, weil die Kolonnaden davor auseinanderstreben und so das Auge im perspektivischen Erfassen und Abschätzen täuschen. Damit kommt eine Zwiespältigkeit in die ganze Erscheinung, die unharmonisch ist und mehr auf Überraschung und Effekt ausgeht, als auf Befriedigung und Klarheit.

Kulturelle Würdigung. St. Peter wurde begonnen zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Bramante (Donato d'Agnolo, auch genannt Donati Lazzari, † 1514) entwarf die ersten Pläne dazu und trieb das Werk in seinen Hauptteilen bis unter die Kuppel. Der bramantische Gedanke von einem gleicharmigen (griechischen) Kreuz als Grundform des Werkes wurde aber von der Spätzeit nicht eingehalten, Carlo Maderna mußte 1605 auf Befehl des Papstes Paul V. das Langhaus anbauen, ebenso die schwülstig breit angelegte Fassade. Die Kuppel ist das Werk des großen Michelangelo Buonarroti († 1564), leider wird sie dem Auge des auf dem Petersplatz Stehenden zum großen Teil durch die Überschneidung des Langhauses entzogen. Lorenzo Bernini endlich schuf die große Platzanlage mit den Doppelkolonnaden, die den Petersplatz elliptisch einfassen. (Abb. 48.)

Bei der kulturellen Würdigung des Werkes dürfen wir nicht außer acht lassen, daß dieses keine Kirche im gewöhnlichem Sinne darstellen sollte, sondern einen Andachtsbau für die ganze Welt, in der Hauptsache zum Beten und Beichten, in der Hauptsache aber auch zum andächtigen Staunen, daß es also kurz gesagt, ein Denkmal des Ruhmes seiner Zeit sein sollte. Die Aufgabe verlangte demnach zuletzt nicht eine Raumeinheit, sondern eher eine Raumvielheit, die denn auch im Bramanteschen Plan mit den um die Vierungskuppel sich reihenden Raumgruppen in den Haupt- und Diagonalachsen erreicht wurde. Die Sonderbestände dieser Gruppen und Gruppenteile um die Hauptkuppel herum schloß nun Michelangelo unter die Herrschaft der letzteren zusammen, nun erst „schwingen alle Raumkurven mit dem Ziel zur Kuppel durch, — — der Betrachter wird immer von neuem nach allen Achsenrichtungen durch diesen Raum hindurchgezogen, nirgends eine Raumvollendung außer unter der Kuppel“¹⁾.

Diese Lösung entspricht auch am innigsten der Idee der Aufgabe, die unter die Kuppel das kostbare Tabernakel, den Hochaltar und den Sarkophag von Petrus bestimmt hatte. Zugleich aber erkennen wir den logischen Fehler in der Schaffung eines Langhauses, das der Zentralanlage widerspricht, und einer Fassade, die zur zentralen Raumentwicklung in keinerlei Beziehung steht.

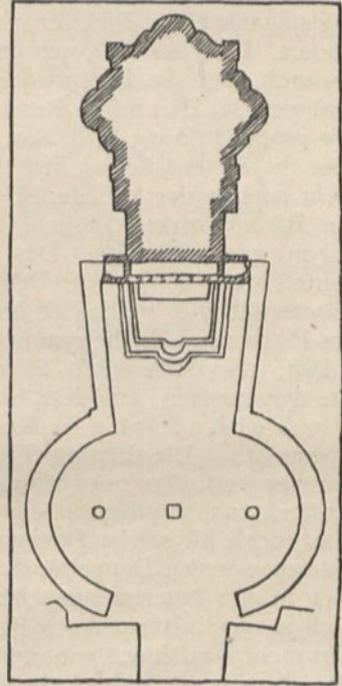


Abb. 48.

¹⁾ A. E. Brinckmann, Die Baukunst d. 17. u. 18. Jhdts (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin, Atheneion). Vgl. auch (bes. über das Verhältnis zur Bauaufgabe) Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Teubner 1914, S. 149 f.

Schönheitliche Würdigung. Die Idee des Zentralbaues im Gegensatz zu allem Langbau ist die vollkommene Einheit und Geschlossenheit ¹⁾.

Der Anblick von St. Peter vom Platze aus läßt solches Erkennen nicht zu, wir müssen ihn schon von Westen her betrachten, wo wir dann ein überaus klares und zugleich mächtiges Bild der großen Einheit, unter die Herrschaft der Kuppel geordnet, finden. Die Fassade gegen den Platz wirkt nichtsdestoweniger bedeutend, besonders dadurch, daß die Kolonnaden davor kaum die Hälfte davon in der Höhe betragen, und weil der Bau durch Rampe und Treppe einen überaus vornehmen Auftakt erhält. Die große Ordnung (s. o. S. 47) mit dem Tempelmotiv in der Mitte wirkt mächtig —, aber die Seitenteile der Front stören in ihrem wiederholten Zurück- und Vorspringen, mehr noch in der Aufnahme des Pilasters an Stelle der Säulen, dieses klassischen Motiv, der Barock wirkt kleinlich, die seitlich aufgesetzten Uhren (Bernini wollte Türme haben) gar spielerisch. Das „Malerische“, das die Auflösung des Regelmäßigen bedeutet, stellt sich in schroffen Gegensatz zu der Symmetrie, die der Platz verlangt — (insofern darf es freilich als Vorzug angesprochen werden, daß der Obelisk in der Mitte des Platzes eine solche symmetrische Ansicht nicht erlaubt, und nur eine Schrägansicht zuläßt, die denn auch in der Tat das Bild vorteilhaft aus dem statischen in ein dynamisches, aus dem haptischen in ein taktisches (S. 13) verwandelt.

Technische Würdigung. Die Fassade ist hauptsächlich tektonisch-dynamisch. Die häufige Frontversetzung durch die erwähnten Vor- und Rücksprünge mit den notwendigen Verkröpfungen durchbricht das Gebälk in straffen Aufrechten und äußert so seine Kraft (Dynamik). Der Giebel in der Mittelachse beruhigt aber noch all solche Bewegung. Die Kuppel ist ähnlich tektonisch behandelt, sie wächst aus den Doppelsäulenstellungen des Tamburs heraus und ihre Rippen finden sich in den Laternentempelchen als Säulen wieder, um zuletzt in der Spitze darüber sich zu vereinigen. Auch hier ist keine beruhigende Horizontale zu finden, sondern nur mehr Kraftlinien von unten nach oben, die alles Wagrechte siegreich durchbrechen. So ist auch die Kuppel ein dynamisch-tektonisches Werk. Ihre große Wirkung wird aber leider, wie erwähnt, erstickt durch den Langhausbau und die breite Front, die Maderna vor den Bramanteschen Kreuzbau setzte.

16. Die Karl-Borromäuskirche in Wien.

(Arch. Joh. Bernh. Fischer von Erlach, erb. 1716—1737.)

Erster Eindruck. Die Dreiheit der aufstrebenden Massen: der Kuppel und der beiden als Triumphsäulen gestalteten Treppentürme wirkt entschieden geschlossener im aufstrebenden Charakter als die Peterskirche, zu der sofort ein Vergleich drängt. Im ganzen Werk herrscht auch mehr Formeneinheit, und auch mehr feines, abwägendes Empfinden, das den bewegten Umriß und die bewegte Front bändigt.

Kulturelle Würdigung. Fischer von Erlach, der Ältere, ein Schüler des Christoph Dientzenhofer, ist der größte Barockarchitekt Mittelösterreichs, ein durchaus deutscher Künstler, gewaltig in seinem Empfinden, in der Transzendenz seiner Seele, die im Suchen nach Ausdruck sich ganz frei macht vom akademischen Schema und frei über die architektonischen Mittel verfügt, die ihm die Renaissance in Italien gab. Das, was in ihm transzendent-deutsch ist, drückt sich im Raume, in der dritten Dimension aus, weniger vielleicht in der Fassade als vielmehr im Grundriß bemerkbar, der der Förderung des Zentralraumes durch Schaffung eines Ovals (dessen Dynamik wir dem Kreis gegenüber ja kennen) in kräftigstem, fast musikalisch empfundenem Sinne nachkommt. Es mag hierbei bedacht werden, daß zur Zeit der Erbauung der Kirche, G. Friedr. Händel, der Großmeister des Oratoriums lebte; daß die Kirchen- (aber auch die Theater-) musik ihrer höchsten Blüte entgegentrieb.

Schönheitliche Würdigung. In St. Peter sahen wir, wurde die große Idee des Bramante, die Kuppel, von dem Spätling der Fassade, die Maderna schuf,

¹⁾ Vgl. Wölfflin a. a. O.

unglücklich überschritten, die eigentliche Kirche wurde versteckt hinter der leeren Front — hier hebt sich triumphierend über die Fassade die Kirche empor, die den vielfältig-lebendigen Ausdruck des Frontbaues: Tempel, römische Säule, Renaissancetürme, vollständig beherrscht — mehr noch, die durch diesen ausdrucksvollen Vor- und Querbau vorbereitet und gesteigert wird, wie das Oratorium durch eine inhaltreiche Ouvertüre vorbereitet und gesteigert wird.

Der schönheitliche Aufbau findet im ovalen Kuppelraum in der Anlage wie im Aufbau, also räumlich wie plastisch, seinen erhabensten Ausdruck. Die Tiefenachse, vom Eingang her (Abb. 49) durch den Hauptraum bis in den säulenflankierten Chor weitet und engt den Blick je nach dem Thema — die Kapellen in den Diagonalrichtungen stören das Tasten an den Wänden kaum — auch die Querarme des Kreuzes

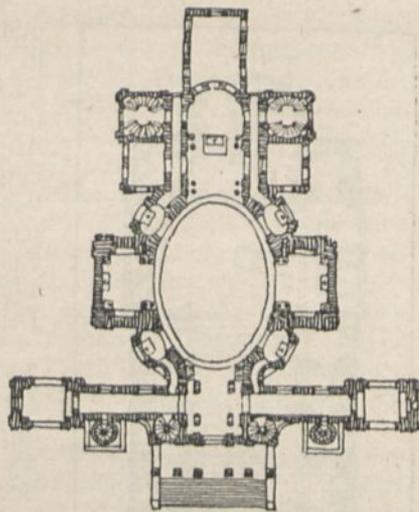


Abb. 49.

lassen dem Ovalraum die erste Stimme, der seinerseits der Längsbewegung von West nach Ost folgt. Im scharfen Gegensatz dazu stellt der Westvorbau, wohl im Anklang an das Vorbild der Peterskirche eine kräftige Fermate dar. Wie beim ägyptischen Tempel, oder wie beim romanischen Dom und bei mancher gotischen Kirche hebt sich die Wand vor dem Heiligtum dahinter — hier allerdings in einer Mannigfaltigkeit und in einem Reichtum, der verwirren könnte, wenn nicht die erhabene Ruhe des Tempelvorbaues die Bewegung in sich sammelte und auflöste, während die Säulentürme dynamische Verwandtschaften zum tamburgehobenen Kuppelbau fänden — so gleichsam über den trennenden Vorbau Beziehungen zum Hauptthema eingehend. Die seitlichen Blockbauten müssen vor allem das Ganze des Werkes von der Umgebung trennen, sie wirken selbst schon mehr profan, stehen auch inhaltlich ohne Beziehung zur Kirche da.

Technische Würdigung. Ein tektonisch empfundenes Bauwerk, bei dem römische und renaissancestische Prunkarchitektur in feinst abwägendem Geiste vereint wurden. Der Tempelvorbau atmet klassische Ruhe — hochauf streben die Säulentürme daneben, und die Blockbauten in bescheidener Dynamik begrenzen das Bild. Aber der Umriß spricht nicht für sich, sondern die ganze Plastik des Werkes tritt mit Überschneidungen, Vor- und Rücksprüngen in die Bildebene, und so haben wir in diesen Vorschiebungen ein vielbildiges, malerisch gegebenes Werk vor uns. Wie bei der Peterskirche der starke Eindruck nicht in der Hauptachse liegt, vom Petersplatze her mit seinem Obelisk in der Mitte, so wirkt auch Karl Borromäus am stärksten nicht von vorn, sondern halb seitlich gesehen. Denn da erst werden wir die Schönheit des plastischen Momentes gewahr, das den Bau beherrscht, des Kampfes, den die Dynamik aufnimmt mit der Schwere der Lasten von Gebälk, Attika, Balustrade und Verdachung einerseits, und mit der Strenge der von der Achse bestimmten Grundformen andererseits.

17. Die Kirche Il Gesu in Rom.

(Architekt Giacomo Barozzi, genannt Vignola, erb. 1573.¹⁾)

Erster Eindruck. Die Kirche steht mit ihrer Fassade an einem Platze, mit ihrer Längsseite an einer Straße, die Längsseite ist aber völlig bedeutungslos

¹⁾ Todesjahr des Architekten. Die Fassade war damals noch nicht begonnen, der Fortsetzer des Baues, G. della Porta, machte einen neuen im System ähnlichen Entwurf und vollendete die Fassade danach um 1575. Vgl. Wölfflin a. a. O.

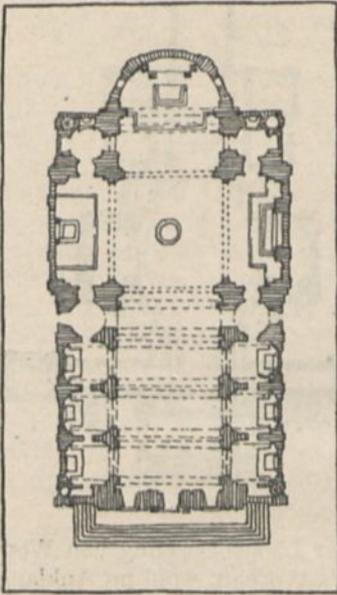


Abb. 50.

und künstlerisch vernachlässigt, während die Fassade in der Macht ihrer architektonischen Gliederung wie auch der absoluten Größe der Bauteile unmittelbar imponiert. Die Mächtigkeit der Fassade hat in der Ausführung gegenüber dem Vignolaschen Entwurf entschieden gewonnen. Bei aller Häufung der Glieder kann in uns der Anblick des Bauwerkes doch nicht jenes alles Schwere überwindende und triumphierende Empfinden auslösen, das deutsche Werke, wie die Karl Borromäuskirche, mehr noch Neresheim (Taf. 19) geben. Der Bau wirkt breit, rücksichtslos, sieghaft-brutal.

Kulturelle Würdigung. Die Kirche ist die Hauptkirche der Jesuiten, ein gewaltiger Protest auf Luthers Reformation¹⁾, und ihr Zweck wird erfüllt durch den Reichtum der Gliederung in der Fassade wie des Schmuckes im Innern, das als Saalbau mit Seitenkapellen wirkt, der sich an einer hohen Kuppel totläuft (Abb. 50).

Schönheitliche Würdigung. Die Front zeigt ein durch Kröpfungen erreichtes allmähliches Steigern nach der Mitte zu, das eigentliche und wesentliche Merkmal des Barockstils. Die Mitte erhält die Hauptstimme im ganzen Architekturkonzert,

ja, die andern Glieder sind geradezu nur dazu da, diesem Hauptteile zu dienen. Die ganze Front ist zunächst durch ein starkes Gesims in nahezu zwei gleiche Geschosse geteilt, das gibt ihr wohl vor allem den Eindruck des Lastenden, Schweren; jedes Geschoß ist nun durch Pilasterpaare gegliedert, die — mit Ausnahme der äußeren, über denen geschwungene Anläufe (Voluten) sitzen, gleichfalls Pilasterpaare stehen, die den Giebel tragen. Die unteren Pilaster stehen einzeln, die oberen gemeinsam auf Säulenstühlen, die letzteren binden sich in eine hohe Attika, die viel zum schweren Eindruck beiträgt, und die zugleich den Hintergrund für die Doppelverdachung des Mittelbaues abgibt, dessen innere Stützen Säulen, die äußeren Pilaster sind. Diese Doppelsprache, gesteigert und vor die Fassadenfläche herausgehoben nach der Mitte, führt das Auge aus der zweidimensionalen in die dreidimensionale Anschauung und in das Wesen des malerisch-plastischen und des dynamischen ein, das in seinem Willen nichts weiß von dem „schönen ruhigen Sein“ der Renaissance, sondern im Kräfteüberschuß immer mehr tut, als nötig ist, in seiner Spannung übertreibt, häuft und imponieren will — sei es auch zur höhern Ehre Gottes.

Technische Würdigung. Dies alles geschieht im Barock wieder und wieder im Bereiche des Tektonischen, des Gerüstbaues. Immer noch unterscheiden wir Stütze und Gestütztes, wengleich die Pilasterkupplungen schon auf ein Abflauen des statisch-struktiven zugunsten des dekorativen Gedankens schließen lassen, und wengleich die Verkröpfungen von einem Sammeln und Auslösen alles Getragenen — von einer „Katharsis“ (S. 42, Anm.) nichts mehr wissen, sondern die Front auflockern — kurz, wengleich (überhaupt) aus dem Aufbau ein „Bild“ wird.

18. Sa. Maria Maddalena al Corso, Rom.

(Arch. Giuseppe Sardi, 1690.)

Erster Eindruck. Ein Fassadenstück, das freilich nicht sehr kirchlich anmutet, die Bewegung ist leicht und scherzend, das System der Jesuitenkirche ist im großen ganzen, soweit es die Schmalheit der Front zuließ, eingehalten, aber unter dem Druck der engenden Nachbarschaft konkav gepreßt und gebogen.

¹⁾ Vgl. auch darüber Frankl a. a. O. u. J. Burckhardt, *Gesch. d. Ren.*, Stuttgart 1891, S. 13.

Kulturelle Würdigung. Die Schule des Francesco Borromini (1599 bis 1667), ist ohne weiteres deutlich. Diesem Meister müssen wir die außergewöhnlich, „die expressionistisch“ formende Fähigkeit, Architektur zu schaffen, als erstem zuschreiben. Für solche Barockbauten genügt der Kulturfaktor der Gegenreformation als Erklärung allein nicht. Es kommt noch dazu, daß die besten Künstler, die vielleicht sonst nur Bildhauer gewesen wären, sich der Architektur zuwandten, und das architektonische Gebilde unter ihren Händen ein gefühlsausdrückendes Kunstwerk wurde, wie zu anderer Zeit eine Statue oder ein Gemälde¹⁾. Die Fassade der römischen Kirche zeigt uns deutlich die Art und Weise, wie der Orden Jesu kein Mittel scheute, um das Volk zu locken und anzureißen — all die Plastik daran hat etwas außerordentlich Aufdringliches, ja Marktschreierisches, was für den italienischen Geschmack und die südliche Kultur nicht allzuviel heißen will, ist italienisches Leben und Treiben doch ohne Schreien, wie ohne Farbe, nicht zu denken. Der Barock des ausgehenden 17. Jahrhunderts, so dürfen wir schließen, bedurfte der Plastik und der Bildhauer, um sein Innerstes zu verlaublichen.

Schönheitliche Würdigung. In der Biegung der Front liegt zunächst der große Unterschied zwischen der Fassade der Gesukirche und der der Maria Maddalena. Diese Biegung ist konkav — in der wagrechten Ebene —, der tiefste Punkt liegt am weitesten zurück, die Seitenteile drängen sich nach vorn. Der Vergleich mit dem Prospekt auf dem Theater liegt nahe: Wie sich dort die Kulissen vom Hintergrund aus nach vorn schieben, so schieben sich hier Wandteile und Pilaster nach vorn. Die Mittelachse mit der Tür im untern, dem Fenster im obern Geschoß sind ganz Hintergrund, die Säulen mit den Verdachungen rahmen sie kräftig ein, die Wandstreifen seitlich werden zum zweiten Rahmen, zur Kulisse, ihre Architektur ist zurückhaltend genug, um der Mitte die Hauptwirkung zu lassen.

Wir haben aber nicht allein mit einer Biegung in der wagrechten Ebene zu tun, sondern auch noch — in den Verdachungen — mit Biegungen in der Senkrechten und zwar mit konkaven, konvexen, mit sich einigenden und auseinanderstrebenden, mit symmetrischen und unsymmetrischen. Diese Biegungen alle würden den Bau zum Chaos wandeln, wenn nicht die Senkrechten der Pilaster und Säulen und die Wagrechten der Gesimse das Gerüst und den Rahmen bildeten, in dem all das bewegte Geschehen sich vollzieht, nicht nur in Kartuschenkränzen und Konsolen, sondern auch in der Pose der Heiligen und Engel. Die herbe Form des Kreuzes wirkt hier geradezu fremd (deplaziert).

Technische Würdigung. Die Biegung der wagrechten Gerüstglieder, also des Gebälkes läßt alles Mauerrechte, die Füllungen zwischen den Stützen lassen alle Wand vergessen. Der starken Ausladung des Gebälkes im untern Geschoß entspricht eine starke Verkröpfung — aber die Querteilung behält die Oberhand. Der Konsolenschmuck unter den Nischen ist für sich einseitig unsymmetrisch, er bedarf der Ergänzung durch den gegenüberbefindlichen. Der Baustoff wird Knetmasse, wie wir sie im Rokoko kennen, zunächst noch unklar in der Form (später naturalistisch), nur die Gehänge an den Nischen, an der Kartusche über der Tür und dem Fenster darüber zeigen Naturformen — aber aller Schmuck hat den Zweck, die Fläche zwischen den Gerüstteilen zu beleben. Besondere Kraft äußert der Giebel über der Haupttür, es ist, als ob er wie zum Sprunge noch einmal ansetzte, ehe er konkav nach oben schwingt. So erscheint das Ganze wie ein Kräftespiel im Rahmen des Tektonischen.

19. Klosterkirche Neresheim in Schwaben.

(Arch. Balthasar Neumann, erb. 1748—1753.)

Erster Eindruck. Nicht nur im spät-romanischen Turm seitlich, sondern auch in der Giebelfassade selbst regt sich viel frischeres, schwingendes Streben als

¹⁾ Anton Mayer, Fünf Aufsätze. Paul Cassirer, Berlin 1914.

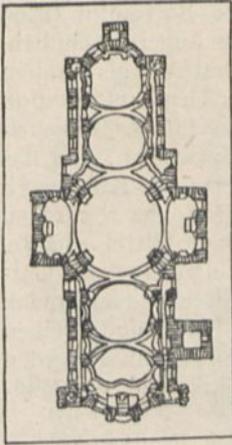


Abb. 51.

in den italienischen Fassaden. Zum Eindruck des Kraftvoll-Lebendigen tragen nicht zuletzt die kleinen Klostergebäude bei, die den Maßstab geben (S. 13), das wesentliche Moment ist aber die freie hohe Lage des Werkes auf dem Hügel über dem Städtchen. Das ist so recht ein Ausdruck der *Ecclesia militans und triumphans*.

Kulturelle Würdigung. Die Kirche bildet den nördlichen Flügel des Klosters, sie wurde 1748 nach Neumanns Plänen begonnen — aber erst 1792 geweiht. Wenn auch bei der Ausführung sehr gespart werden mußte (Kuppeln und Säulen von Holz!), wenn auch die ganze Ausstattung anders werden mußte, als der Baumeister sie sich gedacht hatte, wenn auch der Zopfstil in mageren Altären im Innern, in dünnen Laubgehängen außen an Stelle des geplanten Rokoschmuckes herrscht, so „wirkt doch der Bau erschütternd großartig. Die Barockarchitektur nicht nur Deutschlands, sondern Europas, hat wenig, was sich mit ihm messen

kann“ (Dehio). Die Innerlichkeit deutschen Empfindens, die dem Italiener mangelt, und die sich zunächst und am stärksten im Raume ausdrückt, stellt auch das ganze Bauwerk in vollen Gegensatz zum italienischen Fassadenbau, wie wir ihn etwa in der Gesukirche in Rom kennen lernten. Dort nur glänzende Aufteilung der Fassade — hier die Stirnwand gewölbt — nicht aus barockem Schmuckbedürfnis heraus (wie etwa bei St. Maria Maddalena), sondern als Ausdruck des Innenraumes. Den beherrscht als Sammel- und Schwerort die Hauptkuppel in der Mitte — an diese schließen sich aber (statt der Tonnen) ebenfalls Kuppeln nach Ost und West an; und die Fassade ist am Ende nur die Bekleidung einer solchen letzten — örtlichen — Raumbildung.

Schönheitliche Würdigung. Wir sehen also in der Form der Wölbung nach außen nur einen Ausdruck des Innern — wie etwa auch in der romanischen und gotischen Baukunst die Kirchenform dem Chor als Rundung oder Vieleck sich fügen mußte. Das Schema, das Vignola gegeben hatte, ist hier also mit viel Glück dem lebendigen Raum vorgebunden (Abb. 51). Die Fassade ist nach italienischem Vorbild durch ein starkes Band zweigeteilt, der Organismus der Ausbiegung aber, wie auch im einzelnen die vielfachen Verkröpfungen, in der Mittelachse die schräg nach außen gestellten Säulen, die Figuren darüber und ganz oben der steil geschwungene Attikagiebel, sie sagen alle, daß solcher Querrichtung sieghaft das Emporstreben entgegenarbeitet.

Technische Würdigung. Der Unterschied zwischen tektonischen und stereotomen Formbildern wird uns beim Vergleich der Kirchenfront mit dem romanischen Turm deutlich. Hier das Wegschneiden von Massenteilen aus einem von unten her vierseitigen Prisma, so daß daraus der achteckige Turm entsteht, dessen Gesimse, Friese und Fenster ebenfalls als stereotome Erzeugnisse angesprochen werden können — dort (an der Kirchenfront, mit Ausnahme der Felder über den Fenstern im Obergeschoß) das Vorsetzen eines Säulen- und Pilastergerüsts vor eine — nicht aus dem Block herausgeschnittene, sondern — gebogene Wand, die strenger begriffen, zwischen die gerade und schief gerichteten Stützen gleichsam ausgespannt ist.

Das Flächige der Wand tritt im Schwunggiebel oben deutlich in Erscheinung.

20. Die Frauenkirche in Dresden.

(Arch. George Bähr, erb. 1726—1743.)

Erster Eindruck. Von weitem, etwa von dem Neustädter Ufer, oder weiter von den Loschwitzer Höhen aus gesehen, wirkt die Kirche mit ihrer überragenden Kuppel gewaltig, da beherrscht sie das Stadtbild, gibt ihm die eigene

Note¹). Aus der Nähe, vom Neumarkt aus betrachtet, sieht sie fast bescheiden aus; der Maßstab, die Häuser dahinter, sprechen zum Vergleich zu wenig mit. Ehedem, als die Hauptwache — wie wir dies bei vielen Stadtkirchen heute noch wahrnehmen können — sich wie ein Maßstab dicht davor stellte, mag die Gewalt des Werkes viel mächtiger in die Erscheinung getreten sein. Ein Bild Canalettos in der Dresdner Galerie bestätigt uns dies ohne weiteres. (Vgl. optischer Maßstab, S. 13).

Kulturelle Würdigung. Die Kirche ist die Lösung einer protestantischen Bauaufgabe. Es galt da also nicht Gänge und Hallen

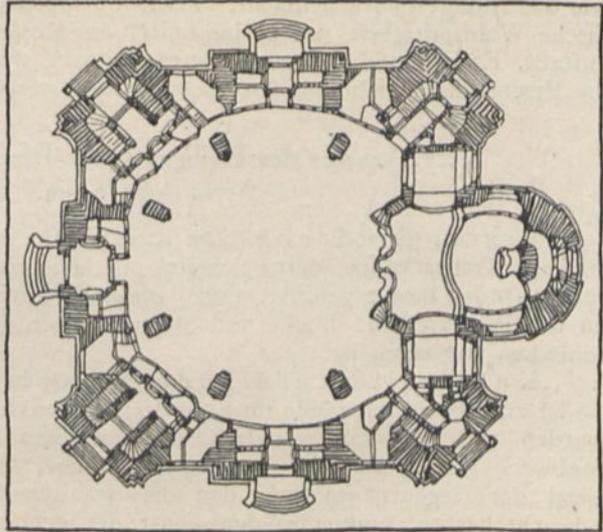


Abb. 52.

für Prozessionen, Winkel für Gebete, stille Plätze für Beichtstühle, zu schaffen, sondern einen großen Raum, der möglichst viel Leute auf einmal faßt, in dem alle den Prediger deutlich hören und womöglich auch sehen konnten und aus dem (bei Gefahr) die Besucher auch möglichst schnell herauskommen konnten. Aus diesen Forderungen im Verein mit dem beschränkten Bauplatze ergab sich fast von selbst, daß die Kirche ein Zentralbau mit Emporen werden mußte. Bähr entwickelte den Grundriß zuerst aus dem griechischen Kreuz, dann aber aus dem Kreise, beim dritten Entwurf kam er zu der vollendeten Lösung (Abb. 52).

Schönheitliche Würdigung. Eine „Fassade“ im italienischen Sinne ist nicht zu finden. Die ganze Architektur ist Ausdruck des Innern, dem Grundriß zufolge natürlich noch viel deutlicher als etwa bei Neresheim — ja, eine Verwandtschaft zur Gotik kann bei Betrachtung der (die Treppen enthaltenden) Strebepfeiler an den vier Diagonalecken nicht übersehen werden, nur daß hier an Stelle der strengen Fialen Uhrtürmchen mit anmutigem Vasenschmuck sitzen, und daß diese Strebepfeiler im klassischen System in Pilaster und Gebälk aufgelöst sind. Die Kuppel wächst mit starkem Anlauf fast unmittelbar — wenigstens ohne Tambur — aus dem Kirchenkörper heraus, ohne auf dessen Teilung einzugehen — erst die etwas plumpe Laterne (nicht nach Bährs Entwurf) klingt in den Stützen an die Pfeiler des Unterbaues wieder an. Der Unterbau selbst ist groß und einfach in Sockel, Wand und Gesims geteilt, die Portale sitzen im Sockel, ohne wesentlichen Schmuck, wie überhaupt das dekorative Moment hinter der Plastik und Körperhaftigkeit des Werkes zurücktritt, so daß auch hierin der Ernst des Protestantismus und seine innere Festigkeit und Geschlossenheit zum Ausdruck kommen „von Grund auf bis oben hinaus gleichsam nur ein einziger Stein, wie der Hofprediger am Ende einer Predigt rühmte“²).

Technische Würdigung. Bautechnisch wertvoll ist für uns zu wissen, daß die Kuppel der Kirche massiv in Stein ausgeführt wurde. Ästhetisch stört dies, wie wir wissen (S. 15), den Eindruck des Tektonischen nicht, den wir von dem Bau haben. Das Gerüstsystem des Unterteils ist augenfällig tektonisch, aber auch die Kuppel ist nicht stereotom, sondern als die Wölbung einer Decke anzusehen, die,

¹) Optische Begründung aus dem Winkel der Sehstrahlen heraus.

²) Vgl. hierüber Dr. Paul Schumann, Dresden. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1913.

wie das Äußere deutlich macht, zwischen Rippen gespannt ist, wengleich die technische Wahrhaftigkeit (im Steinschnitt) die Rippen wieder als Teile der Wölbringe auffaßt. Es kommt bei unseren Betrachtungen, wie wiederholt betont, eben nur auf die Erscheinung, nicht auf das Konstruktionswesen an.

21. Inneres der Heiligen Geist-Pfarrkirche in München.

(Arch. Gebr. Asam. 1727.)

Erster Eindruck. Die drei Schiffe der Hallenkirche zeigen auf hohen Pfeilern Kreuzgewölbe, deren Scheitel mit Malereien in geschwungenem Rahmen gefüllt — oder besser geöffnet sind. Diese Wölbreihen stehen in starkem Gegensatz zu den Pfeilerreihen: Decke und Stützen zeigen deutlich das Zweierlei, das der tektonischen Art eigen ist.

Kulturelle Würdigung. Die Kirche stammt aus dem 15. Jahrhundert, sie ist zur Barockzeit völlig im Stile der Zeit umkleidet worden: die gotischen Pfeiler wurden mit Pilastern versehen, die gotischen Kreuzgewölbe mit Ranken- und Stabwerk geteilt und die Kappen mit lebhaften Rokokoschnörkeln gefüllt. Der Geist der Gegenreformation, den die Jesuiten aus Italien nach Süddeutschland gebracht hatten, umkleidet den Ernst der geheimnisvollen Gotik mit weltlichem Schmuckwerk, das durch die Pracht der Aufmachung das Volk bestechen und in der Ehrfurcht mehr vor der Macht als vor der Heiligkeit der Kirche befangen halten soll.

Schönheitliche Würdigung. Zur Lebhaftigkeit des Barock- und Rokokoschmuckes im Widerspruch steht die Kraft der Reihung der Pfeiler, wie ein Klang aus der erhabenen Zeit mittelalterlichen Raumschaffens, das auf Konzentration und Ziel (Altar) arbeitete. Dieses Reihungsmotiv findet in den Wölbungen kein Echo, wenigstens nicht im Hauptschiff¹⁾, da sind die farbig gefüllten Felder verschieden groß, und so herrscht auch in der dekorativen Aufmachung dasselbe Zweierlei, das wir im Unterschiede der tragenden und der getragenen Raumteile feststellen konnten.

Technische Würdigung. Die aus dem Römischen bekannte Art des Gewölbeaufstandes auf dem Pfeiler mit Gebälkstück (S. 19 und Abb. 31) findet sich auch hier. Außerdem erhält das Gewölbe am Aufstand noch einen ziemlich schwächlichen Akanthussockel, der aber kaum auffällt. Die Rokokoverzierungen der Gurtbogen, Zwickel und Kappen sind denkbar leicht, sie dienen fast nur zur Belebung der Flächen, kaum daß sie selbst etwas Besonderes aussprechen wollen. Die Dekoration ordnet sich noch ganz der Konstruktion unter. Bei der Art zu schmücken hat das Handwerk des Posamentierers noch sichtbaren Einfluß, aber auch natürliche Ranken werden an die Gewölbe geheftet, und zwar auf die Grate der Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen — es ist, als ob damit der Ernst der Konstruktion im Spiel der Natur gemildert werden sollte. An Farben herrscht das Weiß vor, das Gold sitzt nur an den bedeutsamen Baugliedern.

22. Inneres der Kirche in Neresheim.

(Arch. Balthasar Neumann, erb. 1748—1753.)

Erster Eindruck. Im Gegensatz zum vorigen Beispiel beherrscht hier der barocke Gedanke auch das ganze Bau- und Raumsystem, hier haben wir nicht nur Bekleidung und Schmuck vor uns, sondern Leben durch und durch, fast zu viel Leben und nicht architektonisch sondern nur malerisch faßbar. Der Raum löst sich in einzelne Bilder auf, wir sehen Querbilder, und können nun erst versuchen, innerhalb dieser Querbilder zu ordnen.

¹⁾ In den Seitenschiffen geben die Malereien eine Reihe für sich.

Kulturelle Würdigung. Neumann war Baumeister — nicht Zierkünstler. Die Gewalt seiner Schöpfung wurde aber hier von Martin Knoller, dem großen Freskomaler, der ganz im Sinne des Architekten die Wirkung den Kuppelgemälden unterordnete, wohl noch erhöht. Die Stuck- und Marmorarbeiten sind von Thomas Schaitauf aus der Wessobrunner Gegend. Überall aber hat der Architekt die erste Stimme in dem reichen Symphoniekonzert dieser Raumschöpfung, die nicht bloß zur höheren Ehre Gottes, nicht einmal zur höheren Ehre und Macht der Kirche, sondern vor allem zur höheren Ehre des Raumsinnes Neumanns selbst dasteht. Noch einmal — zum letzten Male — sammelte hier der Baumeister alle Künste in seine Macht, rief sie vor seinen Thron und gab ihnen ihre Aufgaben, wie dies fünfhundert Jahre vorher die Gotik getan hatte — und was entstand, war wie aus einem Geist und wie aus einem Guß, denn alles Kunstschaffen floß in seinem Auswirken zurück in die Machtquelle der Architektur.

Schönheitliche Würdigung. Die Kuppeln geben, wie im Grundriß so auch im Raumaufbau, jedem Bauglied seine eigentliche Aufgabe. Alle wagrechten Linien, die für das Raumbild in Betracht kommen, folgen den Schwingungen der Kuppeln. Es runden sich nicht nur die Abschlüsse der Kreuzarme, sondern auch die Pfeilerkörper samt Sockeln und Gebälkaufsätzen und die Brüstungsgänge. Auch die Gurtbögen, die scheinbar die Kuppeln tragen, neigen und winden sich. Ströme von Licht wogen förmlich durch den Raum hoch hereinbrechend und aus verborgenen Quellen. Es gehört gerade dieses Umgehen mit Licht und Schatten zu der wahren Kunst des deutschen Barock, hierdurch erst wird das malerische Moment des Bewegten, das das dynamische der Raumbildung ständig begleitet, zum Ausdruck gebracht. Neumann erreicht dies dadurch, daß er dicht hinter die Außenwand freistehende Stützen setzt, die das Auge zum haptischen Sehen zwingen, die dem Blicke, der die Lichtquelle sucht, entgegentreten. Große Kunst zeigt auch die Malerei in den Kuppeln. Raffinierte perspektivische Künste leiten da unsere Einbildungskraft in Höhen, die weit über dem Gewölbe liegen, in den Himmelsdom. Darunter, allmählich irdisch werdend, schließt sich die Welt zusammen. Martin Knoller, der letzte Barockmaler (1771), läßt uns noch einmal ermessen, welche Summe von Kunst durch zwei Jahrhunderte in der Kuppelmalerei aufgehäuft war (Gradmann).

Technische Würdigung. In Vignolas Kirche, der Gesu, sind die das Gewölbe tragenden Pfeiler nach innen gestellt und die dadurch gesonderten Kapellen durch Öffnungen in den Pfeilern untereinander verbunden. Auch Neresheim zeigt das gleiche Prinzip: die lasttragenden Pfeiler — allerdings dichter — nach innen gezogen, der Raum zwischen Außenwand und Pfeiler wird zum Gang.

Stützen und Gewölbe sind wieder durchaus tektonisch — zweierlei; denn die Bewegtheit der Decke steht in krassem Unterschied zu den leidlich streng durchgebildeten gekuppelten Säulen und den Pfeilern. Die Decke ist tief heruntergeholt und sitzt mit Zwickeln unmittelbar auf dem Gebälke auf, StICKkappen ermöglichen darüber noch ein besonderes Obergeschoß.

23. Der Westpavillon des Zwingers in Dresden.

(Arch. Matth. Daniel Pöppelmann, erb. 1711—1722.)

Erster Eindruck. Der erste Eindruck mag wohl der einer gewissen Unruhe sein, unser Auge hat eben die Eigentümlichkeit, das bewegte, lebhaft, unruhige Objekt zuerst zu fassen — der zweite Eindruck klärt aber das Bild wesentlich, da spricht die Architektur, die Körper gewordene Mathematik, die aller Schmuck wohl überwuchern, nicht aber ersticken kann. Da erkennen wir die kräftige Zweiteilung in der Höhe und die kräftige Dreiteilung in der Breite der Front, die Auflösung aller Wand in Pfeiler und Pilaster und die endliche Bekrönung mit Figuren, Wappen und Verdachungen. Wir erkennen zugleich aber auch das Körperhafte im Gegensatz zum Fassadenhaften in den Bewegungen der Atlanten an den Pilastern, am Dache

wie an der Freitreppe — jene körperhafte Dynamik, die uns den Barock so verwandt der Gotik und so deutsch erscheinen läßt.

Kulturelle Würdigung. Der Westpavillon des Zwingers ist ein kleiner Teil jenes großen Bauwerkes, das August der Starke als eine Art Festsaalbau unter freiem Himmel¹⁾ errichten ließ, das aber nicht vollendet wurde, und seinen (südlichen) Abschluß erst 150 Jahre später in der Semperschen Bildergalerie finden sollte. „Wandeln wir in dem nüchternen Ernst unserer Tage über den weiten Gartenplatz, so fröstelt es uns vielleicht ein wenig und die leidenschaftlich verzerrten Gesichter der Faune und Satyre wollen uns als Grimasse erscheinen. Denken wir uns aber den ganzen weiten Raum belebt von Karossen und Reitern, denken wir uns ein munteres Ringelrennen oder einen großen Götteraufzug im Gang und die Galerien besetzt von schaulustigen Herren und Damen in der reichen farbigen Tracht der Zeit, so erscheint uns der Zwinger nicht mehr wie der versteinerte Rausch von gestern, sondern als der selbstverständliche Hintergrund jener in Dauer erklärten Lebens- und Festeslust.“

Es ist wie bei jedem echten aus dem Boden der Zeit und Kultur gewachsenem Bauwerk: Am Ende ist es eben Hintergrund, ist es Hülle und Umgebung für den Menschen. Auch hier wieder gilt der Satz vom Menschen als dem Maß aller Dinge.

Für den Zwinger in besondern war August der Starke, der Nachahmer des französischen Sonnenkönigs (Ludwig XIV.) das Maß; er und sein Hofstaat brauchten solch einen lebendigen Hintergrund. Wie aber — auch am Hofe Augusts — bei aller Frivolität, bei allem Leichtsinn und aller Leichtlebigkeit doch ein starker selbstbewußter Zug herrschte, so auch hier am Zwinger. All die Lebendigkeit des Schmuckes ist doch schließlich nur mehr äußerlich — die Grundform der Anlage, das System der Arkaden, die Akzente und Fermaten, die die Pavillons darstellen, und im einzelnen die Verhältnisse des Aufbaues — überhaupt alles Architektonische — das zeugt von einer Straffheit und Logik, die ihre Gesundheit als Ausdruck des Barockstils immer und immer wieder deutlich zum Ausdruck bringt.

Schönheitliche Würdigung. Wie der Westpavillon als Bauteil im ganzen dem Gesetz des Barockstils folgt, daß nur hervorragende Teile des Werkes, fast auf Kosten der übrigen Architektur reich geformt und geschmückt werden, so sehen wir an ihm selbst im einzelnen die Mitte besonders betont und herausgehoben — einmal durch das höhere und weitere Tor, darüber entsprechend durch das Fenster, besonders dann durch den Giebel. Der figürliche (Hermen-)schmuck, von derbsinnlichem Geist erfüllt, läßt in seiner außerordentlichen Lebhaftigkeit alle Ruhe des Aufbaues vergessen, besonders dem, der sich in großer Nähe davor befindet. Architektonisch lebendig empfinden wir den Bau erst im oberen Teile, wo die Fensterbogen das Hauptgesims nur in Fetzen über sich heben, während die dreifach gekuppelten Pilaster durch die Querteilung hindurch sich in Attika und in krönenden Figuren festsetzen — es ist, als ob sich alles am Bau gegen jeden versöhnenden Abschluß, gegen jede „Katharsis“, mit Händen und Füßen wehrte — wie sich ein Jauchzen und Tollen auch nicht durch ein einfaches „Silentium“ ertönen läßt.

Technische Würdigung. Es ist ganz überraschend zu sehen, welches Leben in den Sandstein zu zaubern ist, und wie zugleich bei allem Leben doch in der Verteilung von Licht und Schatten die große Linie beobachtet wird, der tektonische Aufbau, der in der Mitte mit dreifach, außen mit zweifach gekuppelten Pilastern sich durch das Gurtband des Hauptgeschosses durchsetzt und darüber sein eigenes Hauptgesims und seine eigene Attika zeigt. Wie diese Pfeiler, so verraten auch die anderen Bauteile eine Selbständigkeit, die bei der Bewegtheit des Gesamtgrundrisses alle äußere Bindung zu zerreißen drohte, wenn nicht der straffe Rhythmus der Arkaden, die den Pavillon links und rechts fassen, diesen architektonischen Jauchzer in die Musik des Zwingeranzuges einordnete.

¹⁾ Vgl. Cornelius Gurlitt, Invent. v. Dresden, und Paul Schumann a. a. O.

24. Spiegelsaal der Amalienburg im Schloßgarten zu Nymphenburg.

(Arch. François Cuvilliers, erb. 1734—1739.)

Erster Eindruck. Auch hier wieder, wie beim Zwinger, Unübersichtlichkeit, zum mindesten eine Lebendigkeit, die die Möglichkeit, etwa an den großen Linien der Spiegel, architektonische Leitlinien und Fixpunkte zu finden, erschwert — aber doch erleben wir hier nicht den lauten Trompetenschall der Zwingermusik, die zum Turniere bläst, sondern mehr das Graziöse des Geigen- und Harfenspiels.

Kulturelle Würdigung. Die Amalienburg ist von dem 1724 aus Frankreich zurückgekehrten François Cuvilliers für die Kurfürstin als Jagdschloßchen erbaut worden, es ist am Ende aber ein mit raffinierter, echt französischer Eleganz ausgestattetes Heim der intimsten Hofgesellschaft. Die Säle des außen im Stil von KleinTrianon ernsthaften, aber innen um so heiterern Hauses müssen bei Kerzenbeleuchtung betrachtet werden, da erst erwachen die feinen Formen und Farben zu rechtem Leben.

Schönheitliche Würdigung. Die Dreiteilung der Wand in Sockel, Wand und Gesims ist noch schwach zu erkennen. Die Wand selbst ist aufgelöst in Fenster und Spiegel, das Gesims besteht aus schwachen Rahmen, die vielfach überschritten sind von Girlanden, Muscheln, und Emblemen der Jagd und der Musik, auch vor den Spiegeln hängen Girlanden, und Palmzweige und Blumenketten begleiten die Bewegungen der Rahmen. All die französischen Moden: die Palmbaummode, die Affen- und Chinesenmode, die Rocaillemode bis zum Rokoko, sehen wir hier vereinigt.

Technische Würdigung. Das tektonische Element verliert seinen struktiv-statischen Charakter, es ist nur mehr dekorativ, und die Säulen und Pilaster schwinden zu Stäben und Rahmen, die lediglich einsäumen und abteilen, dabei aber noch möglichst die ernste Senkrechte und die gleichgültige Wagrechte vermeidend. Sogar der Halbkreis wird noch als zu langweilig empfunden, er wird mit Blumen- und Muschelwerk überschritten, oder durch Ovale ersetzt. Die Rahmen beleben sich, sie treiben Blüten und Blätter — aber dieser Naturalismus entbehrt der Farbe, denn Weiß und Gold herrschen hier (nur das Deckenbild prangt in bunten Tönen). Und so schwebt über all der aufgelösten Tektonik doch die große Einheit, die die malerische Plastik nicht zum Chaos werden läßt.

C. Statisch empfundene Massenbauten.

Im Gegensatz zum Gerüstbau steht, wie wir sahen der Massenbau. Er bildet sich nicht durch Zusammensetzung und Aufbau im engeren Sinne, sondern durch Abschneidung und Herausschneidung aus der Masse, Wir bezeichnen diese Art als *stereotom*. Wir wollen dabei aber, wie erwähnt, den eng begrenzten Semperschen Begriff beiseite lassen, der Stereotomie mit Maurerei schlechthin übersetzt, und an die Technik des Mauerns, das doch ein Zusammensetzen wäre, nicht denken, sondern das Bauwerk immer nur als Teil oder Kern des Ganzen uns vorstellen, das wir eben durch Wegschneiden (gr. *temnein*) oder Herausschneiden gewinnen¹⁾.

Was heißt nun *statisch empfundene Stereotomie*?

Das statische Element äußert sich hier ähnlich wie bei dem Gerüstbau (der Tektonik): der Kampf zwischen Last und Stütze wird in sich

¹⁾ Damit verwandt erscheint mir die Michelangelische Vorstellung der Bildhauerarbeit, von der der große Meister sagt, man müsse das Bild sich wie im Wasser liegend vorstellen, welches man allmählich immer mehr abläßt, so daß die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt (vgl. Hildebrand, Problem der Form, S. 104, Straßburg 1910).

aufgelöst. Während aber diese Auflösung, die „Katharsis“ (S. 42, Anm.), im Gerüstbau vermittelt des Gebälkes geschieht, das das Streben der Stützen in sich aufnimmt und gleichsam zu Null macht, geschieht dieser Prozeß hier, wo alle Tektonik, d. h. also alles Stützwerk und Balkenwerk fehlt, lediglich durch die Wand selber, die quer gelagert zugleich Decke ist, und deren Pfeiler allein durch Ausschneiden von Wandstücken entstehen, also stehengebliebene Wandteile darstellen. Es ist damit wohl ohne weiteres begreiflich, daß im stereotomen Gebilde sich das Wesen der Statik zunächst im Innern darstellt, und das Raumäußere, das Plastische, Körperliche nur der Ausdruck des Innern ist. Daher auch hier der Mangel an allem tektonisch berechtigten Schmuckwerk. Die Decke, die durch andere Neigung aus der Wand entsteht, wird demzufolge nicht als Plandecke, sondern nur als Gewölbe bestehen können, ihre Druckkräfte werden also nicht senkrecht, sondern schräg wirken, dementsprechend entweder von sehr starken Seitenwänden oder von Pfeilern aufgenommen werden müssen, falls die Bildung der Decke, d. h. des Gewölbes dies erheischt. Es kann (wie dies bei der Gotik der Fall ist) bei entsprechender Lastverteilung innerhalb der Decke vorkommen, daß die druckaufnehmenden Wandteile — als Pfeiler — überhaupt die ganze statisch wirkende Außenseite des Baukörpers ausmachen, während die dazwischen gezogenen Wandteile nur Füllsel sind und zumeist durch hohe Fenster ersetzt werden. Erst spätere oder im Zwange der Tektonik empfindende Stilepochen haben diese Pfeiler in das Rauminnere gestellt und die Körperhaut um sie herumgezogen — das Wesen der Stereotomie ist damit freilich zerstört worden¹).

Das räumliche Kennzeichen des Statischen im Innern der stereotomen Bauwerke ist das abstrakte Gebilde, als Decke vor allem aber die Kugel und als deren Erzeugendes der Kreis, entweder als Ganzes oder in Teilen.

Fest an den Mittelpunkt gebunden, zeigt der Kreis eine starre Konsequenz, in dem stetigen Wechsel seiner Richtung aber freiheitliches Leben. Notwendigkeit und Freiheit scheinen hier miteinander vereint, aber beide ohne individuelles Leben. In rastlosem Umlauf begriffen, läßt die Kreislinie Anfangs- und Endpunkt vermissen. So repräsentiert sie denn ästhetisch den Begriff der Unendlichkeit. „An dem unbewölkten Himmel sucht das Auge vergebens nach einem festen Punkte, an dem es rasten könnte“²). Hier haben wir einen ganz anderen Begriff der Statik, als wir ihn bei der Betrachtung des Gerüstbaues kennen lernten, der statische Raum wird, wie der stereotome Körper, eben wieder am klarsten aus dem Ganzen heraus verstanden. (Vgl. Seite 18). (Erst die gebrochene Kreislinie der Gotik, die wir im Spitzbogen kennen, zeigt Leben und Streben — und damit Dynamik, während der Stichbogen, der die strenge Beziehung zum Mittelpunkte schon weniger stark hervortreten läßt, mehr der Wagrechten und damit dem Wesen des Tektonischen sich nähert).

So sehen wir, daß die Kreiswölbung, sei es bei quadratischem Grundriß als Kuppel oder Kreuzgewölbe, oder bei rechteckigem als Tonne, untrennbar zum Wesen des Statischen innerhalb des stereotomen Raumbildes gehört, und daß dementsprechend auch die Maueröffnungen (Fenster und Türen) den Kreisbogen zeigen werden, wenn sie uns statisch anmuten sollen. Findet sich dennoch (wie im ägyptischen aber auch im klassizistischen Stile) einmal ein rechteckiger Ausschnitt in der Wand, so wird der Eindruck doch mehr tektonisch als stereotom anmuten — und sich als solcher auch aus der übrigen Architektur unschwer erklären lassen.

¹) Vgl. Beispiele aus der Spätgotik und dem Barock.

²) Vgl. R. Adamy, Architektonik, Hannover 1881. I, 1. S. 50 ff.

25. Das Pantheon in Rom.

(Erbaut 115—125 n. Chr.)

Erster Eindruck. Der tektonische, in der Front achtsäulige Tempelvorbau verdeckt (überschneidet) zum größten Teil den seltsamen Rundkörper, der wie eine in drei etwa gleiche Teile geteilte Trommel aussieht, über die sich eine flache Kuppel spannt. Zwischen Trommel und Vorbau schiebt sich eine breite Wand, die als Attika den Hintergrund zum Giebelfeld bildet. Der Bau wirkt fremdartig und (mit Ausnahme des Säulenvorbaues) grob — wir erkennen deutlich, daß er eben nur die Schale des Innern ist.

Kulturelle Würdigung. Das Pantheon (Abb. 53) ist als Teil ehemaliger Thermen des Agrippa ein Profanbau, erst unter Hadrian (115) wurde es mit der Vorhalle versehen und den Göttern geweiht. Die profane Baukunst der Thermen hat

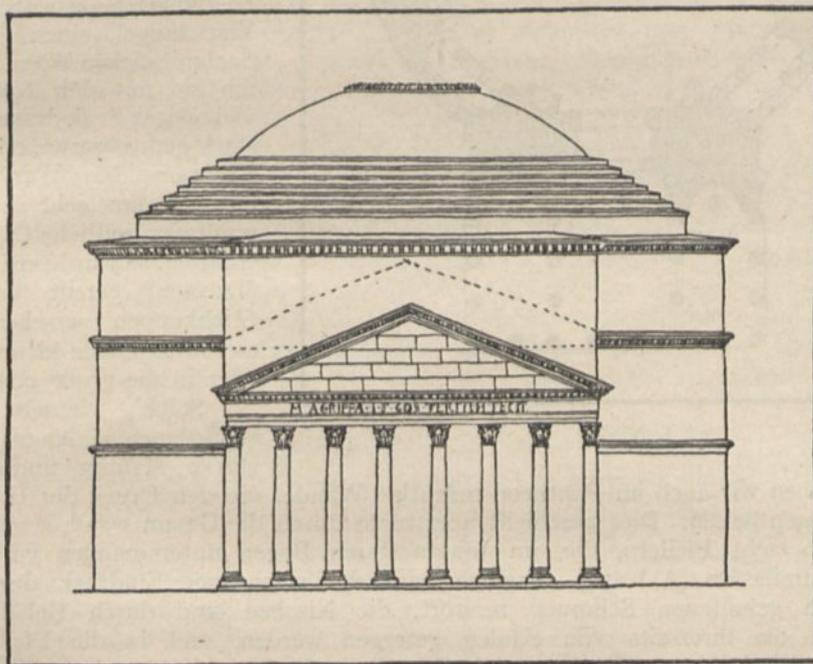


Abb. 53.

die bedeutendsten Werke der Römer gezeitigt, und zwar einzig dadurch, daß sie in ihnen die Kunst des Wölbens zur höchsten Blüte trieb.

Schönheitliche Würdigung. Für die Erkenntnis der Größe des Werkes ist es von Wert zu wissen, daß die einfachsten Maße darin herrschen. Der Bau mißt im Innern 43,5 m im Durchmesser die gleiche Maßzahl finden wir in seiner Höhe (vom Fußboden bis zum Scheitel). Der Querschnitt zeigt uns zugleich, daß die Trommel genau die gleiche Höhe wie die Halbkugel hat, die über ihr sitzt, während jene in zwei Teile nach dem goldenen Schnitt geteilt ist. Herrscht so im Rauminnern die einfache Maßzahl, so wirken, wie wir oben sahen (S. 19, 58), doch die Kuppel wie der Zylinder in ihrem Charakter als Kreisfunktionen zu gebunden und gesetzmäßig, um in uns etwa Begeisterung auszulösen. Die Erzeugenden sind dazu „allzu mathematisch und abstrakt“. Die gleiche geometrisch-abstrakte Absicht ist auch in der Art der Kassettenbildung der Decke zu erkennen, wo nur von der Mitte des Saales die Kassettenfelder in ihrem Rahmen voll, d. h. ohne Kürzung erfaßt werden können. So führt uns das Ganze wie seine Teilung auf den Schluß: **Der Raum wirkt statisch.**

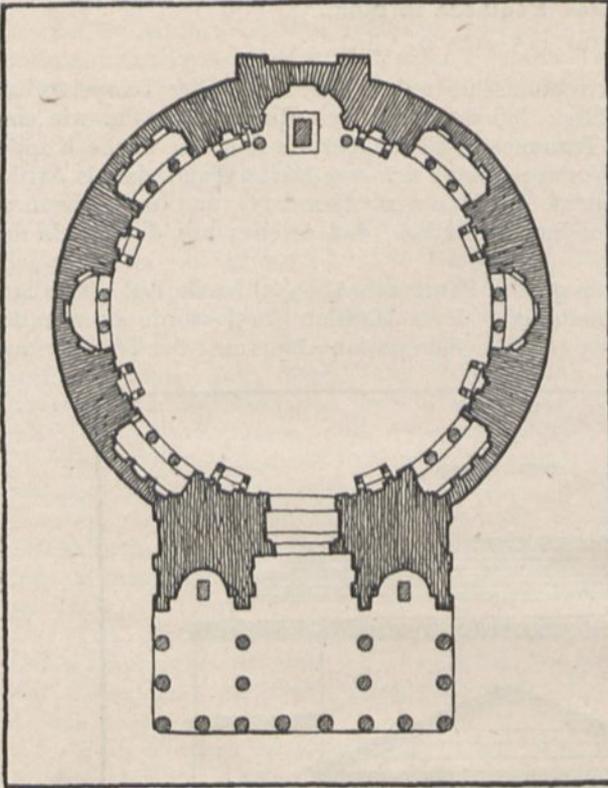


Abb. 54.

und so sehen wir auch im Pantheon mächtige Wände, die den Druck der Halbkugel aufzunehmen haben. Dies geschieht aber nicht durch die Gesamtwand, sondern mit Hilfe von acht Pfeilern, die im Innern durch Bogen untereinander verbunden, Nischen freilassen (Abb. 54). Freilich wird der stereotome Eindruck durch den tektonisch gehaltenen Schmuck zerstört, die Nischen sind durch Gebälke zerschnitten, die ihrerseits von Säulen getragen werden, und in die Pfeiler sind ebenfalls Nischen, mit Säulen- und Gebälkumrahmung eingebrochen. Die Halbkugeldecke erst ist mit Kassetten verziert, die ihre Abstammung aus der Pterondecke des griechischen Tempels — also aus der Holzdeckenkonstruktion — herleiten. Auch da also ein Widerspruch zum Gedanken des stereotomen Bildens.

So stellt das Pantheon ein deutliches Spiegelbild römischer Kunst dar: eine Mischung etruskisch-stereotomen Raumempfindens mit übernommener tektonisch-griechischer Zierfähigkeit.

26. Grabmal des Theoderich in Ravenna.

(Erbaut um 500.)

Erster Eindruck. Ein kräftiger Mauerzylinder, oben wie durch einen Ring gehalten, und mit einer flachen Steinkuppel abgedeckt; zweigeschossig, zum Obergeschoß führen aus späterer Zeit zwei Freitreppen, eine breitere führt ins Untergeschoß. Der ganze untere Teil stört den Gesamteindruck — um so kräftiger, freier

¹⁾ Vgl. darüber auch Viollet le Duc, Entretiens sur l'architecture, 4e entretien. Paris 1863.

hebt sich der obere empor. Dieser ist ehemals von einem Bogengang, der flache Nischen ausspart, umzogen gewesen.

Kulturelle Würdigung. Das Grabmal ist als Mausoleum und als Grabkirche zu denken, vielleicht vom großen Gotenkönig Theoderich selbst geplant, das untere Geschoß zeigt im Innern Kreuzform, während der äußeren Form das Zehneck zugrunde liegt. Das obere Geschoß ist rund. Germanen haben dieses Werk geschaffen, ob unmittelbar unter römischen Einfluß ¹⁾, ist zweifelhaft, hier scheinen mehr örtliche (syrische und phönizische) Einflüsse geltend gewesen zu sein, wie denn überhaupt die Kultur der nahe am Meere gelegenen Stadt Ravenna damals stark östlich beeinflusst war. Die Syrer waren Meister im Steinschnitt, und die Hakensteine, die die Torbogen des Untergeschosses bilden, haben eben in syrischen Werken ihre Vorgänger, auch der Schmuck des Zangenfrieses läßt sich in seiner Art an nordsyrischen Werken wiederfinden.

Schönheitliche Würdigung. Dem Werke liegen wieder streng-mathematische, einfache Formen zugrunde: das Zehneck und der Kugelausschnitt der Flachkuppel. Aber das Äußere ist hier im Gegensatz zum Pantheonäußeren, nach tektonischem Grundsatz in Wand und Gebälk — letzteres in Architrav, Fries und Gesims — geteilt, und das Gesims wieder als oberer Gürtel ist ornamental von dem vielbesprochenen Zangenfries, der sicherlich eine religiöse germanische Deutung hat ²⁾, verziert. Durch diese Gliederung, die die Trommel des mächtigen Baues wieder und wieder mit starken Ringen faßt, gewinnt dieser an Ruhe, Ernst und Statik.

Technische Würdigung. Der Aufbau des Werkes zeigt, wie gesagt, die vollendete Technik des Quaderverbandes, die Flachkuppel jedoch besteht aus einem einzigen mächtigen Stein, der wohl an den wie Dachfenster anmutenden Steinhaken, die Ösen tragen, emporgehoben worden sein mag.

Bemerkten wir beim Pantheon den Dualismus von Stereotomie und Tektonik im Innern, so können wir ihn hier am Äußeren feststellen. Die Wucht des Ganzen wird aber durch die feinere Profilierung vor allem des Türgewändes kaum beeinträchtigt.

27. Die Sophienkirche in Konstantinopel.

(Arch. Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Vollendet 538.)

Erster Eindruck. Das einfache Äußere ist der sichtbare Ausdruck des Innenraumes — kein Gedanke von Schmuck oder Fassadendurchbildung. Klarster Aufbau: vier mächtige Pfeiler, die die Hauptkuppel tragen, während sich in der Längsachse noch niedrigere Halbkuppeln anschließen. So ragt das große Werk in einer gewissen Behäbigkeit über den Flachbauten des umgebenden Stadtviertels hervor, in seiner Würde gehoben noch durch die dünnen Gebetstürme, die Minarets.

Kulturelle Würdigung. „Alle Provinzen des weiten Reiches mußten beisteuern, die Tempel Griechenlands und Asiens wurden geplündert — das ganze byzantinische Reich baute mit an diesem Werke des prachtliebenden und ruhm-süchtigen Justinian.“ (Adamy). Der Plan atmet am Ende eben denselben byzantinischen Despotismus, der damals über allem Schaffen lag — ein neues Werk ist hier

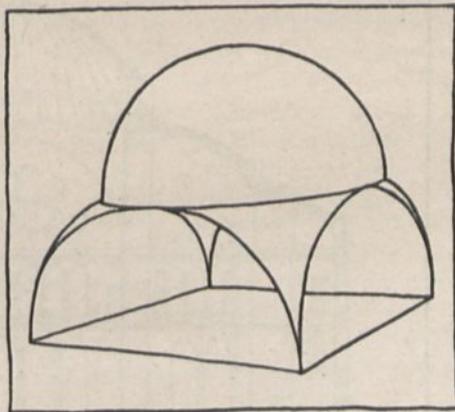


Abb. 55.

¹⁾ Wie Adamy in seiner Architektonik II, 1 behauptet.

²⁾ Und das Vorbild des sog. lesbischen Kymas ist. Vgl. hierüber und über die Bedeutung der asiatisch-westgotischen Kunst für die Ornamentik: Dr. Ing. Max Händel, Untersuchungen über den Zangenfries am Theoderichsgrabmal, bei Heedt u. Ganß, Darmstadt 1913.

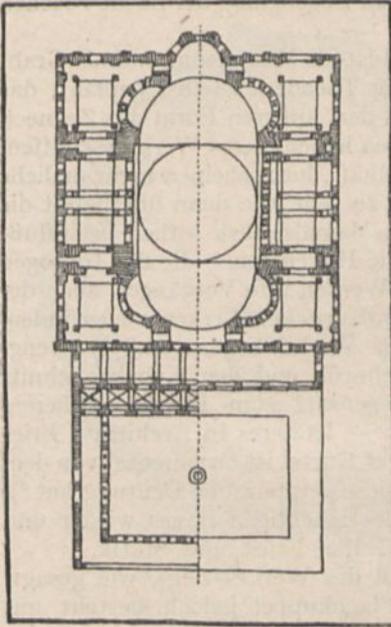


Abb. 56.

nicht geschaffen, nur das alte, von den Römern überlieferte ins Große gebracht, wenn auch der bildnerische Schmuck im Einzelnen große Schönheiten aufweisen mag.

Schönheitliche Würdigung. Die Entwicklung der Kuppel aus dem Würfel geschieht mittels sog. Pendentifs (Hängekuppel), die sich von den Würfecken nach der Halbkugel hinüberziehen (Abb. 55). An diesen Hauptbau legen sich nach Ost und West Nischen, die mit der Viertelkuppel überspannt sind (Abb. 56 und 57). Es könnte einem der Gedanke kommen, ob im ursprünglichen Plane nicht im Sinne des griechischen Kreuzes auch nach Nord und Süd ähnliche Raumentwicklungen geplant waren. An die Nischen schließen sich wieder drei bzw. zwei kleinere Nebennischen.

Die Einfachheit und Übersichtlichkeit des Grundrisses kann auch im Innern die Großartigkeit nur erhöhen. Es ist aber die gleiche, aus mathematischem Denken geborene Großartigkeit, die, des starken Gefühls bar, nur mehr bewundern und bestaunen als liebhaben lehren kann. Der Kubus und die Kuppel als Ganzes, oder in

Teilen tragen die Kosten für das Ganze, und die allzu großen Ornamente in den Zwickeln stören den Maßstab. Nur der Lichteinfall am Kuppelaufstand gibt dem Raum eine geheimnisvolle Note, die das allzumathematische mildert.

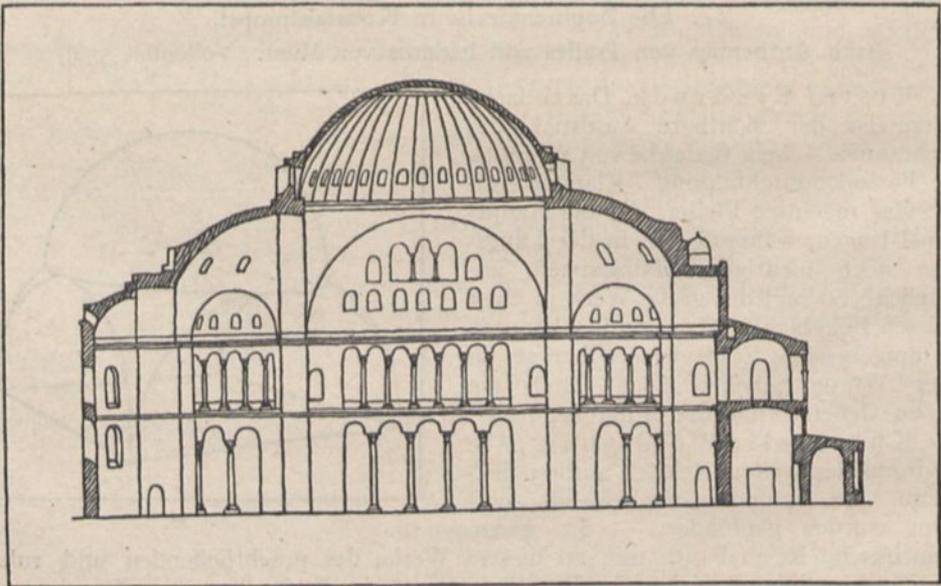


Abb. 57.

Technische Würdigung. Das Baumaterial ist vorwiegend Ziegelstein, in den Gewölben Bimsstein. Die Widerlager wurden in der oft geübten Art durch Vorlage von Räumen gebildet, die mit ihren Gewölben den Druck auf die Umschließungsmauern übertragen. Die Hauptpfeiler, die die große Kuppel halten, sind

sorgfältig aus Schnittsteinen hergestellt. Die Kuppel selbst wird durch vierzig Rippen getragen. Diese strenggenommen tektonische Gliederung hat aber auf den stereotomen Eindruck des Ganzen keinen Einfluß, der Außen wie Innen ohne weiteres festgestellt werden muß. Auch der Schmuck an den Wänden ordnet sich diesem Charakter ein: die menschliche Gestalt in ihrem steiffaltigen Gewande ist durchaus abstrakt aufgefaßt und steht somit ganz im Gegensatz zu den apollinisch immanent aufgefaßten Körperformen der Griechen und Römer. — Das stereotome Element trägt ja den abstrakten Kern in sich.

28. Das Aachener Münster, Inneres.

(Arch. Odo von Metz. Erbaut um 790.)

Erster Eindruck. Der Dualismus strengen Aufbaues und fremdartigen Schmuckes fällt auf, aber der Zwang des Raumes als Ganzes beherrscht ihn durchaus; der mächtige Kronleuchter (vom Jahre 1168) hilft die Mitte dieser Zentralkirche betonen, deren Wirkung durch die An- und Umbauten im übrigen stark beeinträchtigt sein mag.

Kulturelle Würdigung. Das Münster ist als Einzelbau zu betrachten (Monestèreion = Einzelbau), es ist wohl auch vom Stifter, Kaiser Karl dem Großen, lediglich für sich und seine kaiserlichen Nachfolger, die auf dem schlichten, aus Marmorplatten zusammengeführten Stuhle (sedes regia) gesessen haben mußten, als Kapelle bestimmt gewesen¹⁾. Wir wissen aus der Geschichte, daß Karl den Großen die alte Liebe zu Italien bestimmt hatte, die römische Kunst (so wie sie die Zeit damals verstand) als Ausdruck imperialistischer Größe nach Deutschland zu verpflanzen, die ganze Regierungszeit des größten der deutschen Herrscher wird durch den Namen der Protorennaissance (= Vorrenaissance) richtig bezeichnet. Der Zentralbau selbst ist freilich nicht unmittelbar, sondern germanisch (Merowingisch) weitergebildete römische Kunst, altrömisch sind aber die Säulen in den Arkaden der Obergeschosse (aus römischen Tempeln geholt), römisch sind auch verschiedene Einzelheiten im Innern und am Äußern (Pilasterkapitelle und Kämpfergesimse).

Schönheitliche Würdigung. Der Grundriß des Münsters (Abb. 58) ist im innern Kern ein Achteck, um das sich ein sechzehneckiger Umgang legt, ein mit dem Palast verbundener Eingang mit seitlichen Wendeltreppen und gegenüber eine viereckige Nische (Apsis) sind organisch angegliedert. Das untere Geschoß ist dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder entsprechend mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in steil aufsteigenden Tonnengewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbögen, die durch ein Doppelpaar von Säulen gestützt werden. Mosaikgemälde in der Kuppel, kunstvoll gegossene Bronzegitter im oberen Rundgange stellen den bedeutenden Schmuck dar.

Es liegt im Wesen des Zentralraumes, wie wir wiederholt sahen, der Kern des Statischen, in sich geschlossen, der in seinem ganzem Werte — wie beim Pantheon gezeigt — nur vom Mittelpunkt des Grundrisses aus zu erfassen ist. Die Bedeutung des Raumes für den Einzelnen (im Gegensatz zur Masse) ist damit gegeben: der Zentralraum — mag er Tauf-, Grab- oder Fürstenkirche sein, ist immer nur für den Menschen als Einzelnen geschaffen. Vom Mittelpunkt des Grundrisses aus strebt stracks die Aufrechte bis in die Höhe der Wölbung, zu ihr nehmen die durchbrochenen

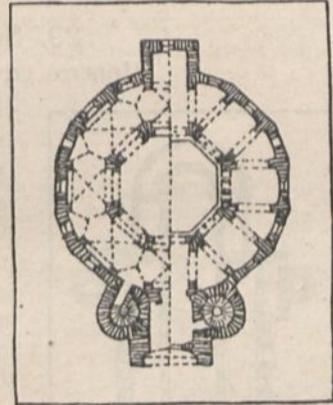


Abb. 58.

1) Monasterium als Münster-Klosterkirche ist eine Deutung aus späterer Zeit.

Wände Stellung, und nach diesen wieder ordnet sich der Umgang — in weiter stets geschweiftem Bogen. So fest an den Kern, an die Achse gebundenes System, dem nur eine Strebung nach oben erlaubt ist, wirkt immer abstrakt, und in dieser Abstraktion fremd, unheimlich-erhaben. „Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt“ sagt Kant¹⁾. So sieht auch die Miene des Aachener Münsterinnern aus.

Technische Würdigung. Der Aufbau ist stereotom. Wir erkennen nicht Pfeiler, zwischen die Bogen gespannt sind, sondern Wände, die durchbrochen sind, so daß die Wandreste als Pfeiler anmuten. Im Widerspruch zu dieser Deutung stehen die Gesimse, die Kämpfer und Gurte, die römische Vaterschaft verraten, natürlich auch die herpostierten römischen Säulen. Es ist wie menschliche Schwäche, die den sonst so erhaben-unpersönlichen Raum in seiner großen Geste stört.

29. St. Michael in Hildesheim, Inneres.

(Inneres erb. 1001. Gestiftet von Bischof Bernward.)

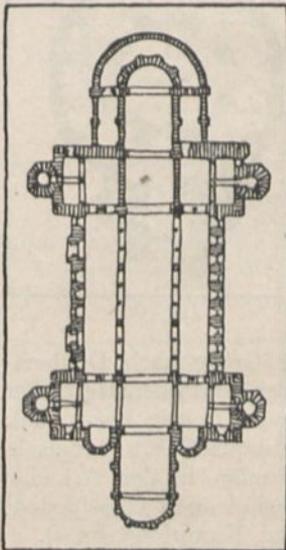


Abb. 59.

Erster Eindruck. Statt wie im Aachener Münster die Aufrechte, herrscht hier die Tiefenachse, der Blick wird schnell bis auf den Altar in den Chor geführt, ganz nach Art der alten Basiliken der ersten römischen Christen. Unterwegs bleibt das Auge freilich hängen: An den Pfeilern, die die Reihe der Säulen unterbrechen, und am seltsam gestreiften „Triumphbogen“, der die „Vierung“ abschließt (vgl. Grundriß, Abb. 59). Die Lebhaftigkeit der Decke widerspricht stark der Ruhe der Wand — figürliche Malerei darf wohl auch dort vermutet werden.

Kulturelle Würdigung. Die Kirche ist eine Doppelkirche, nach Art manch anderer sächsischen Kirche jener Zeit, eine Basilika mit flacher Holzdecke, hohen Mittelschiffsmauern, stark ausgesprochenen Querschiffen und tiefen Chören; zwei Türme über den Vierungen und vier an den Querschiffhäuptern beleben das Äußere.

Mit diesem Reichtum an Formen stellt sie äußerlich die Macht und Würde dar, die das junge sächsische Kaisertum besonders dem Osten zu zeigen hatte, der dem Christentum noch feindlich gegenüberstand, und zugleich auch dem eigenen Lande, das damals dank der

Entdeckung der Harzer Silberwerke zur Höhe eines gewissen Reichtums emporstieg. Quedlinburg, Halberstadt, Merseburg, bald auch Magdeburg, waren neben Hildesheim Stätten sowohl geistlicher wie weltlicher Macht und Größe.

Schönheitliche Würdigung. Der Grundriß läßt erkennen, wie die ganze Kirche sich gleichsam aus zwei Teilen zusammensetzt: aus zwei Zentralanlagen, die ihren Kern in den Vierungen haben, und dem verbindenden basilikalen Langhaus. Dieser Dualismus stört — zunächst verhindert er den Blick in die Tiefe vom Eintretenden her, denn die Portale mußten der Doppelchörigkeit wegen eben zu Seiten des Langhauses angebracht werden. Eine andere Schwierigkeit gegenüber der Freiheit des Blickes machen die hohen Chöre, unter denen die Krypta, die Begräbnisstätte der Bischöfe liegt. Wir fühlen uns in dem Langbaue wie gefangen, vielleicht ganz im Sinne der Kirche, die das Langhaus den Laien zuschrieb, sich selbst aber die hohen Chöre vorbehielt. Auch der sogenannte Stützenwechsel kann schönheitlich nicht genossen werden: die zwei Pfeiler, die die (bis dahin herkömmliche)

¹⁾ Imm. Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (Insel-Verlag, Leipzig). Eine kleine, für die Erkenntnisse der hier so wichtigen Begriffe sehr empfehlenswerte Schrift.

Säulenreihe unterbrechen, sind zu wenig an Zahl, um in uns den Begriff des Rhythmus auszulösen.

Technische Würdigung. Die mächtigen Wände des Hauptschiffes haben wohl solche Pfeiler statisch nötig gemacht, es handelte sich hier also um technische Erwägungen, als man zum Stützenwechsel überging. Im übrigen haben die Pfeiler keine weitere Beanspruchung auszuhalten, da doch die Decke flach ist, also seitlich keinen Druck ausübt. Sie wirkt damit eigentlich durchaus als Fremdkörper, fast mehr als Notbau, trotz allem Schmuck in Farbe und Gold, besonders weil sie in ihrem tektonischen Charakter im Widerspruch steht zum stereotomen Bild des Raumes, der im Ganzen wie in den Einzelheiten das „massenschnittige Element“ zeigt, die Horizontalglieder treten nur mehr als Schmuckbänder, denn als konstruktiv wertvolle Teile auf.

Der Wechsel in den Farben der Schnittsteine in den Vierungsbögen (eine Erinnerung an italienische Vorbilder), der damit den Bogenstreifen vom Wandganzen trennt, ist ebenfalls ein Schmuck, der den stereotomen Gesamteindruck nicht stört.

30. Klosterkirche Paulinzella.

(Erb. 1110.)

Erster Eindruck. Entschiedene Tiefenrichtung. Der Eindruck heute ist freilich mit dem von ehemals, als die Kirche fertig dastand, nicht zu verwechseln. Heute malt die Romantik ganz andere Farben als es die Romanik des Mittelalters tat. Heute scheint die Sonne unmittelbar in das hohe Hauptschiff, der Blick seitlich trifft auf Grün — der Fußboden ist mit Rasen bedeckt, besonders das Fehlen der flachen Decke ist schuld an dem gänzlich andern Eindruck des Raumes. Wer weiß, ob bei Vollendung uns das Erhabene des Werkes so packte, wie es heute geschieht!

Kulturelle Würdigung. Die Quelle dieser Kunst ist mittelbar Cluny¹⁾, unmittelbar Hirsau im Schwarzwald, von woher die Mönche nach Thüringen in Unwirtlichkeit und Waldeinsamkeit gerufen wurden, um diese Kirche zu bauen. Fünfzig Jahre später erhielt die Basilika eine Vorkirche in feinerer Durchbildung, mit Gewölben und einem reichen Portal.

Schönheitliche Würdigung. Die Großartigkeit des Werkes liegt wohl hauptsächlich in der einfachen Formel, die ihm zugrunde liegt: dem Verhältnis 1 zu 2. Das Hauptschiff ist doppelt so lang als breit, das Mittelschiff doppelt so breit als das Seitenschiff — und annähernd die Hälfte der Höhe. Die Säulenweiten sind gleich der Seitenschiffbreite. Übersetzen wir zudem die gefundenen Metermaße in Fußmaße (Fuß = 29,9 cm), so finden wir für die Gesamtlänge 120 Fuß, für die Breite 60 Fuß, die Entfernung vom Triumphbogen bis zur Apsismitte 60 Fuß usw. So durchzieht den ganzen Bau wie ein einziges Motiv das einfache Zahlenverhältnis, das, wie wir wissen, zwar an sich durchaus nicht fein und raffiniert gedacht (S. 9) ist, aber gerade in seiner Schwerfälligkeit dem schweren aristokratischen Sinn der Zeit am klarsten entspricht.

Technische Würdigung. Deutliche Stereotomie in den Säulenkapiteln. Während St. Michael noch Beeinflussungen oströmischer Formen erhält, entwickelt sich hier das Kapitell zu der typisch-romanischen Würfelform, die durchaus abstrakt, eine Verquickung von Würfel und Halbkugel darstellt (vgl. S. 18).

Jeder Naturalismus scheidet hier aus. Im Einklang damit stehen die Zierstreifen, die von dem Gesims der Hauptschiffswand auf die Säulenkapitelle laufen und schachbrettartig geschmückte Leisten darstellen, ob germanischen oder arabischen Ursprungs, bleibe dahingestellt²⁾.

Wir sehen hier eine klare Übereinstimmung von Abstraktion in den Maßen und Formen mit durchaus stereotomer Auffassung des Wirklichen. Aber das Ganze ist noch wie erstarrt in verhaltener Kraft — noch durch und durch statisch.

¹⁾ Cluny in Südfrankreich, Stätte des Benediktinerordens.

²⁾ Für germanischen Charakter tritt Adams a. a. O. ein.

31. Dom zu Mainz. Ostchor.

(Erb. um 1086.)

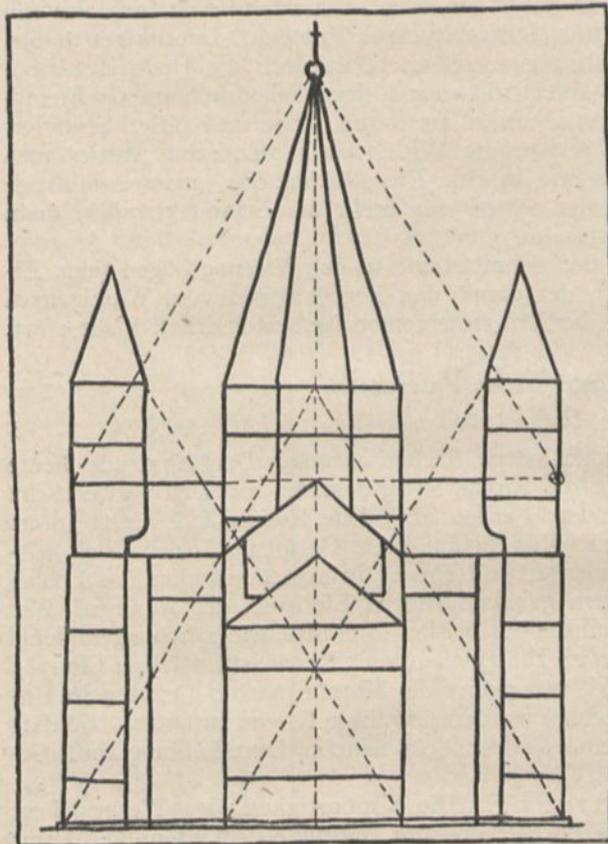


Abb. 60.

nicht in Betracht. Hervorgehoben sei indes, daß der Dom, neben den beiden anderen großen rheinischen Domen in Speyer und Worms, gewölbte Decken hat.

Schönheitliche Würdigung. In die Westansicht lassen sich die in Abb. 60 gegebenen Symbolfiguren einzeichnen, das gleichseitige Dreieck beherrscht den Aufbau, wie bei Paulinzella es das Maßverhältnis 1 : 2 tat. Mit dieser statischen Figur erklärt sich auch der oben genannte „stämmige“ Eindruck, zugleich auch das abstrakte Bild, das ohne inneres Leben (ich empfehle einen Vergleich mit den griechischen Werken, der Säulenenthesis usw.) sich hier aufbaut, ganz nach festumschriebenen Gesetzen, die die Kirche aufstellte, und die alle Persönlichkeit und Einzelselbständigkeit (Individualität) unterband.

Technische Würdigung. Das stereotome Element ist hier schon klar und deutlich zur Erscheinung gebracht, nur der Geschoßaufbau der Flankentürme erinnert noch etwas an den römischen Formeneinfluß der tektonischen Übereinanderstellung. Zum Verstehen des stereotomen Wesens müssen wir uns — wie oben (S. 18) beschrieben — die Lisenen und Rundbogenfriese als Reste der äußersten Massenschicht vorstellen, aus der heraus und von der hinweg die dazwischen und darunter befindlichen Mauerteile schichtenweise geschnitten sind. Aus dieser Behandlung der Masse läßt sich auch das Wesen der Zweiteilung erklären, das besonders in den Fenstern der romanischen Bauwerke herrscht, und das im ausgesprochenen Gegensatz zu der Dreiteilungsart des tektonischen Aufbaues steht, der in der Mitte eine

Erster Eindruck. Fast stämmig wirkt die ganze dreigeteilte Front mit der vorgeschobenen Apsis. Der schwere Vierungsturm beherrscht die Anlage, wenn auch die Treppentürme zur Seite ihn durch eigene Höhe beeinträchtigen. Die Motive der Fassadenbehandlung sind denkbar einfach und wiederholen sich in allen großen Bauteilen: die Lisenen mit dem verbindenden Rundbogenfries, die Zwerggalerien, die Rundbogenfenster.

Kulturelle Würdigung. Wertvoll für die Würdigung des Domes ist die einheitliche, ununterbrochene Bauführung, die (auch nach dem Brande) den Bau hochgebracht hat. Bei der großen politischen Verwirrung, die seit Heinrichs IV. sogenannter Bußfahrt (1077) herrschte, ist die Tat, die dem Erzbischof Adalbert I. zugeschrieben werden muß, doppelt hoch zu werten. Nur der Westchor ist ein Werk späterer Zeiten, er kommt für unser Studium hier

Öffnung, von zwei Stützen gehalten, zeigt. Hier ist die Öffnung das primäre, der Baumeister wollte eine Öffnung schaffen und errichtete Stützen und legte das Gebälk darüber, die Stützen, oder der Rahmen dienen zu ihrer Umkleidung — dort (im romanischen Bau) ist die Masse das primäre, die Stütze ist lediglich das von der Masse stehengelassene. So erklären sich auch die Formen der Säulen und Umrahmungen der romanischen (und gotischen) Öffnungen, ihre mehr dekorative als statische Art, so erklärt sich auch die Abtreppung der trichterförmigen Portale als eine schichtenweise Einschneidung in die dicke Mauermaße — ob, wie anderseits¹⁾ behauptet wird, aus Gründen der Festigkeit, wage ich nicht zu entscheiden.

32. Stiftskirche St. Gereon in Köln.

Erster Eindruck. Der große Mittelbau hebt sich auffallend kräftig aus der Umgebung heraus, die ihn nur lose hält, der uns bekannte Satz von der stereotomen Art, nach der jedes Bauglied ein selbständiger, nicht bloß ein struktureller Teil ist (S. 21), bewahrheitet sich hier wieder. Freilich erkennen wir zugleich bei näherem Zusehen, daß diese Bauglieder teilweise verschiedenen Bauzeiten angehören.

Kulturelle Würdigung. In der Tat ist St. Gereon kein einheitlich aus einer und derselben Bauzeit herausgewachsenes Ganze: Der Zentralbau stammt aus vorkarolingischer Zeit, er erhielt um 1069 einen langen nach romanischer Weise im Halbrund geschlossenen Chor, viereckige Nebenchöre zu dessen Seiten und eine große quadratische Vorhalle im Westen. Unter dem Chor befindet sich eine dreischiffige Krypta, d. h. eine unterirdische Begräbniskirche für die Kirchenherren. Im 14. Jahrhundert wurde der Chor gotisch verändert und mit Strebepfeilern versehen.

Der Zentralbau bildet ein unregelmäßiges Zehneck, er wurde später von einem gewaltigen gotischen Kreuzgewölbe überdeckt, das durch Strebesysteme gestützt wird.

Schönheitliche Würdigung. Trotz allen späterzeitlichen Veränderungen bewahrt das ganze Bild doch seinen Charakter: den des statisch empfundenen Massenbaues. In seiner Art ist es verwandt dem Aachener Münster, ja es mag wohl noch älter sein als jenes, der Grundriß, innen oval, mit keinem Umgang (wie in Aachen), sondern runden Nischen, erinnert an römische und römisch beeinflusste Bauten. Am Äußern vermögen weder die hohen spitzbogigen Fenster, noch der Spitzbogenfries das im ganzen schwer empfundene Werk überzeugend zu beeinflussen.

Im Gegenteil! Fast dürfen wir feststellen, daß das äußere Gewand den Körper viel zu zierlich kleidet. Die großen Wandöffnungen schneiden zu viel aus der Masse heraus, den Strebepfeilern sieht man an, daß sie später angesetzt wurden, und daraus wieder dürfen wir schließen, daß das Kreuzgewölbe im Innern ebenfalls ein Werk späterer Zeiten ist.

Technische Würdigung. Mit der schönheitlichen Würdigung geht die technische Hand in Hand. Das „Wegschneiden“ aus der Masse, das das Wesen des Stereotomen ausmacht, geschieht im Anfang immer wenig, und erst später mehr und mehr, bis es schließlich in der Spätgotik zu einer Entmaterialisierung kommt. Mit dieser zugleich, werden wir sehen, geht eine Befreiung der sonst an den abstrakt-statischen Baukörper gebundenen Teile und Glieder, die als Giebel, Türme und Spitzen in die Höhe treiben, Hand in Hand, — daß hier diese Befreiung fehlt, während die Wände durch hohe Fenster durchbrochen, also „gotisch“ behandelt sind, stellt am Bauwerk einen Widerspruch dar. Die Macht, wie sie das Grabmal des großen Theoderich, die Kapelle des großen Karl in ihrer herben Geschlossenheit zeigen, wird durch solche „entmaterialisierenden“ Versuche geschwächt.

¹⁾ J. Neuwirth, Geschichte der Baukunst, Leipzig 1904, Band II. Im Gegensatz dazu Adamy, Architektonik, Band II, 2.

33. Dom zu Speier, Inneres.

(Erb. von 1030—1060.)

Erster Eindruck. Das Mauerhafte — das übrigens dem Bilderschmuck reiche Gelegenheit gibt, sich auszubreiten — verleiht dem Raume eine düstere Note, die Bauglieder sind streng und ernst und ohne Freiheit gestaltet, die Öffnungen lassen nur sparsam Licht herein und erhöhen damit die düstere, schweigende Stimmung der Kirche.

Kulturelle Würdigung. Die Anlage ist geradezu als Typus des romanischen Basilikasystems zu bezeichnen, da ist alles in Maß und Zahl gebunden. Sie ist damit aber wieder weiter nichts als eben der steinerne Ausdruck des damals festgefügt und geordneten Kirchenlebens, das, umbracket von den unruhigen Zeiten der Weltgeschichte, fest und unerschütterlich dastand, und seiner Macht auch über die

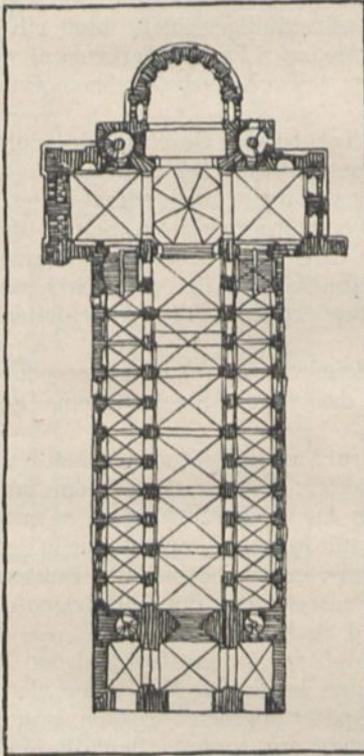


Abb. 61.

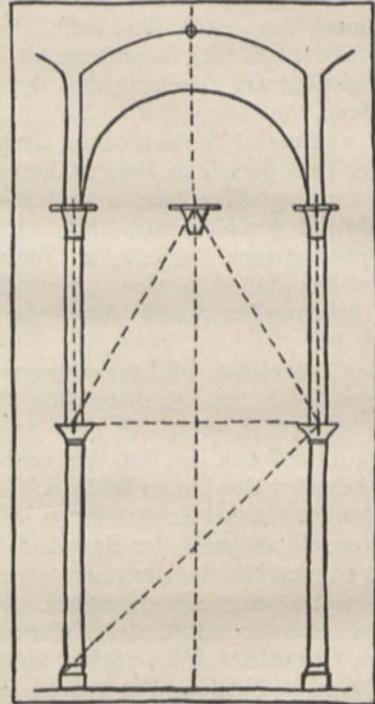


Abb. 62.

Weltlichkeit, wohl bewußt war (Abb. 61). Wie die Bauteile zum Raumganzen, so dürfen wir die geistlichen Ordensbrüder insgesamt auffassen als Glieder eines einzigen großen Ganzen, das in allen Landen das geistige Leben, Wissenschaft, Literatur und Kunst erhielt, jeder Einzelne an seinem Platze unterstellt dem geistlichen Fürsten, der eine überaus große Macht innehatte — nicht nur in weltlichem, sondern mehr noch in geistlichem Sinne, eine Macht, die auf der andern Seite den Begriff der Demut schuf, der die Wurzel des transzendenten Verlangens und Empfindens werden sollte, aus dem schließlich die Gotik entsprang. In der romanischen Zeit freilich überwogen noch die Vorschriften den Geist. Kräftige Strafmittel, schwere Drohungen mit der Strafe der Verdammnis waren den rohen Gefühlen des Volkes gegenüber nötig. „Eine höhere Sittlichkeit haben wir in der Zeit des Mittelalters eben nirgends zu erwarten“¹⁾.

¹⁾ Vgl. Adamy, Rom. Baukunst, S. 146.

Schönheitliche Würdigung. Auch hier waltet, wie beim Mainzer Dom, das durch die Zahl gegebene Gesetz. Die Höhe und die Weite der Pfeiler, im Wechsel als kräftige Gewölbeträger und schwächere Massenteiler unterstehen Dreiecksmaßen (Abb. 62), zum rechten Eindruck kommt die Reihe freilich erst bei einem Blick vom Westen her auf den Chor, da erkennen wir auch erst recht den Takt der Stützenreihe im rhythmischen Wechsel von Gewölbe- und Bogenträger.

Technische Würdigung. Das Mittelschiff des Speierer Domes war ursprünglich flachgedeckt, erst nach 1060 wird es eingewölbt, das bedeutete in technischer wie künstlerischer Hinsicht einen großen Fortschritt. Die Kreuzgewölbe sind nahezu Quadrate, sie sitzen zwischen Gurtbögen, die die Joche teilen, ihre Grate sind scharf — alles Zeichen früherer romanischer Bauweise.

Aber die Gurtungen sind schmal und stehen auf schmalen langen Säulen auf, die halb vor den mächtigen Pfeilern vorstehen und ohne weiteres erkennen lassen, daß sie mehr schönheitlich als statisch berechtigt sind. Die Teilung dieser Halbsäulen durch Kapitell und tellerförmige Rundplatten (sog. „Bünde“) in einer Höhe, die gleich der Jochbreite ist, ist ebenfalls nur schönheitlich zu verstehen. Wie wir an den Zwischenpfeilern mit ihren durchgehends glatten Halbsäulen erkennen, ist diese Teilung aber nicht aus dem etwa von der klassischen Römerbaukunst übernommenen Gefühl für das Säulenmaß zu verstehen, sondern vielmehr aus der Absicht, die Hauptteilung der Joche gegenüber den Zwischenteilungen, die für die Gewölbe der Seitenschiffe nötig sind, zu betonen.

Denn sonst hat eben der Germane, dessen transzendentes Empfinden schon hieraus erkannt werden mag, keinen Sinn für die aus dem „Menschlichen“ abgeleitete Schönheit (s. oben S. 5). Zu beachten ist auch der Wechsel in den Kapitellen: für die geteilten Jochsäulen ein antikisierendes Motiv, für die Nebensäulen das Würfelkapitell.

Auch stereotom begriffen besteht diese Art von lediglich schmückendem Dienst der Säule zu Recht. Der tektonische Charakter ist nur mehr äußerlich: der Pfeiler dahinter ist als Wandausschnitt das eigentliche Bauorgan.

Das statisch-abstrakte Moment drückt sich deutlich im Halbkreis der Schilder aus, die die Wölbungen ausschneiden, wie auch in den Bogenöffnungen der Schiffswand.

34. Die goldene Pforte am Dom in Freiberg i. Sa.

(Erbaut um 1230.)

Erster Eindruck. Die einfach rechteckige Türöffnung wird in feierlicher Weise von einem Wechsel von Säulen und Säulenheiligen geweiht, über denen sich im Bogen, über den Heiligen figürlich, über den Säulen ornamental, genau gemessene Rundbögen wölben. Die äußersten Bogenaufstände links und rechts werden von Löwen flankiert.

Kulturelle Würdigung. Die Füllung des vorderen Bogens mit Figuren läßt auf französischen Einfluß schließen¹⁾, der sich hier mit deutscher Art mischte, auch altitalische Bilder, wie eben die Löwen, sprechen hier wohl mit; im allgemeinen darf wohl die Architektur als deutsch²⁾, die Plastik als welsch angesprochen werden. Deutsch ist auch der Wechsel von Säule und Figur, und die freie Stellung der Figur auf besonderem Säulchen in den ausgenischten Kanten. Der Inhalt des Themas, der bei französischen Kathedralen meist auf die drei Hauptportale verteilt wurde, findet sich hier in einem: die Anbetung der Könige (auf dem Türbogenfeld), die Krönung Mariä (im ersten Bogen), das jüngste Gericht und die Auferstehung (in den anderen Bogen). Der Geist der Schöpfung ist bei Betrachtung des Speierer Domes geschildert worden.

¹⁾ Ich verweise hier auf das vorzügliche Bildermaterial in dem Werke: Romanische Baukunst in Frankreich von Julius Baum, Stuttgart 1910.

²⁾ Man vergleiche damit die Portale in Bamberg und Naumburg, Paulinzella u. a.

Schönheitliche Würdigung. Die Halbkreisbogen sind durchweg abstrakt, die umfassende Figur ist das Quadrat, die Säulen (mit Postamenten) sind halb so hoch wie die Bogen. In die Tiefe treppt das Tor im halben rechten Winkel, wir stehen vor einem völlig statisch geformten Bildwerk. Die Kämpfergesimse bilden als Bekrönung der Kapitelle eine kräftige Wagerechte, diese trennt die Bogenreihe deutlich von der Reihe der Senkrechten (also fast im Sinne der Antike), und führt das Auge haptisch in die Tiefe, wie es auch die Säulenfüße und -stühle tun und im Wechsel mit den Säulen auch die Kapitelle der Heiligensäulchen. Daß wir diese abstrakte Grundidee so wenig fühlen, hat seinen Grund ebensowohl in dem Reichtum der für jene Zeit sehr naturalistischen Art der figürlichen Behandlung, dazu mag noch die goldene Bemalung der Figuren und Ornamente viel zum lebendigen Eindruck des Ganzen ehemals beigetragen haben.

Technische Würdigung. Das stereotome Element erkennen wir deutlich sowohl am Bauganzen wie an den Einzelheiten, weder die Säulen noch die Figuren im ganzen und einzelnen erscheinen nachträglich aufgestellt, sondern sind wie aus dem Block, nachdem dieser versetzt war, herausgehauen worden. Die Masse ist gleichsam zuerst bis an die Postamentblöcke weggenommen und dann feiner und feiner bearbeitet worden, bis sozusagen die Figuren alle endlich aus dem Steine zu ihrem Eigenleben erwachten. Im Banne dieses großen stereotomen Gedankens ist jedes individuelle Heraustreten, das irgendwie die Harmonie des Ganzen gefährden könnte, vermieden worden — hierin liegt aber die große Schönheit des Werkes.

35. Das altstädtische Rathaus in Thorn.

(Erbaut 1393.)

Erster Eindruck. Die Giebelchen auf den Mitten der Fronten und die Hauben auf den Ecktürmchen abgerechnet, bietet sich uns hier ein gewaltiger Bau, der in der Macht seiner kubischen Erscheinung noch durchaus statisch-stereotom genannt werden kann, wenngleich seine Einzelheiten, d. h. vor allem die im Spitzbogen geschlossenen Wandteilungen eine gewisse Dynamik verraten, die der Kunstgeschichtler also dem gotischen Baustil zuweisen würde.

Kulturelle Würdigung. Die Kultur der Zeit um 1400 im Osten Deutschlands war durchaus kriegerisch — und die Städte wurden von dem deutschen Orden, der damals in hoher Blüte stand (Winrich von Kniprode!), nicht bloß als Kulturstätten des deutschen Geistes, sondern auch als wahre Festungen politischer Macht gegründet und ausgebaut — in Thorn war es, wo 1411 der Friede mit den Polen, nach der siegreichen Schlacht von Tannenberg (1410), geschlossen wurde. Das Rathaus als Sitz der städtischen Macht war eine Burg, die Stadtbewohner hießen Bürger. Diese Macht sehen wir im Bauwerk trefflich verkörpert.

Schönheitliche Würdigung. Einfachste Lösung der Bauaufgabe: Das drei Geschoß hohe Haus durch eine Reihung von 17 bzw. 20 Lisenen von unten bis oben geteilt, an den Ecken Türmchen, also besondere Betonung — während der große Festungsturm wie ein Stück für sich — ganz unorganisch zum Hauptbau — diesen an der einen Ecke durchbricht, oben ebenfalls mit Türmchen bewehrt. Stereometrisch: ein niedriges Prisma, das an der einen Ecke ein hohes Prisma trägt.

Im Vergleich zum Menschen wirkt diese einfache Gestaltung kolossal, die gotischen Gliederungen verschwinden in dieser Macht des Ganzen, das Denkmal davor trägt nicht ungünstig zu solchem starken Eindruck bei.

Technische Würdigung. Die Lisenen erscheinen durchaus wie aus der prismatischen Masse des Hauptbaues herausgeschnitten. Auch am Turme treffen wir auf die gleiche stereotome Behandlung: Zweiteilung in den Fenstern, Blenden und Bogenfries.

36. Die Börse in Amsterdam.

(Arch. H. P. Berlage, um 1900.)

Erster Eindruck. Wie beim Rathaus in Thorn auch hier der mächtige Turm an der einen Ecke des flach prismatischen Baukörpers, nur daß hier nach dem Platze zu die eine Hausseite als „Fassade“ behandelt wurde, während die andere lediglich Straßenfront bleibt. Aber da wie dort und wie auch im Turme spricht eine starke Stabilität, und eine Ruhe, die zugleich Macht bedeutet.

Kulturelle Würdigung. Die Zeit um die letzte Jahrhundertwende war eine Zeit des Gelderwerbs und des Geldverkehrs. Die Börse wurde eine Macht¹⁾, die mit Recht architektonisch durch Masse und Turm versinnlicht werden durfte. Nicht mehr die Kirche, nicht mehr das Fürstenschloß, auch nicht mehr das Rathaus waren Kultursymbole, sondern die Bauwerke der Industrie und des Kapitalismus, die Fabriken, die Banken und die Börsen. Daß zu ihrer architektonischen Bewältigung nicht mehr die alten Formen der Renaissance und des Barock taugten, die beide aus ganz anderen Kulturbewegungen hervorgegangen waren, liegt auf der Hand. Eine gewisse Nüchternheit und dabei eine gewisse Rücksichtslosigkeit, ja Roheit, verlangten nach neuem, ihnen eigenem Formenausdruck. Daß Berlage, ein feiner Beobachter seiner Zeit, dieses Zeitempfinden zu erkennen und in Formen zu wandeln verstanden hat, ist sein Ruhm für alle die Zeiten, die um Raum- und Formausdruck ringen.

Schönheitliche Würdigung. Zwei verschiedene Fronten, eine Straßen- und eine Platzfront, treffen sich am Turme, der durch seine eigene kühne Sprache die beiden Gegensätze: Symmetrieschönheit und Reihenschönheit, vermittelt, besser: auflöst.

Die Platzfront zeigt im Umriß die beherrschende Giebellinie, allerdings nicht ganz zu Ende geführt, sondern rein als Mittelteil über den drei Toren für sich behandelt und von dem Hauptturm links und dem Nebenturm rechts durch Galerien getrennt. So kommt sie aber erst recht deutlich zur Erscheinung; das zifach geteilte mächtige Mittelfenster unter dem Giebel, der Plattenfries darunter und schließlich die drei Tore sind stärkste Faktoren in dem ganzen Fassadenexempel.

Die Straßenfront zeigt die Reihung zunächst in den Fenstern, dann in den durch die Abfallrohre getrennten Giebeln. Daß auch hier die Symmetrie waltet, indem nämlich die uns im Bilde sichtbare Reihe jenseits der beiden Türme (die somit die Mitte halten) in gleicher Länge weiterläuft, wird trotz der breiten Straße doch kaum empfunden.

Berlage hat, wie er selbst sagt²⁾ das Werk gänzlich nach dem ägyptischen Dreieck gezeichnet³⁾. Es besteht also aus einem System von aufgebauten Pyramiden, mit dem Verhältnis von 8 : 5 und läßt sich fast mit einer natürlichen Kristallgruppe vergleichen. Der Grundriß wurde dazu in Quadrate von 3,80 m Seitenlänge eingeteilt, welches Maß sich „nach langem Suchen“ als das „richtige Grundmaß“ herausstellte. Es ist auch das Achsenmaß der Fenster geworden. Kurz ausgedrückt hat Berlage (wie so viele Baukünstler bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein vor ihm) die Forderung des Harmonie (besser Proportions-)gesetzes mathematisch genau zu erfüllen gesucht, das verlangt, daß die Teile mit dem Ganzen und untereinander übereinstimmen. Die mathematische Genauigkeit begnügte sich dabei nicht mit den großen Massen- und Achsenteilungen, sondern erstreckte sich auch auf die Einzelheiten, auf Profile und Ornamente, sogar auf Wandmalerien und plastische Körper. Mit Recht fragt er dabei: „Sind denn Malerei und Skulptur nicht ebenfalls Verzierung (der Architektur)? Und soll diese Verzierung daher nicht ebenfalls stilisiert werden,

¹⁾ Ich erinnere hier an den Zola'schen Roman: „Das Geld“.

²⁾ Vgl. hierüber das vorzgl. Buch: H. B. Berlage, Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin 1908.

³⁾ Vgl. darüber S. 9.

und zwar nach denselben Gesetzen der sie beherrschenden Architektur? Und das heißt wahrhaftig nicht Geringschätzung, sondern gegenseitige Hochschätzung; während vielmehr die Staffeleimalerei, d. h. die freie Kunst sich der Architektur gegenüber geringschätzig verhält.“

Heute nach 20 Jahren sind wir in Deutschland endlich so weit, solche Forderungen auch in der Schule aufzustellen.

Freilich: Die abstrakt-mathematische Erscheinung des Werkes, der statische Eindruck, der die Folge solches Zahlen- und Liniendespotismus ist, läßt andererseits auch kein persönliches Leben aufkommen — im Grunde nähert er sich eben mehr der Pyramide als dem gotischen Dome.

Technische Würdigung. Solch' abstrakter Gestaltung kann der Architekt nur durch die stereotome Bauweise gerecht werden. Sowohl im Backstein, der in den großen Massen und Flächen sich zu einer mächtigen Einheit zusammenschließt, wie im Sandstein, aus dem die hartkantigen Figuren herausgeschnitten und herausgelöst erscheinen, erkennen wir die stereotome Absicht: im Sinne mathematisch fixierter Formen immer durch Wegnehmen aus dem Blockganzen plastisch zu wirken, wobei jede neue Kante, jede andere Kraftrichtung, jeder Absatz in der Backsteinmasse einen sandsteinernen Akzent erhält.

Eine überaus scharfsinnige Überlegung spricht aus dem Meisterwerk Berlages, und je länger, je mehr schöne Wahrnehmungen überraschen uns. Aber sie alle entsprechen mehr unserm kritischen Verstand, als unserm empfindenden Herzen — und auch in diesem Blickwinkel entspricht zuletzt der Börsenbau dem Willen des Bauherrn, der hier jedes warm pulsende Gefühl der kühlen, rechnenden Überlegung unterstellt.

D. Dynamisch empfundene Massenbauten.

Den dynamisch empfundenen Gerüstbauten (S. 42 f.) entsprechen in gewissem Sinne auch die dynamisch empfundenen Massenbauten. Dort wie hier das Sichlosreißen vom Boden, das bis zum Jubilieren selbstfrohe Verneinen aller Erdschwere, das Wollen und Streben über das Maß und die Schule hinaus.

Wie verschieden aber die Äußerungen dort und hier!

Im Tektonischen erkennen wir die „Dynamik“ vorwiegend im Gerüst, in der Stütze, die das Gebälk durchbricht und womöglich mit Hilfe von Pilastern und Lisenen das aufstrebende Moment, die Transzendenz, zum Siege über die Wagrechte führt — im Stereotomen hingegen, wo jede Gerüsteinzelheit von vornherein fehlt, wo nur Masse ist, wirkt die Dynamik ganz anders! Wie überhaupt das Stereotome sich zunächst im Raume bemerkbar macht (S. 18 f.), so wird hier auch wieder der Raum dynamisch beeinflußt: der abstrakte Rundbogen wird zerrissen von der aufstrebenden Macht, so erklärt sich der Spitzbogen. Dann aber dürfen wir, da Wand und Decke als solche nicht ausgesprochen werden, die Kraft in Einem von unten bis oben hinauf ungestört verfolgen: der Spitzbogen steht nicht auf dem Säulenkapitell auf, sondern entwächst der Säule oder dem Pfeiler überhaupt — ja, die Säule, die nun einmal historisch festgestellt von der Klassik her, ohne Basis — jedenfalls aber ohne Kapitell — eben keine Säule ist, tritt vom Schauplatz der Architekturkonstruktion weg, wird nur mehr Zierrat, wird „Dienst“, und der Pfeiler (als Vieleck) tritt auf den Plan, und ihm gelingt es, die Raumdecke mit dem Fußboden gleichsam zu verbinden.

Das Äußere wird die Schale des Innern, räumlich wie konstruktiv begriffen. Denn auch die Schubspannungen der Gewölbe, von Strebepfeilern abgefangen, von Strebebögen übergeleitet, finden dynamischen Ausdruck, wie der Aufbau der Mauern überhaupt: die Fialen (kleine pyramidal zulaufende Säulchen auf den belasteten Pfeilern) zeigen die lebendige Kraft deutlich, die sich dem übertragenen Gewölbedruck sieghaft entgegenstemmt und über die notwendige Erdschwere doch endlich triumphiert.

Und wie hier die Kraft gegen die Last erfolgreich kämpft, so kämpft andererseits mit gleichem Erfolge das Gefühl gegen die Masse, das Gefühl, das der Sehnsucht zum Höchsten, das der Flucht aus dem Erdenelend entwachsen, die Dimensionen verneint, die es an Raum und Form binden. Daher das Entmaterialisieren, das wir oben näher kennen gelernt haben (S. 30), und das das wesentliche Zeichen der Gotik ist.

So wird auf der einen Seite im Wölbbau die Natur der Schwere benutzt, um mit Hilfe weiser Regeln und Gesetze den Raum zu bilden, und andererseits die strukturelle Form überwuchert und bekämpft mit einer Kunst, die den Stein am Ende textilhaft, wie Filigranarbeit und Spitzenhäkelei behandelt, ja, zuletzt selbst in Stamm und Ast und Zweig ganz naturalistisch wandelt, so daß die Scholastik des Wirklichen von der Mystik des Zierlichen überwunden wird.

37. Die Kreuzigung am Isenheimer Altar.

(Von Matheus Grinwalt).

Ich schicke das Bild des „Romantikers des Schmerzes“ Grünewald den Betrachtungen der Bauwerke im Gebiete des dynamisch-stereotomen voraus, damit wir daran recht deutlich erkennen, was die Dynamik besonders für uns Deutsche bedeutet. Das Bild, um 1510 etwa gemalt, also um die Zeit der späten Gotik, kennzeichnet so recht die deutsche Art, zugleich mit ihr aber die große Bedeutung, die in dieser ganzen gotischen Kunstbewegung dem deutschen Geiste zugeschrieben werden muß.

Es ist kein schönes Bild im Sinne der Klassik, es will kein Wohlgefallen in uns erwecken — es will packen. Die deutsche Kunst, die wir hier sehen, ist ungeschickt in der „gefälligen repräsentativen Darbietung des Stoffes“ — dafür spricht aus ihr heiliger Ernst — elementare Willenskraft und scheue Bescheidenheit¹⁾. Es ist „ein Protest gegen die stille Erhabenheitspose aller Kreuzfixe; dieses Unerhörte zum ersten Male in aller Todesnot, daß es der Mensch ist, der gekreuzigt wird“ (Dietrich).

Wir sahen oben: die späte Gotik liebte den Naturalismus, sie liebte diese Art aber nicht wie die Griechen, im Banne der Gesetze des Schönen, sondern ganz außerhalb dieser Gesetze: das Wesen, die innerste Natur wurde mit all ihrer Derbheit und Herbheit in Kontur und Farbe umgesetzt, ja vielfach bis zur Verzerrung übertrieben — nicht achtend der Symmetrie, der Größenverhältnisse, gehorchte der Maler nur dem Zwange, die Menschheit vor dem Bilde in Schmerz und Andacht zu zwingen, unterlag er selbst wie kein zweiter Künstler vor und nach ihm diesem Zwange.

Das dynamische Moment ist hier das des Schmerzes, der im Gesichte der Magdalena unendlich bitter — im bleichen Antlitz der Maria fast todesstarr uns entgegenblickt, und das so wundervoll deutlich aus den sich krampfhaft beugenden Fingern des Gekreuzigten und denen der Magdalena spricht.

Aber auch das gotisch-stereotome Element können wir im Bilde erkennen, die Modellierung der Körper erinnert an die Kunst des Holzschnitzens, an eine durchaus deutsche Kunst, die handwerklich viel Einfluß auf die damalige Steinbildhauerei gehabt hat — und diese Kunst ist rein stereotom. Noch deutlicher spricht aber das stereotome Element in dem Mangel des gerüsthaften Aufbaues, der sog. Komposition, wie sie die Italiener pflegten. Das Kreuz steht nicht in der Mitte des Bildes, die Figuren sind gegeneinander nicht ausgewogen, sie stehen jede für sich, aber wiederum stellt auch jede für sich nichts Ausgewogenes dar, sondern etwas bis ins Unwahre (trotz aller Wahrhaftigkeit in den Formen) gesteigert Nervöses, etwas rätselvolles. Aber wenn so auch die Außenkomposition wie zerrissen erscheint, die innere Bindung ist um so gewaltiger — das erkennen wir am Kreuzigungsbilde deutlich: die Person des Gekreuzigten erklärt alle Figuren, sammelt alle Gesten und Stellungen, deutet alle auch noch so gezerrten Linien und Farben: und so wirkt auch hier die Dyna-

¹⁾ Vgl. auch Fritz Burger, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme, Delphin-Verlag, München.

mik im ganzen getragen von jener Erhabenheit, die in der Architektur der große Raum des Domes zum Ausdruck bringt.

38. Altnordische Portalplanken aus der Kirche zu Hyllestad (Dänemark).

Schönheitliche Würdigung. In den Holzstücken, die ehemals die Seitenpfosten einer Kirchentür waren, wie wir an ähnlichen Portalen (z. B. in Haltingdal) sehen können¹⁾, erkennen wir einen anderen Charakterzug germanischen Wesens als bei Grünewalds Kreuzigungsbild. Dort war es die geradezu leidenschaftliche Sucht des Künstlers, in aller Herbheit das Furchtbare des Schmerzes ohne Rücksicht auf sog. Schönheitswirkung darzustellen — hier ist es die Absicht, Vorgänge des menschlichen Lebens in einen Bezirk von Kreisen, Wellen und Ranken zu bannen. Und doch sind beide Kunstarten, wengleich sie ein halbes Jahrtausend voneinander geschieden sein mögen, und wengleich die eine ein christliches Geschehnis in aller damals möglichen Naturtreue, die andere ein heidnisches in allem möglichen Liniengewirr darstellen will, miteinander verwandt. Beide nämlich gehen nicht auf jene Schönheit aus, die wir als klassisch (S. 5) bezeichneten. Es liegt ihnen gar nicht daran, wie etwa der griechischen (oder gar römischen) Schmuckweise, durch die Klarheit der Linie und Farbe das Gesetz der Harmonie deutlich zu machen und in uns ein menschliches Gefallen auszulösen — es liegt ihnen mehr daran, jene geheimnisvolle Macht zu versinnlichen oder auf sie hinzudeuten, die außer und über aller Schönheit auch nur auf denjenigen wirkt, der noch nicht durch die klassische Harmonieschönheit solcher Art gegenüber unzugänglich gemacht worden ist. Es ist also nicht bloß die sog. „Transzendenz“ der primitiven Völker, sondern, wie wir schon an anderer Stelle betonten (S. 5 f.), ein Dualismus auf einer höheren, nämlich sittlichen, Stufe. Daß die abstrakte geometrische Linie im Laufe der Zeiten (und wie unser Beispiel ausweist) auch pflanzliche, tierische und menschliche Formen in ihre Kreise zieht, beweist allerdings eine Verquickung von abstraktem und organischem Wesen, die als „unreinlich und gewissermaßen unheimlich“²⁾ bezeichnet werden darf — der Kern dieses Wesens ist aber am Ende weiter nichts als was wir mit dem Ausdruck „Dynamik“ bezeichnen — „die nordische Linie lebt nicht von einem Eindruck, den wir ihr willig geben, sondern sie scheint einen Eigenausdruck zu haben, der stärker ist als unser Leben“.

Technische Würdigung. Diese dynamische Note kommt in der Holzschnitztechnik der Nordgermanen vorzüglich zum Ausdruck. Vielleicht gar hat die Technik als Anreiz viel zu ihrer Ausbildung beigetragen, der Stein nötigt zu einer ruhigen und gemessenen Darstellungsweise, sein gleichmäßiges Korn reizt die Phantasie nicht unmittelbar; das Holz dagegen mit seinen ausgeprägten Faserrichtungen, mit den oft unvorhergesehenen Widerständen der Ast- und Knorrenbildungen reizt die Hand des Bildners viel mehr zur Entwicklung besonderer Energien. Jeder, der sich mit der Bearbeitung des Holzes mit dem Schnitzmesser beschäftigt hat, weiß, wie dieses Kämpfen mit dem Material, das sozusagen charaktervoller ist als der Stein, die Lust am Schaffen zwingt und fast etwas wie eine Kampfesfreude weckt. Dazu kommt, daß das stereotome Herauslösen der Form aus der Ganzmasse überhaupt von höherem Reiz ist, als das Zusammensetzen und Umkleiden, wie es die Tektonik pflegt. Wie wenig die Idee der üblichen „Konstruktion“ bei der Herstellung dieser Torplanken gewaltet hat, ist ja deutlich auch aus der **r e i n s c h m u c k l i c h e n A u f f a s s u n g** d e r S ä u l e n zu sehen, die wohl im Anklang an römische Vorbilder Basis und Kapitell zeigen, aber doch in Wahrheit gar nichts zu tragen haben, da der Oberschweif (Sturz) des Tores gar nicht darübergelegt, sondern in eine besondere Ausklinkung eingezapft gewesen sein mag. Es handelt sich hier um ein Zusammenfügen ohne Hinsicht auf

¹⁾ Das Bild (nach Josef, Geschichte der Baukunst) stellt die Portalplanken verwechselt vor. Die Säulen müssen wir uns zur Toröffnung nach innen, die Planken also umgewechselt denken.

²⁾ Vgl. Worringer a. a. O. S. 31 f.

den Wert von Last und Stütze, rein im Sinne der Holzbearbeitung und -fügung. Mit solcher Bearbeitung wird den nordischen Germanen die Kunst des Schiffbaues frühzeitig vertraut gemacht haben.

39. Die Kathedrale in Reims.

(Arch. Johann von Orbais u. a., erb. 1212—1295.)

Erster Eindruck. Gerade in ihrer Unvollendung — die Turmhelme fehlen — wirkt die Westfront der Kathedrale ungemein mächtig, noch nicht so lebhaft emporstrebend und dynamisch wie spätere, besonders deutsche Dome, aber doch schon alle Schwere überwindend, die die romanische Kunst zu eigen hatte. Der Unterbau — bis zu den Türmen — ist sowohl in der Wagrechten wie in der Aufrechten dreigeteilt: der untere Teil zeigt die drei großen, trichterförmigen Tore, der mittlere die Fenster: seitlich hohe zweigeteilte, in der Mitte die Rose, und der obere die Reihe der Heiligen, die ein abschließendes Band, einen gewaltigen Fries über den massigen Körper hinwegziehen. Die Türme wachsen aus diesem fast unvermittelt heraus. Ein Vergleich mit den ägyptischen Pylonen ist nicht von der Hand zu weisen: Dort wie hier die Masse, die sich vor den Tempel stellt, dreigeteilt, mit dem Tor in der Mitte — aber welch ein Lebenszauber spricht aus der Gotik, während die Tempelwand wie eine leere geometrische Figur anmutet!

Kulturelle Würdigung. Die Gotik ist aus der romanischen Baukunst herausgewachsen. Während hier aber Reichtum, Wissenschaft und Kunst fast ausschließlich Eigentum der Kirche, im besondern der Mönchsorden waren, während das Bauen recht eigentlich in den Händen der Mönche lag, breitete es sich nun, im 12. Jahrhundert, in Frankreich auf das Laienvolk aus, und drang in die unteren Klassen des Volkes ein. Die Kreuzzüge im besondern förderten in bedeutender Weise die Freiheit des Einzelnen, die Unabhängigkeit der Städte, den Handel und das Gewerbe, und von da aus den Reichtum, die Wissenschaft und auch die Kunst.

Damit aber wanderte diese aus den Klöstern hinaus und wir finden die **Laienarchitekten**. Diese überflügeln bald, auf der Höhe des baulichen Wissens angekommen rasch ihre Meister, da sie ja von vornherein an kein Schema gebunden waren. Die Kirchen, die sie bauen, stehen nicht bloß da für eine Handvoll Mönche, sondern für das ganze Volk: **zum ersten Male sehen wir, wie die Kunst Volkskunst wird.**

Handel und Gewerbe machen die Städte reich, diese werden nun unabhängig und sind untereinander oft Gegner. Wie aber ihre Kirchen der treffendste Ausdruck ihres Wachstums und Gedeihens sind, so sucht jede die andere womöglich zu überbieten. Daher denn auch jener Wettstreit, der sogar Städte von zweiter und dritter Größe so mächtige Dome bauen ließ.

Wie aber Kunst und Wissenschaft die Klöster verlassen, erreicht auch die Scholastik ihren Höhepunkt. Deshalb ist schließlich ein Dom — konstruktiv genommen — ein System der Logik in Stein. Zu dieser Scholastik in lebhaftestem Gegensatz steht die äußere Durchbildung, steht der Bau der Türme, der den alten Basilikagedanken geradezu aufhebt (wer dächte beim Anblick der Westfront daran?), steht die ganze ornamentale Fassadenbehandlung, die im Gegensatz zum Additionscharakter der klassischen Ornamentik den Bauteil bis zur chaotischen Verwirrung mit dem Unendlichkeitsfaktor multipliziert¹⁾. Daß der Multiplikationsfaktor entstehen konnte, liegt aber wiederum im Geiste der Zeit. Die gleiche Begeisterung, die die Völker zum Sturm auf Jerusalem treibt, treibt sie auch zum Bau der großen Dome.

So konnte die gotische Baukunst den Augenblick für ihren Eintritt in die Welt

¹⁾ Worringer a. a. O., Formprobleme der Gotik. Siehe auch w. u. schönheitl. Würdigung.

nicht günstiger wählen: Der Boden war von lang her vorbereitet, alle Umstände und Voraussetzungen für die Blüte waren günstig; und so sehen wir denn, wie der Same mit einer verblüffenden Raschheit aufgeht und in wenigen Jahrzehnten zum prächtigen Baume heranwächst.

Schönheitliche Würdigung. Der abstrakten Selbstherrlichkeit des scholastischen Denkens entsprach in der gotischen Baukunst vorzüglich die Turmfront, die in keiner Beziehung zum basilikalen Kirchenhaus stehend, lediglich aus Gesetzen, die um ihrer selbst willen geschaffen waren, herauswuchs, die andererseits aber durch die Kraft der Transzendenz, durch den mystischen Drang der Sehnsucht nach Erlösung, von aufstrebenden Teilformen überwuchert wird und in ungezählten Giebeln und Giebelchen gleichsam Übergang und Anschluß an die Luft und den Himmel sucht.

Die Fassade der Reimser Kathedrale ist noch kein Endglied in der Kette der Werke, die die Gotik förderte, sie steht fast noch am Anfang. Noch herrschen horizontale Faktoren, die der Romanik entstammen. Der Sinn für die flächige Gestaltung, ja für die „Fassade“ der Römer und Italiener ist nie aus der französischen Gotik verschwunden. Fast können wir an der Turmfront noch die spätrömische Art der Komposition nachweisen, so bei der Reihung der Heiligen, bei den Verkröpfungen um die Strebepfeiler (im Sinne des römischen Triumphbogenmotivs), überhaupt bei der starken Betonung der Wagrechten. Demgegenüber steht freilich die Ruhe der geometrisch geregelten Massenverteilung und die Lebhaftigkeit der aus der breit aufstehenden Frontmasse kühn bis zum Heiligenfries aufstrebenden Pfeiler, wengleich auch diese in den Geschossen durch Gesimse geteilt, ja sogar durchbrochen und zu Häuschen für Heilige ausgebaut werden. In entsprechender Dynamik stellen die großen Tore in ihrer trichterförmig nach innen gestalteten Abtreppung eine Bewegung in die Tiefe des Domes vor, auch hier freilich noch in antikem Einfluß scharf in Wand und Bogen unterscheidend.

Technische Würdigung. Wir können ein Wegschneiden der Massen sowohl nach der Tiefe wie nach der Höhe feststellen, außerdem aber ein Aushöhlen, das das Wesen der sog. Entmaterialisation wohl am deutlichsten zeigt. Daß dieses rein technische Verfahren durch tausenderlei Plastik gleichsam überschrien wird, wird uns erst bei näherem Hinsehen bis zum Erstaunen deutlich, wo jede Kehle, jede Laibung, jede Spitze, jeder Knick, jede Höhlung, ja fast jedes Quadratmeter Freifläche an der Front mit Figuren menschlicher oder tierischer Art geschmückt wird. Es ist, als ob die bloße Masse als solche, d. h. in ihren Schaulflächen möglichst vergessen und über ihr Dasein hinwegtäuscht werden sollte, wobei der Maßstab der Figuren in mittelalterlich-abstrakter Vorstellungsweise ganz verschieden ist. Ein Märchen in Stein wird die Westansicht genannt — beurteilen wir sie kälter, dann müssen wir wieder sagen: sie stellt eine „Fassade“ dar. Das stereotome Element wird von tektonischen Einzelheiten verdeckt.

40. Westansicht des Münsters zu Ulm.

(Arch. Familie Ensinger, Matthäus Böblinger. Erbaut 1377—1474.)

Erster Eindruck. Der Anblick des Münsters ist in der größeren Kraft wie in der Entschiedenheit des Aufstrebens der Massen im Vergleich zur Reimser Kathedrale geradezu lebendig zu nennen. Schade nur, daß zur Zeit das prächtige Werk noch immer so frei und ohne Maßstab (vgl. damit die Prenzlauer Marienkirche!) dasteht, obwohl schon vor zehn und mehr Jahren bedeutende Architekten sich im Wettbewerb um eine Bebauung des Münsterplatzes bemüht haben. Die Präsentiertelleransicht muß uns notwendig einen falschen Begriff von der Größe und Schönheit des Werkes beibringen. Wir wissen (S. 12), daß die Gotik ein simultanes Erfassen verneint, daß sie sukzessiv betrachtet werden will, während alle Platzarchitektur in den Schönheitsbereich der Renaissance gehört. In der Tat kann unser Auge ganz un-

möglich aus irgendeinem Standpunkt heraus den Bau voll umfassen, der Blickwinkel (S. 12) würde dazu nicht genügen¹⁾.

Kulturelle Würdigung. Das Münster zu Ulm ist eine Pfarrkirche, d. h. eine Kirche, die im Gegensatz zu den großen Domkirchen wie auch den Klosterkirchen vor allem der *Gemeinde* dient. Dies setzt freilich keine zu große Weite des Schiffes voraus, denn des Predigers Stimme ist nicht weit über 30 m zu vernehmen²⁾. Um so mehr muß es uns Wunder nehmen, wenn die hier gegebene Bauaufgabe so arg überschritten wurde, daß ein Prachtbau von 135 m Länge und nahezu 60 m Breite entstehen konnte! Wir müssen freilich bedenken, daß um die Wende zum 15. Jahrhundert Ulm eine der bedeutendsten Städte Süddeutschlands war, die den Handel von Venedig her nach dem Norden leitete und also sicher über reiche Mittel verfügte, die sie dem Geist der Zeit entsprechend der Kirche und ihrer Macht zugutekommen ließ. Allerdings scheint aller Reichtum nur im Turme vereinigt zu sein, den Matthäus Böblinger schuf, ein Werk, in dem die Spätgotik einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert hat. Das Langhaus hingegen war als denkbar einfache Basilika gedacht, und zwar seltsamerweise mit drei gleichen Schiffen, was für die Seitenschiffe eine nochmalige Teilung durch eine Säulenstellung zur Folge hatte. Durch diese Neuerung im Langhause hat das Innere die unschöne Gleichmäßigkeit der Schiffe verloren und an Wechsel der Formen gewonnen (Abb. 63).

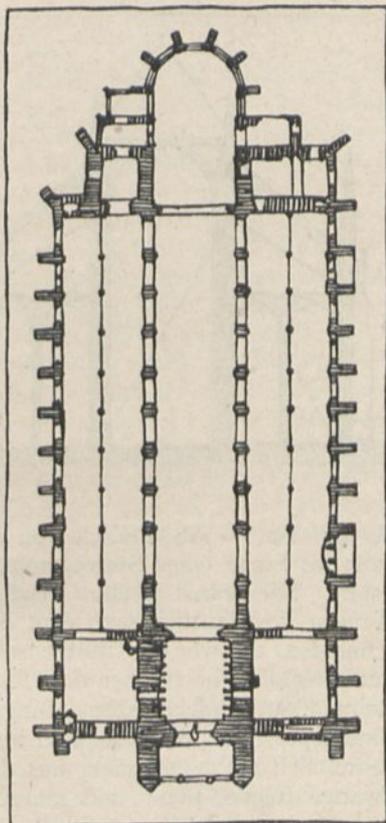


Abb. 63.

Schönheitliche Würdigung. Während die Reimser Kirche in ihrer Zweiturmanlage die Symmetrie im zwischengestellten Mittelstück nur wenig (im höheren Tor und in der Rose darüber) betont und im übrigen die Form des Kirchenhauses unbeachtet sich an der Westfront totlaufen läßt, finden wir beim Ulmer Münster das Mittelschiff im mächtigen Turme zur herrlichsten Bedeutung gehoben, zugleich aber auch die Seitenschiffe in der Dachkante und den Strebebogen kräftig zur Schau gebracht. Dadurch geben sie dem hochaufstrebenden Mittelbau eine Verbreiterung und Vorbereitung, die nicht nur organisch wirkt — gegenüber dem theatralischen Anblick, den die Reimser Kirche bietet — sondern schönheitlich auch die Entwicklung des Turmes erklärt, der nun eben getragen und gehoben von diesem breiten und sicheren Aufstand, erst recht kühn und frei nach oben streben kann (Abb. 64).

Die Absätze, die den Turm teilen, sind weniger scharf und roh gegeben als beim Reimser Bauwerk, im Gegenteil: das feine Werk des Steingestänges, das nach dem Vorbild des Straßburger Münsters sich vor den eigentlichen Turmkörper stellt, überwindet in seiner Dynamik alle Querteilung, die in ihrer maßlichen Einfachheit (die ganze Höhe in vier Teile³⁾ geteilt, auf jeden Bauteil kommt ein Viertel) uns ohne weiteres deutlich wird.

¹⁾ Auch die Photoaufnahme, der unser Bild zugrunde liegt, ist von einer Stelle aus genommen, die ungewöhnlich ist; es war dem Lichtbildner daran gelegen, das Ganze in sein Objektiv zu bekommen. Ob er damit dem Willen des Objekts entgegengekommen ist, ist zu verneinen.

²⁾ Hasak, Die roman. und got. Baukunst. Hdb. d. Arch. 2, IV, 3, und Adamy, Gotik.

³⁾ Vgl. Wynnecken a. a. O.

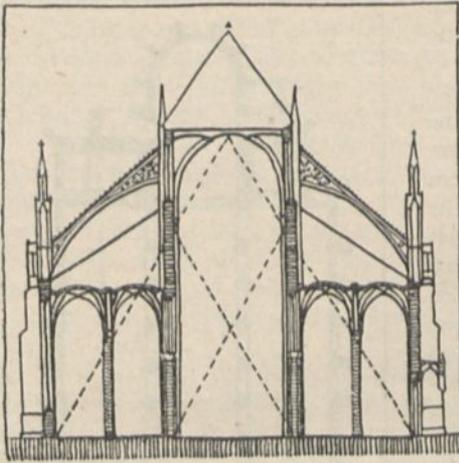


Abb. 64.

Durch die nicht bloß seitlich, sondern entsprechend kräftig auch nach vorn entwickelten Strebepfeiler erhält der Turm schließlich noch eine Körperlichkeit, die wiederum dem Eindruck des organisch-Lebendigen zugute kommt.

Technische Würdigung. Wie wir bei Betrachtung der Reimser Kathedrale sahen, soll das rein strukturelle Verfahren des Aufbaues durch die Kunst der Bildhauerei mit steinernem Leben überzogen werden — hier finden wir aber keine Heiligenfiguren, sondern hauptsächlich die geometrisch-abstrakt faßbaren Motive des Spitzbogens, des Drei- und Vierpasses, der Fischblase und anderer mehr. Dazu ist dieser Schmuck nicht wie ein fremdes Gewand dem Bau übergehängt oder angesetzt, sondern aus der Masse

als ihr Teil — als Fleisch von ihrem Fleische — herausgeholt und herausgehöhlt, ganz im Sinne einer Stereotomie, die das Massige bis zum Linienhaften entmaterialisiert. Die Kunst Meister Erwins, des Erbauers des Straßburger Münsters: aus den Mauern des Turmkörpers eine besondere Stab- und Maßwerkarchitektur herauszuschneiden, die wie ein „Spitzenschleier“ das Ganze überkleidet, hebt den Ulmer Bau kunstwerklich hoch über den Reimser — allerdings müssen wir bedenken, daß seit Reims über hundert Jahre dahingegangen sind. Es ist, als ob das Äußere des gotischen Baukörpers nun sich löste und ihn freier umgäbe, wie denn auch alle anderen Einzelheiten sich mehr und mehr aus der Masse lösen und selbständig ihrem dynamischen Zwange folgen, mehr und mehr losgelöst aus der Konstruktion und dem Baustein und damit unbekümmert um die gotische „Aufrechte“ in allerlei Bogen und Windungen ein freies Linienspiel treibend. Die Kunst nähert sich ihrer Höhe, damit freilich zugleich auch ihrem Zerfall, die Scholastik in Stein überbietet sich selbst, das Mittel wird Zweck.

41. Chorsansicht des Domes zu Regensburg.

(Voll. 1309. Arch. Ludwig der Steinmetz.)

Erster Eindruck. Ein Vergleich mit dem Chor des Mainzer Domes, Taf. 31, macht uns das Wesen des gotischen Bauwerkes auf einen Blick klar: dort Ruhe und Statik, hier Leben und Dynamik. Wie gewaltig im besondern hebt sich der Chor des Regensburger Domes aus dem Bauganzen heraus, während beim Mainzer Werk noch der alte Anklang an die Apsis früher christlicher Zeiten zu spüren ist!

Kulturelle Würdigung. Die Anlage des ganzen Domes in ihrer Dreischiffigkeit mit einschiffigem Chor, einem Kreuzschiff, zwei Westtürmen und einem Türmchen über der Kreuzung weist auf die Frühzeit des gotischen Baustiles hin; sie zeigt noch die Wirkung der strengen Kirchenvorschrift, denen der Baumeister zu folgen hätte. Die zierenden Glieder lassen auf französischen Einfluß aus späterer Zeit schließen, unter dem die deutsche Gotik sich aus dem Architekturstil zu einem Steinmetzstil entwickeln und im Einfluß der völkischen Bauhütten nach und nach zu herrlicher deutsch-eigentümlicher Blüte gedeihen sollte.

Schönheitliche Würdigung. Der typisch gotische eckige Chorschluß läßt die Strebepfeiler wie Föhler sich aus dem Bau herausrecken, sie verraten die gleiche Dynamik in der Wagrechten, wie es die Fialen und Giebel in der Aufrechten tun. Die abstrakte Form, die etwa im Mainzer Dom die ganze Gestaltung beherrscht, wird hier von der lebendigen Kraft des Ausdrucks durchbrochen und zerstört, das halbe Grundriß-Achteck verliert sich unter den starken Formen des Pfeiler- und Fenster-

schmuckes. Die Horizontalteilung verrät allerdings noch die Frühzeit des gotisch-dynamischen Empfindens, noch vermag das einfache hohe Fenster die Wand nicht zu beherrschen, so wird die ganze Fläche in drei Teile geteilt, oder die beiden großen Fenster durch einen kleinen Fenstergang, das Triforium, unterbrochen; die praktische Erfüllung der Bauaufgabe, die etwa einen Verbindungsgang vom Chor zum Hauptschiff schaffen mußte, kann zunächst keine bessere Lösung finden, und so sehen wir, daß das aufstrebende Gesamtbild von dem Zwange alter Kirchengebräuche noch beeinflußt und beeinträchtigt wird. Noch hat eben der Baumeister die volle Freiheit über sein Schaffen nicht erlangt, noch binden strenge Kirchenvorschriften ihm die Hand.

Technische Würdigung. Ludwig der Steinmetz — der Beiname weist schon darauf hin, in welche Bahn die junge Gotik nun einlenken sollte: die Maurerei, die das Handwerk der Romanik war, trat vor der Kunst der Bildhauerei zurück. Die schönheitliche Betrachtung fand den Vergleich mit den Fühlern, als wir die Strebepfeiler betrachteten — die technische Würdigung wird in ihnen stehengebliebene Massenglieder erkennen können, während die Chorseiten selbst die tief ausgeschnittenen Flächen der Masse darstellen (der Schatten im Bild macht diesen Gedanken besonders deutlich). Und bis in die Giebel, die Fialen, herrlich besonders bis in die durchbrochenen Türme hinauf herrscht diese Freude, die Masse zu schneiden und zu schnitzen und immer feiner zu machen und gleichsam aufzulösen in der grauen Luft des deutschen Himmels.

42. St. Marien in Prenzlau.

(Erbaut 1325—39.)

Erster Eindruck. Der große fast einheitlich im hohen Dreieck geschlossene Giebel der mächtigen Hallenkirche überragt auf der Westseite die Häuserfront, die sich breit als Umrahmung des Marktplatzes davorstellt, und zugleich den Kirchplatz mit umrahmt; sie bildet so einen optischen Maßstab (s. S. 13) zugunsten der Baumasse der Kirche, besonders durch ihre Geschoßteilungen, die mittelbar wieder den „Menschen als Maß“ verraten, dem gegenüber die Kirche erst recht gewaltig und erhaben wirken muß.

Seltsam mutet die Ostfront aber den an, der die mächtigen Raumentwicklungen der Dome im Süden und Westen Deutschlands in Erinnerung hat, mit ihren im Vieleck gestalteten Chören — hier findet er bis auf die mäßig vortretenden Strebepfeiler lediglich eine schmückende Aufteilung in der Fläche.

Kulturelle Würdigung. Prenzlau gehört zu den Städten, die ihre Entstehung nicht einem kriegerischen Vorstoß von der deutschen Seite her, sondern der friedlichen Siedlungsarbeit der von slavischen Fürsten hergerufenen Deutschen verdankt, sie ist nach einem klaren, auf dem Viereck beruhenden System aufgebaut¹⁾. In diesem klaren, rein nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten geordneten Plane mag wohl schon damals, als noch Holzhäuser um den Markt und das Rathhaus herumstanden, die mächtige Backsteinkirche fremd gewirkt haben. Es ist noch fraglich, ob die Formen von den Niederlanden her mit den Kolonisten, die die Mark Brandenburg besiedelten, hier eingewandert sind, oder ob nicht unmittelbar lombardische Vorbilder gewirkt haben, da in der Tat sowohl im Großen (Fassadenschmuckwerk im Giebel²⁾), wie im Einzelnen sich starke Ähnlichkeiten mit der lombardischen Backsteinkunst nachweisen lassen. Dabei mag freilich (wie wir w. u. bei Betrachtung des Rathauses in Tangermünde sehen werden) die Gleichheit des Baustoffes auch die gleichen Gestaltungsweisen ohne besonderes formales Vorbild zur Folge gehabt haben. Im Vergleich zu den Kirchen Westdeutschlands wirkt der Bau bei all seiner ornamentalen Belebung doch nüchtern, die kulturelle Erklärung dafür finden wir in der Art

1) Vgl. Siedler, Märkischer Städtebau, Berlin 1914.

2) Vgl. Adamy a. a. O., Gotische Baukunst, S. 563: „In letzterem Falle löst die Fassade mit dem oberen Giebelteile sich von dem Hause los und wird gleichsam ein Werk für sich, wie wir es bei den Westseiten italischer Kirchen kennen lernten.“

des Charakters dieser Kolonisten, die ernst und praktisch gesinnt, auf Festigkeit und Dauerhaftigkeit bei all ihrem Werk das Hauptgewicht zu legen gewohnt waren.

Schönheitliche Würdigung. Der Giebel stellt, wie erwähnt, einen Teil für sich dar, der ohne besondere Bindung — von den Strebepfeilern abgesehen — sich über der Masse des unteren Kirchenbauteils erhebt. Das große Dreieck wird in fünf Teile aufgeteilt, die mittleren drei wiederum sind nach gotischer Art zweigeteilt und in einem Spiel von schlanken Spitzbogenöffnungen und Rosenfenstern im Dreieckgiebel aufgelöst. Das Motiv: zweigeteilte Spitzbogen mit dem Rad darüber im Giebel, mit Fialen als Strebepfeilerendigungen flankiert, ist dabei die typische Form, die aber auch in gewisser Weise an den lombardischen Backsteinkirchen vorkommt (Orvieto, Siena u. a. m.), dort allerdings — und das ist wohl der Hauptunterschied — ohne das mächtige Kirchendach, sondern als Scheinarchitektur.

Die Dynamik am Bau äußert sich in unserm Beispiel lebhaft in den Fialen, die die Giebellinien dreimal durchbrechen, während die schmückende Aufteilung des großen Giebels selbst seltsamerweise mit dem niedriger gestellten Zwischengiebel im Mittelfeld eine starke Zurückhaltung zeigt.

Technische Würdigung. Das stereotome Moment macht sich beim Backsteinbau ganz anders deutlich als beim Haustein. Die Kleinheit der Einzelteile bedingt, daß gewisse Glieder, wenn sie dieselbe Widerstandsfähigkeit haben sollen, wie die aus gewachsenen Steinen hergestellten, kräftiger und massiger hergestellt werden müssen¹⁾. Daher eine größere Breitenentwicklung der Kirchenräume und Baukörper, daher gröbere Einzelheiten, die aber wieder eine eigene Schönheit in ihrer Farbe und Glasur haben können. Aus der Technik heraus, der es unmöglich ist, jede individuelle Kunstform sofort herzustellen, erklärt sich auch eine gewisse Eintönigkeit in den Schmuckmotiven, die der Hausteingotik ganz fremd ist. Nur durch immer wieder andere Zusammensetzung der Einzelteile konnte diese „Töpfergotik“ Leben in die Fassade eines Bauwerkes bringen. Über all dem ist zu bedenken, daß sich die Backstein-Stereotomie nicht wie die des Hausteines aus der Masse unmittelbar entwickelt, sondern gleichsam erst umgedacht werden muß: aus der Masse in die Form und die Form dann aus dem Einzelnen zusammengesetzt.

43. Gotisches Haus in Lübeck.

Erster Eindruck. Zwei Hauptteile: der untere des Erdgeschosses und der obere, von den Bogen ausgefüllt, sind deutlich zu unterscheiden, vom oberen wieder scheint das erste Geschoß das eigentliche Wohngeschoß gewesen zu sein. Die Front mutet bei allem Aufstreben in den Teilen doch behäbig an.

Kulturelle Würdigung. Lübeck besaß zur Zeit des gotischen Mittelalters einen großen Ruf als Haupt der Hansa, die damals sonst beliebten Holzhäuser mögen dort schon den festeren steinernen Platz gemacht haben. Unser Beispiel zeigt allerdings ein verhältnismäßig einfaches Haus, es mag im Innern in der Hauptsache die hohe Diele enthalten haben, deren ortsübliche Zweigeschossigkeit jedenfalls nicht nach vorn, sondern nur nach hinten vorhanden war, während das erste Obergeschoß wohl die eigentlichen Prunk- und Wohnräume enthielt²⁾, die kleineren und die hohen spitzbogigen Fenster darüber beleuchteten vermutlich die hohen Lagerräume. Ob die Fenster des Erdgeschosses in der heutigen Größe bestanden, muß bezweifelt werden. Die Haustür stammt aus der Barockzeit.

Schönheitliche Würdigung. Das dynamische Element des Bauwerkes liegt in den zwei seitlichen und vier mittleren Lisenen, die die Front teilen und sich oben, entsprechend der üblichen (uralt-städtischen) Giebeltreppe in verschiedener Höhe im Spitzbogen schließen, sie liegt auch in dem Spitzbogenschluß der Fenster.

¹⁾ Adamy a. a. O.

²⁾ Vermutlich waren diese Fenster ebenso spitzbogig wie die anderen Fenster.

Technische Würdigung. Stereotom wirkt die Art, wie die Blenden als Vertiefungen in die Mauerfront des Hauses gleichsam hineingeschnitten sind, so daß die Lisenen nicht (wie beim Gerüstbau) aufgesetzt, sondern mit der Masse im Erdgeschoß und unter dem Treppengiebel stehen geblieben erscheinen. Auch die Zweiteilung der Fenster wirkt stereotom, wie oben, S. 66, näher dargelegt worden ist. Die Nische der Haustür, die in einem seltsam flachen Bogen oben geschlossen wird, kann in dieser Form wohl nicht unmittelbar gotisch bezeichnet werden, ebensowenig werden es die viereckigen Formen der Fenster im ersten Obergeschoß sein. Die alten Bürgerhäuser unterstanden ja naturgemäß — bei dem Wechsel der Eigentümer und Bewohner — mehr als die Werke der hohen Baukunst dem Geiste der Zeiten und Geschmacksbegriffe, und so ist es verhältnismäßig schwer, dort die stilistische Reinkultur aus dem oft bunten Bild des Ganzen herauszufinden. Immerhin geben uns aber die Hauptbegriffe des Dynamischen und Statischen und des Gerüsthaften und Massenhaften wertvolle Fingerzeige; innerhalb einer und derselben Bauzeit ist eine Vermischung der einmal als Hauptfaktor erkannten Bildungsart mit andern ausgeschlossen. Aus diesem Grunde sind wir eben auch berechtigt, die Haustür, die großen viereckigen Fenster und die flache Nischenverdachung als stilistisch unrein zurückzuweisen. **Konstruktiv** läßt sich die Reihe der Lisenen auch durch den Holzbaustil erklären, der für diese Backsteinbauten ehemals das Vorbild und der Ahne gewesen ist. Die Reihe der Ständer, zwischen denen in entsprechender Reihe die Fenster saßen, erkennen wir noch deutlich in dieser Architektur.

44. Das Rathaus in Tangermünde.

(Erbaut um 1460.)

Erster Eindruck. In der Bewegtheit des Umrisses herrscht eine freiere Dynamik, auch die ornamentale Gliederung spricht stärker als die der Prenzlauer Kirche. Wiederrum aber ist aller Schmuck auf dem Giebelteil des Werkes vereint, der freilich als „Giebel“ (ganz nach italienisch-lombardischem Vorbild!) nicht sichtbar wird. Seltsam wirkt es, daß der Mittelteil schwächer ist als die Seitenteile, die ihn über sich hinauszuquetschen scheinen.

Kulturelle Würdigung. Das Rathaus ist, wie überall in deutschen Städten, so auch hier das Sinnbild der Macht der gemeindlichen Körperschaften, oft im Gegensatz zum Burg- und Kirchherrn. Mit Schmuck ist denn auch nicht am Bau gespart worden, soweit dies im Sinne der Technik wie der ästhetischen Kulturhöhe der Erbauer war (s. oben S. 79 f.). Über die Frage des Einflusses niederländischen oder lombardischen Geistes ist oben bei Beschreibung der Prenzlauer Marienkirche gehandelt worden, ein Vergleich mit der Stirnseite des Domes in Orvieto (z. B. in Springer, II, S. 501) ist jedenfalls lehrreich.

Schönheitliche Würdigung. Drei Hauptachsen, der Mittelteil wie beengt durch die breiteren Seitenteile. Das Schmuckmotiv das gleiche wie bei St. Marien in Prenzlau, nur statt der Spitzbogenabschlüsse Rundbogen, in denen wieder Spitzen gegen die Luft stehen, da der Giebel etwa in der Mitte der Front schon beginnt. Gerade diese Scheinarchitektur ist es, die den Gedanken an die lombardische Vaterschaft im Backsteinbau begründet. Zudem wird die Dynamik der Strebepfeiler durch die Ornamentbänder im Hauptgeschoß stark gehemmt, auch die Scheinfassade darüber mit den schwerfällig-abstrakten Rosen auf den hohen Fensterbögen, den Giebelchen an den Strebepfeilern und der unklaren Steigerung des endlichen Giebels lassen eher den Sinn für Formenspielererei als inneren Auftrieb erkennen. Sogar die Kraft der Strebepfeiler wird durch den halben Achteckquerschnitt und die schmückenden Backsteinstreifen nur gemindert.

Technische Würdigung. Das stereotome Moment gibt sich in der Tiefenlaibung an Fenstern mit Blenden, in der Zweiteilung der Fensteromotive, in der Art des Ornamentes, wie es aus dem Grunde herausgeschnitten erscheint, deutlich zu erkennen.

45. Inneres der Alexanderkirche in Marbach.

(Arch. Albrecht Georg. Erbaut 1450—1481.)

Erster Eindruck. Die Kirche wirkt bei aller wirklichen Raumhöhe doch in der Derbheit der Grate und Rippen, vielleicht auch bei dem Mangel an unmittelbarem Licht fast beengend, das Fehlen des Menschen als eines rechten Maßstabes erschwert uns den Begriff für die Größe des Raumes. Die Kirche ist noch unberührt von jeder

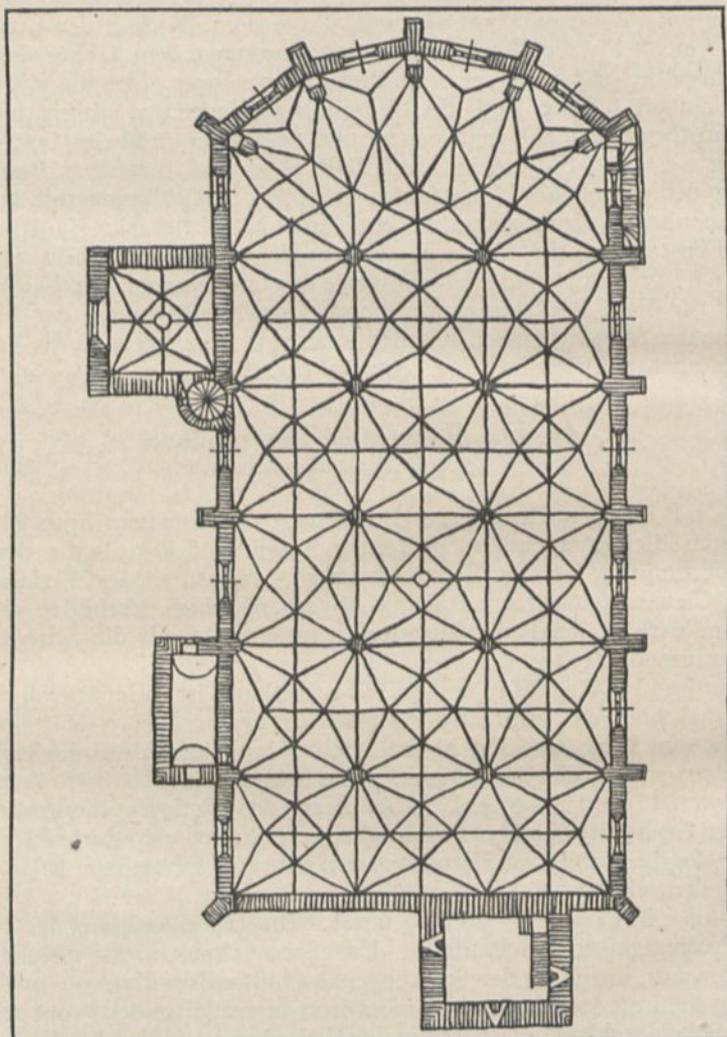


Abb. 65.

Wiederherstellung, nur schlecht gepflegt. Am Gewölbe (im Bilde leider nicht sichtbar) prangen noch die alten feinen Malereien von Flammen und Blumenranken¹⁾.

Kulturelle Würdigung. Der Baumeister Albrecht Georg oder Albertin Jörg ist ein echter Schwabe, ihm verdanken wir in Stuttgart, Cannstatt und anderen württembergischen Orten manch prächtigen Bau. Seine Schaffenszeit fällt in die Wende zum 16. Jahrhundert, baugeschichtlich in den Beginn der schwäbischen Spätgotik,

¹⁾ Vgl. Gradmann in Kunstwanderungen in Württemberg, Verlag Meyer-Ilschen, Stuttgart 1914. Die Photographie ist denkbar ungünstig vom (höheren) Chor aus genommen.

deren Kennzeichen die Vereinigung aller Raumteile, besonders der Joche zu einem einzigen Raumganzen — durch Wegfall der Gurtbogen — werden sollte, und die im wesentlichen sich uns als Hallenkirchen mit nach Innen verlegten Strebepfeilern darstellen¹⁾).

Schönheitliche Würdigung. Unser Blick wird nicht nur durch die Gurtbogen, sondern mehr noch durch die Ornamentik in den Jochgewölben, die je in sich ein im Stern mündendes Rippenspielwerk zeigen, aufgehalten; wir müssen taktisch blicken und gleichsam ein Joch nach dem anderen überwinden, um in die Tiefe zu dringen. Das gibt denn dem Raume das schwerfällige Moment, das zugleich noch an die Zeit der hohen Gotik erinnert. Dies tuen ja auch die Fenster in den Schildern der Schiffsmauer, die darauf schließen lassen, daß die Kirche ehemals eine Basilika war, mit hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen, die aber heute statt ins Freie in den dunklen Bodenraum blicken. Im Gegensatz zu den kräftigen Gurtungen und Sterngewöbeln stehen die zarten Säulchen als „Dienste“ vor den Pfeilern, mit kleinen zierlichen Kapitellen, nur noch zum Schmucke da, nicht mehr statisch berechtigt, da aller Druck von den Pfeilern selbst aufgenommen wird. Fast ungehemmt, also haptisch, kann unser Blick von unten nach dem Gewölbe wandern und verspürt hiermit im Gegensatz zum Tiefenblick nun doch einen Hauch der aufgehenden Spätgotik, die im Sterngewölbe schon dazu neigt, die Fläche zugunsten der Linie auszuschalten, und das Auge durch die Linie im Raume gleichsam spazieren zu führen (Abb. 65).

Technische Würdigung. Wir erkennen also auch hier im Innenraum die Absicht der Zeit, den Körper und seine Begrenzungen, also die Fläche, aufzulösen, zu entmaterialisieren. Und da in Wirklichkeit aus statischen Gründen am Gewölbe nichts mehr heraus- und hinweggeschnitten werden kann, wird dies durch den Schein, durch den Schmuck versucht — so erklären sich die Stern- — und später (bei Wegfall der Gurte) die Netzgewölbe, so erklärt sich auch die Verwandlung der Dienste und der Bündelpfeiler als eine Vereinigung von vielen Einzellinien zum Einzelkörper, da das Gewölbe doch ein Ganzes geworden ist und sich von den Teilen befreit hat. Es kommt schließlich so weit, daß die Pfeiler in großen Weiten als Bauteile für sich stehen und womöglich ganz wegfallen, und die Decke als ein ganzes reich belebtes Linienspiel flachgewölbt den Raum überspannt. Damit endigt aber auch zugleich alle Dynamik, die das Wesen der Gotik bestimmt hat — und wir dürfen letzten Endes eine innerste Verwandtschaft zu jenem Stile fühlen, der ursprünglich der Gotik polar entgegengesetzt war: zur Renaissance. Die Gotik wird sozusagen tektonisch.

46. Renaissance-Portal aus Ulm.

(Erbaut 1588.)

Erster Eindruck. Die Arbeit ist durchaus nicht vorbildlich, weder technisch, noch stilistisch. Das Zweierlei der Komposition spricht ohne weiteres: eine doppelte Einfassung der Tür, einmal mit Stabwerk, und dann noch mit Pilastern.

Kulturelle Würdigung. Die Zeit treibt (1588), besonders im Süden Deutschlands, im Strome der Renaissance, der italienische Einfluß wird je nach der Fähigkeit des Handwerkers mehr oder weniger geschickt — fast immer aber nur schmückend, ohne besonderen Sinn für das Wesen des Struktiven, genutzt. In Ulm war damals freilich schon seit 1530 der neue Stil heimisch geworden. Albrecht Dürer, Hans Holbein d. Ä., Peter Vischer, Peter Flötner und andere süddeutsche Künstler hatten die welsche Kunst auch in ihren Gesetzen und wirklichen Schönheiten in Bild, Plastik und Schrift gelehrt — aber wir sehen an unserem Beispiele, wie der einfache Handwerker noch ungeschickt in der Verwendung des klassischen Motivs zu Werke geht und die alte liebe deutsche Art der Spätgotik nicht gleich lossein will. Ja, sogar

¹⁾ Näheres vgl. Hasak a. a. O., Adamy a. a. O.

ehe das Neue sich so recht dem Alten zu dem vermählt, was wir deutsche Renaissance nennen, sei es von den Niederlanden, sei es unmittelbar von Italien her, hat es im Wechsel noch rein akademische und rein völkische Bewegungen und Gegenbewegungen durchzumachen — zur Reinheit des inneren Empfindens kommt Deutschland erst mit dem Eintreten in den *Barock*, der ihm eine Wiedergeburt der die Gotik beherrschenden Dynamik, aber auf tektonischem Gebiete ist.

Schönheitliche Würdigung. Um das spätgotische Stabwerk zieht sich streng und ernst der Aufbau von Pilaster und Gebälk. Im Stabwerk, das sich in der Form des Eselrückens bewegt und windet und durcheinanderscheidet, spielt noch die gleiche Dynamik, die die Giebel und Fialen der Kirchen — und weiter zurück — die Ornamente der nordischen Portalseiten (Taf. 38) beherrscht — nun wird sie eingefaßt von der abgemessenen Ruhe einer Umrahmung, die, entfernt zwar, doch in der Absicht deutlich, auf das Wesen des Stützens, des statischen Verhaltens von Säule und Gebälk hinweist. Der inneren kraftvoll sich geberdenden Einfassung entspricht der Geist des Mittelalters, der äußeren der Geist der Antike. Freilich ist gerade dieser Geist durch das Mißverstehen des biedereren deutschen Meisters in seiner Wirkung hier schlecht weggekommen. Vergleichen wir doch den Pilaster einer Fenster- oder Türrahmung aus der italienischen Renaissance (Abb. 18) mit dieser hier! Dort Höhe und Breite im vorgeschriebenen Verhältnismaß, eine feine Schwellung, die verhaltene Kraft in den Stützen anzeigt, das große, in anderthalb Jahrtausend geübte Verständnis für das Wesen des Gebälkes, das fest auf den seitlichen Stützen aufliegt — hier dagegen unverhältnismäßig dünne Pilaster, schlapp und ohne Schwellung, über dem schweren Kapitell eine Zierkugel, die die Funktion des Gebälktragens unterbricht oder besser gar nicht aufkommen läßt — alles in allem: völliges Verkennen der italienisch-renaissanzistischen Absicht.

Technische Würdigung. Derselbe Geist, der so sicher und kühn die feinsten Kehlen und Stäbe nach gotischer Weise biegt und kreuzt, versagt durchaus vor der eigentlich *tektonischen* Aufgabe. Stereotom begabt und instande, die Masse zu bewältigen und zur höheren Ehre Gottes bis in Nebeldunst zu entmaterialisieren, weiß der Geist der deutschen Gotik mit dem italienischen Gerüststil schlechterdings nichts anzufangen! Erst eindringlichste Schulung, viel Schreibearbeit und Säulenbücher und Vorbildersammlungen können eine durchgreifende Änderung vollbringen — d. h. den innersten gotischen Kern überwuchern, können das „stereotome Milieu“ durch das tektonische ersetzen. Daß die deutsche Dynamik am Ende aber auch hier wieder durchbricht und schließlich über die Schule triumphiert, das haben wir oben (Taf. 11 bis 14) gesehen. Erst um 1780 kommt dann eine neue klassische Welle — wissenschaftlich gemeint —, die erstickte bis zum Ende des letzten Jahrhunderts jedes völkische Empfinden. Und wir wissen heute noch nicht, ob wir an ein Auferstehen glauben sollen, wenn auch Beispiele Besserung andeuten.

47. Fachwerkhaus in Hamburg.

(Erbaut Mitte des 16. Jahrhunderts.)

Erster Eindruck. Durch die dreifache Geschoßüberkragung wird die ganze Baumasse in vier starke wagrechte Streifen geteilt, die die Hausfront durchbrechen. Diese Hausfront besteht am Ende lediglich aus breiten ziegelroten Erüstungsbändern und durch Holzsäulen geteilten Fensterfeldern, das Ganze ein überaus einfaches Bild, das nur unter den Brüstungen durch Schwellenverzierungen und Balkenköpfe eine feinere Note erhält.

Kulturelle Würdigung. Die breite Front zeigt oben am Dach ein einzelnes Fenster, das zur Aufnahme der von außen her aufgeholten Waren dient. Stände das Haus mit dem Giebel nach vorn (wie das Haus rechts auf dem nächsten Bild, Taf. 48), dann würde es den Charakter eines Warenhauses noch deutlicher machen, so ist es zweifelhaft, ob es ein solches ist, oder nicht bloß ein Miethaus für kleine Leute.

Einem Kaufhaus würde auch die Diele fehlen, die große Halle, die ein ganzes und ein Zwischengeschoß hoch ist. Und doch verraten die Backsteinmusterung wie die verzierten Holzteile, daß der Bau kein gewöhnliches Werk darstellen sollte.

Schönheitliche Würdigung. Die Reihung in den Fenstern, Säulen, Konsolen und Balkenköpfen ist der Hauptfaktor im Bilde, das dynamische Streben der Säulen, die in ihrer Übereinanderstellung von unten bis oben deutlich zu verfolgen sind, wird durch jene Reihungen unterdrückt.

Technische Würdigung. Wir haben es mit einem Gerüstbau zu tun, wenn wir zimmertechnisch urteilen wollen. Fassen wir den Bau freilich stereotom, so können wir uns vorstellen, daß er bei einer Massenstärke, wie sie das oberste Geschoß zeigt, Stockwerk für Stockwerk um die Stärke der jeweiligen Auskragung beschnitten wäre — und diese Auffassung dürfte ihre Begründung darin haben, daß ja die Gerüste des Hauses gar nicht als solche, d. h. also tektonisch, in ihrem rechten Werte erkannt worden sind: Säulen und Fußstreben gehen bündig mit der Mauer, sie treten auch nicht farbig hervor, vor allem aber — und das ist das wesentliche Moment, das für unsere Anschauung spricht — ist die Verzierung der Schwelle ganz ohne Verständnis für deren statischen Zweck ausgeführt: wengleich in der Zierart der Renaissance, so doch stereotom ein Bauglied auskehrend, das zum Tragen und Halten der daraufstehenden struktiven Glieder in jedem Fall seine Stärke hätte behalten müssen.

Wir sahen schon oben (Taf. 46), wie verständnislos-befangen der noch gotisch empfindende Meister die neuen Zierformen verwandte, hier treffen wir auf die gleiche Befangenheit. Das deutschartige kommt in dieser seltsamen Art an unrechter Stelle zu schmücken, ebenso zum Ausdruck, wie an der Lust das Schnitzmesser zu üben, wie wir das an den Kopfbändern unter den Balken sehen können.

48. Das Nördlinger Tor in Dinkelsbühl.

(Erbaut um 1500.)

Erster Eindruck. In der starken ruhigen Masse des Unterbaues, der den gestaffelten Giebel und den Erker mit dem Kran zum Aufziehen der Waren trägt, entspricht auf den ersten Blick der Turm seinem Beruf: den Zugang zur Stadt zu bewachen und dem Feinde schwer zu machen. Er ragt plötzlich am Ende der Straße auf wie eine steinerne Wache — ohne viel Zierlichkeit und Gefälligkeit.

Kulturelle Würdigung. Dinkelsbühl war seit Beginn des 15. Jahrhunderts freie Reichsstadt, es ist wohl möglich, daß der obere Turmteil einem älteren Stumpf später aufgesetzt worden ist, das spitzböigige Tor wird noch aus der ersten Zeit der freien Reichsstadt stammen, als die Mauer gebaut wurde, die noch heute teilweise den Ring um das Städtchen bildet, der obere Teil gehört dem Beginn des 16. Jahrhunderts an. Das Städtchen selbst war damals ein wichtiger Durchgangsort von Süd nach Nord, es mag mehr an Handel als an Gewerbe reich gewesen sein, das hohe Giebelhaus rechts im Bild stellt deutlich ein Waren- und Kaufhaus dar.

Schönheitliche Würdigung. Der optische Maßstab (S. 13), durch die kleinen Bauten rechts und links vom Turme gegeben, läßt diesen besonders mächtig und hoch erscheinen, dazu kommt seine Stellung am Ende der Straße — die er gleichsam aufhält — und die ihn uns sofort als simultanes Bild (S. 12) erscheinen läßt.

Schließlich wird der Eindruck der Höhe dadurch noch gleichsam erzwungen, daß die unteren Zweidrittel fast glatte Mauern sind, während ein Reiz zum Betrachten erst darüber beginnt. Der Eindruck kann nur als bedingt dynamisch gelten: im Tor erkennen wir kräftiges Gegenstemmen, auch in den Aufrechten des Staffelgiebels mag zunächst gotische Strebung liegen — demgegenüber aber stellen die flachen, der italienischen Renaissance entnommenen Bögen auf den Staffeln eine Art Katharsis (S. 42) dar, welche trotz den aufgesetzten bürgerlich-brav-lustigen Knöpfen doch die gotische Tendenz zur Ruhe bringt. Wir dürfen folgern: Der gotisch begonnene Turm hat in späterer Zeit einen deutsch-renaissancistischen Aufbau erhalten.

Technische Würdigung. Auch die Beurteilung nach Stereotomie und Tektonik spricht für diese Lösung: der untere Teil, das sehen wir am „herausgeschnittenen Tor“ — dessen Pfeiler rechts und links brave Strebepfeiler sind und keine Pilaster — ist ganz stereotom-gotisch, der obere Teil hingegen zeigt in den aufrechten Strebungen nicht aus der Masse geholte Leisten, sondern vorgesetzte Pilaster mit Kapitellen und Basen, also ein ganz tektonisches Stabsystem, das den Giebel teilt. Und wenn auch der Erker noch in den Konsolen das Massenschnittige zeigt, auch sein Giebel setzt sich tektonisch darüber. Indes: Gotik und Renaissance begegnen sich zuletzt eben im Schmuck — das sahen wir bei der Betrachtung des Marbacher Kirchinnern. Und so darf am Ende bei all seiner förmlichen Zwiespältigkeit der Turm uns wohl gefallen.

49. Das Haus Wertheim in Berlin (an der Volßstraße).

(Arch. Alfred Messel, erb. 1906.)

Erster Eindruck. Der erste Eindruck ist groß und stark: zwei Gebäudeflügel mit großen Öffnungen laufen sich an dem mächtig einfachen Treppenhausturm tot, der fängt die Bewegungen auf, die in den Reihungen der Geschosse zum Ausdruck kommen. Dadurch, daß vor dem Körperspiel ein Hof angelegt ist, wird uns ein Blickpunkt gegeben, von dem aus wir das Bild erst recht erfassen können.

Kulturelle Würdigung. Bis zu Messel, so dürfen wir wohl sagen, war die Bauaufgabe des Warenhauses noch gar nicht verstanden, wurde das Berliner Miethaus oder die italienische Palazzofassade zur Lösung benutzt — erst Messel verstand den Sinn der Aufgabe: den einheitlich großen Raum zu schaffen, in dem der Verkäufer die Waren alle offen auslegt und das Publikum ungestört (ungeniert) diese Waren betrachtet, ohne Kaufzwang, so wie es sie etwa in einer Ausstellung betrachten könnte. Die Aufgabe, eine große Raumeinheit zu schaffen, ist entschieden verwandt der des mittelalterlichen Kirchenhauses, das auch viel Volk in sich aufnehmen mußte — damit freilich ist auch alle Ähnlichkeit erschöpft. Denn der Unterschied: im Warenhaus die Bewegung des Volkes, die „Dezentralisation“ der Interessen und Aufmerksamkeiten, in der Kirche die Ruhe und Fesselung der Masse durch das Höchste: dieser Unterschied löscht sogleich den Gedanken an das Kirchenhaus wieder aus. Es ist eine durch und durch neue Aufgabe, die die Zeit des Handels und der Industrie stellte und die Messel im Prinzip lösen sollte. Deshalb hätte auch mehr als besonders in den früheren Bauten am Leipziger Platz und an der Leipziger Straße geschehen war, alle Feierlichkeit vermieden werden müssen, hätte mit Plastik in Stein und Metall mehr gespart werden müssen — es wäre dem Sinn der Aufgabe nur von Vorteil gewesen.

Schönheitliche Würdigung. Neben dem herrlich-kräftigen Umriß ist es die Dynamik der Aufrechten, die den Bau bedeutend macht, das Motiv der Reihung aus Strebepfeilern, stark genug, daß sich die Stockwerksbänder daran totlaufen. Nur klingt die Dynamik nach oben nicht aus, ein derbes Bürgerdach wird dem Bagerüst aufgestülpt, eigentlich so erst die profane Bedeutung des Hauses verkündend. Wir sahen, wie in der Gotik die Spitzen der Giebel und Fialen sich in der Luft, wie im Drange der Sehnsucht nach oben aufzulösen strebten — hier wird diese Dynamik nicht aufgelöst, sondern auf gehalten. So findet die Aufwärtsbewegung einen entsprechend kräftigen Halt im Dache wie die Wagrechtbewegung im Turme, dessen Masse nicht durch Öffnungen geschwächt ist.

Technische Würdigung. Das stereotome Element überwiegt. Wir sehen im Bagerüst doch noch die Masse, die beschnitten, und nicht den Gerüstbau, der zusammengesetzt wurde. Die Profile sind gotisierend, auch Einzelheiten ahmen alte Vorbilder nach, das aber wäre gar nicht nötig gewesen, denn auch ohne allen Anklang an vergangenes Stilistisches würde das Werk seinen stereotomen Charakter bewahrt haben, dazu drängte schon die Macht der Konstruktion als Folge der Raum-

forderungen, die starke Strebepfeiler verlangte, und Höhen, die weit über die Begriffe des klassisch-herkömmlichen Schulwissens hinausgehen. Daß Messel diese stereotome Forderung der Architektur erkannt hat, ist sein Verdienst und bewahrt seinem Werk dauernden Wert. Dagegen darf die Mitverwendung des Eisens am Bau nicht zu hoch angeschlagen werden.

50. Brunnen von Obrist.

Wir müssen uns den Brunnen ins Freie, wohl inmitten eines weiten Platzes, sei es eine Wiese, sei es ein Pflaster gestellt, und ein anderes Licht als das Seitenlicht eines Ausstellungsraumes dazu denken — dann erst dürfen wir ihn recht zu erfassen streben.

Je kleiner ein Werk der Form oder des Raumes ist, um so weniger eignen ihm die strengen Formen der Architektur, sie wirken kalt und langweilig, es sei denn, daß alle Architektur sich in geometrische Linien auflöst, die das Gebilde fast zu einem Abstraktum ummodellern. Wir sehen es aber schon im Rokokomöbel, wie das Leben den kleinen, mit einem Blick erfassbaren Gegenstand bedeutend machen kann, das Leben freilich nicht als Naturzustand oder Naturäußerung, sondern in seiner Kraft, die wir *Dynamik* nennen.

Solche Dynamik spricht aus Obrists Brunnen. Sie umfaßt schwingend oder schwimmend die drei Schalen, stößt sich an ihren Zwischenachsen, potenziert sich vor den Schalenmitten und vereint so die Dreiheit zu einer gefälligen Geschlossenheit. Aus der Mitte nun springt ein Gebilde, das wie Wellengekräusel sich um die Brunnenröhren schlägt und darüber schäumend immer höher zu pyramidalen Einheit strebt. Uns kommt der Vergleich mit der Gotik, die ähnlich lebendige Formen erfand (ich erinnere an die Krabben an den Wimpergen und Fialen), aber auch mit dem Rokoko, das den Rahmen in Kringeln sich ausleben hieß — auf jeden Fall ist das Gebilde von einer jenen Stilarten ähnlich eigenen Kraft, die sich nun logisch ähnlich äußern muß. Freilich, wissen wir, ist zwischen der Dynamik der Gotik und der des Rokoko ein bedeutender Unterschied: hier tektonisch und dort stereotom — hier Gerüst und dort Masse. Welche Formart spricht aus Obrists Brunnen zu uns?

Offenbar die stereotome; und wenn wir stilistisch folgern müßten, dann würden wir das Obristsche Werk der Gattung der gotisierenden Gebilde zuweisen. Das besagt an sich zunächst nichts, wir aber wissen, daß es gerade das stereotom-dynamische Element ist, das unsere Zeit erkennt, nachdem sie die Kraft gefunden hat, den Schulgeist des akademisch-klassizistischen Wissens zu bannen — oder zu verstehen. Vor zwanzig Jahren noch wäre alle Architekturform, die nicht stilistisch zu erklären war, als unsinnig abgetan worden — heute versuchen wir im Verstehen der Hauptkräfte und Haupttechniken in ihr Wesen und Wollen einzudringen — und wenn wir kunstgeschichtliche oder stilistische Vergleiche suchen und bringen, dann ist es nicht, um das Werk wieder in eines der Fächer zu ordnen, die die Schule uns zu finden lehrte, sondern um klar zu werden über das Wollen des Schöpfers und über den Zweck seiner Schöpfung, die uns am Ende nicht fremd sein kann, sofern sie nur menschlich ist.

Wurzelneues wird nicht erfunden. Auch das Kunstschaffen im Raume pendelt hin und her im Gebiete des Tektonischen oder des Stereotomen, einmal selbstbewußt statisch, das anderemal sehnsüchtig dynamisch, und wie die Seele des Schöpfers als eines Vorempfinders seiner Zeit es bestimmt, entsteht die eine oder andere Form. Wir Betrachtenden aber sollen es als unsere Aufgabe ansehen, dem Sinn und Wollen der Form nachzuspüren. Darn spüren wir zugleich einem Teil des Sinnes und des Wollens nach, das die neue Zeit bewegt. Und das ist ein großer Gewinn.

BILDERTAFELN
ZUM ZWEITEN TEIL
„ANWENDUNGEN“



1. PARTHENON IN ATHEN
(aus Klopfer, Baustile, Verl. Kröner, Leipzig)



2. BRANDENBURGER TOR IN BERLIN



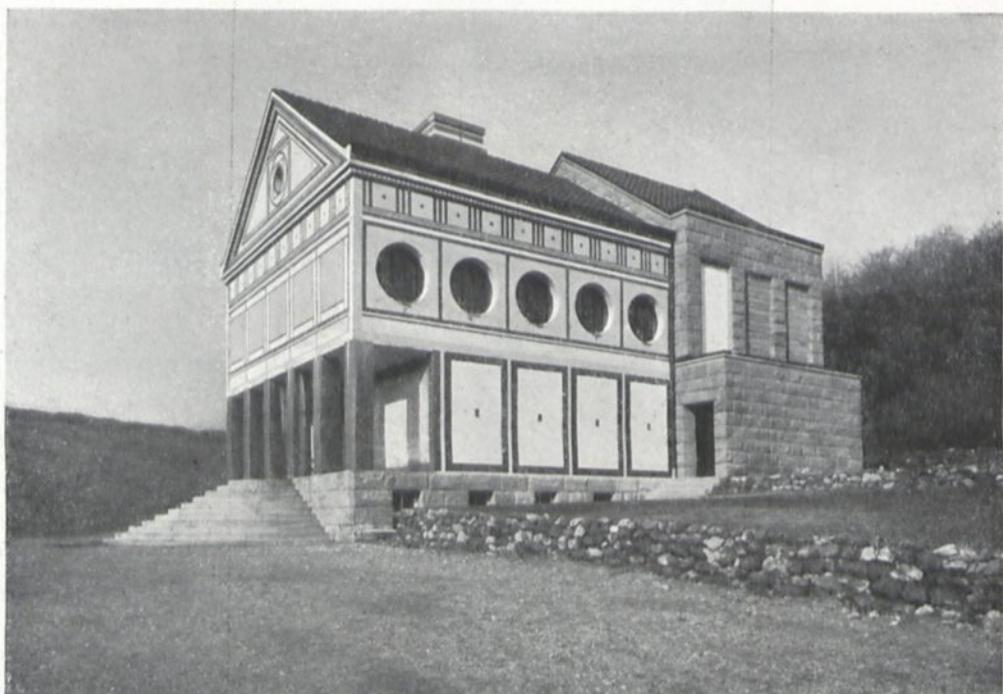
3. VILLA ROTONDA BEI VICENZA

(aus Fritz Burger, Die Villen des A. Palladio, Verl. Klinkhardt & Biermann, Leipzig)



4. NIKOLAIKIRCHE IN POTSDAM

(aus Klopfer, Von Palladio bis Schinkel, Verl. P. Neff [Max Schreiber], Eblingen)

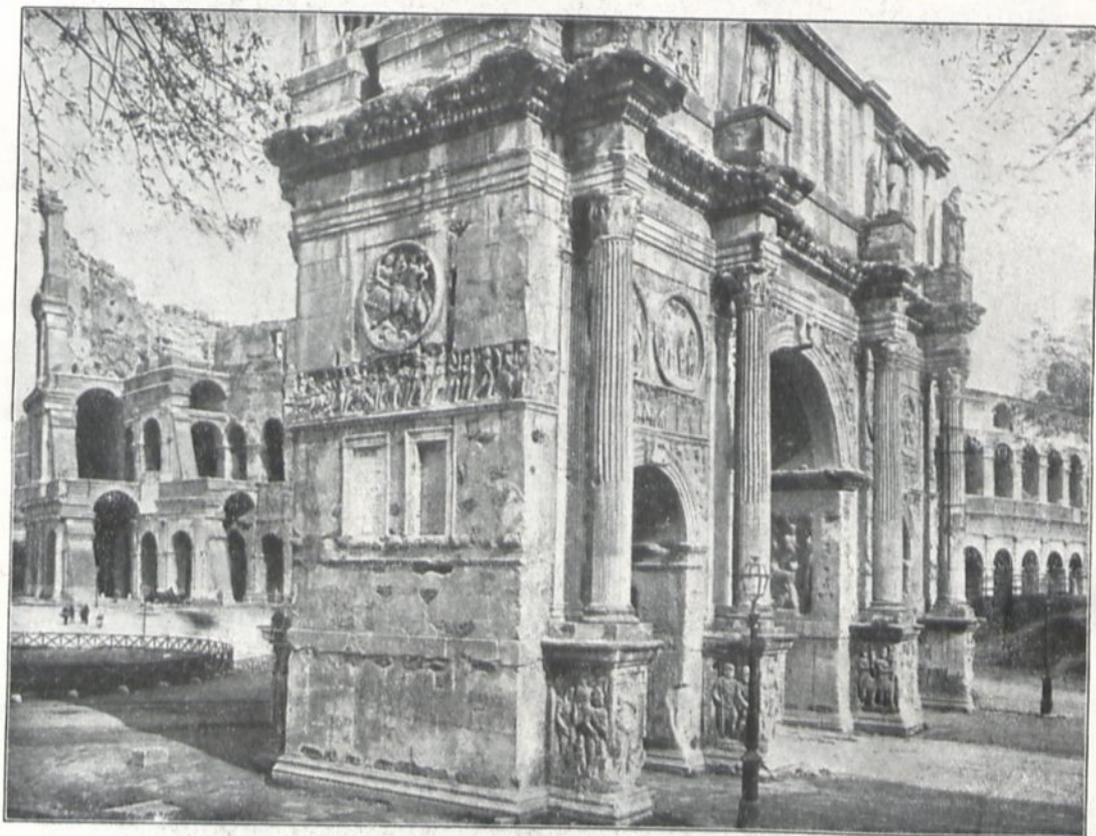


5. KREMATORIUM IN DELSTERN BEI HAGEN I. W.

(Krematorium, Delstern bei Hagen I. W., 1928, Architekt: Fritz Höger)



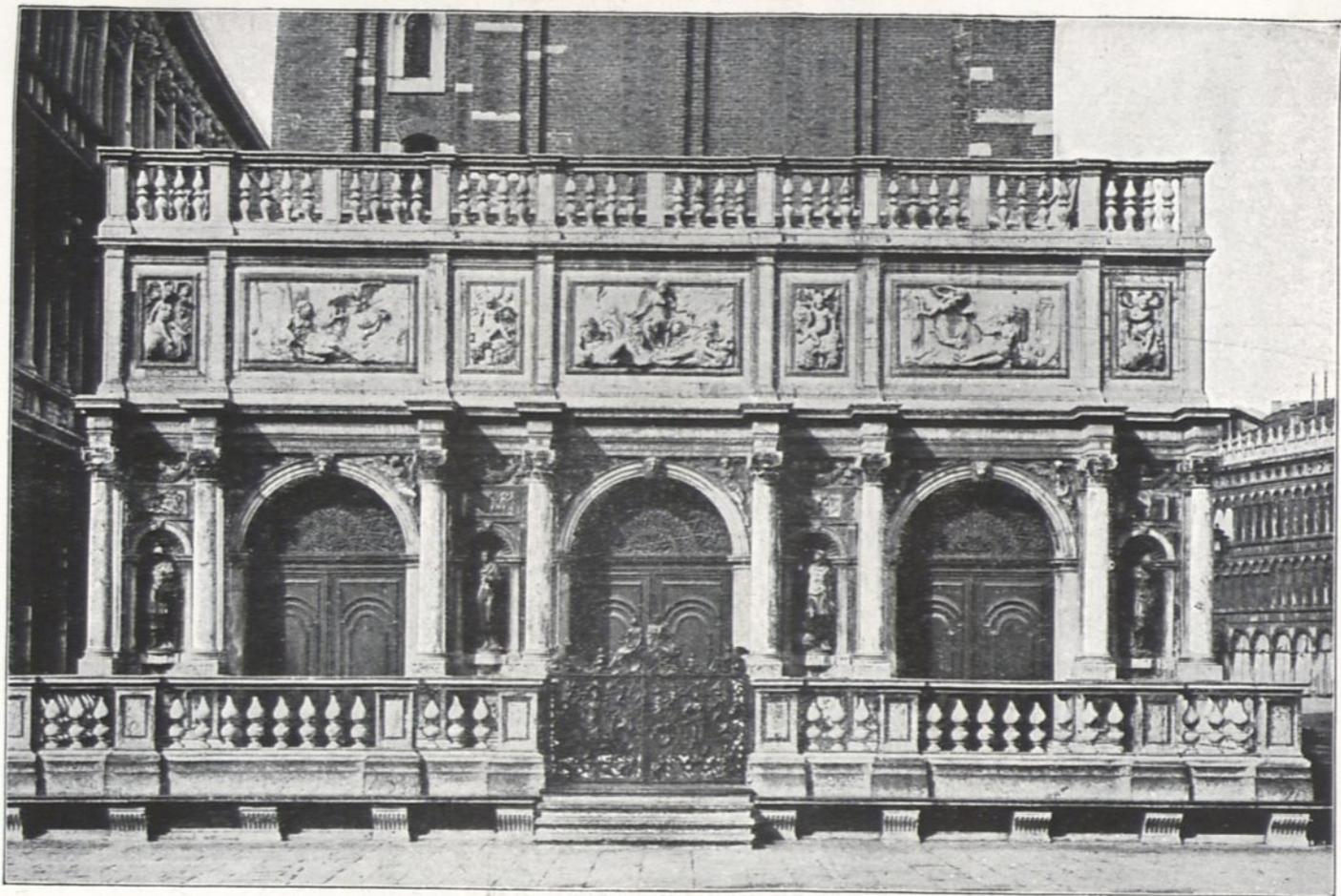
6. GEBÄUDE DER DEUTSCHEN GESANDTSCHAFT IN PETERSBURG
(aus „Der Profanbau“, Verl. J. J. Arnd, Leipzig)



7. KONSTANTINBOGEN IN ROM

(aus Noack, Die Baukunst des Altertums, Verl. Fischer. & Franke, Berlin)

DRUCKEREI VON FRANKFURT AM MAIN



8. LOGGIETTA AM MARCUSTURM IN VENEDIG
(aus Josef, Gesch. d. Baukunst, Verl. Baumgärtners Buchhandlung)



9. PALLAZZO FARNESE IN ROM
(aus Josef a. a. O.)



10. PALLAZZO GONDI IN ROM
(aus Josef a. a. O.)

ORIENTALISCH-ARABISCHES MUSEUM



II. PELLERHAUS IN NÜRNBERG



12. RATTENFÄNGERHAUS IN HAMELN
(aus „Profanbau“, Verl. J. J. Arnd, Leipzig)



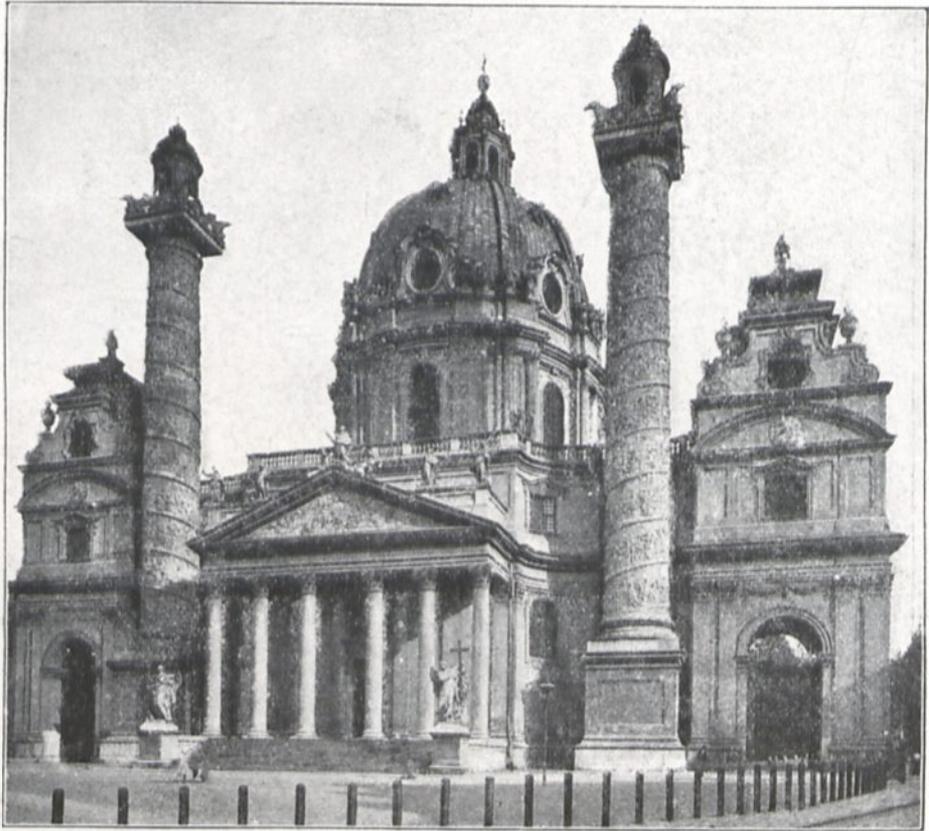
13. HAUS IN DINKELSBÜHL
(aus Josef a. a. O.)



14. OTTO HEINRICHSBAU DES HEIDELBERGER SCHLOSSES
(aus Jul. Hoffmann, deutsche Renaissance)



15. PETERSKIRCHE IN ROM



16. KARL BORROMÄUSKIRCHE IN WIEN



17. IL GESU IN ROM
(aus Josef a. a. O.)



18. SA. MARIA MADDALENA AL CORSO IN ROM
(aus A. Meyer, Fünf Aufsätze, Verl. P. Cassirer, Berlin)



19. KIRCHE IN NERESHEIM
(aus Gradmann, Kunstwanderungen in Württemberg, in Hohenzollern,
Verlag W. Meyer-Ilschen, Stuttgart)



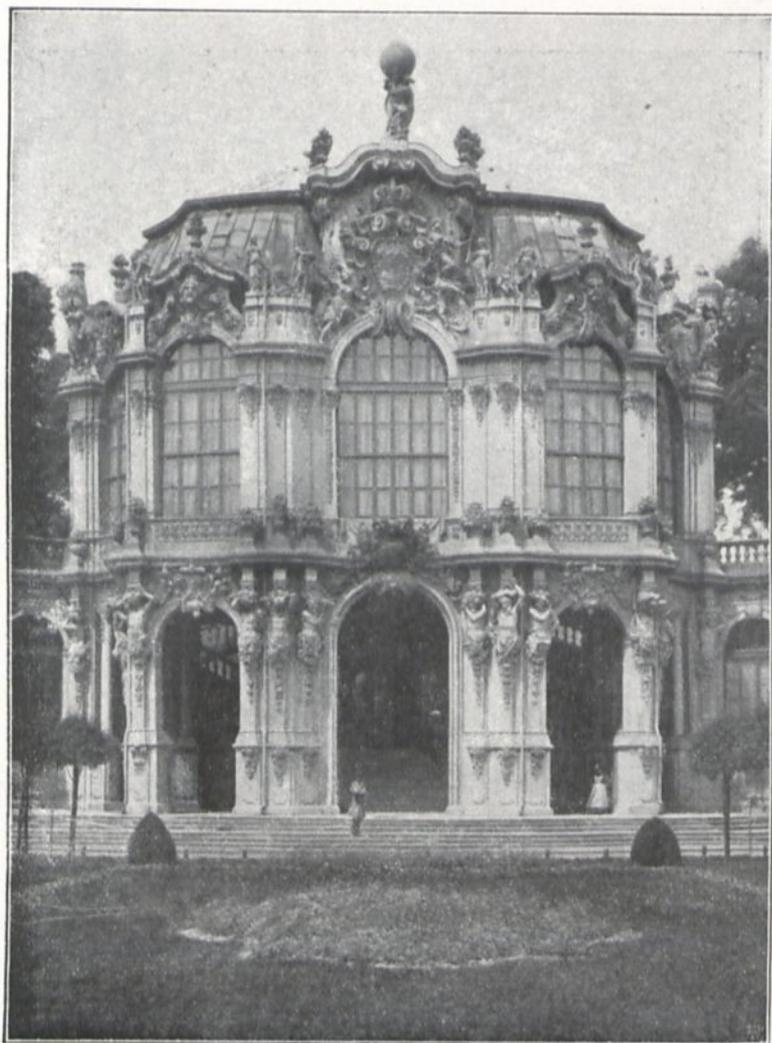
20. FRAUENKIRCHE IN DRESDEN
(aus C. Gurlitt, Kunstdenkmäler Dresdens)



21. HEILIGE-GEIST-KIRCHE IN MÜNCHEN



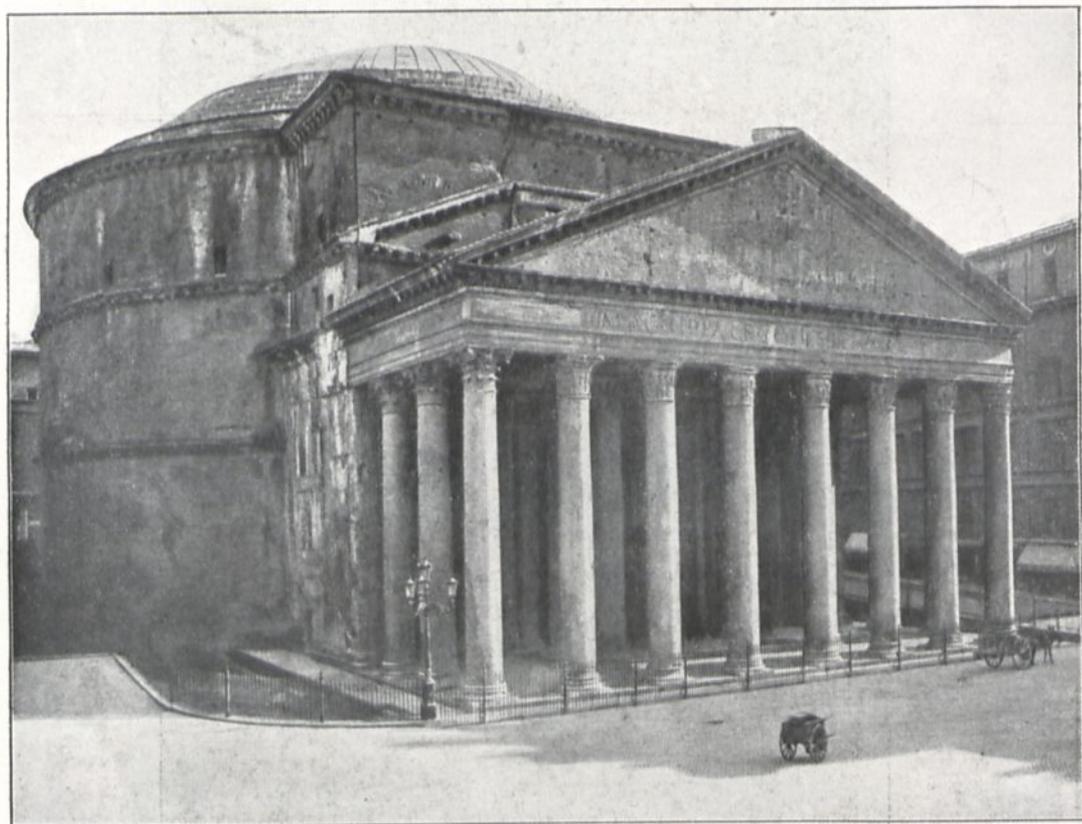
22. INNERES DER KIRCHE IN NERESHEIM
(aus Gradmann a. a. O.)



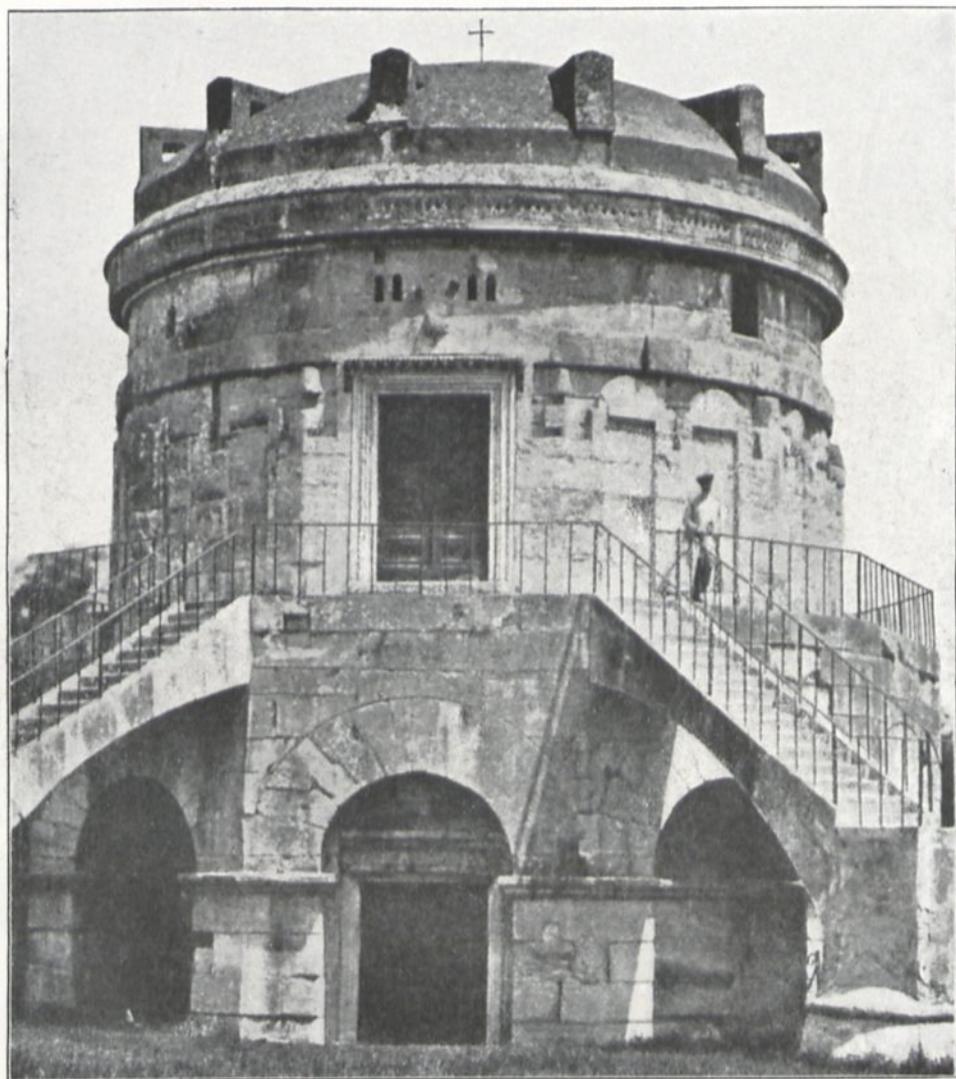
23. WESTPAVILLON DES ZWINGERS IN DRESDEN



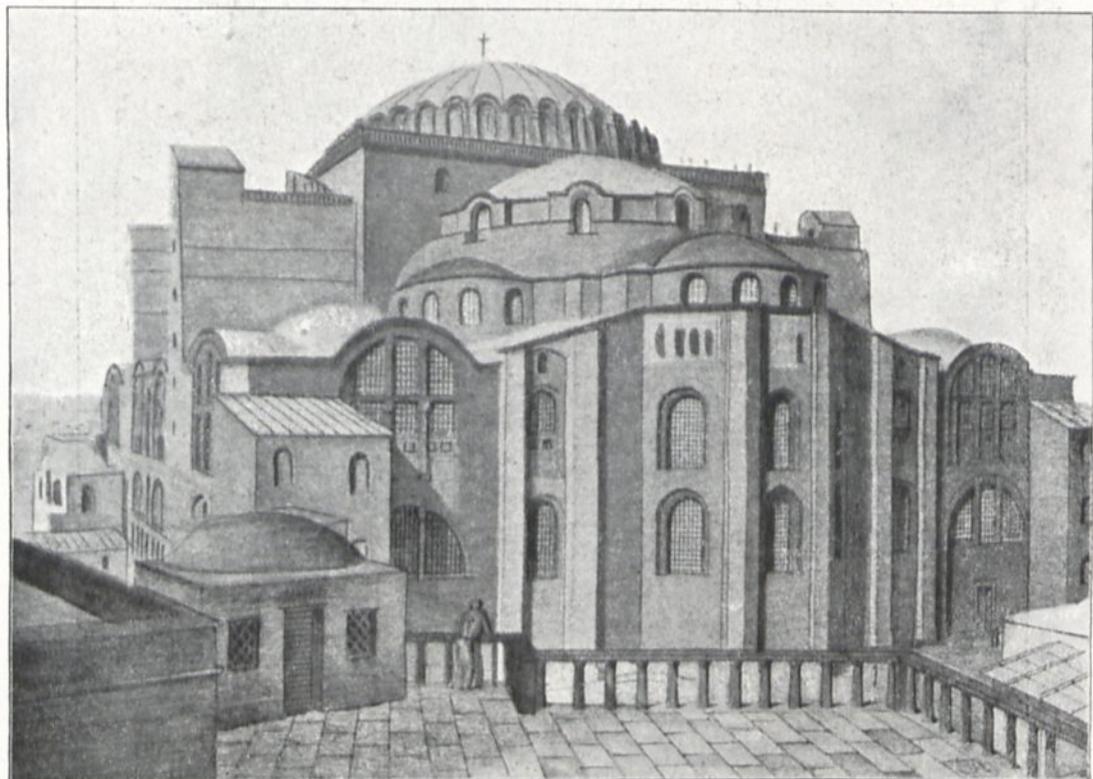
24. SPIEGELSAAL IN DER AMALIENBURG BEI MÜNCHEN
(aus Josef a. a. O.)



25. PANTHEON IN ROM
(aus Klopfer, Baustile, a. a. O.)



26. GRABMAL DES THEODERICH IN RAVENNA



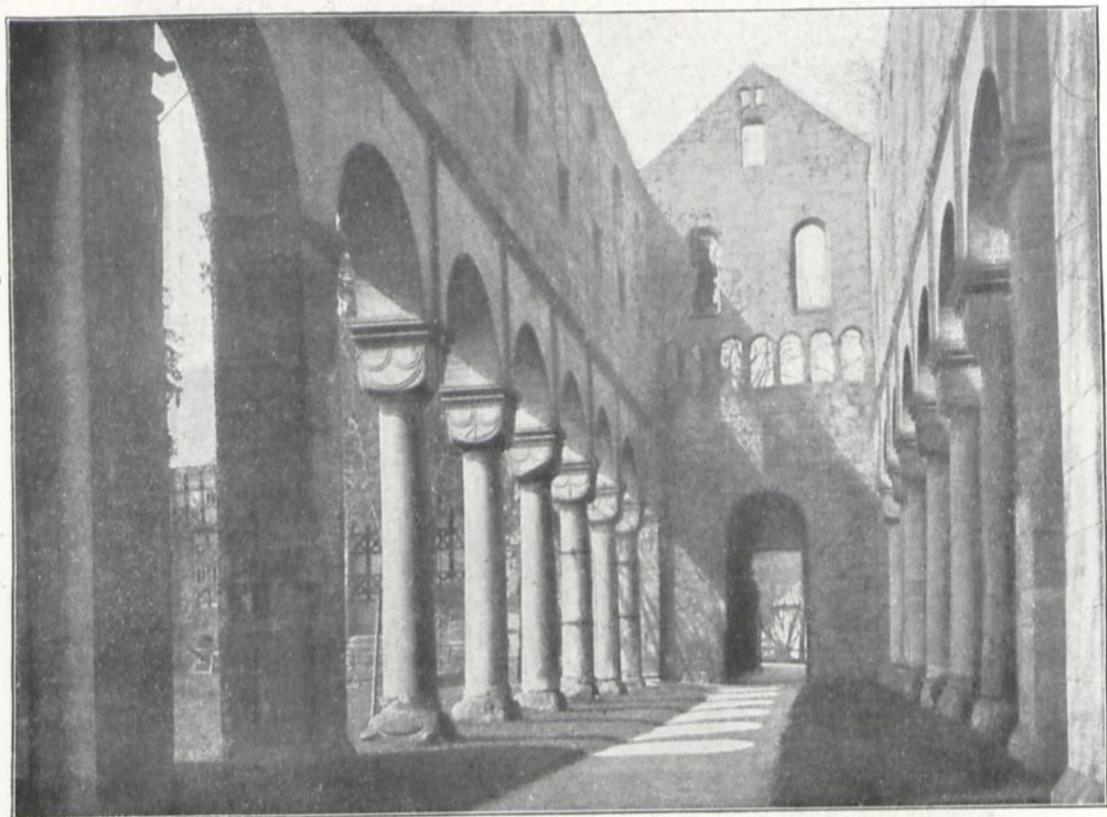
27. SOPHIENKIRCHE IN KONSTANTINOPEL



28. INNERES IM MÜNSTER ZU AACHEN



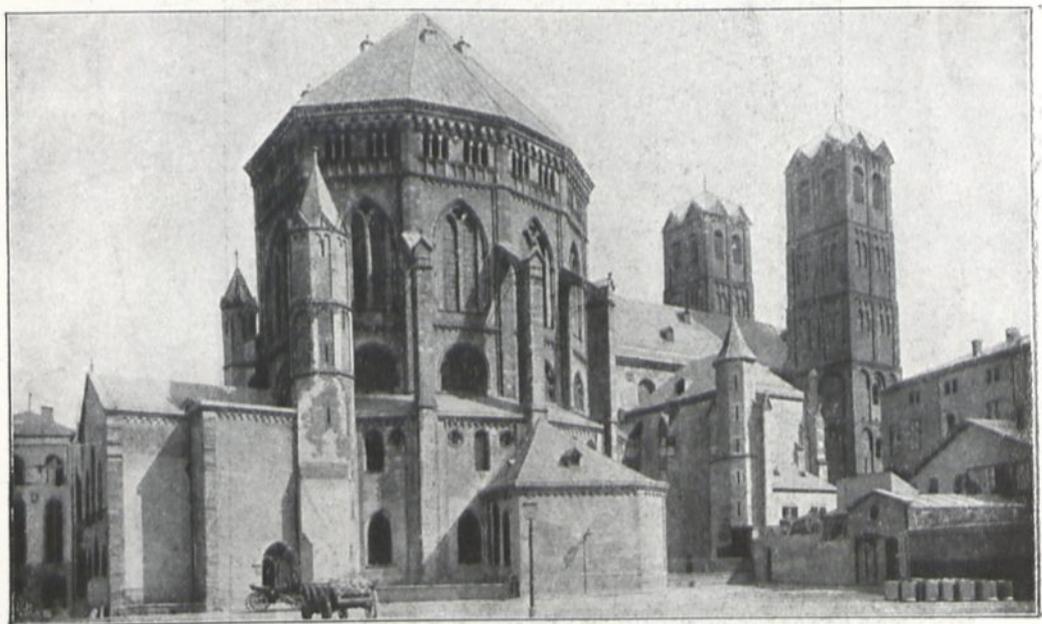
29. INNERES VON ST. MICHAEL IN HILDESHEIM
(aus Deutsche Dome, Verlag Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf)



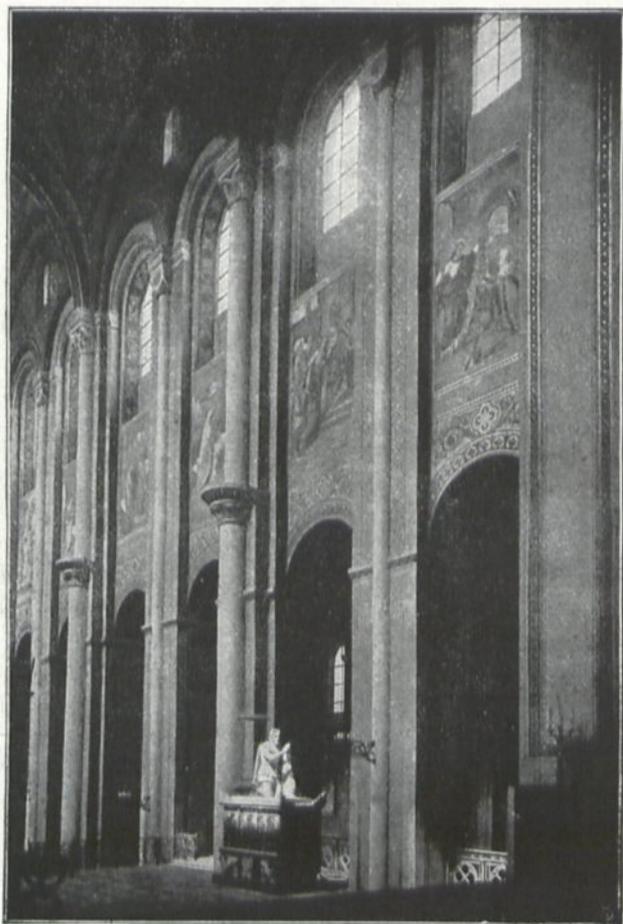
30. KLOSTERRUINE PAULINZELLA
(aus Deutsche Dome a. a. O.)



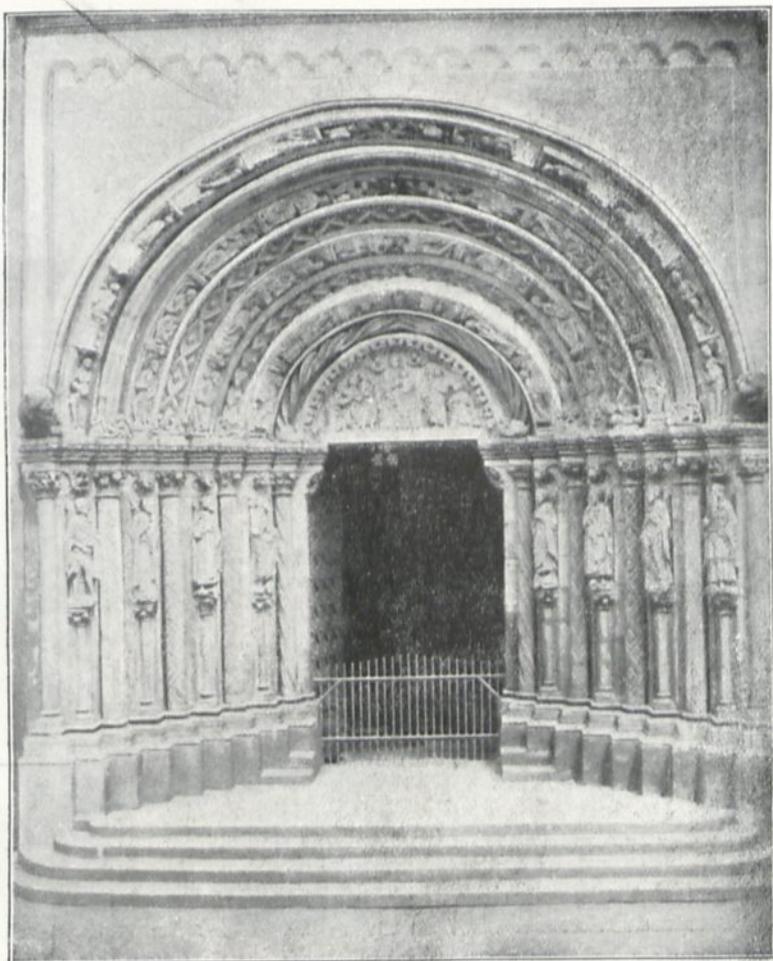
31. OST-CHORANSICHT DES DOMES IN MAINZ
(aus Fr. Burger u. a. Handbuch der Kunstwissenschaft,
Akadem. Verlagsgesellsch. „Atheneion“ in Berlin)



32. ST. GEREON IN CÖLN



33. DOM ZU SPEYER, INNERES
(aus B. Haendtcke, Kunstanalysen, Verl. Georg Westermann,
Braunschweig)



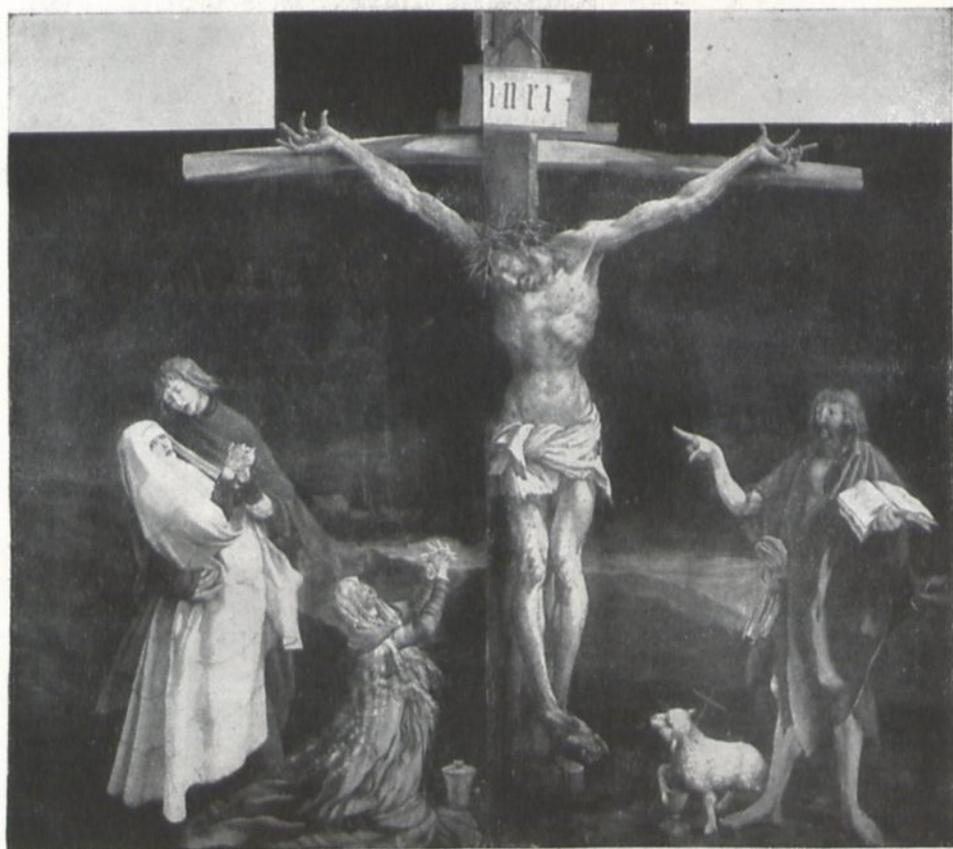
34. GOLDENE PFORTE IN FREIBERG I. SA.



35. RATHAUS IN THORN
(Kgl. Meßbildanstalt, Berlin)



36. BÖRSE IN AMSTERDAM
(aus Klopfer, Gestaltung des Wohnhauses, Verl. C. Wittwer, Stuttgart)

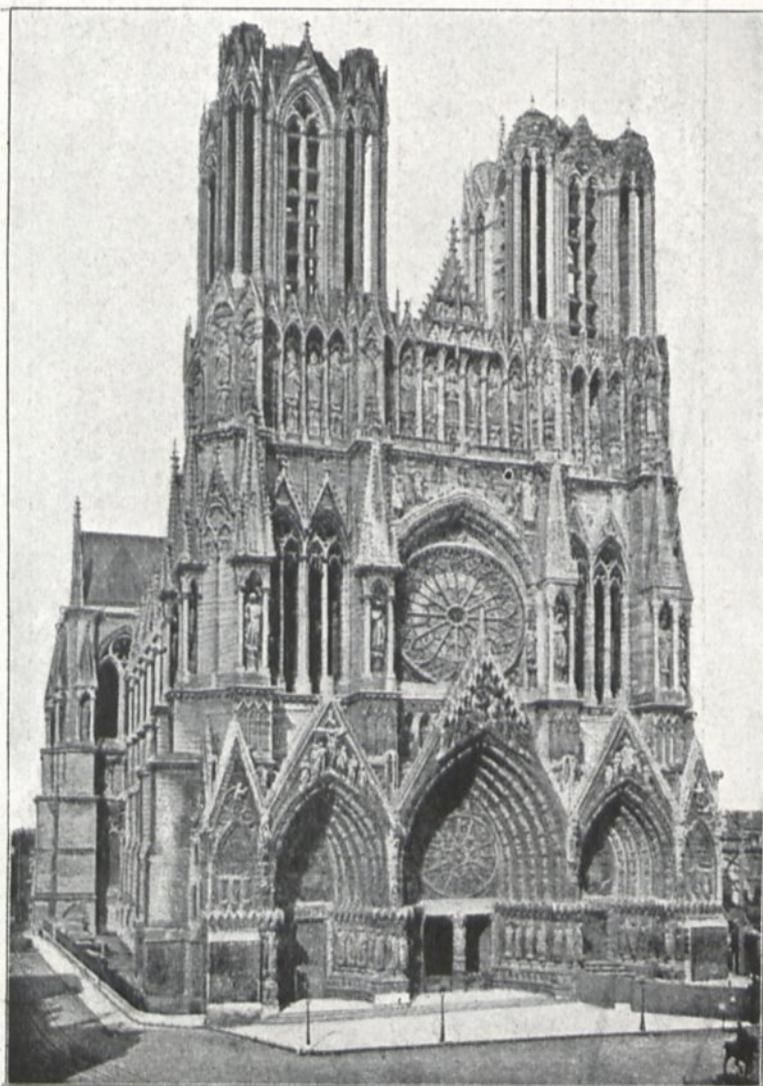


37. GRUNEWALD, ISENHEIMER ALTAR

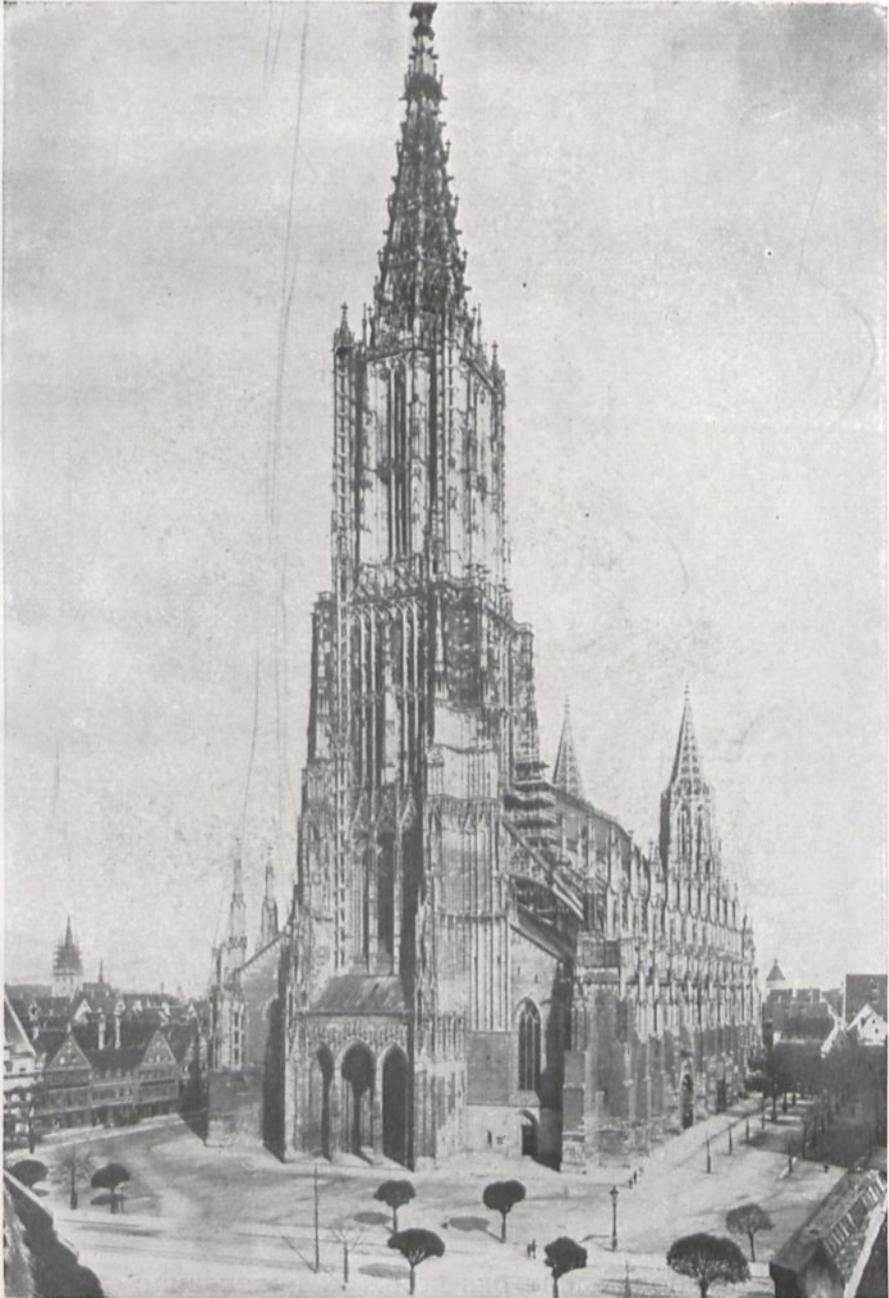
(aus Fr. Burger, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme, Delphin-Verlag, München)



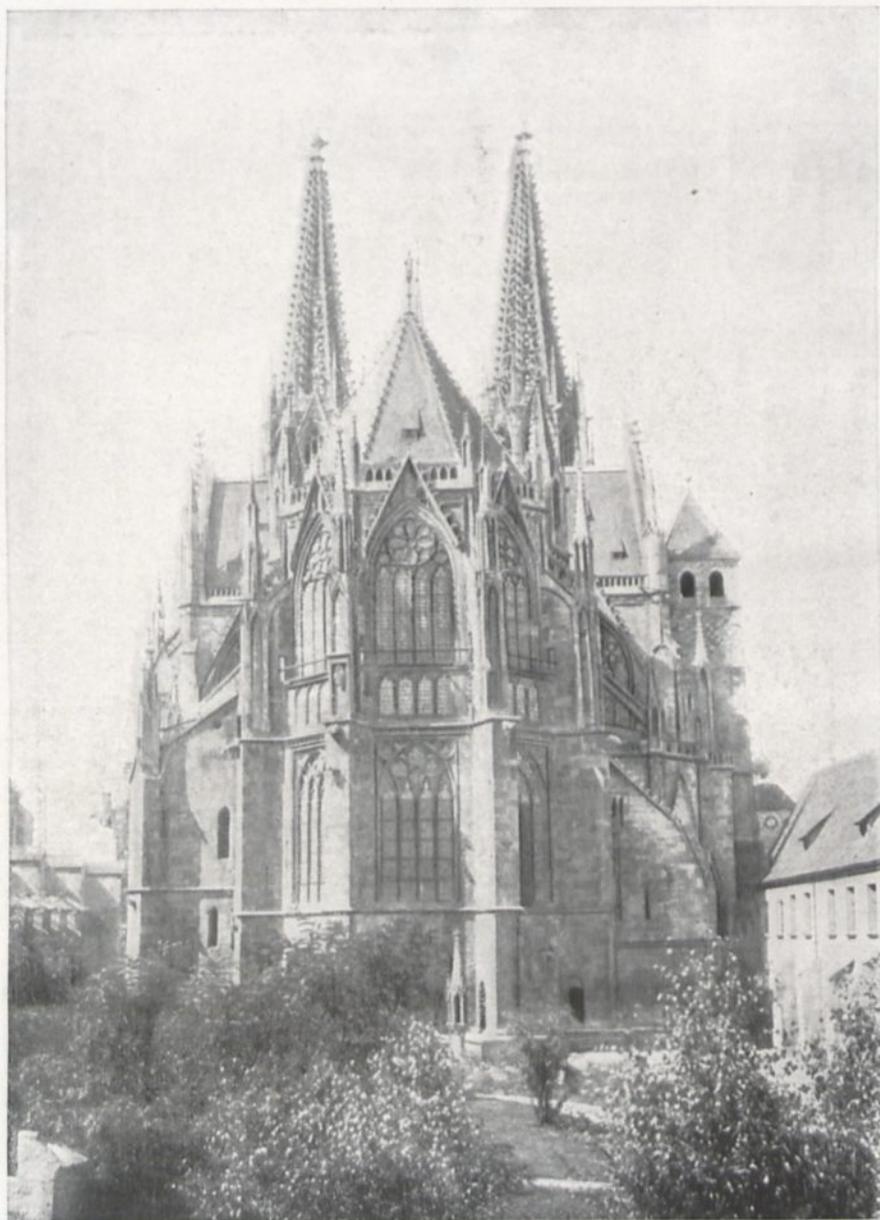
38. NORDISCHE PORTALPLANKEN
(aus Josef a. a. O.)



39. WESTANSICHT DER KATHEDRALE IN REIMS
(aus Josef a. a. O.)



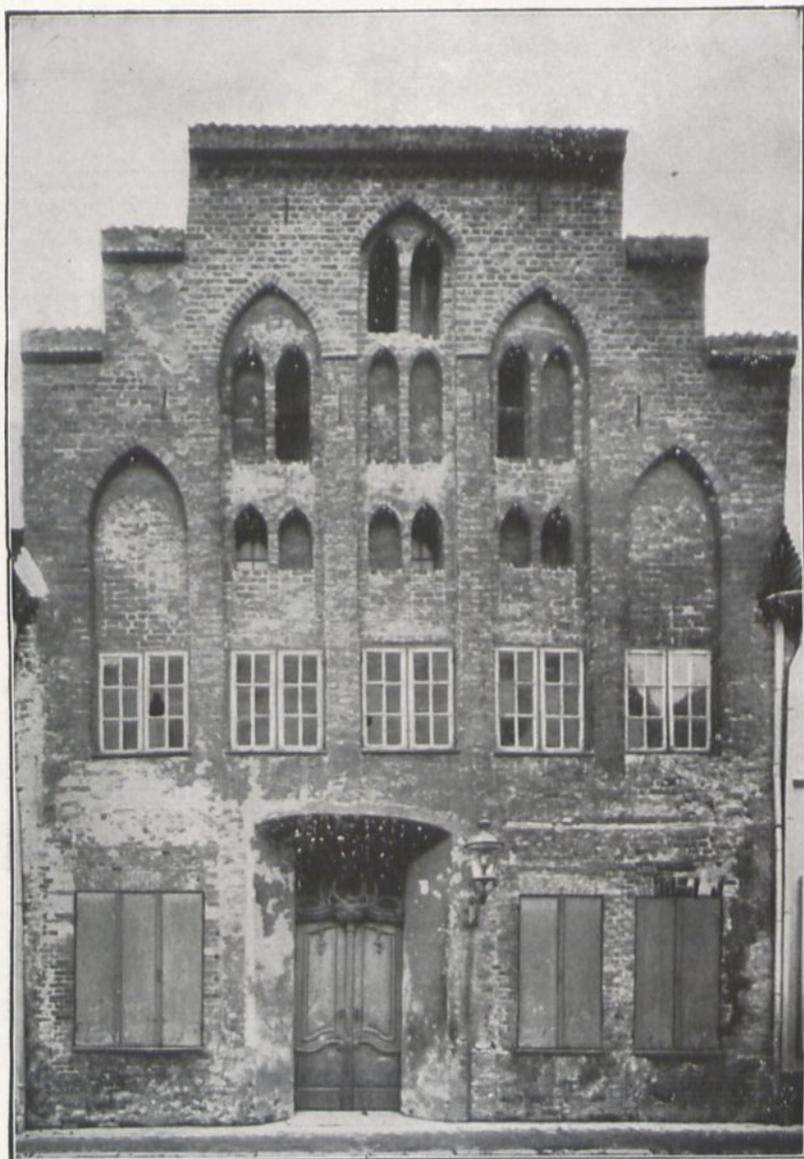
40. MÜNSTER IN ULM
(aus K. Scheffler, Der Geist der Gotik, Insel-Verlag Leipzig)



41. CHORANSICHT DES DOMES IN REGENSBURG
(aus Fritz Burger u. a. Handbuch der Kunstwissenschaft,
Akadem. Verlagsgesellsch. Athenion, Berlin)



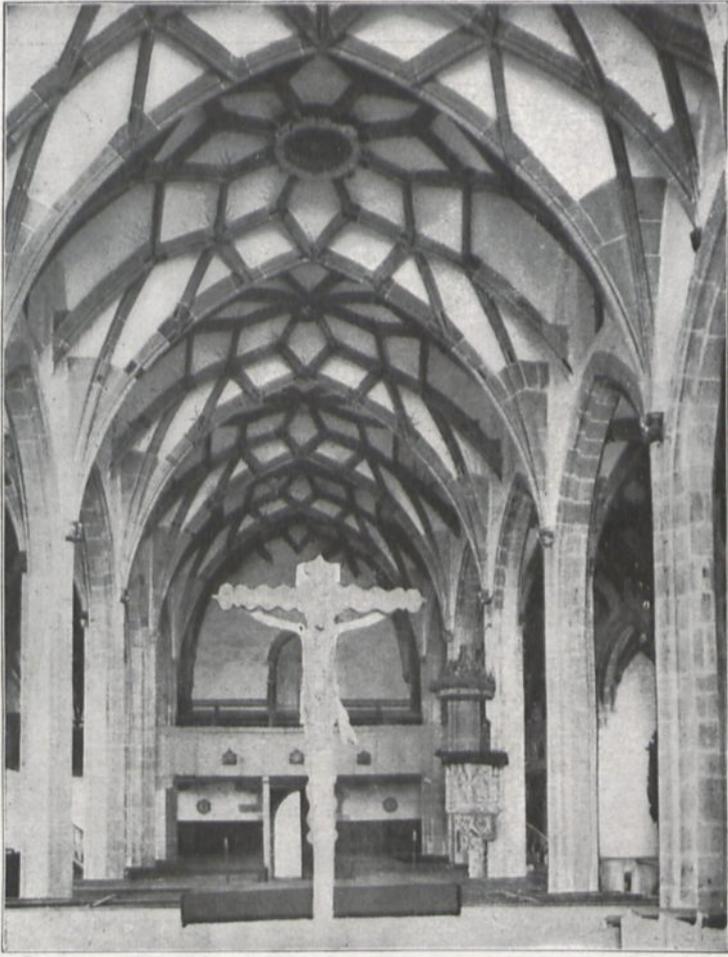
42. MARIENKIRCHE IN PRENZLAU
(aus K. Scheffler, Der Geist der Gotik a. a. O.)



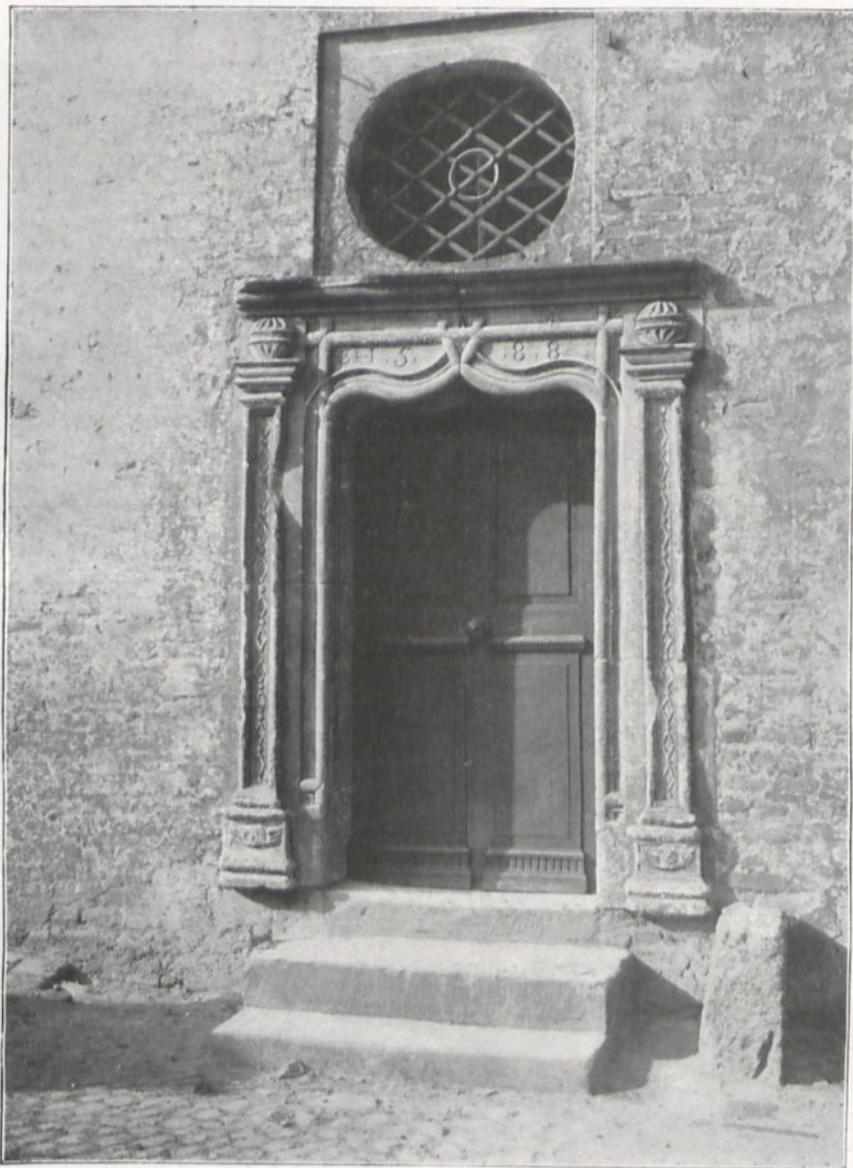
43. GOTISCHES HAUS IN LÜBECK
(aus „Profanbau“, Verl. J. J. Arnd, Leipzig)



44. RATHAUS IN TANGERMÜNDE



45. ALEXANDERKIRCHE IN MARBACH, INNERES
(aus Gradmann, Kunstwanderungen, a. a. O.)



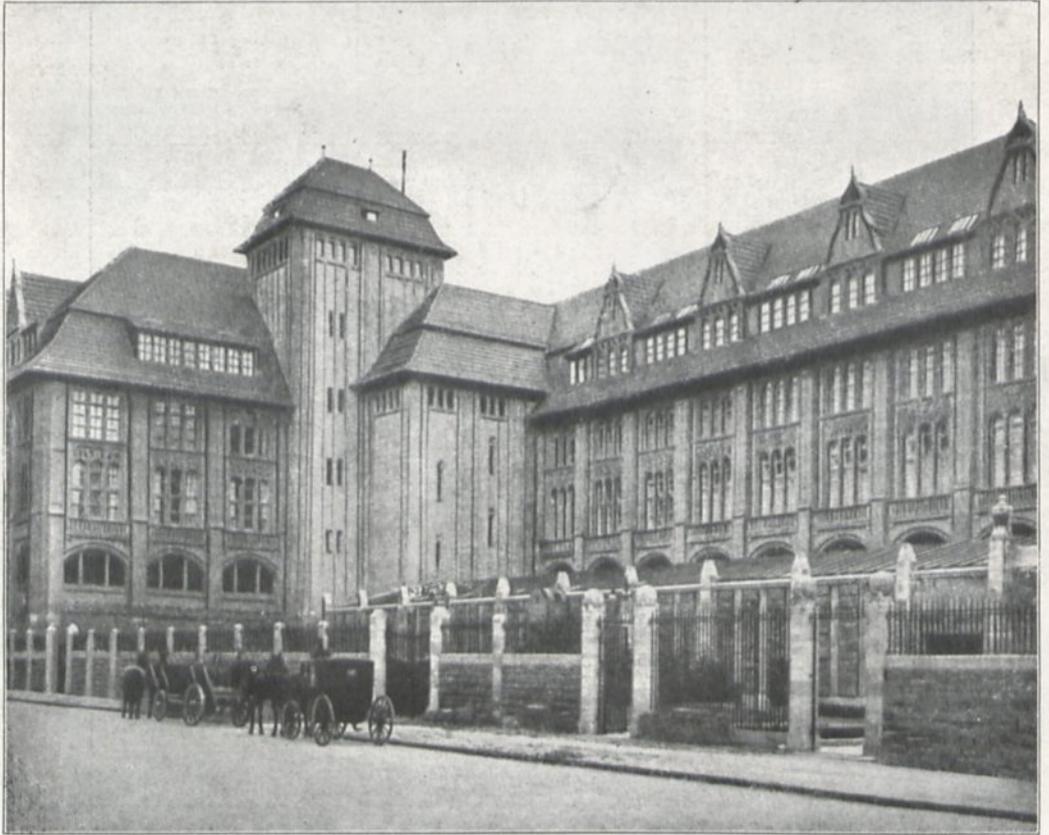
46. PORTAL IN ULM
(aus Deutsche Renaissance, Verl. Jul. Hoffmann, Stuttgart)



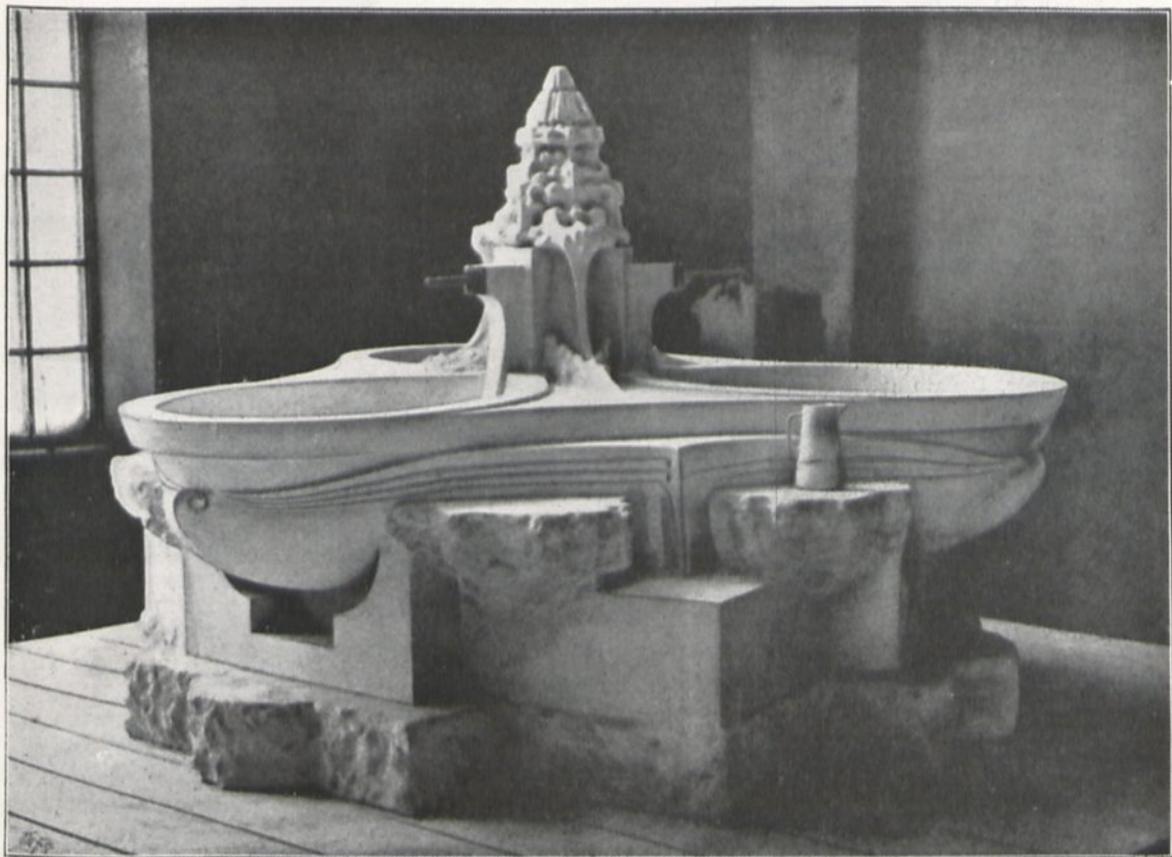
47. FACHWERKHAUS IN HAMBURG
(aus „Profanbau“, Verl. J. J. Arnd, Leipzig)



48. NÖRDLINGER TOR IN DINKELSBÜHL
(aus K. Scheffler, Der Geist der Gotik, a. a. O.)



49. WERTHEIMHAUS IN BERLIN
(aus K. Scheffler, Moderne Baukunst, Verl. Julius Bard, Berlin)



50. BRUNNEN VON OBRIST
(aus Heyck, Mod. Kultur, Deutsche Verl.-Anstalt)

ORTS- UND NAMENREGISTER.

- Aachen (Münster) 63.
 Agrigent 21, 38
 Ägypter 22.
 Ajunta 18.
 Albrecht, Georg 82.
 Amsterdam, Börse 71.
 Anthemios 61.
 Asam, Gebrüder 26, 54.
 Assyrer 22.
 Athen, Parthenon. 32.

Bähr, George 52.
 Behrens, Peter 36.
 Berlage, H. P. 71.
 Berlin, Brandenburger Tor 33.
 „ Wertheimhaus 86.
 Bernini, Lorenzo 47.
 Böblinger, Matthäus 76.
 Bramante, Donato 47.
 Byron 14.
 Byzanz 24.

Chaldäer 22.
 Chorsabad 28.
 Cuvilliers, François 57.

Dientzenhofer 26.
 Dinkelsbühl, Fachwerkhaus 45.
 „ Nördlinger Tor 85.
 Dresden, Frauenkirche 52.
 „ Zwinger 55.

Enzinger, Familie 76.

Fischer, Johann Bernhard von
 Erlach 48.
 Florenz, Palazzo Gondi 41.
 Forum Romanum 21.
 Freiberg (Sa.), Goldene Pforte
 69.

Grünewald, Matthäus 73.

Hagen (Delstern), Kremato-
 rium 36.
 Hamburg, Fachwerkhaus 84.
 Hameln, Rattenfängerhaus 44.

 Heidelberg, Otto-Heinrichsbau
 46.
 Hildesheim, St. Michael 64.
 Homer 5.
 Hyllestad (Dänemark) 74.

Iktinos 32.
 Indien 18.
 Isenheimer Altar 73.
 Isidoros von Milet 61.

Kallikrates 32.
 Kapitol (Rom) 21.
 Köln, St. Gereon 67.
 Kolosseum (Rom) 21.
 Konstantinopel, Sophienkirche
 61.

Langhaus 33.
 Lissyppos 9.
 Ludwig der Steinmetz 78.
 Lübeck, Bürgerhaus 80.

Maderna, Carlo 47.
 Mainz, Dom 66.
 Marbach, Alexanderkirche 82.
 Messel, Alfred 86.
 Michel Angelo Buonarroti 47.
 München, Heilige-Geist-Pfarr-
 kirche 54.

Neresheim, Klosterkirche,
 Äußeres 5.
Neresheim, Klosterkirche,
 Inneres 54.
 Neumann, Balthasar 26.
 Nürnberg, Pellerhaus 43.
 Nymphenburg, Amalienburg 57.

Obrist 87.
 Orbais, Johann von 73.
 Otto von Metz 63.

Palladio 25, 34.
 Pantheon 59.
 Parthenon 32.
 Paulinzella, Klosterkirche 65.
 Petersburg, Gesandtschaft 36.

 Pöppelmann, Math. Daniel 55.
 Polyklet 9.
 Potsdam, Nikolaikirche 35.
 Prenzlau 79.

Raffael 28.
 Ravenna, Grabmal des Theo-
 derich 60.
 Regensburg, Dom 78.
 Reims, Kathedrale 75.
 Rembrandt 29.
 Rom, il Gesu 49.
 „ Konstantinsbogen 37.
 „ Palazzo Farnese 40.
 „ Pantheon 59.
 „ Peterskirche 47.
 „ Sa. Maria Madalena al
 Corso 50.

Sangallo, Antonio da 40.
 „ Julio da 41.
 Sansovino, Jacopo 39.
 Sardi, Giuseppe 18.
 Schinkel 35.
 Schopenhauer 26.
 Severusbogen (Rom) 21.
 Skyten 22.
 Sophienkirche (Konstantino-
 pel) 61.
 Sophokles 2.
 Speyer, Dom, Inneres 68.

Taine, Hyppolite 7.
 Tangermünde 81.
 Thorn, Rathaus 70.
 Turanisches Becken 22.

Ulm, Münster 76.
 „ Portal 83.

Venedig, Loggia 39.
 Vicenza, Villa Rotonda 34.
 Vignola, Giacomo Barozzi 49.
 Vitruvius 9.

Wien, Karl Borromäuskirche 48.

Zeustempel (Agrigent) 21.

VERZEICHNIS DER FREMDWÖRTER UND TECHNISCHEN AUSDRÜCKE.

Abstrakt 4.
Aesthetik 16.
Anthropozentrisch 25.
Architekt 27.
Architektur, schöne 25.
Aufbau 8.

Barock 29.
Baukunst 1, 26.
Bauweise 3.
Bauwerk 1.
Beleuchtung 27.
Bemalung 13, 29.
Betrachten 10.
Bild 29.
Breitenbilder 13.
Bogen 19.
Bunt 28.

Chaos 4.

Denkmalpflege 2.
Diosmose 22.
Dreieckstheorie 9.
Dualismus 4.
Dynamik 9.

Expressionismus 6.

Farbe 27, 29.
Fassade 21.
Fernbild 13.

Gebälk 17.
Germanenkunst 5.
Germanische Völker 5.
Gerüstbau 15.
Gesamteindruck 21.
Gesetze (der Schönheit) 6.
„ (des Stoffes u. der technischen Gestaltung) 15.

Gewölbe 19.
Gleichgewicht 8.
Gliederung 15.

Goldner Schnitt 9.
Griechen 5, 23.

Handwerk 25.
Hängekuppel 62.
Heimatsschutz 2.
Homogen 18.

Immanent 6, 28, 30.
Inder 18.

Jesuitismus 27.

Kirche 2, 24.
Kismet 5.
Klassisch 5.
Klassizismus 17.
Kosmos 4.
Kulisse 13.
Kultbauten 2.
Kunst 1, 25.

Last 15 f.
Licht 27.
Lisene 18.
Lokalfarbe 28.

Masse 18.
Massenbau 18.
Maß 7.
Maurerei 3.
Mosaik 28.
Mystik 72.

Nebel 28.
Nordens, Anschauung des 5.

Optischer Maßstab 13.
Optisches Empfinden 13.
Orientale 5.

Palladianismus 25.
Phantasie 1 ff.
Primitiv 5.
Profanbauten 2.
Proportionalität 8.

Rahmen 19.
Raum 7.
Räumgebilde 15.
Reihe 10, 12.
Reihung 10.
Religion 4.
Renaissance 21.
Rhythmus 10, 12.
Römer 23.
Romantisch 6.
Ruhebild 11.

Säule 16 ff.
Schmuck 19.
Schönheit 1, 6.
Sehen 10.
Simultan 12.
Statik 9.
Stereometrisch 18.
Stereotom 18.
Stil 22.
Stimmung 14.
Stütze 15 f.
Sukzessiv 12.
Symmetrie 8, 12.

Tabelle 31.
Tastbewegung 12.
Tastbild 11.
Tektonik 3, 15 ff.
Tektonisch 3, 15 ff.
Tiefenbilder 13.
Tonne (s. a. Gewölbe) 19.
Transzendenz, Transzendenz 6, 30.

Weltanschauung 4.
Wohnbau 2.
Würfelkapitell 18, 65.

Zeit 7.
Ziegelbau 29.
Zimmerei 3.

LITERATURVERZEICHNIS.

- Adamy, Rudolf, Architektonik. Hannover 1881.
- Baum, Julius, Romanische Baukunst in Frankreich.
- Berlage, H. P., Grundlagen und Entwicklung der Architektur.
- Billeter, Gustav, Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Leipzig 1911.
- Brinckmann, A. E., Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin, Atheneion.
- Bulletin des metiers d'art, Bruxelles 1910.
- Burger, Fritz, Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig.
— Weltanschauungsprobleme. München, Delphin-Verlag.
- Dehio, G., Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck.
- Eicken, Hermann, Der Baustil. Wasmuth, Berlin.
- Franke, Paul, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin 1914.
- Gurlitt, Cornelius, Die Kunstdenkmäler Dresdens.
- Händel, Max, Untersuchungen über den Zangenfries. Darmstadt 1913.
- Hildebrand, Problem der Form. Straßburg 1910.
- Jantzen, Hans, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.
- Kant, Immanuel, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Leipzig.
- Klopfer, Paul, Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.
— Die Baustile. Leipzig, E. A. Seemann.
— Klassizismus in Sachsen. Wasmuth 1905.
- Lamprecht, Karl, Einführung in das historische Denken. Leipzig.
- Metzger, H., Die dynamische Empfindung in der Kunst. Jena 1917.
- Mothes, Oskar, Baulexikon. Leipzig und Berlin 1876.
- Noack, Ferd., Die Baukunst des Altertums. Berlin.
- Rodin, Auguste, Die Kathedralen Frankreichs.
- Rohrbach, Paul, Geschichte der Menschheit. Leipzig.
- Scheffler, Karl, Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.
- Schmarsow, August, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905.
- Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. München 1911.
- Schumann, Paul, Dresden. Leipzig 1909.
- Semper, Gottfried, Der Stil.
- Siedler, Märkischer Städtebau, Berlin 1914.
- Sitte, Camillo, Der Städtebau. Wien 1909.
- Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes. Wien und Leipzig 1918.
- Taine, Hyppolite, Philosophie der Kunst. Jena 1907.
- Viollette Duc, Entretiens sur l'architecture.
- Vitruv, De architectura.
- Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock. München 1907.
- Wolf, Odilo, Tempelmaße.
- Worringer, Wilh., Formprobleme der Gotik.
— Abstraktion und Einfühlung. München 1918.
- Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie, 3. Band. Leipzig 1919.





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

354301L/1