

Fritz Schumacher

Der Geist der Baukunst

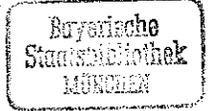


Deutsche Verlags-Anstalt

Stuttgart Berlin

WB/60/698

c. 1



Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
Copyright 1933 by Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Inhalt

Erster Teil: Das Ringen um Erkenntnis der Baukunst 7

Einführung zum ersten Teil 9

1. Von Pythagoras bis Vitruv 13

2. Von den Scholastikern bis Dürer 45

3. Von Alberti bis Palladio 61

4. Von Blondel bis Leibniz 78

5. Von Baumgarten bis Kant und Goethe 95

6. Von Herder bis Schelling und Hegel 110

7. Von Herbart bis Loge und Fehner 126

8. Von Schinkel bis Semper und Viollet-le-Duc 142

9. Von Semper bis zur Gegenwart 163

Zweiter Teil: Das Wesen des baulichen Gestaltens 191

Einführung zum zweiten Teil 193

I. Das Bauen als Kunst 195

II. Das Erfassen des baulichen Kunstwerks 209

1. Allgemeines 209

2. Verstandesmäßige Wirkungen 212

3. Sinnenhafte Wirkungen 231

4. Seelische Wirkungen 256

III. Das Schaffen des baulichen Kunstwerks 272

1. Allgemeines 272

2. Der Vorgang des baulichen Gestaltens 275

3. Die Mittel des baulichen Gestaltens 289

4. Die Ziele des baulichen Gestaltens 311

Namensverzeichnis 327

Gemütsregungen erst gleichsam umgedeutet werden müssen, um uns zu erfassen: kein „Farben- oder Bilderclavier, was in uns gerührt wird. — Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüths, Schwingungen und Leidenschaften unserer inneren elastischen Kraft mit Bildern? — Das hieße Töne mahlen.“ Dies Betonen der Unmittelbarkeit und des Eigenwesens der künstlerischen Wirkung scheint mir für die Architektur ebenso wichtig wie für die Musik. Aus dieser Auffassung heraus grenzt Herder dann die Bedeutung der zahlenmäßig oder mathematisch erfassbaren Elemente der Kunstwirkung in folgenden Worten gegen die eigentlich charakterisierenden ab: „Was unter den Linien die gerade Linie, unter den Figuren das Quadrat oder Rectangul war, die Basis der Richtigkeit, aus welchen allein aber keine Form beweglicher Schönheit entspringen konnte, das ist in den Tönen die Harmonie, gleichsam die Baukunst der Töne, aus welcher aber auch eben so wenig die vielbewegliche Melodie der Leidenschaft entstehen könnte, wenn jede Empfindung nicht in diesem festumschlossenen Tonkreise ihre Curve, ihren Brennpunkt, ihr Ziel und Maas hätte.“

Das Verhältnis zwischen Zwang und Freiheit, Regel und Beweglichkeit im künstlerischen Schaffen wird hier in einer Weise beleuchtet, die vieles vorwegnimmt, das spätere Denker erst wieder hervorheben.

Herder wendet seine Gedanken, wie gesagt, nicht unmittelbar auf die Architektur an, aber sie fehlt trotzdem nicht etwa ganz in seinem Gesichtskreis. Das tritt besonders deutlich hervor, wenn er sich dagegen wendet, daß die realen Größen für das Schön-Erhabene von entscheidender Bedeutung seien. Er vergleicht Peterskirche und Pantheon und entscheidet sich gegen die Peterskirche: „Da sie aber nicht wie die Gebäude der Alten sichtbar von Geist erfüllet und belebt ist, so wird das kleine Pantheon dem Gefühl erhabener wie sie; ja im Geist der christlichen Andacht wird's manche kleine Kirche und Capelle, ja manches Grabmal.“ Und in diesem Zusammenhange fällt ein tiefes Wort, das wohl nur ein so warm empfindender Mensch wie Herder aussprechen konnte: „Das Erhaben-Schöne, in anderen das Schön-Erhabene ist der Zweckhafte Geist, der im Bau wohnet.“

So lassen sich an Herders polemische Darlegungen manche Überlegungen knüpfen, die von allgemeiner Bedeutung sind, wenn sie auch

das Ziel, Kants Gedankengänge aus dem Sattel zu heben, nicht erreichen, da sie sich auf Geleisen bewegen, die nicht notwendig zur Kollision führen.

Was Herder uns gibt, sind Beobachtungen über die Psychologie unseres Betrachtens gesetzmäßiger ins Gebiet des Mathematischen reichender Elemente, wenn sie Teile menschlicher Schöpfungen werden, Beobachtungen, die für das Verständnis der Wirkung baulicher Werke große Bedeutung gewinnen. Es handelt sich schließlich um die Erkenntnis, daß wir die abstrakten Gebilde mathematischer Natur kraft der „Regel“, die in uns schlummert, durch unsere Gefühle vermenschlichen und sie so eine symbolische Bedeutung für uns erlangen können.

Kant hat die Möglichkeit der beiden Gedankenrichtungen, die hier nebeneinandergehen, wohl erkannt, wenn er einmal im Ton zweifelnder Überlegung sagt, ob es nicht richtig wäre, sich in der Bemessung dessen, was man mit „Aesthetik“ bezeichnet, „mit der spekulativen Philosophie zu teilen und die Aesthetik teils im transcendentalen Sinne, teils in psychologisch-er Bedeutung zu nennen“.

Herders fanatischer Aufruf zur Gegenwehr gegen Kant hat nicht erreicht, daß der große Strom philosophischen Denkens, der nach Kant, und wohl durch ihn geweckt, aus Deutschland hervorbrach, den Charakter der Gegenströmung trug, er trug vielmehr den der Auseinandersetzung, Klärung und Ergänzung.

Fichte (geb. 1762), Hegel (geb. 1770), Schelling (geb. 1775), Herbart (geb. 1776), Schopenhauer (geb. 1788), um nur die bedeutendsten Erscheinungen dieser Bewegung zu nennen, haben alle fast gleichzeitig umfassende Systeme der Philosophie aufgestellt, in denen nach Kants Vorgang die Aesthetik einen rechtmäßigen Raum einnimmt, in denen also auch in irgendeiner Weise direkt oder indirekt zum Wesen des Baukünstlerischen Stellung genommen werden mußte. Die tastende Art, in der es geschieht, ist das, was uns interessiert.

Unter den großen Denkern, die den Anfang des 19. Jahrhunderts zur Periode des „Deutschen Idealismus“ machen, können wir für unsere Gedankengänge Fichte nur mit Zögern in Anspruch nehmen. Das Ziel seines Denkens ist es vornehmlich, die verschiedenen Verstandesbegriffe, die nach Kants Ausführungen dem menschlichen Geist

als angeborenes Werkzeug zur Bearbeitung seiner Erfahrungen mitgegeben sind, unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt zu bringen. Er sieht ihn darin, daß der Mensch „ein handelndes Wesen“ ist, und nur insofern die künstlerische Tätigkeit eine besondere Form des geistigen Handelns ist, gibt sie ihm Gelegenheit, auch über ästhetische Fragen zu sprechen und dem „Schönen“ in seiner Weltanschauung einen Platz zuzuweisen. Aber das führt nicht dazu, nun auf das Schöne und seine Erscheinungen mit dem Ziel, ihr Wesen zu erklären, näher einzugehen.

Das ist ein grundsätzlicher Unterschied zur Philosophie Friedr. Wilh. Schellings, die von dem Gedanken ausgeht: „Der ist noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen notwendiges Ganzes erschienen ist, als die Natur ist.“ Ja, ihm ist die Kunst etwas, das „uns die Wunder unseres eigenen Geistes weit unmittelbarer als die Natur erkennen läßt“.

Er bindet deshalb seine Auffassung von Schönheit und Kunst ganz in sein System vom Wesen des Göttlichen ein und kommt zu dem Schluß: „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott“, ihr Wesen aber charakterisiert er wohl am besten in der These: „Nothwendigkeit und Freiheit verhalten sich wie Bewußtloses und Bewußtes. Kunst beruht daher auf der Identität der bewußten und bewußtlosen Fähigkeit.“ Für die Art, wie er diese Tätigkeit wirksam denkt, ist der Ausdruck bezeichnend: „Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der *Ineinsbildung*, auf welcher in der That alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist.“ („Philosophie der Kunst“, 1802/1803.)

Bei Betrachtung der einzelnen Künste geht Schelling von der Musik aus, die er die „anorgische“ Kunstform nennt, weil sie keine Beziehung zum Organischen hat, dann behandelt er die Malerei und kommt endlich zur Plastik, unter die er auch die Architektur rechnet. Das bringt ihn zu der eigentümlichen Definition: „Die anorgische Kunstform oder die Musik in der Plastik ist die Architektur.“ Man sieht, daß Schelling den Begriff der Musik nicht wie Goethe als letztes Mittel, um Un-

definierbares auszudrücken, sondern als Mittel der Definition gebraucht. Ihn beschäftigt bei diesem Vergleich zunächst nicht etwa das Rhythmisches, sondern des „Anorgische“, das „weil es an und für sich keine symbolische Bedeutung haben kann, sie in der Produktion durch menschliche Kunst, durch die Beziehung auf den Menschen erhalten muß“. Das kann in diesem Falle nur etwas Außerem sein: es hängt mit dem Menschen Bedürfnis zusammen und „muß doch sowohl von ihm Unabhängiges als an sich Schönes produzieren“.

So kommt Schelling auf eine neue Art an das Problem der Zweckmäßigkeit heran. Sie ist ihm durchaus nicht von vornherein ein Stein des Anstoßes, wenn er die Architektur als Kunst auffassen will, sondern eine notwendige Vorbedingung, um vom Anorganischen zum Organischen zu kommen. Das entbindet ihn allerdings nicht von der Frage: „inwiefern eine Kunst, die dem Bedürfnis untergeordnet einem Zweck außer ihr dient, unter die schönen Künste gezählt werden könne.“ Er sieht in seiner „Philosophie der Kunst“ die Antwort in der Feststellung: „für die Architektur als schöne Kunst ist die Nützlichkeit und die Beziehung auf das Bedürfnis selbst nur Bedingung nicht Princip.“ Wir sehen diese Frage mit einer gewissen souveränen Gelassenheit behandelt, wenn Schelling weiter ausführt: „Jede Art der Kunst ist an eine bestimmte Form der Erscheinung gebunden, die mehr oder weniger unabhängig von ihr existiert, und nur, daß sie in diese Form den Ausdruck und das Bild der Schönheit legt, erhebt sie zur schönen Kunst. So ist in Ansehung der Architektur eben die Zweckmäßigkeit die Form der Erscheinung, nicht aber das Wesen, und im Verhältnis, in welcher sie Form und Wesen eins macht, in welchem sie diese Form, die an sich auf Nützlichkeit geht, zugleich zur Form der Schönheit macht, in dem Verhältnis erhebt sie sich zur schönen Kunst.“

Beim Betrachten der Art, wie die Architektur nunmehr ihren Beruf zum Schönen durchführt, greift Schelling auf ein allgemeines Gesetz zurück, das er in anderen Zusammenhängen entwickelt hat, das Gesetz, das sowohl Natur, wie Wissenschaft, wie Kunst „in ihren verschiedenen Stufen die Folge vom Schematischen, zum Allegorischen und von da zum Symbolischen beobachtet“. Und nun führt er aus: „Der ursprüngliche Schematismus ist die Zahl, wo das Geformte,

Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisiert wird. Was also in dem Gebiet des Schematismus liegt, ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen in der Natur und Kunst; die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse."

Für Schelling herrschen aber bloß in den tiefen Sphären der Kunst wie der Natur arithmetische und geometrische Verhältnisse. „Auf den höheren Stufen der Natur sowie der Kunst, wo sie wahrhaft symbolisch wird, wirft sie jene Schranken einer endlichen Gesetzmäßigkeit ab; es tritt die höhere ein, die für den Verstand irrational ist.“ Das ist für die Wertung der Architektur nicht günstig, denn infolge ihres „anorganischen“ Wesens bleibt sie im Banne geometrischer Regelmäßigkeit und „als freie und schöne Kunst kann Architektur nur erscheinen, inwiefern sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird“. Sie kann aber das Universum nicht wie die Musik bloß in der körperlosen Form, nämlich „in der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe“ darstellen, sondern als „concrete Musik“ muß sie das Universum „in Wesen und Form zugleich darstellen“. Damit ist ihrer höchsten Erfüllung eine besonders schwere Aufgabe gestellt.

Der Weg, auf dem Schelling diese transzendenten Auffassungen erreicht, ist auch, wenn man seine ausführlichen Darlegungen verfolgt, nicht ganz leicht zu begehen, um so schwerer ist er, wenn man nur kurz seine Stationen bezeichnen will. Es handelt sich bei ihm darum, wie aus dem bloßen Zweckmäßigen das Organische werden kann, das Vorbedingung jener hohen Auffassung ist. Er sucht die Lösung im rein Begrifflichen und drückt wohl am deutlichsten aus, was er meint, wenn er sagt: „Die Architektur als schöne Kunst hat das Anorganische als Allegorie des Organischen darzustellen.“ Das soll heißen, sie kann das Anorganische nicht so darstellen, daß es selbst wirklich zum Organischen wird, sondern so, daß es das Organische bedentet.

Nach solchen die tiefsten Fragen vom Wesen der Architektur berührenden Ausführungen wirkt es einigermaßen ernüchternd, wenn Schelling nun im Bestreben zu erweisen, daß die Architektur vorzugs-

weise den Pflanzenorganismus zum Vorbild hat, ins Reich bestimmter Beispiele hinübersteigt. Da muß in immer neuen Umbildungen der Vergleich mit dem Baum die historischen Formbildungen der Architektur dem Leser erklären. Die Kreuzgänge stellen „eine Reihe von Bäumen vor, deren Zweige oben gegen einander geneigt und in einander verwachsen sind, und auf diese Weise ein Gewölbe bilden“. Ja, er kann von dem Vergleich des Straßburger Münstersturms mit einem „ungeheuren Baum“ gar nicht wieder wegfinden. Kein Wunder, daß für Schelling bei solcher Auffassung die gotische Architektur „ganz naturalistisch roh, bloße Nachahmung der Natur“ ist, und erst in der antiken Baukunst das eigentliche Ziel erreicht wird: „die Säule ist gleichsam die Stufe, die zu dem höheren Gebilde hinaufleitet, das vollkommener schon die Formen der thierischen Organisation verkündet.“ In ihr findet er schließlich die „Musik in der Plastik“ bestätigt, indem er der dorischen Ordnung das Wesen des Rhythmus, der ionischen das der Harmonie und der korinthischen das der Melodie zuweist.

Würde einem nicht die Wärme einer echten Begeisterung entgegenschlagen, so würde der Architekt dem Buche schließlich recht fremd gegenüberstehen. Aber es ist wohl noch aus einem anderen Grunde nicht unnütz, dem Philosophen auf seinem Wege zu folgen, denn man erkennt dabei eine merkwürdige Wahrheit: auch wo die wirkliche Anschauung noch in ganz unentwickeltem Zustand ist, kann der geistige Aufbau von Begriffen dem Erkennen an einzelnen Stellen schon recht nahe kommen. Zwischen Denken und Schauen kann eine eigentümliche Kluft bestehen, die erst allmählich überbrückt wird, und die sich nur bei Menschen des ganzen Lebens, wie einem Goethe, mit jener Selbstverständlichkeit schließt, die allein wahrhaft beglückend ist.

Einen bemerkenswerten Beitrag zum Aufbau der künstlerischen Vorstellungen, die uns an der Jahrhundertwende begegnen, gibt ein Mann, der heute wenig beachtet ist, der aber in seiner Zeit sehr anerkannt und hoch geschätzt wurde; es ist Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780—1819), der seine Ästhetik in der Art der platonischen Dialoge in „Vier Gesprächen über das Schöne und die Kunst“ niedergelegt hat. Wenn man sich nicht davon abschrecken läßt, daß sie den romantischen Obertitel „Erwin“ tragen und sich über 550 Seiten hin-

ziehen, wird man manches feinsinnige Wort in ihnen finden. Was ihnen ihren besonderen Charakter gibt, ist die Tatsache, daß wir den Begriff der Phantasia ganz in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt sehen. Solger steht auf dem Standpunkt: „Das Kunstwerk ist die in die Wirklichkeit eingetretene Phantasie.“ Damit weist er der Kunst ganz im Gegensatz zum Vater der Ästhetik, Baumgarten, die höchste Stufe an, denn „die Kraft in uns, welche der göttlichen Schöpfungskraft entspricht, oder in welcher vielmehr eben diese zum wirklichen Dasein in der erscheinenden Welt gelangt, ist die Phantasie“. Diese Anschauung bringt ihn dem Verständnis für den Vorgang des Schaffens näher, als wir das im allgemeinen bei seinen philosophischen Zeitgenossen gewohnt sind. Er unterscheidet sehr feinsinnig das „Bilden der Phantasie“ und das „Sinnen der Phantasie“ und kommt zu dem bemerkenswerten Satz: „Dies ist ja das Eigenthümliche des Schaffens, wodurch es sich vom Machen unterscheidet, daß eben das, was hervorgebracht wird, auch schon von Anfang an da war.“ Wir begegnen dem, was wir bei der antiken Auffassung von Kunst vermist haben, der vollbewußten Erkenntnis, daß vor allem Deutbaren und Meßbaren die innere Vision steht, die erst bei dem Prozeß ihrer Materialisierung alle jene ästhetischen Momente in Bewegung setzt, die als Elemente des Schönen aufgespürt werden können: Maß, Zahl, geometrisches Gesetz, Rhythmus.

Aus dieser Einstellung ergibt sich eine hohe Auffassung vom Wesen der Baukunst. „Es giebt eben eine Kunst, die in der Phantasie lebt, in welcher von Anfang an jene allgemeine Einheit, welche die Gesetze des Raumes bestimmt, mit der im Raume erscheinenden Materie und ihrer Gestaltung vollkommen zusammenstimmt.“ Er sieht dann weiter in den Gebilden des Raumes „zwischen dem allgemeinen Gesetze und der besonderen Gestaltung ein beide vollkommen vereinigendes Band, welches wir das Verhältnis nennen, und in dessen Mitte hat die Kunst, die auf diesem Wege sich entwickelt, die Baukunst, ihren Sitz.“

Die heikle Zweifelsfrage der Einwirkung bloßer Zweckmäßigkeit scheint Solger bei der Baukunst nicht im Vordergrund zu stehen, da der Zweck durchaus nicht etwas Niedrigstehendes zu sein braucht: „wollten wir gleich eine solche Bestimmung für das Bedürfnis an-

nehmen, so wäre das nicht besser, als wenn man dem Drama, weil es das wirkliche Leben darstellt, die knechtische Nachahmung des ganz Gemeinen aufbürdet.“ Er meint vielmehr in anderem Zusammenhang: „Demjenigen eine Wohnung in besonderer Gestalt zu geben, der kein Bedürfnis derselben hat, und dessen Wohnung der gesetzmäßig erfüllte Raum, das heißt das Weltall ist, darauf geht diese Kunst aus.“

Das ideale Gefühl, das aus allen solchen Äußerungen spricht, befähigt Solger, in einzelnen Sätzen das eigentliche Wesen der Architektur treffend zum Ausdruck zu bringen: „Stoff und Erkenntnis — — gehen so ineinander über, daß der unbeseelte Stoff selbst als organisch erscheint, und seine Gestaltung sich bald der menschlichen bald der Pflanzenbildung nähert.“ Das ist nicht im Sinne der Nachahmung gemeint, denn über allen Sondererwägungen steht für Solger der Satz: „daß alle Kunst symbolisch ist.“

So haben wir in diesem Manne ein Beispiel dafür, wie flammende Begeisterung gleichsam instinktmäßig das Verständnis für Dinge eröffnen kann, die dem systematischen Denken verschlossen bleiben, denn trotz des dialektisch aufgezogenen Dialogs ist Solgers Schrift nicht etwa wirklich dialektische Philosophie, sondern nur ein Versuch dazu.

Dieser Unterschied tritt klar zutage, wenn man auf die Form blickt, die Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831) der Philosophie des „Deutschen Idealismus“ schließlich gibt. Er baut sie frei von der „Similitudinität der Erkenntnistheorie“ ganz auf als Wissenschaft vom „Absoluten“ nach strenger dialektischer Methode. Das soll heißen: die Lösung aller Fragen geschieht mit dem rein-geistigen Mittel des Denkens, und dies Denken entwickelt sich nach dem Schema, daß einer gesetzten Behauptung die entgegengesetzte, zu der man sie in äußerster Zuspitzung führen kann, entgegengestellt wird, und sich das Gesetzte und Entgegengesetzte schließlich zu etwas Drittem, nämlich zur höheren Wahrheit verbinden. In dem großartigen Aufbau, den Hegel nach diesem Schema von These, Antithese und Synthese entwickelt, stellt er der Philosophie der allgemeinen Begriffe (Logik) die Naturphilosophie gegenüber, und über beiden erhebt sich als Drittes die Philosophie des Geistes. Ihr ist die Kunst eingeordnet, und zwar als erste Form, in der „das Absolute“ zur Anschauung und Emp-

findung kommt. Die zweite Form ist die Religion, die dritte das freie Denken: die Philosophie.

Es ist wichtig, sich wenigstens das nackte Gerippe dieses Aufbaus zu vergegenwärtigen, um das Verhältnis richtig zu werten, das Hegel zu den Dingen hat, wenn er über Künstlerisches spricht. Wenn wir lesen, wie er die Kunstschönheit ebenso weit über das Naturschöne stellt, wie der Geist und seine Erzeugnisse über der Natur und ihren Erscheinungen stehen, ja „im Naturschönen nur einen Reflex des dem Geiste gehörigen Schönen“ sieht, könnte man glauben, daß der Kunst eine ganz überschwingliche Bedeutung zugemessen wird. Dem ist aber nicht so. „Sie ist ihm weder der Form noch dem Inhalt nach die höchste Weise, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn ihrem Inhalt nach ist sie beschränkt.“ (Loze.) Hegel nennt sie in ihren höchsten Erscheinungen etwas für uns Vergangenes und meint sogar, daß die Wissenschaft der Kunst uns mehr Bedürfnis ist als die Kunst selbst; das Interesse am Verstehen steht über dem Interesse am Schaffen.

Diese für Hegels Zeit höchst charakteristische Einstellung muß man kennen, um die innere Kühle zu begreifen, mit der er im Gegensatz zu Schelling die Kunst in Wahrheit behandelt.

Hegel stellt in seinem „System der einzelnen Künste“ im Gegensatz zu Schelling die Architektur an die Spitze, aber nicht etwa, weil sie „mater artium“ ist, sondern: „sie ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich deshalb in dem bloßen Suchen der wahren Angemessenheit und in der Außerlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muß.“ Die erste Stelle bedeutet also in diesem Fall die unterste Stufe.

Wenn man dann den Hauptteil des der Architektur gewidmeten Abschnittes der „Vorlesungen über Ästhetik“ liest, der besteht aus den drei Kapiteln: „Die symbolische Architektur“ — „Die klassische Architektur“ — „Die romantische Architektur“, könnte man im ersten Augenblick meinen, daß der Kunsthistoriker hier dem Philosophen den Rang abgelaufen hat: ein allerdings sehr unvollständiger Abriß einer histori-

sehen Entwicklung wird vorgeführt. Aber man kann bald erkennen, daß die Darstellungen so zusammengestellt sind, daß sie dem Hegelschen Schema des dialektischen Denkprozesses entsprechen: These — Antithese — Synthese.

Dabei spielt in Hegels Ästhetik der Begriff des Symbols eine entscheidende Rolle; er faßt ihn anders auf wie Solger, für den alle Kunst Symbol ist, er sagt: „das Symbol macht dem Begriffe wie der historischen Erscheinung nach den Anfang der Kunst.“ Hegel geht deshalb in der ersten Stufe seiner Architekturbetrachtung nicht etwa von dem Gebilde aus, das der Mensch zum Schutz seiner selbst oder der ihm wertvollen Dinge schafft, sondern von dem der Skulptur oftmals noch eng verwandten Gebilde, durch das er im Kultmal, Heldenmal oder Grabmal das Symbol einer Idee aus sich herausstellt. Dieser Trieb erweitert sich dann zu symbolischen Bauten, ja, symbolischen Städten, wie Ekbatana mit seinen verschiedenfarbigen sieben Mauern, von denen Herodot erzählt.

Diese ursprünglich symbolische „selbständige“ Architektur ist der Inhalt der These. Als Antithese sieht er in dem, was er „klassische Architektur“ nennt, das Bauwerk entstehen, bei dem „die erste Frage die nach seinem Zweck und Bestimmung, sowie nach den Umständen, unter denen es zu errichten ist“, wird. Es ist im Gegensatz zur selbständigen, symbolischen die dienende Architektur. Der Zweck „wird jetzt das Regierende, das die Gesamtheit des Werks beherrscht, die Grundgestalt desselben, das Knochengeriüst gleichsam, bestimmt, und weder dem materiellen Stoffe, noch der Phantasie und Willkür gestattet, sich für sich selbständig zu ergehen“. Den „freiesten Zweck“ sieht er im Tempelhaus. Er bemerkt, daß „die klassische Architektur ihre Form und deren Figuration dem Inhalt nach aus geistigen Zwecken und in Betreff der Gestalt aus dem menschlichen Verstande ohne direktes Vorbild erfindet“, aber das wertet er nicht in seiner ästhetischen Besonderheit, sondern fährt fort: „Diese größere Freiheit ist relativ zuzugeben, doch ihr Gebiet bleibt beschränkt, und die Abhandlung der klassischen Baukunst, der Verständigkeit ihrer Formen wegen, im Ganzen etwas Abstraktes und Trockenes.“

Anknüpfend an Friedrich von Schlegels Wort von der Architektur

als „gefrorener Musik“ sieht er vor allem das Gemeinsame zwischen Architektur und Musik in den Verhältnissen, „die sich auf Zahlen zurückführen lassen und in ihren Grundzügen deswegen leicht auffassbar sind“. Aber er stellt fest, daß „bei den Alten eine geheime Eurythmie herrschte“, wovon die Baukunst im ganzen „die Grundverhältnisse beibehalten müsse, um nicht aus der Schönheit herauszutreten“.

Er beschränkt sich dann darauf, ausführlich die einzelnen Glieder der antiken Säulenordnungen und die verschiedenen Tempelformen zu schildern.

Schon bei diesen Darlegungen kann man aus der Besessenheit, mit der Hegel, ebenso wie einst Goethe, Halbsäulen „schlechthin widerlich“ nennt, merken, daß er unter dem Einfluß von Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ steht, ohne die Wandlung zu kennen, die Palladio in diesem Punkt bei ihm hervorgerufen hat — Goethe bestätigt in der „Italienschen Reise“ den Reiz „perspektivischen Vordringens und Zurückweichens“ eben dieser Bauform. Dieser Einfluß tritt aber noch deutlicher hervor, wenn Hegel schließlich in seinem dritten Kapitel, „Die romantische Architektur“, die Synthesis der vorangehenden Darlegungen aufzustellen sucht. Er sieht im gotischen Stil die „selbständige und die dienende Baukunst vereinigt“: das Symbolische und das Nichtsymbolische fließt auf einer höheren Stufe zu einer Einheit zusammen. Was Hegel damit meint, bezieht sich nicht etwa auf die einzelne Bauform. Er unterscheidet in seinen allgemeinen Ausführungen über das Symbol deutlich „diejenige Art des Symbolischen, das nur zu einer bloßen für sich unselfständigen äußeren Form herabgesetzt ist“, die er auch in den Gliedern der „dienenden“ klassischen Baukunst findet. Nein, was ihm — im Gegensatz zu Schelling — diese hohe Wertung der gotischen Dombaukunst — denn nur an diese denkt er — gibt, ist etwas anderes. Er drückt es in dem Satze aus: „so erweisen sich denn diese Gotteshäuser und Bauwerke überhaupt für den Kultus und anderweitigen Gebrauch als schlechthin zweckmäßig, aber ihr eigentlicher Charakter liegt gerade darin über jeden bestimmten Zweck fortzugehen und als in sich abgeschlossen, für sich selber da zu seyn.“ Sie sind zugleich höchster Zweckbau und höchstes Symbol einer Idee.

Wenn auch die weitere Analyse der „besonderen architektonischen

Gestaltungsweise“ dieser „romantischen Architektur“, in den unfruchtbaren Baumvergleich mündet, so bleibt dies Hauptergebnis des ganzen einseitigen Hegelschen Gedankenbaus doch wertvoll. Es bringt eine neue Wendung in die alte Zweckmäßigkeitsfrage. Die Betrachtung der Architektur aus der Perspektive des „Absoluten“ führt zu dem Schluß: praktischer Zweck und künstlerischer Selbstzweck lassen sich vollkommen vereinigen. Und wir fügen betonend hinzu: sie lassen sich vereinigen ohne künstlich verknüpfendes Band, sondern der selbe Organismus ist sowohl das eine wie das andere.

Nun wäre es allerdings kaum richtig, wenn man annähme, daß Hegel das architektonische Problem, das hinter dieser Frage liegt, um der Architektur willen bewußt zum Zielpunkt seiner Ausführungen gemacht hätte, dafür stand er der lebendigen Architektur zu fremd und kalt gegenüber; dies Ergebnis wird als Frucht seiner philosophischen Methode gleichsam von selber vom Baume geschüttelt.

Diese philosophische Methode wird nun von einem Manne, welcher der auf Hegel folgenden Generation angehört, gerade auf die Ästhetik, die für Hegel nur nebensächliche Bedeutung gehabt hat, in einem großartigen Aufbau angewandt. Es ist Friedrich Theodor Vischer (1807—1887), der in seinen „Kritischen Gängen“ und dann vor allem in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen“ die Arbeit auf diesem Gebiet zu seiner Lebensaufgabe macht. Da Hegels Vorlesungen über Ästhetik erst nach seinem Tode, 1832, veröffentlicht wurden, ist die Spanne bis zum Jahre 1847, wo Vischers Hauptwerk zu erscheinen begann, gar nicht so groß, wie der Altersunterschied der beiden Männer vermuten ließe.

Mit größter Konsequenz führt Vischer das Prinzip von These, Antithese und Synthese in der Gliederung seines vielbändigen Werkes durch. Was uns an seinem allgemeinen ästhetischen System im Hinblick auf die Baukunst besonders interessiert, ist der zweite Abschnitt des Zweiten Bandes, der gewidmet ist der „subjectiven Existenz des Schönen“, nämlich der Phantasie. Was Colger nur in Gesprächsform angeschnitten hat, wird hier in einem stattlichen Band nach allen Richtungen hin zerlegt: die bildende, empfindende und dichtende Phantasie wird unterschieden und bei der bildenden: „das messende Sehen“ (Baukunst), „das

tastende Sehen" (Plastik) und „das eigentliche Sehen" (Malerei). Immer ist es die Vorstellung des Optischen, was bei den Ästhetikern den Sieg davonträgt, denn das „messende Sehen" ist für Wischer nichts anderes als ein „verhülltes Zählen der Verhältnisse". Ich brauche nicht zu sagen, daß man sich die architektonische Phantasie auch als etwas anderes vorstellen kann. Wichtig aber bleibt, daß Wischer sich auf den allgemeinen Standpunkt stellt: „Das reine und ungeteilte Wirken der Phantasie in einem Individuum ist Genie" — „Genie" aber ist für ihn gleichbedeutend mit der ursprünglichen Schaffenskraft: „das Genie ist originell - - das absolut Neue, was es schafft, ist zugleich das Uralte, was in jedem Zuschauer schlummert." Er unterscheidet davon streng „die isolierte Gabe der Technik der Phantasie", die nur Talent bedeutet, und verweist auf das feine Wort Jean Pauls: „Es giebt kein Bild, keine Wendung, keinen einzelnen Gedanken des Genies, worauf das Talent im höchsten Feuer nicht auch käme — nur auf das Ganze nicht."

Diese Ausführungen sind nicht nur wertvoll als Einblick in die Wertstufungen des Schaffens, sondern sie führen schließlich zu dem für alles künstlerische Tun erleuchtenden Standpunkt, den Kant in die großartige Formel gekleidet hat: „Genie ist die angeborene Gemüths-Anlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt." Die weitesten Perspektiven in die Psychologie des Schaffens eröffnen sich von diesem Worte aus.

Aber Wischer reizt beim Betrachten der Baukunst noch nicht der Weg, der vom Psychologischen ausgeht. Wenn er in dem Abschnitt seiner Ästhetik, den er den einzelnen Künsten widmet, die Baukunst als erste „objektive Kunstform" vornimmt, dann gliedert er sein Thema in die drei Abteilungen: „Das Wesen der Baukunst", die „Zweige der Baukunst" und die „Geschichte der Baukunst" — das Wesen aber sucht er dadurch zu erfassen, daß er die einzelnen Momente betrachtet, durch die diese Kunst wirkt: Material, Linie, Richtung, Komposition usw.

Innerhalb dieses Rahmens entwickelt er viele Gedanken von großer Schönheit und Schlagkraft, auf die wir in anderen Zusammenhängen noch manchmal zurückgreifen werden. Hier sei nur hervorgehoben, daß er in der Abhängigkeit der Architektur von Zweck und von Material

keine Schranke ihres künstlerischen Wesens sieht, weil das Innere des Bauwerks idealen Zwecken dienen kann. „Die Aufgabe nun, dieses ideale Innere in den Formen seiner umschließenden Hülle würdig auszudrücken, verwandelt die erste Seite der Abhängigkeit (den Zweck) in freien Dienst: Die Phantasie als das Organ der Schöpfung der rein entsprechenden Form für die Idee tritt in Tätigkeit und erfindet ein Werk, in welchem das vom Zwecke der bloßen Umschließung Bedingte zum idealen Überfluß des Schönen sich weitet." Jene zweite Seite der Abhängigkeit, die im Zwang des Materiales liegt, sieht Wischer an als verwandelbar in ein ästhetisches Motiv: die Überwindung der Schwere kann bis zum Ausdruck des Unendlichen führen. Die Art dieser technischen Meisterung gibt aber daneben auch die Möglichkeit, Linien zu erzeugen, in denen die Last, „als hätte sie nun eine gewisse Freiheit erhalten, sich wie in eigener Bewegung weiter zu schwingen scheint."

So entwickelt er eine Auffassung der Architektur, die ihrem Wesen sehr nahe kommt. Er erkennt den symbolischen Charakter ihrer Sprache und sieht ihre Kraft darin, daß sie ein „andeutendes Schema des Kosmos in seiner inneren Unendlichkeit" werden kann. Daß trotzdem in Wischers Auffassung noch ein gewisser Riß klappt, den er trotz alles gefühlsmäßigen Verständnisses mit den Mitteln seines Denkens nicht zu überbrücken vermag, zeigt sich darin, daß er die Baukunst schließlich doch „eine arme und abstrakte Kunst" nennt, der er nur den Charakter der „Vorhalle zu allen anderen Künsten" zubilligen will.

Dennoch ist der Schritt, den Wischer auf dem Wege zum Verständnis der Architektur nach vorwärts macht, so groß, daß wir mit der Betrachtung seiner Gedanken den Anschauungen bereits weit vorausseilen, die der große zeitgenössische Gegner der Hegelschen Schule, Herbart, vertrat oder weckte. Wir müssen zurückgreifend zu zeigen versuchen, wie durch die belebende Kraft des Widerspruches mancher wertvolle Gedanke hervorgehoben wurde, der sich schließlich mit Wischers Lehren in vieler Beziehung harmonisch verband.