

**Die geistesgeschichtlich-soziologischen Ursachen
des Verfalls der abendlaendischen Baukunst
im 19. Jahrhundert**

ALEXANDER RÜSTOW

Vorwort	124
I. Problemstellung	125
II. Diagnose	128
III. Klassizismus	129
IV. Von der Praxis zur Theorie	135
V. Vom Baumeister zum Architekten	137
VI. Von der Bauhütte zum Archilektenbüro	139
VII. Von der Handwerkslehre zur Akademie	142
VIII. Vom Modell zum Reissbrett	144
IX. Historismus und Kostümarchitektur	148
X. Sitz im Leben	157
XI. Vom Familienhaus zur Mietskaserne	159
XII. Vom Orpheus zum Affensprung	164
Anmerkungen und Exkurse	166
Exkurs I: Zur Geschichte des Baumodells	
Exkurs II: Goethe und die Architektur	

Dem Andenken meines Freundes, des Architekten
JOHN BAUM HAMBROOK

In unseren letzten berliner Gymnasialjahren, 1899 bis 1903, war John Hambrook mein bester Freund, obwohl wir zwar in die selbe Schule, aber nicht in die gleiche Klasse gingen. Wir wohnten beide in der Gegend des Nollendorfplatzes, und unser gemeinsamer Schulweg nach Deutsch-Wilmersdorf zum Bismarck-Gymnasium führte an Hecken und Baumreihen vorbei durch jene Wiesen und Unlandflächen, auf denen damals gerade in fiebriger Bautätigkeit das nachmalige bayrische Viertel zu erstehen begann. Vollzog sich auch der Hinweg zur Schule meistens zu sehr im Laufschrift, so gab der Rückweg nach Hause, durch ein manchmal stundenlanges Hinundherpendeln zwischen den beiden Wohnungen, zur gelinden Verzweiflung der beiderseitigen Hausfrauen, verlängert, desto ausführlichere Gelegenheit, die aus dem Boden schiessenden Neubauten von Tag zu Tage zu verfolgen und das immer wieder niederschmetternd enttäuschende Endergebnis einer kritischen Beurteilung zu unterziehen. Daraus entsprang Johns Entschluss, Architekt zu werden, um es besser zu machen, und damals schon begann zwischen uns beiden eine leidenschaftlich bohrende Diskussion über die geschichtlichen Ursachen dieses erstaunlichen Versagens der Architektur, das wir tagtäglich mit solcher Handgreiflichkeit vor uns sahen.

Nach zwölf Jahren — ich hatte inzwischen Geistesgeschichte und Soziologie als Arbeitsgebiet gewählt, er sich in der Schule Friedrich Ostendorfs zum Architekten ausgebildet — trafen wir uns 1915 an der Westfront wieder als Leutnants der Reserve im 1. Garde-Feldartillerie-Regiment, und alsbald lebte jenes alte Gespräch von neuem auf und setzte sich in Ruhequartieren, auf Märschen und Ritten, in Schützengraben und Unterständen, oft nächtelang, fort, bis zum Herbst 1918, wo John als Führer einer Batterie des Regiments fiel. Es war seine Absicht gewesen, unser Diskussionsthema zum Gegenstand einer Arbeit zu machen, mit der er sich nach dem Kriege für Architekturgeschichte habilitieren wollte, und ich hoffe, die von ihm in Notizheften und auf losen Blättern hinterlassenen Vorentwürfe, die von Frau Anna Rüstow redigiert und von Karl Gruber mit Zeichnungen versehen worden sind, noch einmal unter günstigeren Verhältnissen veröffentlichen zu können. Was ich hier versucht habe, ist eine fortführende und ergänzende Arbeit: Ich habe eine Antwort gesucht auf die Frage, welches die Ursachen, insbesondere geistesgeschichtlicher und soziologischer Art, gewesen sind, die zu dieser Katastrophe der abendländischen Architektur geführt haben. Die Katastrophe selbst nebst ihrer Vorgeschichte im historischen Ablauf architekturgeschichtlich darzustellen, wie das Hambrook geplant hatte, liegt ausserhalb meiner Absicht und Zuständigkeit.

Der Gedankengang der vorliegenden Arbeit bildete den Inhalt eines Gastvortrages, den ich 1927 vor dem Institut für Sozial- und Staatswissenschaften an der Universität Heidelberg gehalten habe. Die reichen Litteraturnachweise wurden der Mitarbeit von Frau Anna Rüstow verdankt. Die seitdem erschienene Litteratur konnte unter Emigrationsverhältnissen nur ganz sporadisch nachgetragen werden. Desgleichen war eine Nachprüfung der Zitate und Litteraturangaben bei der Drucklegung nur in den seltensten Fällen möglich.

I.

PROBLEMSTELLUNG

‘Das ewig verdammenswerte 19. Jahrhundert’, wie Goethe es nennt, wird auf zahlreichen Gebieten der abendländischen Kultur durch Erscheinungen des Niederganges, des Verfalls und der Zersetzung gekennzeichnet. Andererseits fehlt es auch nicht an mehr oder weniger erfolgreichen Gegenbewegungen. Die vergleichende Wertung gegenüber den letztvorhergehenden Jahrhunderten, insbesondere dem 18., wird für die verschiedenen Gebiete und Gesichtspunkte verschieden ausfallen. In der Malerei z.B. dürfte das 19. Jahrhundert sogar über dem 18. stehen. Aber selbst da, wo das 19. Jahrhundert sonst verhältnismässig am schlechtesten abschneidet, wird es sich im Vergleich zu den vorhergehenden Jahrhunderten im allgemeinen nur um einen mehr oder minder grossen Gradunterschied handeln. Auf einem Kulturgebiet jedoch liegt ein Unterschied nicht nur des Grades, sondern der Art vor, ein wirklicher Wesensunterschied, nämlich auf dem der Architektur.

Zu allen Zeiten hat es verschiedenwertige architektonische Leistungen gegeben, und auch das Durchschnittsniveau hat von einer Zeit zur andern geschwankt. Aber der Tatbestand ist nun nicht etwa bloss der, dass das Niveau der baukünstlerischen Produktion im 19. Jahrhundert besonders niedrig gewesen wäre. Sondern in diesem Jahrhundert, das mehr Gebäude errichtet hat als irgendein vorhergehendes, kann typischer Weise von einer Architektur als lebendiger künstlerisch gestaltender Hervorbringung überhaupt nicht die Rede sein.

Wenn wir in einen Wohnraum des Barock, der Gotik oder irgendeiner früheren Epoche eintreten, so haben wir, bei aller Verschiedenheit im einzelnen, ein gemeinsames Erlebnis: Ein Gefühl der Geborgenheit, des Drinnenseins und zugleich des Verbundenseins, der Eingliederung in etwas Lebendiges, unserm eignen Leben Verwandtes. Nichts von alledem, wenn wir in ein typisches Zimmer des 19. Jahrhunderts kommen. Nichts empfängt uns da, nichts lädt

uns zum Bleiben ein. Jeder Raum hat etwas vom Charakter der 'Stehbierhalle', die im Berlin des 19. Jahrhunderts so bezeichnend an die Stelle der alten Wirtsstube getreten ist. Das ist ein Innenraum nur noch im rein technischen Sinne, wie der einer Pappschachtel oder einer Kiste.

Und als Schachteln oder Kisten, wie sie der Volksmund mit Recht benennt, wirken die Gebäude des 19. Jahrhunderts auch von aussen, seien sie auch mit noch so reichem Zierrat beklebt. Zu schweigen von den Baublocks der Mietskasernen, die wirken, als ob ein Konditor Schnitten von lauter verschiedenen und verschieden dekorierten Torten zusammengelegt hätte. Und zu schweigen endlich von der jagenden Trostlosigkeit, die die düsteren Strassenschluchten zwischen diesen Blocks durchtobt.

Diese aufdringliche und technisch gesteigerte Realität des künstlerisch gar nicht vorhandenen hat etwas Unheimliches, Gespenstisches, ja Dämonisches. Es sind die Dämonen der Leere, der Nichtigkeit, der Öde, die in den Steinwüsten dieser Städte hausen und auch das gehetzte Treiben zu beherrschen scheinen, das sich in ihnen abspielt.

Goethe hat einmal in den Zahmen Xenien ein ähnliches Erlebnis geschildert :

'Dummes Zeug kann man viel reden
Kann es auch schreiben,
Wird weder Leib noch Seele töten,
Es wird alles beim alten bleiben.

Dummes aber, vors Auge gestellt,
Hat ein magisches Recht:
Weil es die Sinne gefesselt hält,
Bleibt der Geist ein Knecht.'

Und:

"Nichts schrecklicher kann den Menschen geschehn
Als das Absurde verkörpert zu sehn". (1)

Für diese höchst singuläre und höchst beunruhigende Ausfallserscheinung, dieses plötzliche völlige Aussetzen eines wichtigen, vielleicht des wichtigsten Zweiges künstlerischer Produktion im 19. Jahrhundert gilt es, die besonderen Ursachen aufzuweisen. (2)

Wenn ich in diesem Zusammenhang vom 19. Jahrhundert spreche, so deshalb, weil diese baugeschichtliche Entwicklung um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert die Vorherrschaft, und gegen Ende des Jahrhunderts die Alleinherrschaft gewinnt⁽³⁾. Die entsprechenden baugeschichtlichen Tatbestände, die uns ja, trotz aller Bombardierungen, noch überreichlich vor Augen stehen, setze ich dabei im allgemeinen als bekannt voraus. Dass mir deutsche Beispiele im Vordergrund stehen, möge man entschuldigen; eine gleichmässige systematische Einbeziehung auch der anderen Länder ist eine Forderung, deren Berechtigung ich anerkenne, zu deren Erfüllung ich mich aber unter den obwaltenden Umständen leider ausser Stande sehe. Kein Teil des abendländischen Kulturkreises ist von der geschilderten Entwicklung unberührt geblieben, wie das ja auch im Titel dieser Arbeit zum Ausdruck kommt. Gemeinsame und kommunizierende Gleichläufigkeit aus den gleichen internationalen Ursachen scheint dabei eine grössere Rolle zu spielen, als eigentliche Querbeeinflussungen, die aber natürlich auch nicht fehlen. Nationale Unterschiede sind jedoch geichfalls vorhanden und von nicht geringem Ausmass und Interesse. In England verlief die gesamte architekturgeschichtliche Entwicklung weit weniger sprunghaft und in weit grösserer Kontinuität; die Tradition der englischen Gotik z.B. hat nur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine kurze Unterbrechung erfahren. Die (unten unter XI behandelte) Entwicklung zur Mietskaserne hat in England, Holland, und den skandinavischen Ländern, wo die Tradition des Einfamilienhauses eine bemerkenswerte Widerstandskraft bewies, eine wesentlich geringere Rolle gespielt, und auch deshalb haben sich manche Degenerationserscheinungen in diesen Ländern bei weitem nicht so schroff entwickelt wie in Frankreich und besonders in Deutschland, das sich in den Gründerjahren an die Spitze dieser Entwicklung setzt, und dessen Hauptstadt als 'grösste Mietskasernenstadt der Welt' eine Reihe internationaler Rekorde hält⁽⁴⁾. Aber auch in Deutschland selbst bestehen erhebliche Unterschiede etwa zwischen Berlin und Bremen.

II.

D I A G N O S E

Was zunächst die Diagnose betrifft, den Wesensgegensatz, in dem sich die soi-disant Architektur des 19. Jahrhunderts zu der Architektur aller früheren Perioden befindet, so bietet uns hier die Gestalttheorie⁽⁵⁾ die Möglichkeit zu klarer und scharfer begrifflicher Fassung.

Die Bauwerke des Barock wie die der Gotik und der vorhergehenden Zeiten sind gestaltstark; ihre Teile sind zu einer unlösbaren Einheit des Eindrucks fest und kraftvoll miteinander verbunden. Die Bauwerke des Klassizismus dagegen stellen sich als schwache, arme, magere Gestalten dar, deren Teile nur lose verbunden nebeneinander stehen und sich leicht trennen lassen: der 'esprit géométrique' siegt hier über den 'esprit de finesse' (Pascal), 'Zahl und Maass in ihrer Nacktheit heben die Form auf und verbannen den Geist der lebendigen Beschauung' (Goethe)⁽⁶⁾. Die Bauwerke des 19. Jahrhunderts gehen auf der gleichen Stufenleiter noch weiter abwärts über Null hinaus ins Negative. Hier stehen die Teile nicht mehr, wie im Klassizismus, klar geordnet und schwach verbunden nebeneinander, vielmehr durchdringen sie sich wieder gegenseitig: aber nicht sich steigernd, sondern sich störend, sich gegenseitig totschiagend, zu scheusslichen Klumpen geballt. Es entstehen negative Gestalten, Missgestalten, Ungestalten, ganz entsprechend dem angeführten Goetheschen Wort, dass es nichts schrecklicheres gibt, als das Absurde verkörpert zu sehen.

Während das Bauwerk im Barock und früher mehr war als die Summe seiner Teile und im Klassizismus sich der blossen Summe seiner Teile näherte, ist es im 19. Jahrhundert weniger als die Summe seiner Teile. Dies negative Ergebnis der architektonischen Betätigung des 19. Jahrhunderts war — naturgemäss — ungewollt. Und wir werden sehen, wodurch es trotzdem zustande kam.

III.

KLASSIZISMUS

Dagegen war das gestaltschwache, magere, aber leicht und klar zu übersehende Bauwerk des Klassizismus als solches gewollt. Dieser rationalistisch-mathematische Bauwille, der die starke, unauflöbliche Gestalt als dumpf und bedrückend verabscheut, sein eigenes Ideal als hell, klar, frei und leicht empfindet, tritt aber nicht erst im Klassizismus des 18. Jahrhunderts auf, sondern ist bereits von Anfang an ein Charakteristikum der Renaissance und ihrer Baugesinnung.

Da es Vorromantik und Romantik waren, die uns das einführende Verständnis, wie für die Vergangenheit überhaupt, so auch für Humanismus und Renaissance erschlossen, so sind wir bis heute gewohnt, die der Romantik nahe liegende emotionale Seite der Renaissance in den Vordergrund zu stellen : den Durchbruch des neuen Lebensgefühls, den Individualismus, die Antiaskese, die Ungebundenheit (⁷). Aber wir dürfen darüber nicht die strukturell grundlegende Rolle des Rationalismus vergessen, der Bewusstheit und Gewolltheit, der Theorie und des Theoretisierens.

Für die architektonische Aeusserungsform dieser rationalistischen gestaltfeinlichen Gesinnung kann ich hier verweisen auf das Buch von *Paul Frankl* 'Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst' (⁸), wo durch exakte Formanalyse einer grossen Zahl typischer Bauwerke der polare Gegensatz zwischen dem additiven, summativen Charakter der Renaissancebauten, die aus klar abgegrenzten Teilen in ohne weiteres übersehbarer Weise und leicht zerlegbar zusammengesetzt sind, und dem Ineinanderfliessen und der unauflöblichen Verschmolzenheit der Teile im Bauwerk des Barock herausgearbeitet wird. Nur darf deshalb nicht etwa das leicht analysierbare Bauwerk der Renaissance und des Klassizismus als das natürliche und ursprüngliche, das bei der Analyse nur schwer und mittelbar auf einfache geometrische Vorstellungen zurückführbare und insofern kompliziertere Bauwerk des

Barock als Ausfluss einer abgeleiteten, um nicht zu sagen entarteten "Sehweise" erscheinen, während es in Wahrheit eher umgekehrt ist und die lockere Klarheit des Klassizismus gegenüber der gestaltstarken Dichte von Gotik und Barock morphologisch eine Auflösungs- und Zerfallserscheinung darstellt (*). Die abendländische Baukunst ist, symptomatisch gesprochen, an Gestaltzerfall zu Grunde gegangen, Gestaltzerfall, dessen erstes Stadium als Gestaltauflöckerung in Erscheinung tritt.

Gegen die bedrückende pyknische Schwere und düstere Geballtheit des unter Michelangelos Führung heraufziehenden gegenreformatorischen Barock protestiert Palladios Rückwendung zur lockeren Leichtigkeit und klaren Helle von Frührenaissance und idealisierter Antike schon aus dem gleichen asthenischen Gegengefühl heraus, aus dem dann zwei Jahrhunderte später der vollendete Barock durch den Klassizismus abgelöst wird. Die nicht zu leugnende eigentümliche "Schönheit" Palladios, wie später die ihm nacheifernde, wenn auch sehr viel schwächere mancher klassizistischer Bauten Schinkels, die beide Goethe begeisterten, sind typische Beispiele von Erbutverbrauch: Die Gestaltkraft der jeweils vorhergehenden, noch nicht rationalistisch aufgelösten Schaffensweise schwingt sich in ihnen aus, und wirkt in gewisser Weise um so "reiner" und geläuterter, als ihnen, infolge ihres sozusagen subtraktiven Zustandekommens, nichts mehr von dem Erdhaften und Vulkanischen ursprünglicher Entstehung anhaftet: "frei und leicht wie aus dem Nichts entsprungen". In Wirklichkeit freilich liegt das Nichts nicht hinter diesen Gestaltungen, wohl aber unmittelbar vor ihnen; sie befinden sich auf dem Wege zwar nicht von ihm her, aber zu ihm hin, auf dem Wege zur völligen Auflösung.

Die Feindschaft der Renaissance gegen die Gotik beruht auf dem gleichen Gegensatz wie die Feindschaft des Klassizismus gegen den Barock; der Barock seinerseits steht umgekehrt in gleicher Weise und aus den gleichen Gründen in Gegensatz *nach rückwärts* gegen die Renaissance und *nach vorwärts* gegen den Klassizismus.⁽¹⁰⁾

Dabei vollzieht sich der geschichtliche Ablauf auch nicht so, wie wir im allgemeinen noch gewohnt sind, es uns vorzustellen: als ob die Renaissance durch den Barock und der Barock durch den Klassizismus abgelöst worden wäre — vielmehr geht ein und dieselbe klassizistische Kunstrichtung von der Frührenaissance

bis zum Ende des Klassizismus einheitlich und ununterbrochen durch ⁽¹¹⁾. Der Klassizismus beginnt mit der Frührenaissance, und die Renaissance endet mit dem Spätklassizismus. Und diese Strömung ist es, gegen die und innerhalb deren der Barock opponiert, ohne je völlig durchzudringen, von der er vielmehr überlebt wird ⁽¹²⁾. Der Barock opponiert aus dem Geiste der Gegenreformation ⁽¹³⁾ und des Pietismus ⁽¹⁴⁾; er ist eine Wiedergeburt der Gotik in den Formen der Renaissance, eine Synthese zwischen Renaissance und Gotik, ja in gewisser Weise eine Fortentwicklung der innersten Wachstumstrieb der Gotik über das Ende der Spätgotik hinaus ⁽¹⁵⁾. Dass eine derartige Weiterentwicklung der Spätgotik zum Barock im Norden auch aus sich selbst heraus, ohne das Dazwischentreten der Renaissance, möglich gewesen wäre und im Zuge der Entwicklung lag, das beweisen auch die starken Ansätze in dieser Richtung auf dem Gebiete der Malerei und Graphik: in Deutschland die Donauschule: Altdorfer, Grünewald, Baidung, Wolf Huber ⁽¹⁶⁾.

Das Rokoko wurde schliesslich eine Art Synthese zwischen Barock und Klassizismus, äusserlich zuerst ein Teilsieg des Barock über den Klassizismus auf dessen eigenem französischem Boden, innerlich zuletzt ein Sieg des Klassizismus über den Barock. Das Rokoko, in dem sich zuerst das Barock flamboyant überschlug, wurde je länger desto mehr eine subkutane Aushöhlung des Barock: am Ende oft nur ein klassizistischer Baukörper mit übergeworfenem Barockzierrat ⁽¹⁷⁾. Das Empire brauchte dann nur diesen Flitterzierrat abzustreifen, wie die Wanddekorationen am Morgen nach einem Maskenball, und ihn allenfalls durch sparsam angebrachte antikisierende Embleme zu ersetzen.

Gegenseitige Beeinflussungen zwischen Klassizismus und Barock sowie Übergangs- und Mischungserscheinungen konnten umso leichter stattfinden, als die der Antike entnommenen Dekorationselemente ja beiden polaren Richtungen gemeinsam waren ⁽¹⁸⁾.

Nur in Italien — und später in Deutschland — kommt es zeitweise zu einem vollen Sieg des Barock, während der Renaissance-Klassizismus eine neue Heimat in Frankreich findet ⁽¹⁹⁾. Mansart bereitet als Praktiker, Blondel, Perrault und Fréart de Chambray als Theoretiker dem Klassizismus den Weg ⁽²⁰⁾; Berninis Sturz im Kampf um die Louvrefassade (1665) bedeutet im Ringen des Klas-

sizismus gegen den Barock den Höhepunkt und endgültigen Umschwung zugunsten des Klassizismus ⁽²¹⁾ zunächst auf französischem Boden. Der arme Balthasar Neumann musste 1723 auf Befehl seines Fürstbischofs nach Paris fahren und sich von den dortigen Hofarchitekten, die an Begabung nicht von ferne an ihn heranreichten, wie ein Schuljunge sein Konzept korrigieren lassen; einer von diesen, Boffrand, kam sogar 1724 selbst nach Würzburg, um, wie er meinte, nach dem rechten zu sehen. ⁽²²⁾

Die Feindschaft des Klassizismus gegen jede, auch die leiseste, Spur von Regelwidrigkeit ging im 18. Jahrhundert bereits so weit, dass Perrault wegen seiner Louvrefassade, mit der im 17. Jahrhundert der Klassizismus über den Barock gesiegt hatte, die aber immerhin noch zwei Stockwerke durch eine Säulenreihe zusammenfasste, als "Ahnherr aller Willkürlichkeiten" galt ⁽²³⁾. Als in Frankreich selbst, unter der Regentschaft und Ludwig XV., eine schwache Auflehnung gegen den Klassizismus im Rokoko erfolgte, hatte der Geist der Regelmäßigkeit — teils im Gefolge der eigentlichen Renaissance, wie in England, teils unter der Wucht des Vorbilds des Sonnenkönigs — das übrige Europa bereits ergriffen ⁽²⁴⁾. Der erst jetzt so genannte Klassizismus bringt nur den endgültigen Sieg des Geistes regelhafter Theorie.

Der Barock, als Kunst der Gegenreformation und des Absolutismus, der höchstgesteigerten Herrschaftlichkeit also auf religiösem wie auf politischem Gebiet, war von den Menschen schliesslich als erdrückendes Übermass und unerträgliche Last empfunden worden, wogegen überall, vom Staatsrecht bis zur Musik, eine Reaktion einsetzte, die sich auf geistigem Gebiet bezeichnenderweise "Aufklärung" nannte, als Gegensatz nämlich zu der vorhergehenden Verdüsterung, Verfinsterung. In der Architektur wurde die Entlastung, nach der man so sehr verlangte, zunächst in der Weiterbildung des ernsthaft-gravitätischen Barock zum spielerisch-graziösen Rokoko gesucht. Aber die so auf die Spitze getriebene Unruhe und Flackerigkeit konnte den nach Natürlichkeit, Einfachheit und Regelmässigkeit verlangenden Zeitgeist nicht auf die Dauer befriedigen. Was lag da näher, als ein Zurückgreifen auf jene antik-klassizistischen Elemente, die ja auch noch im Barock, besonders im französischen Barock, in mehr oder minder starkem Anteil erhalten geblieben waren.

Dieser Rückgriff erhielt seit 1748 neuen Anstoss und neue Nahrung durch die Entdeckung und Freilegung von Herculaneum und Pompeji, zweier hellenistisch-römischer Villenstädte, die sich unter Lava und Asche des Vesuv in erstaunlicher Frische erhalten hatten, und so die Zeitgenossen ihrer Entdeckung mit besonderer Lebendigkeit beeindruckten. Die akademisch.-architektonische Auswertung geschah insbesondere durch den *Recueil d'antiquités* des Grafen Caylus, der 1752 zu erscheinen begann und in allen Kulturländern stärksten Einfluss übte.

Unter solchen Einwirkungen bildete der sich ernüchternde Zeitgeist der Aufklärung das Rokoko zu Louis-seize und Zopfstil um, der durch Abstreifen der letzten nur noch sparsam und schüchtern verwandten Rokokoornamente in den eigentlichen Klassizismus überging, jenen Klassizismus in Aussen- und Innenarchitektur, dessen pomphaft-repräsentative Ausbildung unter Napoléon wir *Directoire* und *Empire*, und dessen bürgerlich-bescheidenen, geschmackvoll-soliden Auslauf besonders in Deutschland wir *Biedermeier* nennen. ⁽²⁵⁾

Von der Frührenaissance bis zum *Biedermeier* läuft, wie wir sahen, die klassizistische Tradition ununterbrochen durch. Der Barock setzt sich auf sie auf, erlebt im Rokoko eine asthenisch-hektische Uebersteigerung, im Zopf eine asketische Rückbildung, um dann völlig zu verschwinden und die klassizistische Grundlage, oder das klassizistische Gerüst, wieder nackt zu Tage treten zu lassen.

Infolge der Allmählichkeit und Stetigkeit des Überganges vom Barock bis zum *Biedermeier* haben sich Reste des besonders starken barocken Gefühls für Proportion und räumlichen Zusammenklang bis ins *Biedermeier* hinein gehalten, wenn auch in immer schwächerer Verdünnung.

Im übrigen fällt dieser abermalige Rückgriff auf die Antike schon in den Bereich des Historismus, und wird uns unter diesem Gesichtspunkt noch beschäftigen (unten Abschnitt IX).

Es ist begreiflich, dass, nach den grauenhaften Verfallerscheinungen und Ausschreitungen des 19. Jahrhunderts, der nach einer besseren Vergangenheit suchende Blick zuerst wieder auf diese Innen- und Aussenarchitektur von *Biedermeier* und *Klassizismus* fiel, und dass man, in historisierender Erneuerung längst geübt, hier Trost und Heilung von den Ausschweifungen des His-

torismus suchte, und, in dem bescheidenen Masse einer symptom-
bekämpfenden Linderung, auch fand.

Enttäuscht und ermüdet von Ausschweifungen und Verir-
rungen zieht man sich immer wieder und wieder auf das sichere
Minimum der ältesten, bewährtesten, anerkanntesten abendländi-
schen Stiltradition zurück, die immer noch ein letzter Hauch an-
tiker Grösse und humaner Würde umstrahlt: "Das Einfache ist im-
mer vornehm". In dieser Bewahrung eines Mindestrestes huma-
nistischer Tradition liegt — auch heute noch — das nicht abzu-
leugnende Verdienst des Klassizismus.

Andererseits ist es der Charakter des Klassizismus als des un-
verwüstlichen und sozusagen zeitlosen feudaloiden Repräsentations-
stils, der ihn — gewalttätigen und deshalb ästhetisch sterilen, par-
venühaften und deshalb geschmacklich unsicheren — Tyrannen,
von Napoléon bis Hitler, als sicherste Anlehnung empfahl.

IV.

VON DER PRAXIS ZUR THEORIE

Entsprechend dem stark theoretischen und litterarischen Charakter des Humanismus ⁽²⁶⁾ wurde in der Renaissance die Architektur eine litterarische Angelegenheit. Es entstand eine Architekturlitteratur — die in der Spätgotik nur erst vereinzelt rein empiristisch eingestellte Vorläufer besass ⁽²⁷⁾ — und zwar im Anschluss an das einzige aus dem Altertum überlieferte Werk dieser Art: Vitruvs 'De architectura'. Vitruv wurde wieder und wieder herausgegeben, übersetzt, commentiert, illustriert ⁽²⁸⁾. Die sich hieraus entwickelnde theoretische Architekturlitteratur ⁽²⁹⁾ wurde für den Architekten zur zweiten, 'höheren' Lehrquelle neben der 'niedereren' traditionellen Praxis des Bauhandwerks. Und alsbald sehen wir, 'wie es der Kunst geht, wenn sie der Aesthetik in die Hände fällt'.

Bezeichnend hierfür ist die Entwicklung Andrea Palladios (1508-1580), des Heros Archegetes des eigentlichen Klassizismus und des weitaus genialsten aller klassizistischen Architekten. Als junger Steinmetz von 16 Jahren hatte er jene Begegnung mit dem Humanisten Trissino, die sein Lebensschicksal entscheiden sollte. Dieser begeisterte Humanist, in seinen eigenen litterarischen Produktionen unzulänglich, wurde sein Lehrer, Gönner und Mäcen; er führte ihn in Vitruv und die Reste des Alterstums ein, zu welchem Zweck er ihn auf mehrere archäologische Studienreisen nach Rom schickte. Er legte ihm gelehrterweise den prachtvoll klingenden Namen Palladio bei, der ihn als Schützling der Pallas Athene bezeichnen sollte. Palladio wirkte nicht nur als sachverständiger Berater und Zeichner für die Vitruvausgabe des Daniele Barbaro 1556, sondern veröffentlichte auch selbst eine ganze Reihe architekturtheoretischer Schriften, vor allem, als einen modernen Vitruv, die *Quattro libri dell' architettura* 1570, die noch in Goethe auf seiner Italienischen Reise einen begeisterten Käufer und Leser fanden. Das schönste seiner ausgeführten Bauwerke ist wohl die mit Recht berühmte Villa Rotonda, in der Erscheinung "göttlich", in der Praxis allerdings für Menschen wenigstens unbewohnbar. Unter seinen unausgeführten Entwürfen verdient Erwähnung die grausige Rialto-Brücke, die es wahrhaftig fertig bringt, auf den mittleren Brückenbogen zwei

hohle Tempelfassaden Rücken an Rücken zu stellen, mit Front nach den von beiden Seiten durchfahrenden Schiffen.

Diese theoretisierende Entwicklung ebnete natürlich auch Aussenseitern den Weg zum Architektenberuf, denen wir seit der Renaissance in der Architekturgeschichte immer häufiger begegnen: von Leon Battista Alberti bis Knobelsdorff beherrschen — ausserhalb des eigentlichen Barock — der Literat, der Mathematiker, der Artillerieoffizier, der Maler das Feld der Architektur. Von Perrault sagt bekanntlich Boileau, dass er 'de mauvais médecin devient bon architecte'.

Die Verbreitung der theoretischen Litteratur ermöglichte zugleich dem humanistisch gebildeten Laien in immer stärkerem Maasse, sich als Liebhaber mit Architektur zu beschäftigen und als Bauherr dem Architekten ins Handwerk zu pfuschen: 'Celui qui fait bâtir une maison demande... que le commode aussi bien que le nécessaire s'y trouvent, et c'est alors qu'on souhaiterait être architecte pour faire bâtir selon les idées que l'on a conçues: On parcourt pour cet effet les différents livres d'architecture; on y cherche quelque dessein qui ait rapport à la distribution qu'on se propose' ⁽³⁰⁾. Gelegentlich waren auch die Verfasser von Büchern über Architekturtheorie nicht einmal Architekten, sondern begeisterte Dilettanten, wie z.B. Roland Fréart, Sieur de Chambray, der Verfasser eines besonders einflussreichen Architekturbuches ⁽³¹⁾. Dasselbe gilt von Cordemoy ⁽³²⁾. Wie im 18. Jahrhundert die Bauleidenschaft einschliesslich der Gartenarchitektur ⁽³³⁾ ein Lieblingssport weltlicher und geistlicher Fürsten war ⁽³⁴⁾, so wurde an den Höfen eine litterarisch fundierte Architekturkenntnis geradezu zu einem wesentlichen Bestandteil der höheren Allgemeinbildung des Kavaliers. ⁽³⁵⁾

In bezeichnendem Gegensatz zu der herrschenden Stellung, welche die litterarisch niedergelegte Theorie seit der Renaissance im Klassizismus einnahm, tritt im Barock die Architekturlitteratur wieder in die dienende Stellung eines blossen empiristischen Behelfsmittels zurück, die sie in der Spätgotik innegehabt hatte. Eine eigene Architekturtheorie besitzt der Barock überhaupt nicht; wo in der Architekturlitteratur der Barockzeit Theoretisches vorkommt, ist es aus der klassizistischen Theorie übernommen und handelt es sich also um Mischbildungen ⁽³⁶⁾.

V.

HUMANISMUS UND BILDUNG

Die neue, auf gestaltschwache Klarheit gerichtete, auf literarische Theorie gegründete Baugesinnung der Renaissance trat geschichtlich auf als Bestandteil der geistigen Bewegung des Humanismus, der das Ideal der klassischen, auf die Antike als Norm zurückgreifenden Bildung aufstellte. Der Architekt wurde damit zum Träger humanistischer Bildung und ebenso wie der Dichter Maler, Bildhauer zum Angehörigen einer neuen geistigen Oberschicht, der ebenfalls anzugehören und die zu fördern die alte Aristokratie bald als ihre Ehrenpflicht betrachtete:

‘Drum soll der Sänger mit dem Könige gehn,
Sie beide wandeln auf der Menschheit Höhn.’

Dieser Gegensatz zwischen Mittelalter und Renaissance in der sozialen Stellung und Wertung des Künstlers ⁽³⁷⁾ war es, den Dürer auf seiner italienischen Reise so scharf empfand: ‘Hie bin ich ein herr, doheim ein schmarutzer.’ ⁽³⁸⁾ Der entsprechende Gegensatz zwischen Barock und Klassizismus in der sozialen Wertung des Künstlers findet einen ebenso bezeichnenden wie durch seine Naivität belustigenden Ausdruck in den Betrachtungen Sandrarts (1606-1683) über Rembrandt ⁽³⁹⁾: ‘Es ist fast zu bewundern, dass, da der furtreffliche Rembrand von Ryn nur aus dem platten Land und von einem Müller entsprossen, gleichwohl ihn die Natur so zu edler Kunst dergestalt getrieben, dass er durch grossen Fleiss, angeborene Inclination und Neigung auf einen so hohen Staffel in der Kunst gelanget... und gieng ihm wegen Gültigkeit der Natur, ungesparten Fleisses und allstatiger Übung nichts ab, als dass er Italien und andere Örter, wo die Antichen und Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht, zumal da er auch nicht, als nur schlecht Niederländisch lesen, und also sich durch die Bücher wenig helfen können. Demnach bliebe er beständig bey seinem angenommenen Brauch und scheuete sich nicht, wider unsere Kunstregeln, also die

Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmassen, wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgehend, dass man sich einig und allein die Natur und keine andern Regien binden solle, wie er dann auch nach Erforderung eines Werks, das Licht oder Schatten und die Umzüge aller Dingen, ob sie schon dem Horizont zuwider, wann sie nur seiner Meinung nach wol und der Sachen geholffen, gut geheissen.¹

Der mittelalterliche Dombaumeister, auch der begabteste und angesehenste, war doch immer Handwerksmeister geblieben, so sehr sich auch bereits seit der Hochgotik einzelne besonders erfolgreiche Dombaumeister persönlich herauszuheben begannen (40). Den Steinmetzen und Maurern seiner Bauhütte gegenüber, aus deren Reihen er hervorgegangen war, galt der Dombaumeister doch immer nur als der Erste unter Gleichen. Erst die Renaissance legte zwischen ihn und den bloss ausführenden Bauhandwerker jene tiefe und verhängnisvolle Kluft, die Bildung von Unbildung trennt. Im Barock wurde diese Kluft zum grössten Teil noch einmal überbrückt, mit dem Sieg des Klassizismus hingegen endgültig festgelegt.

VI.

VON DER BAUHÜTTE ZUM ARCHITEKTENBÜRO

Die von Humanismus und Renaissance ausgehende Entwicklung einer 'gebildeten' Baukunst konnten nicht ohne tiefgreifende Rückwirkungen auf die aus dem Mittelalter überkommene handwerklich-traditionelle Baupraxis und deren soziale Struktur bleiben.

Das Mittelalter hatte auf diesem Gebiet — jedenfalls in Deutschland, Frankreich, England — eine doppelte Organisation entwickelt. Die untere Stufe bildeten die örtlichen Zünfte der Maurer, Zimmerleute usw., die den laufenden örtlichen Bedarf an Nutzbauten deckten. Darüber erhob sich die interlokale Organisation der Bauhütten für die sporadisch auftretenden einmaligen grossen Bauaufgaben, die Dome, denen die örtlichen Bauhandwerker im allgemeinen weder qualitativ noch quantitativ gewachsen gewesen wären. Die Dombauhütten, oft von weither, ja sogar über die Landesgrenzen herbeigerufen, übten ihre Tätigkeit jeweils da aus, wo es gerade eine grosse Kirche zu bauen gab.

Die deutschen Bauhütten ⁽⁴¹⁾ hatten ihre eigene strenge, sozusagen exterritoriale, gegen die örtlichen Zünfte scharf abgegrenzte Organisation mit eigenen Verpflichtungen, eigenen Gebräuchen und eigener Gerichtsbarkeit. Sie beschickten gemeinsame Tagungen zur genauen Festsetzung ihrer Ordnungen; bekannt sind solche aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Der erste allgemeine deutsche Bauhüttenstag wurde am 25. April 1459 zu Regensburg eröffnet ⁽⁴²⁾. Als ständiger Vorort setzte sich immer mehr Strassburg durch.

Dass bei jedem grossen Bau die Tätigkeit des Entwerfens, Leitens und Anordnens die Zeit und Kraft eines Menschen voll in Anspruch nimmt und besondere, nicht alltägliche Fähigkeiten und deren Entwicklung fordert, liegt im Wesen der Sache und war daher im Mittelalter genauso unvermeidlich wie in der Renaissance und bis zum heutigen Tage ⁽⁴³⁾. Das ganze Mittelalter hindurch aber war die Ausbildung dieses entwerfenden und leitenden Baumeisters rein praktisch; sie war handwerklich-traditionell wie die jedes

zünftigen Handwerksmeisters, beginnend mit dem gewöhnlichen Lehrgang des Lehrlings und Gesellen ⁽⁴⁴⁾. Der Meister scheute sich auch nicht, wieder als gewöhnlicher Steinmetz zu arbeiten, wenn er gerade als Meister unbeschäftigt war ⁽⁴⁵⁾.

In Italien, wo ja auch die Gotik nie so festen Fuss gefasst hatte wie in Frankreich, England und Deutschland, scheint eine derartige feste interlokale Bauhüttenorganisation gefehlt zu haben, so dass hier der humanistische Architekt bei seinem Aufkommen gewissermassen freies Feld fand ⁽⁴⁶⁾ und nur gelegentlich mit den örtlichen Zünften und deren Gerechtsamen zusammenstiess; wohl der berühmteste dieser Zusammenstösse war die Verhaftung Brunelleschis (1379-1446), nach der Vollendung seiner berühmten Domkuppel, durch die Konsuln der Florentiner Maurerzunft, weil er als Goldschmied bei den Seidenwebern immatrikuliert, also nicht zur Ausübung des Maurerhandwerks berechtigt war.

Von der propagandistischen Kraft des wiedergeborenen Altertums und der dekorativen Pracht der neuen weltlichen Zierformen getragen, breitete sich nun aber der Architekt auch in die Länder der festen mittelalterlichen Bauhüttenorganisation aus. Zunächst traten reisende Italiener als Architekten auf, dann aber auch mehr und mehr Einheimische. Zugleich trat mit der Entwicklung des Absolutismus der fürstliche Profanbau zunehmend an die Stelle des Sakralbaus. Der humanistisch gebildete Architekt machte dem fürstlichen Bauherrn die Pläne, deren Ausführung meist in der Hand von örtlichen Handwerkern lag.

Das alles musste auf die Bauhütten zersetzend wirken, deren international-überstaatliche Organisation zudem mit der Souveränitäts-Autarkie des absolutistischen Territorialstaates unverträglich war. Die Verbindung der deutschen Bauhütten mit der Hauptstätte in Strassburg wurde, nach der Annektion Strassburgs durch Frankreich, im Jahre 1707 durch Reichsschluss verboten ⁽⁴⁷⁾, die Einhaltung des Hüttengeheimnisses mit allen besonderen Gebräuchen im Jahre 1731 ⁽⁴⁸⁾. Das Personal der Bauhütten wurde allmählich von den örtlichen Zünften aufgesaugt ⁽⁴⁹⁾, ihre jeder praktischen Aufgabe und Bedeutung entleerte Tradition zu symbolischer Verwendung von dem 1717 in London zum ersten Mal hervortretenden Orden der "Freimaurer" übernommen ⁽⁵⁰⁾.

War der humanistisch gebildete, klassizistisch gerichtete 'Ar-

chitekt' der Renaissance an Stelle des gleich ihm örtlich ungebundenen Werkmannes der Bauhütten getreten, so wurde bezeichnenderweise die Barockarchitektur — entsprechend dem Goetheschen Grundsatz 'Aller Kunst muss das Handwerk vorausgehen' — vorwiegend von eingesessenen Meistern des Maurer-, Zimmermanns- und Stukkateurhandwerks getragen, von denen wir im Hochbarock wieder, wie in der Gotik, ganzen Familien in mehreren Generationen begegnen ⁽⁵¹⁾. Die katholischen Kirchen und Klöster Süddeutschlands wurden von Maurermeistern und Stukkateuren gebaut, die die barocke Tradition von eingewanderten italienischen Handwerkern, den 'wälschen Maurern', übernommen hatten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts jedoch war diese baumeisterliche Familientradition meist erloschen.

In den künstlerischen Richtungsgegensatz des Klassizismus gegen den Barock mischte sich demgemäss die soziale Verachtung, die der akademisch gebildete, als Kavalier erzogene 'Architekt' gegen die Handwerker empfand, 'qui travaillent par habitude et non par raisonnement', wie Blondel naserümpfend sagt ⁽⁵²⁾. Entsprechend äussert sich der Klassizismus auch sonst mit unverhohlenen Ressentiment ⁽⁵³⁾: 'Diese Modekunst der Maurergesellen hat es gewagt, Fassaden zu dekorieren, als wenn es sich um die Wand eines "salons" handele, diese Leute, für die der Name Architekt zu gut ist...'

Im übrigen machte das örtliche Bauhandwerk die gleiche Entwicklung durch wie das übrige Handwerk, die unter fortschreitendem Verfall der Zünfte allmählich zum Kapitalismus und seinen Unternehmungsformen führte. Aus dem Bauhandwerksmeister wurde der Bauunternehmer und schliesslich oft genug der Bauspekulant ⁽⁵⁴⁾. Und daneben tritt, oft nicht weniger verhängnisvoll, die Laufbahn des bürokratischen staatlichen Baubeamten, vom Regierungsbauführer über den Regierungsbaumeister bis zum Wirklichen Geheimen Oberbaurat. Die obrigkeitliche Baupolizei, zu deren Ausübung diese Baubeamten zunächst bestimmt waren, war an sich eine organisatorische Notwendigkeit und insofern ein wesentlicher Fortschritt, wenn sie auch keineswegs immer in fortschrittlichem Sinne gehandhabt wurde, und oft sogar in den verschiedensten Richtungen höchst schädlich wirkte.

VII.

VON DER HANDWERKSLEHRE ZUR AKADEMIE

Der humanistisch gebildete Architekt der Renaissance, gleich dem eigentlichen Humanisten als Vagant, als Bohémien von Hof zu Hofe ziehend, war zunächst eine ausgesprochen individualistische Erscheinung, und die Gemeinsamkeit der Atmosphäre zwischen allen humanistisch Gebildeten liess sich nicht durch fachliche Organisation fassen ⁽⁵⁵⁾. Die 'Akademien', die sich innerhalb jener humanistischen Sphäre mehr als Zirkel zur gegenseitigen Anregung und Pflege der gemeinsamen Gesinnung und Richtung, denn als eigentlich pädagogische Organisationen mit praktisch-fachlichen Zwecken bildeten, griffen erst spät von der litterarischen auf die künstlerische Sphäre und am spätesten auf die Architektur über ⁽⁵⁶⁾. Hier betätigte sich erst der absolutistische Merkantilismus organisatorisch. So vereinigt Mazarin unter Ludwig XIV. im Jahre 1648 alle Maler und Bildhauer, die nicht den Zünften angehören, in der Académie de peinture et de sculpture, so folgt 1671 die Gründung der Académie d'architecture. Vereinzelt seit Ende des 17., allgemein im 18. Jahrhundert entstehen auch in Deutschland Bauakademien. Sie hatten ebenso wie in Frankreich den Zweck, den Architekten von der irrationalen und verächtlichen Tradition des Handwerks vollends loszulösen und ihn endgültig auf die rationale, mathematische, humanistisch-klassizistische Architekturtheorie zu stellen, die ja in einer reich entwickelten Litteratur zur Verfügung stand, welche Litteratur im Zusammenhang mit dieser Entwicklung noch immer stärker answoll ⁽⁵⁷⁾.

Das örtliche niedere Bauhandwerk wurde von der 'akademischen' pädagogisch-organisatorischen Rationalisierung im allgemeinen erst später erfasst, vollständig erst durch die Fachschulordnungen im Laufe des 19. Jahrhunderts, die dann freilich desto verheerender wirkten — obgleich beispielsweise die Hamburgische Gesellschaft zur Förderung der Kunst- und nützlichen Gewerbe bereits 1677 mit der Gründung einer gewerblichen Unterrichtsanstalt vor-

angegangen war ⁽⁵⁹⁾ und bezeichnenderweise schon Descartes einen Plan ausgearbeitet hatte, um den, wie er meinte, düsteren Stumpfsinn irrationaler Handwerkstradition durch eine planmässig-rationale Schulorganisation zu ersetzen ⁽⁶⁰⁾. So konnte sich hier eine gute, ziemlich unverdorbene, wenn auch bescheidene Überlieferung lebendigen Baugefühls — oft als Familientradition — stellenweise bis ins 19. Jahrhundert hinein halten, die uns noch an manchen ländlichen und provinziellen Bauten der Biedermeierzeit freudig überrascht ⁽⁶⁰⁾.

VIII.

VOM MODELL ZUM REISSBRETT

Nun sind die meisten im früheren besprochenen Zersetzungserscheinungen keineswegs auf die Architektur beschränkt, sondern mehr oder weniger allen Künsten gemeinsam. Auch in der Malerei und Skulptur geht zu gleicher Zeit die Ausbildung von der instinktiven handwerklichen Meisterlehre auf bewusst organisierte Kunstschulen über. Und auch stilistisch und gesinnungsmässig bilden Architektur, Skulptur und Malerei der Renaissance und des Klassizismus je eine Einheit.

In der Malerei und bis zu einem gewissen Grade auch in der Skulptur aber geht die abendländische Entwicklung ohne wesentliche Unterbrechung bis zur Gegenwart weiter ⁽⁶¹⁾. Gewiss lassen sich auch hier seit Ende des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts graduelle Verfallserscheinungen aufweisen; und jede Entartungsweise der Architektur hat auch ihre Begleiterscheinung in Skulptur und Malerei. Aber diese Verfallssymptome bleiben partiell, erstrecken sich bei der Malerei nie, bei der Skulptur nur für kurze Zeit über die ganze Breite des Kunstzweiges. Im grossen und ganzen halten sich doch wohl beide Künste so ziemlich innerhalb der Schwankungsbreite der bisherigen Entwicklung. Das Aussetzen der Plastik in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts, während die Malerei sich weiter entwickelte, beruht einerseits auf dem Verfall der Architektur als ihres natürlichen Rahmens, andererseits wohl auf der beiden Gebieten gemeinsamen Schwächung der Fähigkeit räumlicher Vorstellung ⁽⁶²⁾. Auf dem Gebiete der Malerei weist das 19. Jahrhundert sogar Erscheinungen auf, die zweifellos die Spitzenleistungen des 18. Jahrhunderts übertreffen und den Vergleich mit denen des 17. Jahrhunderts nicht unbedingt zu scheuen brauchen ⁽⁶³⁾. Wie hier aber der Einzelne auch werten möge, keinesfalls kann auf dem Gebiet der übrigen Künste so wie auf dem der Architektur von einem völligen Abbrechen der wachstümlichen Entwicklung, von einem Zusammenbruch, ja recht eigentlich einem Aufhören und Aussetzen die Rede sein ⁽⁶⁴⁾.

Zur Erklärung dieses völlig einzigartigen und unerhörten Vorganges bedarf es also der Aufweisung besonderer verursachender Umstände, die, zu den übrigen hinzukommend, nur diesem einen Gebiet, dem der Architektur, eigentümlich sind.

Das Bauwerk ist ein dreidimensionales, räumliches Gebilde; die Papierfläche der Architekturlitteratur, in der sich seit dem 18. Jahrhundert Unterricht und Tradition der Architektur abspielt, ist zweidimensional. Die strenge, lehrhafte Darstellung des dreidimensionalen Bauwerks auf der zweidimensionalen Papierfläche ist nur vermittelt durch Kunstgriffe von Grundriss, Schnitt und Fassadenzeichnung möglich.

Statt dieser Zeichnungen hatte man früher vor allem Modelle verwandt⁽⁶⁵⁾. In der mittelalterlichen Bauhütte hatte jeder Arbeiter das entstehende Bauwerk selbst von früh bis Abend unmittelbar vor Augen und unter Händen. Die zupackende Mitarbeit, die aktive körperliche Berührung mit dem wachsenden Baukörper, war und blieb das erste; in ihr, an ihr und auf ihr entwickelte sich das geistige Verständnis und, wo es bei einem künftigen Meister allmählich über das bloss Handwerkliche hinauswuchs und sich zur geistigen Beherrschung steigerte, verlor es doch nie diese Verwurzelung. Auch der mittelalterliche Dombaumeister blieb im lebendigen Betrieb der Bauhütte dauernd im unmittelbaren Kontakt mit dem wirklichen Bauwerk, und war deshalb in seiner architektonischen Vorstellung erfüllt von dieser dreidimensionalen räumlichen Wirklichkeit.

Kam er dahin, selbst zu entwerfen und Neues zu schaffen, so war das, was in seiner Vorstellung Gestalt gewann, das dreidimensionale, räumliche Bild des künftigen Bauwerkes selber. Dieses war der Gegenstand der architektonischen Konzeption und Produktion. Selbst der Barockarchitekt nahm nur notgedrungen Papier und Feder zu Hilfe, um Grundriss, Schnitte oder Konstruktionszeichnungen zu fixieren, als unvollkommene Hilfsmittel der Verdeutlichung oder Festlegung für sich und andere, nicht anders wie die Notenschrift für den Komponisten, der nicht geschriebene Noten, sondern tönende Klänge produziert. Von Francesco Borromini (1599-1667) wird berichtet⁽⁶⁶⁾: 'Oft verfertigte er sich kleine Modelle aus Holz oder Wachs, da ihm gezeichnete Pläne allein nicht genügten..., dass er oft den Arbeitern ihr Werkzeug aus der Hand

nahm, um sie eines besseren Gebrauchs zu belehren... Er kannte jedes technische Geheimnis.' Balthasar Neumann (1687-1753) bringt nach eigenem Bericht von seiner Pariser Reise vor allem Modelle mit ⁽⁶⁷⁾: 'Caminfüsse, wandtleichter, staduen, spigel, vergoldt und unvergolte, geschnitten von holtz und prontz, damit dadurch denen bilthauern vor zu legen, wie die sache in der execution zu machen seindt', und: 'kleine modell von stühlen und bettern lasse mir auch machen'. Er rühmt sich, das Modell auch dem U n t e r r i c h t zugrunde zu legen: 'da ich gott lob die Vortheil habe, dass, was andere alleins mit lehr schreib vndt deoria, mit so langer zeitverlihrung wenig oder nichts profidiren, ich in praxi darthun werdte, worzu ich die mechanique brauchen werdte... vnd da ich mir oben blätz in mein hauss gemacht von jedem theil der wissenschafter sowohl die fortification, Civil gebauhte, maschinen in zugwerk aller arth, brunnenwerk, allerhand mühlwerk vnd nebst denen grossen globis ein stück land zur geograffie vnd deren viellen Sachen ins model zu bringen, darinn denjenigen, nach welchen jedes sein genie gehet, nach den nicht allein auf dem babier sondern in den Modeln vnd theils auch in natura unterweisen vndt lehren werdte können.'

Ganz anders der Schüler der Bauakademie des 18. und der Technischen Hochschule des 19. Jahrhunderts. Seine architektonische Vorstellungskraft entwickelt sich nicht am werdenden Bauwerk selber. Vor ihm liegen vielmehr die Lehrbücher der Architekturtheorie und Architekturgeschichte und daneben Reissbrett, Lineal und Zirkel. Er lernt nicht, sich Gebäude als lebendige Einheiten vorzustellen, sondern Grundrisse, Schnitte und Fassaden zu zeichnen ⁽⁶⁸⁾. Wenn er dann vom Rezipieren zum Produzieren übergeht, ist das, was er entwirft, das, was ihm vorschwebt, das, was sich in seinem Kopfe gestaltet, nicht mehr der Organismus des dreidimensionalen körperlichen Baues — er entwirft vielmehr, so wie er es gelernt hat, erstens einen Grundriss, zweitens einen Schnitt oder mehrere, drittens eine Fassade ⁽⁶⁹⁾. Wobei man verdammt aufpassen muss, dass die drei tückischen Objekte auch zu einander passen ⁽⁷⁰⁾. Ist dies sichergestellt und sind die Forderungen der Statik und der Baupolizei erfüllt, so können die Zeichnungen gestrost dem Bauunternehmer übergeben werden. Das dreidimensionale Gebilde, das sich dann auf dem Bauplatz vor den Augen der

schaudernden Mitwelt erhebt, ist zwar eine physikalisch-technische Konsequenz von Grundriss-, Schnitt- und Fassadenzeichnung; der Architekt kann aber leider mit Recht zu seiner so dringend nötigen Entschuldigung sagen: 'Ich habe es nicht gewollt',

IX.

HISTORISMUS UND KOSTÜMARCHITEKTUR

Die Architektur der Renaissance hatte antikisch, griechisch-römisch bauen wollen, hatte aber in diesem nachahmenden und nacheifernden Bestreben malgré soi, aus unbewusster produktiver Vitalität, dennoch eine eigene, weitgehend neue und originale Bauweise geschaffen. Ihre Einstellung, obgleich rückwärts gewandt, war noch nicht im späteren engeren Sinne historistisch, nicht nur, weil man zu seinem Glück von der trümmerhaft überlieferten Antike nicht allzuviel kannte, sondern vor allem auch, weil man sie nicht historisch, in ihrer einmaligen, individuellen, geschichtlich bedingten Besonderheit, sondern als absolutes, für alle Zeiten gültiges Ideal auffasste. So konnte man denn des frohen Glaubens leben, dass, je vollkommeneres und grösseres man selber schuf, desto näher man auch eben dadurch dem ewigen Vorbild kommen müsse, und umgekehrt. Immerhin hatte trotz alledem in dieser Rückwärts-gewandtheit, in dieser bewussten Übernahme fertiger Formen und Regeln einer weit zurückliegenden Epoche, von Anfang an die Gefahr der Wurzellosigkeit und Unbodenständigkeit gelegen.

Mit dem Übergang zum Barock nahm zwar die Selbständigkeit in der Verwertung antiker Bauformen und Baugedanken stark zu. Jedoch finden sich in den nächsten Jahrhunderten interessanterweise gelegentlich bereits leise Ansätze zu eigentlichem architektonischem Historismus, Versuche zu mehr oder weniger 'stilgetreuer' Ergänzung von gotischen Bauten ⁽⁷¹⁾. Dann die 'Chinoiserien' des Rokoko — Exotismus und Historismus gehören ja eng zusammen.

Die entscheidende und verhängnisvolle Störung kam aber bezeichnender Weise wiederum aus dem Bereich von Wissenschaft und Litteratur. Winckelmann, der Heros Archegetes moderner einfühlender Erforschung des Griechentums, war es, der 1755 mit Leidenschaft zur "Nachahmung der griechischen Werke", wenn auch vorerst nur "in der Malerei und Bildhauerkunst", aufforderte: "Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, un-

nachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten". Von Piatonikern wie Vico und Shaftesbury über Vorromantik und Romantik hatte sich, in Opposition zu dem Rationalismus der Aufklärung, zum ersten Mal das Bewusstsein historischer Tiefe, historischen Abstandes und die Fähigkeit und Bereitschaft zu wirklich einfühlendem und wiederbelebendem historischem Verständnis entwickelt⁽⁷²⁾. Welchen Fortschritt das für die Geisteswissenschaften bedeutete, braucht hier nicht geschildert zu werden; Litteraturgeschichte, Kunstgeschichte, Religionsgeschichte, Geistesgeschichte in unserem heutigen Sinne gibt es eigentlich erst seitdem. Und die Gefahren, die mit diesem wie mit jedem grossen Fortschritt verbunden waren, haben sich auf allen anderen Gebieten mehr oder weniger rasch und nachhaltig überwinden lassen. Das einzige Gebiet menschlichen Schaffens, das der Gefahr des Historismus widerstandslos und rettungslos unterlag, war die Architektur. Offenbar infolge ihrer hochgradigen inneren Schwäche und Haltlosigkeit, deren schrittweises und konvergentes Zustandekommen wir uns ja vor Augen geführt haben, bis zu jener auf der Schulbank gezeugten, auf dem Reissbrett gewachsenen, linealisch-idealischen Architektur des Spätklassizismus.

Von ursprünglicher Schaffenskraft war auf diesem Gebiete seit dem Verebben des Barock keine Rede mehr, und ebenso war die ungebrochen kraftvolle Naivität der Renaissance im Verhältnis zur Antike verloren gegangen. Gerade der entscheidende Fortschritt des geschichtlichen Auffassens und Verstehens, den der Historismus herbeigeführt hatte, liess letzten Endes auch das 'klassische' Altertum in seiner geschichtlichen Bedingtheit als eine Epoche neben anderen verstehen, und verurteilte die Bemühungen des neuen Humanismus, auf dieser neuen Ebene die Einzigartigkeit der Antike neu zu begründen, letzten Endes zum Scheitern. Umso weniger hätte man erwarten sollen, dass dieser so in ihrer Geltung bedrohten Antike gerade jetzt, im sentimental-antikisierenden Klassizismus und im pathetisch-repräsentativen Empire, neuerdings die Herrschaft über die Architektur zufiel. Nicht die Stärke des Einflusses, sondern die Schwäche des Widerstandes trug also die Schuld.

Wie sich das auswirkte, dafür bietet ein kleines, aber geradezu epigrammatisches Beispiel das Schloss Tegel bei Berlin. Das ur-

sprünglich barocke Jagdschlösschen des Grossen Kurfürsten mit seinen beiden die Fassade flankierenden runden Ecktürmchen und seinem stämmigen viereckigen Seitenturm muss sehr reizvoll gewesen sein. 1765 ging es in den Besitz der Familie von Humboldt über, und 1822 wurde es von Schinkel (1781-1841) für Wilhelm von Humboldt (1767-1835) umgebaut — von dem berühmtesten deutschen Architekten der Zeit, 'dem grössten Architekten seines Jahrhunderts' (Clemens Brentano), für den nächst Goethe gebildetesten aller Deutschen. Und das Ergebnis? Ein abschreckend düsterer Kasten ohne jede Spur von lebendiger Gestalt, ohne packende Proportion, ohne Melodie, zum Ersatz dafür reichlich mit Stuckpfeilern, Blendfenstern und Nischen versehen, hinten und vorne geschmückt mit Originalgipsabgüssen der berühmtesten Skulpturen des klassischen Altertums in ihren verschiedenen Maassstäben, zum Schutz gegen die Unbilden der märkischen Witterung vorsorglich mit Ölfarbe übertüncht, alles in allem das Trostloseste an hochkultivierter Impotenz der Gestaltung, das man sich nur vorstellen kann. —

Die neu erweckte Fähigkeit geschichtlichen Verstehens war ja aber keineswegs nur dem griechisch-römischen Altertum, vielmehr sogar mit besonderer Liebe dem bis dahin verpönt gewesenen Mittelalter zugewandt worden. Sollte das nicht auch in zeitgemässer Weise der Architektur zugute kommen? Und so begann man denn in der Tat, wenn es auch nicht so einfach war, gotisch zu entwerfen und zu bauen ⁽⁷⁸⁾.

Am leichtesten war dieser Rückgriff auf die Gotik in England, wo die Ausläufer ihrer Tradition sich bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts gehalten hatten, sodass es gar nicht so fern lag, wenn 1745 Sir Horace Walpole (1717-1797) sich sein Schloss Strawberry Hill, als Rahmen für seine mittelalterlichen Schauerromane, im gotischen Still erbauen liess. Und Walpoles grösserer Nachfolger Sir Walter Scott (1771-1832) war es, dessen Romane in ganz Europa das "gothic sentiment" popularisierten, in Frankreich höchst wirkungsvoll aufgenommen durch Victor Hugos (1802-1885) Notre Dame de Paris (1830). Aber sogar in dem Potsdam Friedrichs d. Gr. war schon 1755 das Nauener Tor in gotisierenden Stilformen erbaut worden. Goethe, seit 1770 in Strassburg unter dem mächtigen Einfluss Herders, widmet 1773 seinen Dithyrambus auf das Strassburger

Münster den Manen Erwins von Steinbach (74). Aber während er seine Rückwendung zum Klassizismus durch die Italienische Reise 1786/88 bekräftigte, wuchs eine Generation heran, die seinen strassburger Ansatz gefühlsinnig und schwärmerisch weiterführte: Wackenroders (1773-1798) Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders erschienen 1797, seine Phantasieen über die Kunst posthum 1799.

Und schon in den Wahlverwandtschaften (geschrieben 1807-1809) stellt Goethe mit unverkennbarer Sympathie und einfühlen- dem Verständnis dar, wie man beschliesst, bei einer kleinen gotischen Kirche, "nach deutscher Art und Kunst in guten Massen errichtet und auf eine glückliche Weise verziert", "das Aussere sowohl als das Innere im altertümlichen Sinne... als ein Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks wieder herzustellen". "Alle diese Dinge richteten die Einbildungskraft gegen die ältere Zeit hin, und da... die Kirche täglich auch, jenem Sinne gemäss, an Farbe und sonstiger Auszierung gleichsam der Vergangenheit entgegenwuchs, so musste man sich beinahe selbst fragen, ob man denn wirklich in der neueren Zeit lebe, ob es nicht ein Traum sei, dass man nunmehr in ganz anderen Sitten, Gewohnheiten, Lebensweisen und Überzeugungen verweile" (74a). Die sentimental-romantische Ausgangsstimmung des gotisierenden Historismus könnte nicht treffender und lebendiger geschildert werden, und wie viele gotische Kirchen sind nicht noch weiterhin im Laufe des 19. Jahrhunderts dieser abscheulichen, wenn auch gutgemeinten, Restaurationsweise zum Opfer gefallen! Hiernach ist es denn auch nur folgerichtig, wenn Goethe es "unseren jungen Leuten nicht mehr verargt, dass sie bei dieser mittleren Epoche verweilen" (75), die er von da ab auch selbst, vor allem unter dem Einfluss von Sulpiz Boisserée, wieder in den weiten Bereich seines verstehenden Interesses einbezieht, ohne dass doch die Spannung zwischen den beiden Polen des Gotizismus und des Klassizismus — mit einem bleibenden Übergewicht des Klassizismus — je ganz verschwände. Nichts mehr zu spüren von solcher Spannung ist jedech in der Art, wie Carl Friedrich Schinkel (1781-1841), der führende und zweifellos auch begabteste Architekt seiner Zeit, abwechselnd und durcheinander, je nach Gelegenheit und Bedarf, klassizistisch und neugotisch entwirft und baut.

Aber warum nur gerade Antike und Gotik? War nicht jedwede Epoche unmittelbar zu Gott? Hatte nicht jede ihre besonderen, nur ihr eigentümlichen Vorzüge? War es nicht der Stolz des Historismus, sie alle mit gleicher Einfühlungsfähigkeit zu verstehen? Hatte nicht der jugendliche Friedrich Schlegel (1772-1829) die Forderung aufgestellt: "Ein recht freier und gebildeter Mensch müsste sich selbst nach Belieben... antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade"? Und so schritt denn die Architektur, dies perverse Ideal eines historistischen Okkasionalismus buchstäblich verwirklichend, über die Renaissance weiter zum Barock in seinen verschiedenen Ausprägungen und zum Rokoko ⁽⁷⁶⁾; die Romanik, die man anfangs ausgelassen hatte, wurde nachgeholt. Selbst ägyptische Architektur, soweit man sie kannte, entging nicht der Nachahmung ⁽⁷⁷⁾. All das stand dem historisch gebildeten Architekten des 19. Jahrhunderts je nach Geschmack, Stimmung oder Aufgabe zur Verfügung; Vorzeichnungshefte gaben ihm die charakteristischen Stilmerkmale jeder Epoche bequem an Hand. Der Architekt wurde "der Schüler aller Zeiten", wie es Gottfried Semper voller Stolz formulierte. Die Architektur verwandelte sich in ein gelehrtes Kostümfest (Hambrook), einen Maskenball:

"Ist das Chaos doch, beim Himmel!

Wie ein Maskenball zu achten:

Welch ein wunderlich Gewimmel!

Allerlei verschiedne Trachten." ⁽⁷⁸⁾

Es entwickelte sich jener "kosmopolitische Götter-, Sitten- und Kunstkarneval" im Rahmen einer "fortgesetzten historischen inneren Weltausstellung", wie Nietzsche 1873 in den Unzeitgemäßen Betrachtungen spottet.

So kam das erstaunliche und einzigartige Phänomen zu Stande, dass das 19. Jahrhundert angelernter Weise in den Stilen aller Epochen der Vergangenheit baute, eines eigenen Stils, einer eigenen, ihm selbstverständlichen und eigentümlichen architektonischen Sprache aber entbehrte. Gottfried Semper (1803-1879), einer der hervorragendsten Träger dieser Entwicklung, war zunächst, nach dem Berichte seines Sohnes ⁽⁷⁹⁾ der Ueberzeugung gewesen, "dass unser Zeitalter vermöge seiner ganzen Kultur und Bedürfnisse eigentlich nur eine Fortsetzung der Renaissance-Zeitalters

sei, und dass es daher dem modernen Architekten vor allem obliege, die Tendenzen der Renaissance-Architektur wieder aufzunehmen und entsprechend unserer vollkommeneren Kenntnis des Altertums, das ja auch die Führerin der Renaissance war, sowie mit Rücksicht auf die neuen, ausschliesslich modernen Baubedürfnisse, weiter fortzubilden". Andererseits aber sah er sich selbst zu dem Eingeständnis genötigt: "Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Kunst, inmitten eines grossartigen Strudels von Verhältnissen, ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat". (80)

"Etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab wird eine negative Tatsache augenfällig: Die Unfähigkeit der Architektur und Dekoration zur Ausprägung eines einheitlichen Zeitstils, wie ihn alle früheren Jahrhunderte als etwas Selbstverständliches, sozusagen automatisch aus ihrer jeweiligen geistigen, sozialen und sonstigen Verfassung heraus, als deren formale Ausprägung, immer wieder hervorgebracht hatten. Noch im Anfang der Biedermeierzeit war ein letzter Rest solcher Einheit vorhanden, trotz des seit dem Jahrhundertanfang fühlbaren Auseinandergehens in die Gegenströmungen der klassizistischen und der romantisch-gotisierenden Formgebung, und trotzdem auch diese beiden Strömungen nur mehr abgeleitete Stile aus zweiter Hand waren. Immerhin, die Handhabung dieser historisch entlehnten Formelemente geschah noch immer mit einer gewissen inneren organischen Lebendigkeit und naiven Freiheit. Aber was wir Biedermeierstil nennen, war nur mehr ein letzter schwacher Ausklang der Stilfehigkeit früherer Zeiten, die danach völlig erstarb." (81)

Auch dieses Mangels freilich wurde man sich erst durch den historisch-kritischen Vergleich mit jenen früheren Epochen, in denen das so anders gewesen war, bewusst, und, auf diesem wunderlichen Umweg der analogisierenden Rückanwendung kunstgeschichtlicher Massstäbe auf die Gegenwart, kam die Forderung nach einem eigenen Gegenwartsstil zu Stande, mit dem wahrhaft schreckenerregenden Ergebnis des sogenannten "Jugendstils" unseligen Angedenkens (82). Die Münchener Wochenschrift "Jugend", die diesem Stil den Namen gab, erschien seit 1896. Aber schon 1851 hatte man, gleichfalls in München, ganz naiv einen Wettbewerb für einen "neuen Stil" ausgeschrieben (83), und in einem berliner

Zeitschriftenaufsatz von 1889 heisst es "Man kennt die absurden Bemühungen, einen neuen Baustil (in München) zu schaffen" ⁽⁸⁴⁾.

Nach dem Scheitern auch dieses Versuches war ein bescheidener, aber als Vorarbeit wichtiger Fortschritt dadurch gemacht worden, dass etwa Friedrich Ostendorf seine Schüler lehrte, die alten Bauten lebendiger Architektur bis zum Barock, und des Barocks besonders, wieder so zu verstehen, wie sie gemeint und geschaffen waren, sie mit den Augen — und nicht bloss den Augen — ihrer Schöpfer wahrzunehmen, ihr wirkliches Werden und Wesen lebendig nachzuerleben, und so den Unterschied zwischen lebendiger und toter Architektur sinnfällig werden zu lassen. Und wenn er selbst und andere Architekten seiner Generation, obgleich sie in Ermangelung eines Besseren fortfuhren, historizistisch zu bauen, es doch wenigstens auf eine anständige, lebendige und verständnisvolle Weise taten, sodass, wenn schon nachgeborenes Barock, wenigstens leidlich gute Barockarchitektur dabei herauskam, die sich vor durchschnittlichen Leistungen des echten Barock nicht unberdingt zu verstecken brauchte.

Auf dem weit weniger schwierigen Gebiet des Kunstgewerbes fand seit Beginn unseres Jahrhunderts eine Regeneration statt, die sich vor allem an den Namen des Deutschen Werkbundes (gegründet München 1907) knüpft ⁽⁸⁵⁾. Der Versuch lag nahe, von hier aus indirekt, sozusagen von der Seite her, auch zu einer modernen Erneuerung der Architektur zu kommen. Das Ergebnis waren jedoch nur Bauten, die einen auf die bisherige Art technisch zustande gekommenen Baukörper mit einem Oberflächenüberzug von geschmackvollen und grosszügigem modernem Kunstgewerbe versahen. Das kann bestechende dekorative Wirkungen ergeben, aber eine wirklich organische Gestaltung des Baukörpers von innen heraus doch nicht ersetzen.

Mit dem 'Jugendstil' hatte sich der *circulus vitiosus* der 'Stil'-Bauerei geschlossen gehabt, alle historischen und exotischen Stile waren erschöpft, und auch die Fabrikation eines nagelneuen und hochoriginen Eigenstiles hatte zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt.

Bei alledem waren aber, mindestens soweit es sich um Nutzbauten spezifisch moderner Zweckbestimmung handelte, die Merkmale aller dieser Stile meist nur recht äusserlich auf den zweckbes-

timtten Baukörper aufgeklebt worden, nicht viel anders als der gewandte Konditor Torten gleicher Backform mit Zuckerguss verschiedener Form und Farbe dekoriert: 'That architecture is nothing but ornament added to building' (Ruskin ⁽⁸⁶⁾). Und das wieder brachte als gesunde Reaktion in einem Anfall verzweifelter Ehrlichkeit schliesslich den Gedanken, überhaupt keinen Zuckerguss zu machen, die Gips- und Stuckdekorationen sozusagen von der Fassade abzukratzen, auf alle 'Stil'- und Zierformen radikal zu verzichten, und sich ehrlich und nüchtern auf die unvermeidlichen Zweckformen zu beschränken, den nur zwecktechnisch sich verantwortenden Baukörper in ostentativem Purismus nackt sehen zu lassen und dabei insbesondere auch die neuen technischen Möglichkeiten des Eisenbetonbaues auszunutzen und zur Geltung zu bringen. Der führende Vertreter dieser Richtung, der Westschweizer Pierre Jeanneret, bekannt unter seinem Decknamen Le Corbusier, proklamierte geradezu den Gedanken der Wohnmaschine, "des Hauses, das nichts anderes ist, als eine Maschine, in der man lebt." ⁽⁸⁷⁾

Das bedeutete nun zwar ein Minus an Hässlichkeit, aber noch keineswegs ein Plus an Schönheit ⁽⁸⁸⁾. Auch war es eine Selbsttäuschung, wenn man meinte, sein mit Recht bedrücktes ästhetisches Gewissen dadurch wohlütig entlasten zu können, dass man "reine Zweckformen" anstrebte und die Verantwortung sozusagen dem Rechenschieber des Statikers überliess. Diese Entscheidung ist aber nie autonom und selten eindeutig. Reine Zweckformen gibt es nicht. Der Statiker kann immer erst nachrechnen, wenn ihm eine schon vorgestaltete Lösungsidee gegeben ist, und auch dann bleibt fast stets noch die Wahl zwischen mehreren, ja oft beliebig vielen, Möglichkeiten. Auch das war keine wirkliche Lösung des spezifisch architektonischen Problems ⁽⁸⁹⁾.

Wohl aber ist es allerdings eine Forderung der künstlerischen und menschlichen Ehrlichkeit, von Dingen, die man nicht mehr verantworten kann, so viel wie nur möglich über Bord zu werfen, und der Rückgang auf das äusserste Minimum des technisch unentbehrlichen, wenn auch selbst noch keine Lösung, kann doch Startplatz und freie Bahn für eine künftige Lösung bedeuten. Vielleicht wird sich einmal auch hier das Bibelwort bewähren: "Er lässt den Aufrichtigen gelingen" (Sprüche Salomonis 2,7). ⁽⁹⁰⁾

Soweit fruchtbare Ansätze zu wirklich zukunftskräftigem Neuem heute bereits vorhanden sein sollten — man möchte es hoffen und hat zuweilen das Gefühl — werden sie sich wohl erst später dem rückwärtsgewandten Blick mit der nötigen Sicherheit als solche erkennen lassen.

Die Schranken des technisch Möglichen, an denen in der Vergangenheit schon mancher Baumeister sich blutig stiess, haben durch den Eisenbetonbau eine wesentliche Erweiterung erfahren, die in einer bisher ungeahnten Weise Grosszügigkeiten in der Formgebung zur Wahl stellt. Sozialhygiene, Verkehrstechnik, Bodenkunde und Standortslehre haben in produktiver Zusammenarbeit die Wissenschaft der Landesplanung entwickelt, die neue Möglichkeiten eröffnet, in der einheitlichen Beherrschung der Fläche unter demokratisch-sozialen Gesichtspunkten noch weit über das hinaus zu gehen, was im Barock unter absolutistischer Zentrierung auf die Person des Fürsten erreicht wurde. Aber für den Architekten als Künstler sind das alles nur Möglichkeiten, grosse und lockende Möglichkeiten freilich, deren Nutzung aber Sache schöpferischer Leistung ist, nicht gegeben, sondern aufgegeben. Vom Können des Schiffers hängt es ab, ob die Weite der Wasserfläche für ihn ein Vorteil oder ein Nachteil ist.

X.

SITZ IM LEBEN

Die Architektur ist zunächst einmal die lebenswichtigste von allen Künsten, ja die einzige schlechterdings lebenswichtige, da Behausung zu den Unentbehrlichkeiten menschlichen Lebens gehört, und da solche Behausung notwendigerweise stets irgendeine Form hat, und durch diese Form, gewollt oder ungewollt, auf jeden Fall ästhetische Wirkungen positiver oder negativer Art ausübt. Darüber hinaus aber vertritt die Architektur auch noch Mutterstelle bei den übrigen Künsten, insbesondere auch bei Plastik und Malerei, gibt ihnen Obdach, Lebensraum und Rückhalt, Rückhalt im eigentlichsten wie im übertragenen Sinne. Der Niedergang der Architektur hat deshalb auch die anderen Künste verwaisen lassen, sie ihres natürlichen Rückhalts und ihrer selbstverständlichen Lokalisation beraubt. Wohin gehört eigentlich heute ein Werk der Plastik oder der Malerei? Welches ist sein eigentlicher Ort, sein 'Sitz im Leben'? ⁽⁹¹⁾ Die Kunstaussstellung? Die Wand des Museums oder der Bildergalerie? ⁽⁹²⁾ Die betreffende Abbildungsseite im Handbuch der Kunstgeschichte? Besonders der moderne Graphiker hätte es ja garnicht schwer, von vornherein gleich die Abbildungen für eine kunstgeschichtliche Monographie über ihn selber zu produzieren, und tatsächlich gibt es das ja schon.

Das Denkmal war in gesunden Zeiten Bestandteil der Architektur, sei es unmittelbar, wie etwa der Bamberger Reiter in seiner jetzigen Aufstellung, sei es wie im Barock als Mittelpunkt eines geschlossenen Aussenraumes, eines architektonisch gestalteten Platzes. Das letztere hat man dann missverstanden, und seit dem 19. Jahrhundert das Denkmal einfach irgendwo in die freie Luft gestellt, als ob es beanspruchen wollte, gleich Mittelpunkt der ganzen Welt zu sein, und dazu viele Tausende solcher kümmerlicher Weltmittelpunkte. Ausserdem noch, da die fehlende architektonische Anlehnung durch Herausheben ersetzt werden muss, so hoch gestellt, dass man vor allem die Schuhe, Strümpfe und Waden des in Bronze gegossenen oder in Marmor gehauenen grossen Mannes

bewundern kann. Und bei Reiterstandbildern sind wir noch schlimmer daran.

So überzeugt war das 19. Jahrhundert von dieser seiner stumpfsinnig - anspruchsvollen Art der Denkmalsaufstellung, dass sie sogar noch nachträglich und rückwirkend auf "Baudenkmäler" der Vergangenheit durch "Freilegung" übertragen wurde. Gotische Dome, deren stärkste architektonische Wirkung gerade darin bestand, wie sie das umgebende abgestufte Häusergewirr überragten und sich aus ihm triumphierend himmelwärts emporhoben, wurden erbarmungslos freigelegt, und man ruhte nicht eher, als bis sie kümmerlich und frierend mutterseelenallein in der Mitte eines sauber gepflasterten leeren Platzes standen, freilich nun wie ein Museumsobjekt von allen Seiten widerstandslos sichtbar und photographierbar. Und zum Beweis, wie sehr diese geometrisch-rationalistische Barbarei der allgemeinen Einstellung des 19. Jahrhunderts entsprach, wurden die dafür nötigen beträchtlichen Geldmittel meistens auf dem demokratisch-kollektiven Wege der Lotterie aufgebracht. (03)

XI.

VOM FAMILIENHAUS ZUR MIETSKASERNE

Neben alle die bisher betrachteten Wandlungen auf der Produktionsseite des Baugewerbes war seit Mitte und Ende des 18. Jahrhunderts eine äusserst einschneidende Wendung der Nachfrage getreten. (94)

Von den ersten Anfängen der Sesshaftigkeit bis ins 18. Jahrhundert hatte der Mensch mit seiner Familie in einem Hause gewohnt, das erbliches Eigentum dieser es bewohnenden Familie war und sich als solches von einer Generation zur anderen vererbte. Wenn ein Wohnhaus gebaut wurde, so selbstverständlich mit dieser Zweckbestimmung: für den selbstwohnenden Bauherrn, dessen Familie und deren Nachfahren. Als Ausgangsvorbild auch des städtischen Wohnbaues hatte dabei seit dem frühen Mittelalter einerseits das Bauernhaus, andererseits die Burg und das Schloss gedient.

Die gesamte traditionelle Wohnkultur und Wohngesinnung hatte mit Selbstverständlichkeit diese Grundlage des erblichen Eigenhauses vorausgesetzt. Jedes Möbelstück, auch soweit nicht geradezu eingebaut, war für eine bestimmte Stelle in einem bestimmten Raum dieses Hauses gefertigt und fügte sich in den Bestand des erblichen Familienbesitzes. Generation auf Generation wurde in derselben Kammer in dem gleichen Ehebett gezeugt und geboren, der Enkel lag in der gleichen Wiege, in der der Grossvater gelegen hatte. Die vom Grossvater gepflanzten Bäume gaben den Enkeln Schatten und Früchte.

“Soziologisch typisch und menschlich rührend zugleich ist das Gespräch, das französische Offiziere der Umgebung Napoléons auf Sankt Helena über das Wesen des Vaterlandes pflegten. Ein Offizier, der vorher Emigrant gewesen war und durch die Revolution alles verloren hatte, bemerkte: ‘qu’être privé de sa chambre natale, du jardin qu’on avait parcouru dans son enfance, n’avoir pas l’habitation paternelle, c’était n’avoir point de patrie.’ Ein anderer Offizier bemerkte dazu: ‘que perdre la demeure qu’on s’était créée, après

le naufrage, la maison qu'on avait partagée avec sa femme, celle où l'on avait donné le jour à ses enfants, c'était encore perdre sa seconde patrie.' " (95)

Wo infolge von Raumangel mehrere nicht miteinander verwandte Familien in verschiedenen Stockwerken eines und desselben Hauses übereinander wohnen mussten, da half man sich, um trotzdem das erbliche Familieneigentum der Eigenwohnung aufrecht zu erhalten, mit der Auskunft des Stockwerkeigentums. Und wenn minderbemittelte Hausbesitzer sich gezwungen sahen, ein oder zwei fremde Familien als 'Einlieger' in ihr Eigenhaus aufzunehmen, so war das doch nur eine Randerscheinung, die den Kern der Verhältnisse unberührt liess. Die Regel blieb nach wie vor das erb- und eigentümliche Einfamilien-Eigenhaus 'mit eigenem Rauch und Schmauch' (96). Und erst in den mitteleuropäischen Städten des 18./19. Jahrhunderts nahm das ein Ende.

An die Stelle des familialen Eigenhauses trat die Mietswohnung in der Mietskaserne, an die Stelle des Erbüberganges auf Lebenszeit der kurzfristig kündbare Mietskontrakt. Gerade in der führenden bürgerlichen Oberschicht der mitteleuropäischen und nordamerikanischen Grossstädte ist der Besitz eines eigenen Wohnhauses meist nur noch als seltener feudaloider Luxus für Millionäre bekannt, während das fortwährende Umziehen von einer Mietswohnung in die andere zur Regel geworden ist. Wenn man diese Lebensweise 'nomadisch' nennt, so vergisst man, dass die Nomadenfamilie doch immer ein und dasselbe Zelt bewohnt, und nur seinen Aufstellungsort wechselt (97). Es handelt sich hier um eine ausgesprochene Desintegrations- und Vermassungserscheinung.

Für den Eigentümer, den Hausbesitzer, bedeutet das Mietshaus, ob er selbst zufällig auch in ihm wohnt oder nicht, lediglich eine zinstragende Vermögensanlage, und das fristgemässe Einziehen, Eintreiben und Einklagen der Mietzinse sämtlicher Mietsparteien, oft vieler Dutzende im gleichen Hause, wovon dann wiederum Steuern, Hypothekenzinsen, Versicherungsprämien und Reparaturkosten gezahlt werden müssen, seinen Neben- oder auch Hauptberuf.

Damit war für den Wohnbau, also die weitaus häufigste Bauaufgabe, das tägliche Brot des Architekten, die letzte organische Verbindung mit dem eigenständigen wurzelhaften Leben zer-

schnitten. Man baut nicht mehr für einen bestimmten Menschen und dessen Familie, sondern für Unbekannt, oder vielmehr Unbekannt mal n, für den Wohnungsmarkt, für einen Haufen fortwährend wechselnder "Mietsparteien". Mietswohnungen nach dem gleichen Schema, mit den gleichen der Mode unterworfenen Variationen, werden am laufenden Band auf Vorrat, als Konfektion produziert und sozusagen von der Stange herunter verliehen. Das gesamte grossstädtische Wohnwesen kommt ins Schlepptau der Bodenspekulation, wird ihr blosses Anhängsel, sozusagen ihr langweiliges und sich in die Länge ziehendes Nachspiel. Es entstehen jene "scheusslichen Spekulationskasten", "infamen Zinskasten", über die sich Jacob Burckhardt beschwert⁽⁹⁸⁾, "die fürchterlichen Steingräber der Zuwachsringe unserer Grossstädte"⁽⁹⁹⁾.

Während in Paris diese Entwicklung schon früh im 18. Jahrhundert selbsttätig eingesetzt hatte, war in dem damals noch sehr viel kleineren Berlin die Zerstörung der zähen Eigenhaus-Tradition von den absolutistischen Königen des 18. Jahrhunderts mit Gewalt betrieben worden. Friedrich Wilhelm I. hatte als eine Art von Dauereinquartierung die Offiziere der übermässig wachsenden Garnison als Zwangsmieter in die Vorderzimmer der Bürgerhäuser gelegt, und ein Erlass Friedrichs II. vom April 1765 verfügte, dass die Besitzer grosser Häuser 'solche aus Übermuth und zur Üppigkeit nicht ferner allein bewohnen, sondern so viele Familien, als nach Beschaffenheit der Häuser füglich darin wohnen können, mietsweise darin aufnehmen möchten'⁽¹⁰⁰⁾. Er liess auch die ersten eigentlichen 'Mietskasernen' erbauen, als 'Übertragung des Kasernierungs-Gedankens von der Garnison auf die Zivilbevölkerung'⁽¹⁰¹⁾.

Der ausgebildete moderne Typus jener uns allen geläufigen besseren Mietskaserne, bei der 'eine äusserlich stattliche monumentale Bauweise vorgetäuscht wird, die hinter prunkvollen Fassaden schlechte Wohnungsverhältnisse verbirgt'⁽¹⁰²⁾, wurde bezeichnenderweise durch Napoléon III. bei der Modernisierung von Alt-Paris in Schwung gebracht und dann von Bismarcks siegestrunkenem Deutschland der Gründerjahre, Berlin voran, mit Begeisterung übernommen. Berlin brachte es so 1900 auf durchschnittlich 77 Bewohner je Haus, gegenüber 8 in London (sogenannte 'Behausungsziffer').

Selbstverständlich war diese Entwicklung nicht ohne zwingen-

de soziale und wirtschaftliche Ursachen, die eine besondere Untersuchung verdienten. Zeitlich an der Spitze zu stehen scheinen die Versetzungen der Beamten und Offiziere, die eine Begleiterscheinung des modernen territorialstaatlichen zivilen und militärischen Berufsbeamtentums sind: 'Nach dem Winke des Fürsten, nach Anordnung des Staatsrats wird der Brauchbarste von einem Ort zum andern versetzt. ...Zu einem eigenen Wanderleben jedoch ist der Soldat berufen; selbst im Frieden wird ihm bald dieser bald jener Posten angewiesen.' (103) Es folgte das durch die 'Industrielle Revolution' bedingte Einströmen von vermögenslosen und verelendeten Landproletariern in die Industriestädte, wo sie in Arbeiterkasernen, Kellerwohnungen und Elendsviertel (slums) gestopft wurden. Mit der Entfaltung der freien Marktwirtschaft im 19. Jahrhundert und ihrer Tendenz, "das Individuum so transportabel als möglich zu machen" (104), kam dazu dann das typische, durch Markt- und Strukturschwankungen bedingte Fluktuieren von Unternehmern und Arbeitskräften, rechtlich ermöglicht durch die Beseitigung aller Freizügigkeitshindernisse "Das Anwachsen des 'nationalen' Gedankens und die Herstellung des Landes-Staates hat zur Abschwächung und Aufhebung der gemeindlichen ('localen') und provinciellen Besonderungen im Inlande geführt, indem die 'gleiche Berechtigung aller Staatsangehörigen' die 'Freizügigkeit und Niederlassungsfreiheit' verlangte, die ihrerseits die geschlossene und stetige Ortsbürger-Gemeinde in die offene und bewegliche Einwohner-Gemeinde umgestaltete" (105).

Aber diese erzwungenen Unbodenständigkeit machen im ganzen sicher nur einen Bruchteil der Erscheinung aus, denn auch die Überzahl der städtischen Familien, die für eine oder mehrere Generationen am gleichen Ort bleiben, wohnen nicht nur in Mietswohnungen, sondern wechseln auch diese Mietswohnungen fortwährend; die meisten 'Umzüge' vollziehen sich nicht von einem Ort zum andern, sondern innerhalb einer und derselben Stadt. Im Jahre 1909 z.B. waren in verschiedenen deutschen Grossstädten bis zu 59 % der Einwohner umgezogen. Als Hauptmotive werden neben 'wirtschaftlichen' Beweggründen auf Seiten des Mieters angegeben Exmittierung infolge von Zhlungsunfähigkeit, und, bezeichnenderweise, der Umstand, 'dass das enge Zusammenwohnen so vieler Mietsparteien... reichlichen Konfliktsstoff erzeugt, der die Wohn-

verhältnisse der grosstädtischen Bevölkerung in einem steten Spannungszustand erscheinen lässt'; endlich 'die Torheit, das Neue für Gut und das Alte für schlecht zu halten' ⁽¹⁰⁰⁾ — während in Wirklichkeit unter solchen Verhältnissen das Neue genau so schlecht ist wie das Alte. So wie sich die Bauungs- und Verkehrsverhältnisse und die Grundstückspreise der meisten mitteleuropäischen Grossstädte im 19. Jahrhundert entwickelt hatten, war eine Errichtung von erschwinglichen Einfamilienhäusern in ihrem Bereich gar nicht mehr möglich. Das Durchdringen der Gartenstadt- und Siedlungsbewegung hat das zwar in sozialhygienisch erfreulicher Weise zu ändern begonnen, ohne doch den Bereich der Konfektionsarchitektur ganz überwinden zu können.

Für die meisten von uns sind diese grosstädtischen Wohnverhältnisse schon so selbstverständlich geworden, dass wir uns erst mit Mühe und Umständlichkeit klarmachen müssen, wie unnatürlich und heillos sie sind, und dass uns nur selten einmal in wehmütigen Augenblicken der Gedanke beschleicht: 'Man sollte nur Ein Haus haben wie man nur Eine Mutter hat' ⁽¹⁰⁷⁾.

XII.

VOM ORPHEUS ZUM AFFENSPRUNG

Schelling hatte in seinen im Winter-Semester 1802/03 an der Universität Jena gehaltenen Vorlesungen über Philosophie der Kunst die Architektur 'die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik' genannt ⁽¹⁰⁸⁾. Dieses geistreiche, romantisch zugespitzte Aperçu verbreitert Goethe in der folgenden Reflexion ⁽¹⁰⁹⁾, die den Abschluss unserer Betrachtung bilden möge, auf den Städtebau und seine Vitalbedeutung für die menschliche Gemeinschaft, deren Leben in diesem Rahmen sich abspielt. Die gestalthafte Harmonie der Proportionen wird hier mit voller Klarheit als das letztlich Entscheidende in aller Architektur erkannt. Auf der Passhöhe und Wasserscheide der Zeitalter stehend, blickt Goethe rückwärts auf jene eben erlöschende Tradition, die in der reifsten Baugesinnung des Barock ihren säkularen Höhepunkt erreicht hatte, und vorwärts auf das bevorstehende wüste und düstere Bauchaos des 19. Jahrhunderts, gegen dessen Grauen er die überlegene Freiheit des Geistes noch durch ein unwillig-heiteres Bild zu behaupten sich bemüht, zugleich zu musikalischer Analogie in ringhaftem Abschluss zurückklingend ⁽¹¹⁰⁾:

'Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.

'Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein grosser wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mussten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksgemäss gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden

gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Strasse zu Strasse anfügen! An wohlschützenden Mauern wirds auch nicht fehlen.

Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten religiösen und sittlichen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zugehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.

Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewusst in der Wüste eines düstern Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zumute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müsste, Barentänzen und Affensprüngen beizuwohnen.'

ANMERKUNGEN UND EXKURSE

I (Seite 125).

- 1) Für Goethe war die indische Kunst der Anlass zu diesem Erlebnis geworden. Zahme Xenien, II. Buch, (1821) 24 und 23 Schluss.
- 2) Auf Grund meines Manuskripts machte mich Herr Kollege Clemens Holzmeister freundlicherweise aufmerksam auf das Buch von *Karl Scheffler*: Deutsche Baumeister, 2. Auflage Leipzig 1939 (304 Seiten und 64 Bildtafeln), dessen Problemstellung sich mit der meiner Arbeit berührt. Auch fehlt es im einzelnen weder an Übereinstimmungen, auf deren einige ich noch nachträglich hingewiesen habe, noch an Meinungsverschiedenheiten. Im ganzen bildet das Schefflersche Buch in bedeutender und selbständiger Weise die von der Romantik inaugurierte idealistisch-ästhetische Betrachtungsweise weiter. Scheffler schreibt: "Was im Barock, ja noch zur Zeit des Klassizismus, jeder Maurermeister gekonnt hatte, das blieb jetzt *in einer geheimnisvollen Weise* den auf Hochschulen wissenschaftlich gründlich ausgebildeten Architekten versagt. Die Menschheit war, fast über Nacht, unmusikalisch im räumlichen Empfinden geworden". "Doch ist es Schicksal, dass dem Architekten *in einer Weise, die nie ganz zu erklären sein wird*, die Fähigkeit abhanden gekommen ist, der geborene Vertreter und bauliche Gestalter allgemeiner Lebensimpulse und gemeinsamer Bedürfnisse zu sein." (S. 245 und 253; Hervorhebungen von mir) Das, was hier als geheimnisvoll und unerklärlich bezeichnet wird, bildet den Gegenstand meines Erklärungsversuches.
- 3) Eine Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, von der auch nur eine Skizze zu geben ausserhalb meines Berufs und meiner Absicht liegt, würde für Deutschland etwa festzustellen haben, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das allgemeine Niveau erst langsam, dann schneller, sinkt, dass in den Gründerjahren ein schroffer Absturz erfolgt, und dass gegen Ende des Jahrhunderts der tiefste Stand erreicht wird.
- 4) Vgl. *Werner Hegemann*: Das steinerne Berlin, Geschichte der grössten Mietskasernenstadt der Welt. Berlin 1930.

II (Seite 126).

- 5) *Max Wertheimer* (1878-1943): Über Gestalttheorie, und: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie, heides Erlangen 1925.

Es ist dringend zu hoffen, dass sich diese Lehrenicht mehr, wie in ihrer bisherigen Ausbildung, fast ganz auf das Gebiet der exakten Wissen-

schaften beschränkt und die ebenso fruchtbaren wie dringenden Probleme einer gestalttheoretischen Grundlegung der Geisteswissenschaften sich selbst überlässt. Die oben angedeutete, psychologisch und geistesgeschichtlich überaus wichtige Polarität ist exakter gestalttheoretischer Untersuchung ebenso fähig wie bedürftig.

Ein erster Versuch architekturtheoretischer Anwendung der Gestalttheorie: *Hans Sedlmayr: Gestaltetes Sehen, Belvedere, Wien 1925, Band 8, Seite 65-75.*

- 6) Daher z.B. die quälend leere Gestaltlosigkeit der heute so beliebten kreisrunden Fenster, die aussehen, als ob sie mit dem Locher gestanzte wären.

III (Seite 129).

- 7) Diese im Grunde romantische Auffassung der Renaissance, die von Jules Michelet und Jacob Burckhardt begründet, und die dann von Walter Pater, Emile Gebhard, Henry Thode, François Courajod, Carl Neumann (neuestens von Ernst Walser) mehr oder weniger einseitig vertreten wurde, hat mit grosser Gelehrsamkeit und Eindringlichkeit weitergeführt Konrad Burdach.
- 8) Leipzig und Berlin 1914. Frankl geht aus von der gleich zu nennenden Arbeit seines Lehrers Heinrich Wölfflin, bleibt jedoch mehr als dieser im fruchtbaren Bathos der Erfahrung.
- 9) Jacob Burckhardt schrieb am 5. 4. 1875 aus Rom an Max Alioth: 'Mein Respect vor dem Barocco nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten.' Das war eine allererste Regung jener Höherwertung des gestaltstarken Barock, wie sie sich dann fortschreitend durchsetzte. Für Hambrook war sie eine leidenschaftlich vertretene Glaubensüberzeugung, und auch der obige Text von 1927 vertritt sie noch uneingeschränkt. Heute drängt sich die Frage auf, ob nicht der Barock, infolge übermässiger theologischer und sozialer Gebundenheit durch Gegenreformation und Absolutismus, an Überformtheit litt, und ob es nicht nur die untersättigte Sehnsucht des atomisierten 19. Jahrhunderts nach Bindung und Form war, die darin das Maximum für das Optimum hielt.
- 10) den Heinrich Wölfflin (1864-1945) in seinem so betitelten genialen Jugendwerk auf Begriffspaare zu bringen sucht, jedoch nicht nur in eigentlich historischer, sondern darüber hinaus in systematisch-metaphysischer Einstellung: *Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock, Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888. (Vgl. a. August Schmarsow: Barock und Rokoko, Leipzig 1887.)*

Naiv — sentimentalisch (Schiller),
apollinisch — dionysisch (Nietzsche),

linear — malerisch (Wölfflin),
Abstraktion — Einfühlung (Worringer),
Vollendung — Unendlichkeit (Strich):

alle diese Begriffspolaritäten sind mehr oder weniger einleuchtend und lehrreich im Bereich der jeweiligen konkreten geistesgeschichtlichen Problematik, aus der sie als intuitive Lösungen heraussprangen. Sie werden um so leerer und härter, je weiter sie sich von diesem ihrem Ursprungsbereich entfernen, und je höhere Ansprüche auf "grundbegriffliche" oder gar metaphysische Absolutheit und Allgemeingültigkeit sie hegeln-derweise erheben, statt sich damit zu begnügen, "lediglich Maßstäbe aufzustellen, an denen man die geschichtlichen Wandlungen genauer bestimmen kann" (so Wölfflin selbst 1922 im Vorwort zur 6. Auflage seiner Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe).

- 11) Aehnlich *Carl Neumann*: Rembrandt, 3. Aufl. München 1922, Seite 548: 'Somit ist das Fortbestehen der Renaissanceüberlieferung während der sog. Barockperiode geradezu als ein charakteristisches Kennzeichen zu nennen. Es ist ein Strom, der neben dem anderen herläuft, mag man auch den anderen als den Hauptstrom ansehen.'
- 12) Aehnlich *Werner Weisbach*: Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, Berlin 1924, Seite 10 f.
- 13) *Werner Weisbach*: Die Kunst des Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.
- 14) *Heinrich Lützel*: Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1931, Bd. 66, S.537-584. Auf dem Gebiet der Musikgeschichte hat die durchaus entsprechende Polarität zwischen der Polyphonie des Barock und der Homophonie des Klassizismus eine glänzende Darstellung gefunden durch *Ernst Kurth* (1886-1946): Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bachs melodische Polyphonie, 2. Aufl. Berlin 1922.
- 15) Daher denn ja auch die Begriffsbildung "spätgotischer Barock." Die Linie, die, im gemeinsamen Gegensatz zur Renaissance, Gotik und Barock miteinander verbindet, ist zuerst aufgewiesen worden von *Alexander Conze* und dann popularisiert durch die Darstellung *Wilhelm Worringers*: Formprobleme der Gotik, München 1911. Übrigens hatte schon *Montesquieu* sowohl die Kunst der Aegypter als die der späten römischen Kaiserzeit als "gothisch" bezeichnet: Meinecke, Historismus, München 1936, Bd. I, S. 160, Annerkung 1.
- 16) Vgl.: *Hermann Voss*: Der Ursprung des Donaustils, Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei (Kunstgeschichtliche Monographien VII), Leipzig 1907.
Derselbe: Aus der Umgebung Altdorfers und Hubers, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909.
Derselbe: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber (Meister der Graphik III) Leipzig 1910.

Kurt Glaser: Die altdeutsche Malerei, München 1924, Seite 240 f.

K. T. Parker: Eine Zeichnung Hubers von 1552, Belvedere Wien 1925, Band 8, Seite 79.

Martin Weinberger: Wolfgang Huber, Leipzig 1930.

Hanna Priebsch-Closs: Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung Grien, Lukas Cranach und Altdorfer, Bonn 1936.

Baldass: Albrecht Altdorfers künstlerische Herkunft und Wirkung, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, 1938, Band 12.

Ernst Buchner: Albrecht Altdorfer und sein Kreis, Gedächtnis-ausstellung zum 400. Todesjahr Albrecht Altdorfers. Amtlicher Katalog, München 1938.

Hierher gehört auch einerseits jener Uebergangs- und Mischstil zwischen Gotik und Renaissance, wie er uns etwa in der Kirche von Kings College in Cambridge 1515, in dem Modell von *Hans Hieber* der regensburger Wallfahrtskirche zur schönen Maria von 1519, oder in *Hans Schweiners* Turm von St. Kilian in Heilbronn 1520-1529, entgegentritt. Hierher andererseits jene "Synthese von Gotik und Renaissance", jene "Wiedererweckung der Gotik" wie sie "seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis in die Bildhauerkunst, bis ins Kunstgewerke hinein eine oft zu vernehmende Gefühlsrichtung bildet" (*Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Leipzig 1926, S. 249). Ihr unerfreulichster Zweig, wesentlich konfessionstaktischen Berechnungen entsprungen, trägt den Namen "Juliusstil" nach Julius Echter von Mespelbrunn, Fürstbischof von Würzburg (1545/1573-1619). Aber man könnte auch verweisen auf den prachtvollen Zusammenklang zwischen Hochgotik und Hochbarock, wie er sich etwa durch den ausschweifend barocken Hochaltar im gotischen Chor des erfurter Domes, und sonst noch oft ergibt. Vgl. a. unten Anmerkung 71.

- 17) Die gleiche Entwicklung vollzieht sich, wo möglich noch deutlicher, in der Musik, wo etwa bei *Haydn* die rokokohaften Verzierungen einem klassizistischen Tonbau aufgesetzt sind.
- 18) Vgl. *Heinrich von Geymüller*: Versuch zu einer stilistischen Gliederung der neueren italienischen Architektur, herausgegeben von *Carl Neumann* in: *Jacob Burckhardt*: Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller, München 1914, Seite 153-164. Entsprechendes in *Geymüllers* Baukunst der Renaissance in Frankreich, 1896-1901.
- 19) *Kurt Cassirer*: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650-1780, Dissertation, Berlin 1909, Seite 6 ff.
- 20) *Cassirer*, Seite 7 f.
- 21) *Cornelius Gurlitt*: Geschichte des Barockstiles, des Roccoco und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England, Stuttgart 1888, Seite 142 ff.

A. E. Brinckmann: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in

- den romanischen Ländern, in: Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von *Fritz Burger*, Berlin-Neubabelsberg 1915, Seite 233.
- Alois Riegl*: Die Entstehung der Barockkunst in Rom, herausgegeben von *Burda* und *Dvorak*, 2. Aufl., Wien 1923, Seite 5.
- Tagebuch des Herrn von *Chantelou* über die Reise des Cavaliere *Bernini* nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von *Hans Rose*, München 1919.
- 22) *Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Leipzig 1926, S. 371, hat schwerlich recht, wenn er meint, "die verstandesklare pariser" Art hätte "mehr seinem eigenen" Geschmack entsprochen. Vgl. a. S. 146.
- 23) *Cassirer*: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker, 1909, S. 24 f.
- 24) Charakteristische Wirkungen des Vordringens des französischen Klassizismus in Deutschland:
Einleitung von *Karl Trautmann* zu *Otto Aufleger*: Münchener Architektur (über die Asams, ohne Seitenzahlen) München 1892.
Karl Lohmeyer: Johannes Seiz, Heidelberg 1914, Seite 18 und 185 (über *Balthasar Neumann*).
- 25) *Paul Klopfer*: Von Palladio bis Schinkel, 1911.
Hermann Schmitz: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts, 1914.
Derselbe: Deutsche Möbel des Klassizismus, Stuttgart o. J.
Paul Mebes: Um 1800, 1920.
Derselbe: Spätbarock und romantische Kunst, 1922.
G. Pauli: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, 1925.
Eckart von Sydow: Die Kultur des deutschen Klassizismus, 1926.
Karl Simon: Der Wandel des Stils vom Rokoko zum Klassizismus, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt am Main 1931, S. 126-166.
Franz Landsberger: Die Kunst der Goethezeit von 1750-1830, Leipzig 1931.
Fritz Schumacher: Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800, Leipzig 1935.
Hildegard Herzog: Anschauungen vom Wesen deutscher Kunst im Selbstzeugnis bildender Künstler 1800-1860. Jena 1937.
Talbot Hamelin: Greek Revival Architecture in America, Oxford University Press 1944.

IV (Seite 135).

- 26) *Konrad Burdach* (1859-1936): Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1918, Seite 111.
- 27) *I.B.A.Lassus*: Album de Villard de Honnecourt, Paris 1858.
Matthias Roriczer: Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, Trier 1845.

A. Reichensperger: Des Meisters L. Lachers Unterweisung, in: Vermischte Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1856.

Hans Schuttermayers Fialenbüchlein, in Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, Nürnberg 1881, N.F., Band 28.

Vgl. auch: M. Hauttmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, München-Berlin-Leipzig 1921, Seite 63.

²⁸⁾ Bodo Ebhardt: Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484, Berlin-Grunewald o.J.

²⁹⁾ Zur Geschichte der humanistisch-klassizistischen Architekturliteratur vgl. ausser der eben genannten Bibliographie von Bodo Ebhardt:

Kurt Cassirer: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker, Berlin 1909;

Otto Stein: Die Architekturtheoretiker der italiennischen Renaissance, Karlsruhe 1914;

V. Curt Habicht: Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen 1916;

Wilhelm Waetzoldt: Die Anfänge deutscher Kunstliteratur, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Oktober 1920, 13. Jahrgang, Band II, Seite 137 ff;

ferner auch: Julius von Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Band I-X, Wien 1914-1920.

³⁰⁾ So sehr bezeichnend Claude Jombert in der Vorrede zur 'Architecture moderne' (Paris 1728, zitiert nach Cassirer: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker, 1909, Seite 17).

Für die Renaissance siehe bei Jacob Burckhardt in seiner 'Geschichte der Renaissance in Italien' das II. Kapitel des I. Buches: 'Bauherrn, Dilettanten und Baumeister', §11: 'Kunstgelehrte Bauherrn des 15. Jahrhunderts', § 12: 'Baudilettanten des 16. Jahrhunderts' (Gesamtausgabe, Band VI, Seite 16-19).

³¹⁾ Cassirer: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker, 1909, Seite 19.

³²⁾ Paul Schumann: Barock und Rokoko, Leipzig 1885, Seite 6 f.

³³⁾ Die Leidenschaft hoher Herren für klassizistische Gartenarchitektur möge folgender Bericht veranschaulichen, der trotz seiner Anspruchslosigkeit aus einem gleich anzugebenden Grunde besonderes Interesse beanspruchen kann. Ein Prinz zeigt einem General, der ihn in diplomatischer Mission besucht, seinen Schlosspark. Der Besucher wundert sich, wie schön die Bäume seien, wie regelmässig gepflanzt, wie gradlinig die Baumreihen, wie schön winkelrecht alles, und wie mannigfache und süsse Düfte sie überall beim Umhergehen begleiten, und sagt voller Staunen: 'Ich bewundere das alles ob seiner Schönheit, noch viel grösser aber ist

meine Bewunderung für denjenigen, der Dir das alles ausgemessen und angeordnet hat. Der Prinz, als er das hörte, freute sich und sprach: Das alles habe ich selber ausgemessen und angeordnet, und manches davon sogar eigenhändig gepflanzt. —

Der Leser wird glauben, einen etwas naiven Bericht aus dem 18. Jahrhundert vor sich zu haben. In Wirklichkeit ist er um mehr als zwei Jahrtausende älter und stammt aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vor Christi Geburt. Der Prinz ist der jüngere Kyros, der General der spartanische Feldherr Lysander, der Park der Schlosspark von Sardes, wo Kyros als persischer Satrap und Bruder des Grosskönigs residierte, und die Zeit das Jahr 407 v. Chr. Der Berichterstatter ist Xenophon in seinem Oikonomikos, IV, 21-22 (vgl. Cicero, Cato maior, 17, 59). Aller Absolutismus, der altpersische wie der französische, ist für stramme Zucht und Ordnung, vor ihm muss auch die Natur ausgerichtet in Reih und Glied antreten, und durch den Mazdaismus hat diese Anschauung religiöse Weihe erhalten, vgl. in Goethes Vermächtnis altpersischen Glaubens: "Wenn ihr Bäume pflanzt, so seis in Reihen,

Denn sie lässt Geordnetes gedeihen" — die Sonne nämlich.

Über die Geschichte der Gartenkunst das unter diesem Titel erschienene Werk von *Marie Luise Gothein*, 2 Bände, 1926.

- ⁸⁴⁾ Besonders charakteristisch die Familie Schönborn.
⁸⁵⁾ *Walter Boll*: Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom, München 1925, Seite 2.

Auch Goethe als herzoglich Weimarer Oberarchitekt gehört noch in diese Reihe.

- ⁸⁶⁾ *Wendel Dietterlins* "Architectura, von der Austeilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen" von 1598, das erste "Manifest des Barock" in Deutschland (*Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Leipzig 1926, S. 231), war bezeichnenderweise ein Kupferstichwerk, das nicht durch akademisch-theoretische Ausführungen, sondern durch das anschauliche Vorbild seiner ausschweifenden Entwürfe wirkte.

V (Seite 137).

- ⁸⁷⁾ Dieser soziale Aufstieg des Künstlers begann in Italien seit der Mitte des 15. Jahrhunderts und bezog sich zuerst natürlich nur auf die Spitzenvertreter. Vgl. *Hanna Lerner-Lehmkuhl*: Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert, *Wattenscheid* 1936, und *Martin Wackernagel*: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938. Ferner *Edgar Zilsel*: Die Entstehung des Geniebegriffs, Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926.
- ⁸⁸⁾ Dürer an Pirckheimer aus Venedig, Oktober 1506.
- ⁸⁹⁾ *Joachim von Sandrarts* Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste

von 1675, herausgegeben und commentiert von A.R.Peltzer, München 1925, Seite 202.

Vgl. auch *Carl Neumann*; Rembrandt, 3. Aufl., Seite 121 ff.

- 40) *Cornelius Gurlitt*: Der Einfluss der Renaissance auf die deutschen Steinmetzhütten, in: Deutsche Bauzeitung 1878, Bd. XII, Seite 415 f.

Am Prager Dom stehen in fast schon renaissancehafter Weise die Büsten der Dombaumeister Matthias von Arras und Peter Parier in einer Reihe mit denen der Angehörigen des Herrscherhauses und der höchsten geistlichen Würdenträger: *Neuwirth*: Die Baukunst des Mittelalters, in: *Borrmann* und *Neuwirth*: Geschichte der Baukunst, Leipzig 1904, Seite 226 f. Vielleicht handelt es sich hier bereits um einen tatsächlichen Einfluss des Humanismus, der ja in Böhmen ausserhalb Italiens seine früheste Pflegstätte fand, wie uns das die glänzenden Arbeiten *Konrad Burdachs* lebendig gemacht haben.

VI (Seite 139).

- 41) Litteratur über die Bauhütten:

Carl Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844.

Ferdinand Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876.

Alwin Schultz: Die deutschen Dombaumeister (*R.Dohme*: Kunst und Künstler), Leipzig 1877.

August Reichensperger: Die Bauhütten des Mittelalters, Köln 1879.

A. Essenwein: Bäuleute und Bauführungen im Mittelalter, in: Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit, August 1882. 29. Jahrgang, Nr. 8.

Cornelius Gurlitt: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Band 29), Halle 1890.

Joseph Neuwirth: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372-1378, Prag 1890.

Ludwig Keller: Zur Geschichte der Bauhütten und der Hüttengeheimnisse (Vorträge und Aufsätze der Comenius-Gesellschaft), Berlin 1898.

Joseph Neuwirth: Die Baukunst des Mittelalters, in: *Borrmann* und *Neuwirth*: Geschichte der Baukunst, Leipzig 1904, Seite 221 ff.

(*G. Matern*: Preussischen Bauhütten, 1911 (S. 49 ff.) trägt seinen Titel zu unrecht, da es nur örtliche Zünfte behandelt.)

J. Haase: Die Bauhütten des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik, München 1919.

Georg von Below: Probleme der Wirtschaftsgeschichte, Tübingen 1920, Seite 390 f., Seite 562, Anm. 2.

Rudolf Wissell: Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit, 2 Bände, Berlin 1929, Band 2, Seite 332-406: Die Steinmetzen.

Felix Durach: Mittelalterliche Bauhütten und Geometrie, Stuttgart 1929.

K. Friedrich: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert. Mit einem Anhang über die Steinmetzzeichen des Strassburger Münsters. 1932.

Walter Thomae: Das Proportionenwesen in der Geschichte der gotischen Baukunst und die Frage der Triangulation. Heidelberg 1933.

Walter Überwasser: Nach rechtem Mass, Aussagen über den Begriff des Masses in der Kunst des 13.-16. Jahrhunderts, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1935, Band 56, Seite 250-272.

Eugen Weiss: Steinmetzart und Steinmetzgeist, Jena, Diederichs.

O. Kletzl: Planfragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag, Stuttgart 1939.

Frühgriechische Bauhütten postuliert *Erich Frank*: Plato und die sog. Pythagoreer, Halle 1923, Seite 80.

42) *A. Matthäi*: Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, 1910, Seite 16.

43) Dies aus einer genauen Kenntnis der modernen Baupraxis heraus mit Nachdruck aufgewiesen zu haben, ist das Verdienst Max Hasaks, der aber über den naturnotwendigen sachbedingten Gemeinsamkeiten die geschichtlichen Gegensätze zwischen Mittelalter und Neuzeit übersieht und ableugnet:

Max Hasak: Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Zeitschrift für Bauwesen (1895) Band 45, Seite 183 ff., 363 ff.

Derselbe: Der Kirchenbau des Mittelalters, Handbuch der Architektur, Teil II, Band 4, Heft 3, 2. Aufl., Leipzig 1913, Seite 340 ff.

Derselbe: Die Erziehung der mittelalterlichen Baumeister, Akademische Rundschau, Mai 1916, 4. Jahrgang, 8. Heft, Seite 391 ff.

Derselbe: Das Münster zu Strassburg, 1928.

44) *Joseph Neuwirth*: Geschichte der Bildenden Kunst in Böhmen I, Prag 1893, Seite 350.

45) *Janner*: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876, Seite 108 f.

Stephan Beissel: Die Bauführung des Mittelalters I, 2. Aufl. Freiburg 1889, Seite 114.

Neuwirth: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen I, Prag 1893, Seite 325.

46) *Dehio und von Bezold*: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II, Stuttgart 1901, Seite 499 f. und 517 f.

47) *Janner*: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876, Seite 83 ff.

48) *Janner* Seite 88 ff.

49) *Janner* Seite 78 ff.

- 50) *Friedrich Kneisner*: Geschichte der deutschen Freimaurerei, Berlin 1912.

Ludwig Keller: Die Freimaurerei, Leipzig und Berlin 1923.

A. Wolfstieg: Ursprung und Entwicklung der Freimaurerei, 2. Aufl. Berlin 1923.

Lantoine: Histoire de la Franc-Maçonnerie française, Paris 1925.

D. Knoop and G.P. Jones: An Introduction to Freemasonry, Manchester 1937.

- 51) Litteratur über den handwerklichen Charakter der Barockarchitektur:

M. Hauttmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780, München, Berlin und Leipzig 1921.

Martin Wackernagel: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, in: *Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin-Neubabelsberg 1915.

Karl Lohmeyer: Barocke Kunst und Künstler in Ehrenbreitenstein, Düsseldorf 1919, Seite 16 f. und 28 ff.

Hermann Schmitz: Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland, München 1922, Seite 58.

H. Sedlmayr: Fischer von Erlach der Aeltere, München 1925, Seite 36 f.

O. Pollack: Der Architekt im 17. Jahrhundert in Rom, Zeitschrift für Geschichte der Architektur 3 (9), Seite 207.

Berthold Pfeiffer: Die Vorarlberger Bauschule, Württembergische Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte, 1904, Neue Folge 13, Seite 11 ff.

Philipp M. Halm: Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896.

O.A. Weigmann: Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts, ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer Strassburg 1902.

Muchall und Viebrook: Dominikus Zimmermann, Leipzig 1912.

K. Lohmeyer: Johannes Seiz, Heidelberg 1914.

R. Werneburg: Peter Thumb und seine Familie, Strassburg 1916.

P. Ludwig Koller: Prandtauer und seine Schule, Mitteilungen der k. u. k. Zentralkommission für Denkmalspflege, Wien 1918, III. Folge, 16, Nr. 2, besonders Seite 71 ff.

Karl Lohmeyer: Die Baumeister der rheinisch-fränkischen Bauschule 1931.

Über Johann Michael Fischer vgl. *Hauttmann* Seite 47.

Über Beer, Greising, Gump: *Thieme - Becker*: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.

Vgl. ferner R. Grimschitz: Johann Lukas von Hildebrandt, *Thieme-Bekker* XVII: 77, 79.

Karl Lohmeyer: Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Saarbrücken 1921, Seite 5.

Dagegen: V. Curt Habicht: Die Herkunft der Kenntnisse Balthasar Neumanns auf dem Gebiete der 'Civilbaukunst', Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1916, Band 9, Seite 52 f.

⁵²⁾ Cassirer: Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker, Berlin 1909, Seite 60.

⁵³⁾ Das Folgende zitiert nach Cassirer, Seite 51; daselbst leider keine nähere Angabe über die Herkunft des Zitats.

Entsprechend urteilt Cordemoy, Paul Schumann: Barock und Rokoko, Leipzig 1885, Seite 6 f.

Wieviel man dagegen im Barock der Selbständigkeit der Handwerker zutraute, geht aus O. A. Weigmann: Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts, Strassburg 1902, Seite 28 f. hervor. Ebendort, Seite 29 f., über die Berühmtheit und Verbreitung der Bamberger Maurer durch ganz Franken.

⁵⁴⁾ Diese Entwicklung ist ausgezeichnet skizziert von Werner Sombart im 46. Kapitel seines 'Modernen Kapitalismus', Abschnitt 2 b (2. Band, 2. Aufl. Seite 772-779); vgl. dazu meinen Aufsatz: Sombarts 'Kapitalismus' und das Arbeitsziel der Historischen Schule, *Revue de la Faculté des Sciences Economiques de l'Université d'Istanbul*, 1942, vol. III, pp. 78-92, insbesondere Seite 91. Die von Sombart mit warmen Worten geforderte ausführliche Bearbeitung steht aber leider immer noch aus: 'Die Wirtschaftsgeschichte des Baugewerbes ist bisher ungeschrieben geblieben.'

Vgl. ferner Ernst Schultze: Organisatoren und Wirtschaftsführer, Leipzig 1923, Kapitel 9: Irrwege der Rationalisierung, Seite 71-76: Städtebau im Zeitalter der Rationalisierung.

Fritz Reiff: Die Entartung des Familienhauses im Rheinland, Bonner Staatswissenschaftliche Untersuchungen 17, Bonn 1929.

VII (Seite 142).

⁵⁵⁾ Der Humanismus hat — im Anschluss an die Vaganten und fahrenden Schüler des Mittelalters — zum ersten Mal eine 'freischwebende' Schicht von Intellektuellen geschaffen, die sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, d.h. bis zur Herausbildung der modernen Nationalstaaten, auch durch Staats- und Sprachgrenzen nicht gebunden fühlten.

⁵⁶⁾ Die vitruvianische Akademie zu Venedig gedieh nicht über Anfänge hinaus, vgl. Otto Stein: Die Architekturtheoretiker der italienischen Renaissance, Karlsruhe 1914, Seite 51.

⁵⁷⁾ Über den Strukturunterschied zwischen Werkstatt- und Hörsaalunter-

richt vgl. *Karl Mannheim*: *Ideologie und Utopie*, Bonn 1929, Seite 152-156. Wenn Seite 155 darauf hingewiesen wird, dass 'das Akademischwerden des Unterrichts beim Architekten nicht ausschliesslich auf einem übertriebenen Intellektualismus unserer Zeit beruht, sondern auf sachlichen Bedingtheiten der Kompliziertheit des nötigen, zu beherrschenden technischen Wissensstoffes', so trifft das in dieser Einschränkung zwar zu. Und gerade die mystische Verschnörkelung, welche die mathematisch-physikalischen Hilfswissenschaften in den mittelalterlichen Bauhütten erfuhren, könnte als Beweis dafür angeführt werden, wieviel adäquater diesen exakten Hilfswissenschaften der moderne rationale Lehrbetrieb ist, der für sie, bezeichnenderweise, besonders früh im calvinistischen Bereich entwickelt wurde. Die geschichtliche Entwicklung aber der Architektur von der Werkstatt fort zu Lehrbuch und Hörsaal hin ist nicht etwa von den exakten Hilfswissenschaften und ihren Bedürfnissen ausgegangen, denen sie adäquat war, sondern vom Kern des eigentlich Künstlerischen in der Architektur, dessen innerstem Wesen diese selbe Entwicklung aufs äusserste zuwiderlief.

68) *Kerschensteiner*, *Kultur der Gegenwart I* 1, 2. Auflage 1912, Seite 261.

59) *Kerschensteiner*, Seite 263.

60) Zahlreiche Beispiele in *Paul Schulze-Naumburgs*. "Kulturarbeiten", 9 Bände, München 1901 ff, seitdem teilweise in 2 Auflage.

Im übrigen war das Biedermeier, der adäquate Ausdruck der Mentalität des deutschen Bürgertums der klassischen und Reformzeit, in der angewandten Kunst mehr ein Stil der Innen- als der Aussenarchitektur, umsomehr, als in jener Zeit wirtschaftlicher Not nicht all zu viel gebaut wurde. Die meisten Biedermeiermöbel standen in Barockhäusern. "Dass sich der Begriff des Biedermeiers zuerst an das Möbel heftete, ist kein Zufall; es drückt die — im Gegensatz zum Empire — auf das Private gerichtete Tendenz des Stils folgerichtig aus." "Das Möbel ist oft genug das erste und häufig für lange Zeit einzige künstlerische Betätigungsfeld des Bürgertums": *Karl Simon*: *Biedermeier in der bildenden Kunst*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte* 1935, Bd. 13, S. 63.

VIII (Seite 144).

61) Beim Malen (und ähnlich beim Bildhauern) überwiegt das rein Handwerkliche, die auf dem unmittelbaren Zusammenspiel zwischen Auge und Hand beruhende Handfertigkeit, so stark, dass Perspektive und sonstige rational erlernbare Dinge doch immer nur peripher bleiben, und dass trotz Malakademien und auch in ihnen selber die eigentliche Tradition unvermeidlicherweise und bis heute nach Handwerksweise in der Werkstatt — auch wenn sie sich vornehm Atelier nennen lässt — unmittelbar bei der Arbeit selber von Lehrer zu Schüler geschieht. Das ist wohl der Hauptgrund, weshalb im 19. Jahrhundert die

Malerei den Verfall der Architektur nicht in vollem Umfang teilt, obgleich auch hier die Tyrannis der mathematisch konstruierten Perspektive und die kalte akademische Korrektheit des Zeichnens nach antiken Gipsabgüssen zeitweise Verheerungen angerichtet hatte. Zu diesem Problembereich vgl. *Fritz Novotny*: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938.

Die Plastik wurde mittelbar in den Zusammenbruch der Architektur mit hineingezogen, weil sie, infolge seiner, sozusagen nicht mehr "mit dem Rücken an die Wand kommen" konnte. Immerhin ist die Lücke etwa zwischen Houdon (1741-1828) einerseits und Meunier (1831-1895) und Rodin (1840-1895) andererseits nicht all zu gross.

- ⁶²⁾ Es ist bezeichnend, dass später *Adolf von Hildebrands* regenerative Kritik (Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1893) gerade in diesem Punkte einsetzte. *Pinder* (Das Problem der Generation, Berlin 1926, Seite 67-69) und *Mannheim* (Ideologie und Utopie, Bonn 1929, Seite 203) weisen mit Recht darauf hin, dass dem Drang zur Abstraktion im Geistigen die Vorherrschaft des Reliefs in der Plastik und des Linearen in der Malerei entsprach.
- ⁶³⁾ *Paul Ligeti*: Der Weg aus dem Chaos; eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung, München 1931, will nachweisen, dass Architektur, Skulptur und Malerei sich in ihrer Vorherrschaft immer wieder zyklisch ablösen, sodass also eine Blüte der Malerei mit einem Zurücktreten der Architektur aus innerer Notwendigkeit gekoppelt wäre. Ihm handelt es sich dabei aber um eine gesetzmässig immer wiederkehrende Wellenbewegung, während ich hier gerade das Einmalige und Singuläre an der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts erklären will.

Nicht unähnlich *Ligeti*, aber ohne ihn zu kennen, glaubt *Karl Scheffler* in dem Exkurs seiner "Deutschen Baumeister" (2. Auflage Leipzig 1939, S. 257-291) "Ein Gesetz der Periodizität" feststellen zu können, aus dem er als Zukunftsverheissung "eine neue autoritäre Ordnung, eine neue Form von 'Notwendigkeit'" und "das Gesamtkunstwerk des Sozialismus" (!) ableiten möchte (S. 286-89).

- ⁶⁴⁾ Dazu *Wilhelm Röpke*: Die Gesellschaftskrisis der Gegenwart, Erlenbach-Zürich 1942, Seite 123-125.
- ⁶⁵⁾ EXKURS I: Zur Geschichte des Baumodells.

Jacob Burckhardts 'Geschichte der Renaissance in Italien', 1. Ausgabe 1867, jetzt Band VI der Gesamtausgabe u.d.T.: 'Die Kunst der Renaissance in Italien', enthält im I. Buch über die Architektur ein eigenes VIII. Kapitel 'Das Baumodell', S. 58-60, Seite 76-80 in der Gesamtausgabe. Es ist im wesentlichen eine Zusammenstellung von diesbezüglichen Notizen aus der Litteratur der Zeit. Die allgemeinen Linien, die in den von ihm vorangestellten Leitsätzen angedeutet werden, sind revisionsbedürftig. Die von *Curt Habicht* 1916 erhobene Forderung nach einer um-

fassenden monographischen Behandlung des Gegenstandes (s.u.) kann nur unterstrichen werden. Jacob Burckhardt selbst hatte in einem Vorentwurf den Wunsch geäußert: "Möchten namentlich Leute des Fachs sich in Zukunft der einzelnen Paragraphen annehmen" (Gesamtausgabe Band VI, Seite XX).

Modelle des weltberühmten Artemis-Tempels von Ephesos sind nicht erst im 1. Jahrhundert n. Chr. hergestellt worden, als, nach dem Bericht unserer Apostelgeschichte (19, 24) die Devotionalien- und Fremdenindustrie der Ephesischen Silberschmiede sich in deren schwunghaftem Vertrieb durch den Apostel Paulus bedroht fühlte. Vielmehr erhielt schon um 600 v. Chr. Aristarche von Ephesos im Traume den Auftrag, sich den zur Gründung von Massilia (Marseille) ausfahrenden Phokaiern anzuschliessen und dabei ein Modell des (vorherostratischen) Artemisions mitzunehmen.; nach diesem Modell bauten die Messaloten ihr Ephesion (Strabon IV, 2 p. 173).

In der christlichen Kunst des Westens wie des Ostens ist es spätestens seit dem 6. Jahrhundert ein fester Topos, dass der Stifter stehend oder knieend mit einem Modell seiner Kirche vor Christus oder der Gottesmutter erscheint. So Papst Felix im Apsismosaik von S. Cosma e Damiano zu Rom (526-530), Bischof Euphrasius (533-543) im Mosaik des Chores von Parenzo, der Hl. Vitalis im Apsismosaik von S. Vitale zu Ravenna, so Kaiser Otto der Grosse auf einem Elfenbeinrelief der Stiftsammlung Seitenstetten (um 970) mit einem grossen Modell seines Magdeburger Domes; das Modell ist so gross, dass er sich fast hinter ihm vor dem tronenden Weltenrichter zu verstecken scheint. Auf einem der neuerdings wieder freigelegten Mosaiken der Hagia Sophia (wahrscheinlich 986/94) nahen der tronenden Gottesmutter Konstantin d. Gr. mit einem Modell der nach ihm benannten Stadt, und Justinian I. mit einem Modell der von ihm neuerbauten Kirche. Auf einem Mosaik des Doms von Monreale (ca. 1170/90) überreicht der Normannenkönig Wilhelm II. der Madonna ein Modell des Domes. Auf einem Wandgemälde der Kirche von Boiana bei Sofia (1259) trägt der Sevastokrator Kaloian das Modell der von ihm gestifteten Kirche. Auf einem Mosaik des Chora-Klosters zu Konstantinopel (jetzt Kahriye Camii, İstanbul) kniet der Erbauer Theodor Metochites (um 1310) vor Christus mit einem Modell seiner Kirche (a). Auf einem englischen Holzschnitt ist William of Wykeham (14. Jh.) mit einem Modell des von ihm gegründeten Winchester dargestellt (b).

Für das Mittelalter vgl.: *Max Hasak*: Der Kirchenbau des Mittelalters, in: Handbuch der Architektur II 4.3, 2. Aufl. Leipzig 1913, Seite 277;

a) Die byzantinischen Nachweise verdanke ich grösstenteils Herrn Professor Dr. *Alfons Maria Schneider*, Göttingen (früher İstanbul).

b) *Edward Thomas*: Oxford, London 1932, p. 4.

Max Hasak: Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? in: Zeitschrift für Bauwesen, 1895, Jahrgang 45, Seite 377;

Joseph Neuwirth: Das Mittelalter, in: *Springers Handbuch der Kunstgeschichte*, 9. Aufl. 1913, Seite 100;

Carl Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844, Seite 25;

Für die Renaissance ausser *Jacob Burckhardt*:

Filarete: Trattato dell' Architettura 1464, herausgegeben und bearbeitet von *Wilhelm von Oettingen*, Wien 1890, Seite 66.

Die Kirche San Petronio zu Bologna wurde vollendet nur in drei aufeinander folgenden Modellen, von denen das letzte von Ariguzzi erhalten ist (*Joseph Ponten*: Architektur, die nicht gebaut wurde, Berlin 1925, Band II, Abb. 15).

Die Statuen des Hl. Petronius in Bologna — von Jacopo della Quercia (1374-1438) und von Michelangelo (1494) — tragen stehend grosse Baummodelle im Arm. Von Hans Hieber aus Augsburg (gest. 1521, Regensburg) befindet sich im Regensburger Rathaus ein grosses Holzmodell seines unausgeführten Entwurfes von 1519 für die Kirche Zur schönen Maria, das oben Anmerkung 16 erwähnt wurde. Ferner: *Herman Hieber*: *Eliás Holl*, Der Meister der deutschen Renaissance, München 1923, S. 45. Für sein berühmtes Uhner Rathaus (1615-1620) fertigte dieser nicht weniger als sechs Modelle. (c)

Für Barock und Klassizismus vgl: *E. Hempel*: Francesco Borromini, Wien 1924, Seite 187 und 134, Anm. 1;

Konrad Escher: Barock und Klassizismus, Leipzig 1910, Tafel 13 a;

Oskar Pollak: Der Architekt im XVII. Jahrhundert in Rom, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur 1910, Band 3, Heft 9, Seite 202;

O.A. Weigmann: Eine Bamberger Baumeisterfamilie, etc., Strassburg 1902, Seite 137;

Österreichische Kunsttopographie, Band III, Wien 1909, Seite 187;

P. Ludwig Koller: Prandtauer und seine Schule, in: Mitteilungen der k.u.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Wien 1918, III. Folge, Band 16, Nr. 2, Seite 58 f.;

e) Obgleich man ihm das "heroische Ansehen", auf das es der Architekt nach seiner eigenen Aussage vor allem abgesehen hatte, nicht abstreifen kann, scheint mir dieses Bauwerk im übrigen stark überschätzt zu werden: so sehr es "schön, heu, wohlproportioniert" hätte sein sollen, fehlt es ihm für mein Gefühl in erstaunlichem Masse an Zusammenklang und Melodie; es wirkt düster und hart, kalt, schwer und trocken, recht wie die Behausung einer pedantisch-finsteren Kommunalbürokratie, der verkörperte Steuerdruck.

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band 17, Art. J.L. von Hildebrandt, Seite 77;

Muchall-Viebrook: Dominikus Zimmermann, Leipzig 1912, Tafel 4;

V. Curt Habicht: Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, 1916, Seite 265 f; hier Seite 266, Anm. die Forderung nach einer Monographie über das Architekturmodell;

J.L. Sponzel: Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden, Dresden 1924, Seite 157;

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band 8, Seite 223;

Fritz Hirsch: Das Bruchsaler Schloss, Heidelberg 1910, Seite 36.

Der eindrucksvolle Entwurf des Grafen Rastrelli zum Petersburger Smolny-Stift ist im Modell erhalten (abgebildet bei *Josef Ponten*: Architektur, die nicht gebaut wurde, Berlin 1925, Band II, Abb. 200; das Werk bringt übrigens erstaunlich wenig Modelle).

Allerdings kann andererseits auch der Grundriss bereits auf ein ehrwürdiges frühgeschichtliches Alter zurückblicken. Zwei erhaltene sitzende Statuen des Königs Gudea von Lagasch (um 2400 v. Chr.) halten auf dem Schoss, als Beweis königlicher Bautätigkeit, nicht ein Modell, sondern einen Grundriss des Tempels. Vgl.: *Eckhard Unger*: Ancient Babylonian Maps and Plans, Antiquity 1935, vol. 9, pp. 311-322;

Eugen Oberhummer: Der Stadtplan, Verhandlungen des 16. Deutschen Geographentages Nürnberg, Berlin 1907.

Wenn Jesaias 49, 16 Jahve seiner Stadt Jerusalem verkündet: 'Sieh, auf meine Handflächen habe ich dich gezeichnet', so ist dabei offensichtlich auch an einen Stadtplan gedacht, wobei die Handlinien die Strassen darstellen; vielleicht hatte das damalige Strassennetz von Jerusalem wirklich irgend welche Aehnlichkeit mit dem Verlauf von Handlinien.

⁶⁶⁾ *Piero Bianconi*: Drei Tessiner Architekten, Neue Schweizer Rundschau, Juni 1935, Neue Folge, Band 3, Heft 2, Seite 96.

⁶⁷⁾ Für Balthasar Neumanns Verhältnis zu Skizze und Modell ist sehr interessant *Fritz Hirsch*: Das sogenannte Skizzenbuch Balthasar Neumanns, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 8, Heidelberg 1912. Hirsch führt Seite 32 eine authentische Zeichnung Balthasar Neumanns vor, aus der er den Schluss zieht, 'dass Balthasar Neumann kein guter Zeichner, kein Schönzeichner war'; er meint sogar, 'dass Balthasar Neumann auch kein guter Zeichner zu sein brauchte und sein konnte' (Seite 33). Das obige Zitat bei Hirsch Seite 46, Anmerkung 44.

Für den weitgehenden Gebrauch des Modells beim Würzburger Residenzbau vgl. *Sedlmaier-Pfister*: Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923, Seite 164.

⁶⁸⁾ "Die Phantasie auch begabter Architekten wirkt sich nicht mehr am Kubi-

schen, sondern in der Fläche aus, sei es der Fassade, sei es des Grundrisses': Paul Fechter, Die Tragödie der Architektur, Weimar 1922, S. 201/2. Wenn heute die Technokratie und verwandte Strömungen darauf aus sind, im Wege der Wirtschaftsplanung die Segnungen der Blaupause auch anderen Kulturgebieten aufzudrängen, so ist es wichtig zu sehen, dass die Herrschaft des Reissbretts, der blueprintism, selbst schon in der Architektur, dem ursprünglichen und legitimen Anwendungsgebiet, Verheerungen angerichtet hat.

- 69) Der Architekt des 19. Jahrhunderts gleicht, um den oben angedeuteten Vergleich weiterzuführen, einem Komponisten, der, ohne von einer akustischen Vorstellung auszugehen, nach visueller Analogie früherer Partituren Notenbilder auf dem Papier entwerfen würde. Man kann sich vorstellen, welche scheussliche Kakophonie sich dann bei der Aufführung ergeben müsste; unseren Augen wurde dergleichen fortwährend zugemutet.
- 70) Das natürliche Verhältnis zwischen innerer Gestaltung und äusserer Erscheinung des Bauwerks — die äussere Erscheinung als Oberfläche des Baukörpers in seiner inneren Gestaltung — war sonderbarer und verhängnisvoller Weise bereits in der Antike gestört. Schon der klassische griechische Tempel selbst, erster Höhepunkt abendländischer Architekturgeschichte und ewiges Vorbild jedes Klassizismus, war ein ganz einseitig auf äussere Erscheinung, "auf Fassade" entwickeltes architektonisches Gebilde, bei dem die strahlende Pracht der Wirkung nach aussen in einem krassen und schwer begreiflichen Missverhältnis stand zu der erstaunlichen Wirkungslosigkeit des engen und düsteren, völlig verkümmerten, ja für unsere Begriffe oft geradezu verpfuschten, Innenraumes. Die seltsame Verschlingung religionsgeschichtlicher und bautechnischer Ursachen, die zu diesem Ergebnis geführt hat, kann hier nicht näher analysiert werden. Ich habe sie ausführlich behandelt in den betreffenden Abschnitt meiner "Ortsbestimmung der Gegenwart", Erlenbach-Zürich 1947.

Eine weitere Lockerung des Verhältnisses zwischen aussen und innen bringt dann die italienische Renaissance: Es entsteht die eigentliche "Fassade", die repräsentieren, nach etwas aussehen will, und deren streng symmetrische Regelmässigkeit keineswegs immer einer ebensolchen Regelmässigkeit des Grundrisses und der inneren Raumgestaltung entspricht, sodass schon alle möglichen Verlegenheitsmittelchen, oft recht unerfreulichen Charakters, angewandt werden müssen, um Aeusseres und Inneres zusammenzubringen, wie bei einem Prunkkostüm, für das man sich schnüren und wattieren muss. Da, wo dann in der nordischen Renaissance und im Barock die Fassade als hohle Blendmauer über das Dach des Gebäudes übersteht, ist dies Missverhältnis zwischen Aussen und Innen, und die Unwahrheit dessen, was die Fassade uns glauben machen möchte, mit Händen zu greifen: Diese überragen-

den Fassaden betreiben Hochstapelei im allereigentlichsten Sinne des Wortes.

Im späteren Barock wird dann die Fassade oft gar nicht mehr als Aussenwand des betreffenden Gebäudes, sondern als Rückwand des Platzes vor dem Gebäude gestaltet — daher nicht selten konkav —, so dass der Aussenraum und die Innenräume sozusagen Rücken an Rücken stehen, die Berührung der beiden Rückenflächen unsichtbar im Inneren der Vordermauer des Gebäudes stattfindet, und der Zusammenhang nur noch darin besteht, dass aus praktischen Gründen die Durchbrechungen — Türen und Fenster — von innen nach aussen und von aussen nach innen übereinstimmen müssen; bei Blendfenstern und Blendtüren ist selbst das nicht mehr der Fall.

Man kann diesen Funktionswandel der Fassade, ihre Attraktion durch den Aussenraum, als eine nachträgliche Rechtfertigung der vom Baukörper unabhängigen Gestaltung der Fassade betrachten, da sie, in der Renaissance vom Baukörper abgelöst, jetzt im Barock als Rückwand des Platzes eine neue Eingliederung erhält, wie denn ja überhaupt der Barock auf seine besondere Art ein Wiederzurücklenken zum Organischen bedeutet; aber für die Renaissancefassade gilt diese nachträgliche Rechtfertigung noch nicht.

IX (Seite 148).

- ⁷¹⁾ So etwa *Peruzzis* (1481-1537) und *Vignolas* (1507-1573) gotisierende Entwürfe für die Fassade von San Petronio zu Bologna. Der gotisierende Renaissanceturm der gotischen Stadtkirche in Ansbach. Die gotisierenden barocken Ergänzungen der gotischen Frauenkirche in München.

Auch das in anderen Zusammenhang (oben Anm.16) erwähnte Zurückgreifen auf die Gotik im Juliusstil um 1600 hatte eine bewusst historisierende Komponente; nicht viel anders als dann im 19. Jahrhundert galt auch damals schon (oder noch) in Deutschland die Gotik "als der eigentlich sakrale Stil": *Dehio*: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, Leipzig 1926, S. 250.

August Schmarsow: Gotik in der Renaissance, Eine kunsthistorische Studie, Stuttgart 1921, ist mir leider nur dem Titel nach bekannt.

- ⁷²⁾ An unerwarteter Stelle und erstaunlich früh findet sich ein Beispiel für die romantische Einfühlung in das lebensvolle Durcheinander einer ohne Plan geschichtlich gewachsenen alten Stadt bei dem französischen Aufklärer Pierre Bayle (1647-1706). In seinen *Pensées sur la Comète* (1682/83) sagt er im Hinblick auf sein eigenes Buch: "Parce qu'une ville se bâtit en divers temps, et se répare tantôt en un lieu tantôt en un autre, on voit souvent une petite maison auprès d'une grande, une vieille auprès d'une neuve. Voilà comment cet amas de pensées diverses a été formé." Die Toleranz des Skeptikers hat hier auf die strenge Einheitlichkeitsforderung des esprit classique auflockernd gewirkt.

- 73) *E. Lanson*: Le goût du moyen âge en France au 18. siècle, Paris 1926.
Kenneth Clark: The Gothic Revival, 1928.
Alfred Neumeyer: Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, Repertorium für Kunstwissenschaft 1928, Band 49.
- 74) Vgl. *Theodor Volbehr*: Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895. Uebrigens nennt *Herder* (Werke 5,565) 1774 Montesquieus Esprit des lois "ein gotisches Gebäude im Geschmack seines philosophischen Jahrhunderts".
- 74a) Die Wahlverwandtschaften, II. Teil, 2. Kapitel, Absatz 2, 3, 5, 6.
- 75) *Goethe* an den Grafen Carl Friedrich von Reinhardt, Jena 14-5-1810. In dem gleichen Brief widerruft übrigens Goethe ausdrücklich die vom ihm bisher geteilte und propagierte völlig unhistorische Auffassung von dem spezifisch deutschen Charakter der Gotik: "Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar sarazenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gern darstellen möchte". Zugleich distanziert er sich von der "Art von Abgötterei", die er früher mit dem Strassburger Münster getrieben habe.
- 76) *Marianne Zweig*: Zweites Rokoko, Innenräume und Hausrat in Wien von 1830 bis 1860, Wien 1924.
Fritz Schumacher: Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800, Leipzig 1935.
- 77) Und zwar nicht nur litterarisch 1795 bei *Goethe* in Wilhelm Meisters Lehrjahren (VIII, 5. Absatz 3), wo Natalie Wilhelmen "auf eine Tür zu führt, vor der zwei Sphinxen von Granit lagen. Die Tür selbst war auf ägyptische Weise oben ein wenig enger als unten, und ihre ehernen Flügel bereiteten zu einem ernsthaften, ja zu einem schauerlichen Anblick vor". Und auch nicht nur in den Bühnendekorationen zu *Mozarts* Zauberflöte (1791). Sondern auch in wirklichen Bauwerken. Vgl. etwa die Entwürfe von *Friedrich Gilly* (1772-1800), dem Lehrer Schinkels, seit 1798 Lehrer an der von seinem Vater gegründeten berliner Bauakademie. Oder das 1809 errichtete besonders grauenhafte, im schlimmsten Sinn moderne Gebäude von *Peter Speeth* (1772-1831) neben der romanisch-gotischen Kirche St. Burkard in dem sonst so schönen Würzburg: "Früher wars a Zuchthaus, jetzt ists a Zöglingsanstalt", wie ein heimischer Cicerone allitterierend die Fremden belehrte; durch Bonapartes Expedition nach Aegypten war gerade eine neue Anregung in dieser Richtung erfolgt. *E.T.A. Hoffmann* (1776-1822) malte 1806 in Warschau "ein Kabinett im ägyptischen Stil" aus, mit "den wunderbarsten Darstellungen ägyptischer Gottheiten", wie uns sein Freund *Hippel* in seiner Biographie (Berlin 1823) erzählt. Aber bereits *Bossuet* (1627-1704) hatte den Vorschlag gemacht, "d'enrichir notre architecture des inventions de l'Egypte" (*P. Hasard*: La crise de la conscience européenne, Paris 1935, vol. I, p. 20).

- ⁷⁸⁾ *Goethe* 1829: "An Sie". Die Ausgaben drucken "Getümmel", es muss aber offensichtlich "Gewimmel" heißen, nicht nur wegen Reim und Alliteration, sondern auch weil Gewimmel nur rein visuelles, Getümmel dagegen auch akustisches Durcheinander bezeichnet. Vgl. bei *Goethe* selbst Auf *Miedings Tod*: "Welch ein *Getümmel* füllt *Thaliens Haus*?... Von hohen Brettern tönt des Hammers Schlag." Dagegen *Faust* (II) 11 579: "Solch ein *Gewimmel* möcht ich *sehn*".
- ⁷⁹⁾ *Hans Semper*: *Gottfried Semper*, 1880.
- ⁸⁰⁾ *Der Stil* in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. I, 1860, Prolegomena.
- ⁸¹⁾ *Martin Wackernagel*: Der Lebensraum der Kunst im Ablauf der letzten 100 Jahre, in: Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens, *Wattenscheid* 1936, S. 32.
- ⁸²⁾ *Friedrich Ahlers-Hestermann*: *Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1941. Der Verfasser, der als junger Maler selbst an der Bewegung teilnahm, gibt in wehmütigem Rückblick eine Verteidigung von bescheiden-sympathischer Wärme.
- E. Michalski*: Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1925, Bd. 46.
- Fritz Schmalenbach*: *Jugendstil, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Dissertation Würzburg 1935.
- ⁸³⁾ *Martin Wackernagel*: Der Lebensraum der Kunst im Ablauf der letzten 100 Jahre, in: Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens, *Wattenscheid* 1936, S. 32.
- ⁸⁴⁾ *Deutsche Rundschau* 1889, Bd. 60, S. 472, gezeichnet B.K.F..
- ⁸⁵⁾ Eine verwandte, auf handwerkliche Solidität und Echtheit gerichtete Bewegung war in England bereits durch *John Ruskin* (1819-1900) und *William Morris* (1834-1896) ins Leben gerufen worden, die sich stilistisch freilich zunächst noch im Bereich der Neugotik bewegte. Im weiteren Verlauf war dann die *Art Workers Guild* gegründet worden, die dem Deutschen Werkbund als Vorbild diente.
- ⁸⁶⁾ *Huizinga*: *Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts*, Jena 1932, S. 53, charakterisiert den Profanbau des Renaissancestils in Holland als "gotisches Steinhaus mit Renaissanceverzierungen". *Carl Neumann* (*Historische Zeitschrift* 1934 Bd. 150, S. 489) nennt "die sog. deutsche Renaissancekunst eine verkappte Spätgotik", und besonders gilt das von der Deutschen Renaissance in der Architektur, die mit der eigentlichen Architektur der Renaissance in Italien wenig zu tun hat, sondern mehr eine italianisierende Umkostümierung der spätgotischen Profanarchitektur darstellt, feuchtfröhlich in der Atmosphäre von *Auerbachs Keller* oder des *Heidelberger Fasses*. Vgl. *Wölfflin*: *Die Architektur der deutschen Renaissance*, Akademierede München 1914, jetzt in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 3. Aufl. Basel 1941, S. 110-119.

- 87) Vgl. a. "Die Form ohne Ornament", Werkbundaussstellung Stuttgart 1924 (Bücher der Form I).
- 88) Denn wenn man von einem schlecht proportionierten Baukörper hässliche Ornamente abklopft, so treten die unschönen Proportionen natürlich nur desto unverhüllter und nackter in Erscheinung — freilich auch mit desto stärkerem Impuls, sie zu verbessern.
- 89) "Dieser Nutzbaustil ist eine Art moderner Halbkunst": *Karl Scheffler*: Deutsche Baumeister, 2. Aufl., Leipzig 1939, S. 263
- 90) "In den meisten Geschichtsbüchern über deutsche oder über europäische Baukunst wird das 19. und das erste Drittel des 20. Jahrhunderts grundsätzlich nicht anders behandelt als das Jahrtausend vorher: auch in der Neuzeit werden die begabten Künstler und die besten Bauwerke aufgesucht und beschrieben". (*Karl Scheffler*: Deutsche Baumeister, 2. Aufl. Leipzig 1939, S. 252). Dabei ist es doch in der Architektur nicht wie in der Schauspielkunst, wo, wer den Besten seiner Zeit genug getan, für alle Zeiten gelebt hat. Vielmehr ist hier der Niveauunterschied von Epoche zu Epoche grundlegend, und für unsere Epoche liegt das Gesamtniveau so tief unter Null, dass selbst die relativ höchsten Gipfel innerhalb ihrer die Nulllinie der Qualität noch nicht erreichen. "Der Sinn für das Raum- und Flächenleben, für Form, Mass und Verhältnis ist den Bauenden so ganz abhanden gekommen, dass ein Architekt, dem nur noch ein schwacher Nachklang des Melodiösen gelungen war, schon als Meister angestaunt wurde". (S. 254). Dabei gibt es natürlich auch in dieser Epoche die gleiche Streuung individueller Begabungsunterschiede nach oben und unten wie stets. "Wäre es möglich, dass Baumeisterbegabungen des Mittelalters in den Jahrzehnten der modernen Gründerarchitektur hätten auferstehen können, so würden selbst sie nichts anderes, nichts besseres haben tun können als das, was die namhaften Architekten unserer Zeit getan haben. Und umgekehrt: hätten unsere besten Architekten im Mittelalter gelebt, so würden sie ehrenvoll neben den Meistern jener Zeit bestanden haben. Nicht um ein persönliches Versagen handelt es sich, sondern um einen Wandel der Zeit, bei dem Grundbedingungen der Baukunst vernichtet worden sind" (so richtig *Scheffler* S. 253).

X (Seite 157).

- 91) Dieser wichtige Begriff des 'Sitzes im Leben' wurde von dem Alttestamentler Hermann Gunkel (1862-1932) für die Gattungen der althebräischen Litteratur geprägt.
- 92) "Es siegte eine Kunst, von der sich sagen lässt, dass eines ihrer Kennzeichen die Transportabilität ist": *Karl Scheffler*: Deutsche Baumeister, 2. Aufl., Leipzig 1939, S. 274.
- 93) Ganz entsprechend der alten Steinigung als streng kollektiver Form der Hinrichtung, zu der jeder einzelne sein Teil beitrug — sozusagen eine

Entsteinigung, bei der die kollektiv in Bewegung gesetzten Steine sich von dem zu dieser Strafe verurteilten Objekt weg bewegten.

XI (Seite 159).

- ⁹⁴⁾ Dass der Inhalt der Nachfrage für das Produzieren grundlegend ist, wie es im Folgenden eingehender nachgewiesen wird, versteht sich von selbst. Es scheint mir aber eine viel zu enge und viel zu subjektive Formulierung dieses sachgegebenen Zusammenhangs, wenn Karl Scheffler (Deutsche Baumeister, 2 Auflage Leipzig 1939, S. 259) die These aufstellt: "Wo der Bauherr versagt, da muss auch der Architekt versagen", und daraufhin dem kapitalistischen Bürgertum die Schuld an dem Niedergang der Architektur in die Schuhe schieben will. Diese Entschuldigung scheint mir des Baumeisters unwürdig, der doch in seiner typischen stämmigen Kraftgestalt wahrhaftig Manns genug zu sein scheint, um sich gegen laienhafte Bauherrn zu behaupten, so lange er selbst mit der nötigen Klarheit und Festigkeit das Rechte weiss und will, und dies Bewusstsein ihm Richtung und Kraft gibt. In jeder Architektenbiographie bildet der Kampf mit dem Bauherrn ein besonders dramatisches Kapitel, und warum ist in allen guten Zeiten der Architekt in diesem Kampf gewöhnlich Sieger geblieben?
- ⁹⁵⁾ Robert Michels: Der Patriotismus, Prolegomena zu seiner soziologischen Analyse, München 1929, S. 85, nach Las Cases, Mémorial de Sainte-Hélène, vol. II, p. 214.
- ⁹⁶⁾ Allerdings wird schon für 1716 aus der kleinen badischen Stadt Durlach, bis 1715 Residenz der Markgrafen, berichtet, dass nur ein Viertel aller Häuser einstöckig und als Einfamilienhäuser gedacht waren, während die übrigen in jedem ihrer 2 bis 3 Stockwerke eine kleine Wohnung hatten, sodass bei stärkerem Raumbedarf einer Familie 2 solcher Wohnungen zusammen gemietet werden mussten: O.K.Roller: Die Einwohnerschaft der Stadt Durlach im 18. Jahrhundert, Karlsruhe 1907, S. 122., nach Bruford: Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit, Weimar 1936, S. 209. Sicherlich werden aber auch unter den mehrstöckigen Häusern Einfamilienhäuser gewesen sein.
- ⁹⁷⁾ Bereits im Jahre 1874 erschien ein Aufsatz von *Hermann Schwabe* (1830-1874) unter dem Titel: 'Das Nomadentum in der Berliner Bevölkerung'. Dieser 'Nomadismus' ist in Wahrheit, wie noch sehen werden, grossenteils eine Dauerflucht im Kreise herum vor den heillosen grossstädtischen Wohn- und Lebensverhältnissen.
Aber noch um 1880 bezeichnet der katholische französische Sozialpolitiker *Frédéric Le Play* (1806-1882) die 'facilités d'établissement que présentent les foyers pris en location, als einen 'désordre social' (*Röpke: Civitas Humana, Erlenbach-Zürich 1944, Seite 248*).
- ⁹⁸⁾ *Bächtold*, in: Deutscher Staat und deutsche Parteien, Meinecke zum 60. Geburtstag, München 1922, S. 113.

- 99) *Alfred Weber*: Abschied von der bisherigen Geschichte, Bern 1946, S. 122.
- 100) *Werner Hegemann*: Das steinerne Berlin, Berlin 1930, Seite 160.
- 101) Ebenda Seite 167.
- 102) So *Max Rüsck*: Artikel 'Mietskaserne' im Handbuch des Wohnungswesens, Jena 1930, Seite 550.

Übrigens hatte sich die Mietskaserne auch bereits im kaiserzeitlichen Rom entwickelt, wo schon Augustus die maximale Bauhöhe auf 21 m begrenzen musste. In Ostia hat man vier- bis fünfstöckige römische Mietshäuser wieder in Stand gesetzt und in Gebrauch genommen, die sich von benachbarten Mietshäusern des 19. Jahrhunderts kaum wesentlich unterscheiden (*G. Calza*: *Le origini latine dell'abitazione moderne*, *Architettura ed arti decorative*, 1923, p. 3).

"So lebt das römische Mietshaus mit seines Läden im Erdgeschoss, mit seinen getrennten Eingängen zu den oberen Stockwerken, mit Ziegelfassaden und Binnenhöfen, noch heute, besonders in Italien, fort" *Karl Schefold*: Der römische Ursprung des abendländischen Wohnungsbauens, *Neue Zürcher Zeitung* 1946, Nr. 330-331, nach *Andreas Boethius*: Ueber römische Mietshäuser, *Göteborgs Högskolas Arsskrift* 1941, Bd. 47, Nr. 8; 1944, Bd. 50, Nr. 4; und *R.A. van Aken*: *Nieuwe Wegen in de Romeinse Woningbouw van Sulla tot Domitian*, Utrecht 1943).

- 103) *Goethe*: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, III. Buch, 9. und letztes Kapitel, 15. und 16. Absatz, aus *Lenardos grosser Lobrede auf das Wandern*, mit der die erste Fassung von 1821 schliesst. In der zweiten Fassung von 1829: III. Buch, 9. Kapitel, 18. und 19. Absatz.
- 104) *Eugen Dühring*: *Cursus der National- und Socialökonomie*, 2. Aufl. Berlin 1876, S. 152.
- 105) *Karl Knies*: *Die politische Oekonomie vom geschichtlichen Standpunkte*, Braunschweig 1883, II, 1, Zusatz, S. 80. In Preussen wurde das Kooperationsrecht der Gemeinden, das die notwendige Voraussetzung des Gemeinschaftscharakters bildet, 1831 durchlöchert, 1842 aufgehoben und durch das unbeschränkte Zuzugsrecht für jeden Staatsbürger ersetzt.
- 106) *Albert Gut*: Artikel 'Wohnungswechsel' im *Handwörterbuch des Wohnungswesens*, Jena 1930, Seite 841.
- 107) *Lucien Jean*, bei *Michael Freund*: *Georges Sorel*, Frankfurt 1932, Seite 15.

XII (Seite 164).

- 108) *Schelling*: *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1856 ff., I, 5, Seite 576 und 593. Dann u. a. a. von *Görres* und *Brentano* aufgenommen.
- 109) *Goethes Sprüche in Prosa (Maximen und Reflexionen)* mit *G.v. Loepers* Erläuterungen und Quellennachweisen, Nr. 694. Zur Interpretation siehe *Exkurs II*, Anmerkung 110.

Dass der Einfluss der Architektur auf das tägliche Lebensgefühl der Bürger in Zeiten lebendiger Architektur wirklich so empfunden würde, dafür ein Beleg aus der italienischen Renaissance: 'Die Ufficiali dell'Ornato (von Siena) begutachteten u. a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müssten davon solche Würde gewinnen, dass jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde': *Jacob Burckhardt*: Die Kunst der Renaissance in Italien, Gesamtausgabe, Band VI, Seite 7.

110) EXKURS II: G o e t h e u n d d i e A r c h i t e k t u r .

Die Urheberschaft des Wortes von der Baukunst als erstarrter Musik ist strittig. 'Ein edler Philosoph' passt ebenso gut auf *Schelling* wie schlecht auf *Friedrich Schlegel*, auf den es *Loeper* beziehen will, unter Berufung auf *Friedrich Theodor Vischer* (*Aesthetik* 3, 189 und 385) (a). Trotzdem kann der Prioritätsanspruch, den *Dorothea Schlegel* für ihren Gatten erhob, und den *Vischer* (aus mündlicher Überlieferung?) anerkannte, berechtigt sein, und *Friedrich Schlegel* kann das Wort von der Architektur als gefrorener Musik, bei dem er wohl zunächst an die *Gotik* dachte, etwa im Gespräch mit *Schelling*, geprägt haben. Das Wort des *Simonides* von der Poesie als redender Malerei, der Malerei als schweigender Poesie, war natürlich *Schlegel* wie *Schelling* geläufig. (b) Und *Leon Battista Alberti* (1404-1472) hatte 1447 geschrieben: "Wei ihm an den Ordnungen — der Fassade von San Francesco in Rimini — etwas ändern wollte, würde tutta quella musica verstimmen" (c).

Goethe war für eine sympathische Aufnahme dieser Prägung umso mehr vorbereitet, als er selbst 1772 vor dem Strassburger Münster das Musikalische dieses Bauwerks aufs stärkste empfunden hatte: 'Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, ... desto glücklicher ist der Künstler': *Von Deutscher Baukunst*, 1773, Seite 133). Und 1787 hatte

- a) Denn bekanntlich stand Goethe eben so positiv zu *Schelling*, wie negativ zu *Friedrich Schlegel*. Noch 1831 (21. Februar) im Gespräch mit *Eckermann* über eine akademische Rede *Schellings* "freuete sich Goethe wieder einmal über das vorzügliche Talent, das wir lange kannten und verehrten", während er von den Brüdern *Schlegel* im gleichen Jahr (20. Oktober) an *Zelter* schreibt, sie hätten "in Kunst und Litteratur viel Unheil ange richtet".
- b) Vgl. *Leonard L. Mackall*, *Euphorion* 1904, Bd. 11, S. 103 ff., nach *Büchmann*: *Geflügelte Worte*, 28. Auflage, Berlin 1937, S. 364 f.
- c) *Jacob Burckhardt*, Gesamtausgabe, Bd. VI, S. 96.

er die römische Architektur 'wie eine stumme Musik mit den Augen auf(ge) fasst'. (d)

Eine umfassende, der Aufgabe gewachsene Behandlung von Goethes Verhältnis zur Architektur ist mir nicht bekannt; sie würde in mehr als einer Hinsicht reichen Ertrag versprechen. An fast allen negativen (e) wie positiven Erscheinungen dieser kreuzweghaften Epoche der Architekturgeschichte hat er tätigen Anteil; über alle erhebt er sich immer wieder durch überragend geniale Lichtblicke. Um dafür noch als Einzelbeispiel ein Wort herauszugreifen, das moderne Erkenntnisse der Psychologie und Aesthetik vorwegnimmt: 'Sie (die Baukunst) soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten.'

- d) Eine ebenso geistreiche wie treffende Weiterbildung dieses Vergleiches findet sich bei Karl Scheffler: Deutsche Baumeister, 2. Auflage Leipzig 1939, S. 245: "Vor grossen Bauten der Vergangenheit ist das Gleichnis geprägt worden, Baukunst sei gefrorene Musik. Überträgt man es auf moderne Grosstadtarchitektur, so liesse sich von gefrorenem Lärm sprechen, in den sich hin und wieder ein paar schöne Klänge verirrt haben".
- e) Was Goethes Anteil auch an negativen Zeitströmungen betrifft — auf architektonischem Gebiet insbesondere dem Historismus — so können wir uns da allgemein auf sein eigenes freimütiges Bekenntnis berufen:

"Seit sechzig Jahren seh' ich gröblich irren

Und irre derb mit drein" (Zahme Xenien II, 19; 1821).

Allerdings müssen wir uns daran gewöhnen, solche Bekenntnisse so, wie sie gemeint sind, wörtlich und sachlich zu nehmen, im Hinblick auf die entsprechenden Tatsachen, und nicht, wie es die Genieanbetung des 19. Jahrhunderts zu tun liebte, mit unterwürfig-überlegenem Lächeln nur als subjektiven Ausdruck übertriebener Bescheidenheit des ach so grossen Mannes.