Die Theorie der Baukunst : Wandlungen der Architektur-Theorie und -Praxis im Altertum

Autor(en): **Stockmeyer, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **31 (1944)**

Heft 9

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-25032

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

päischen Demokratien wie z. B. Schweden, Finnland, Holland und der Schweiz zu einer überraschenden breiten baulichen Entfaltung geführt hat. Wichtiger, als den tieferen Gründen, den verhältnismäßig stabilisierten politischen, sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Voraussetzungen nachgehen zu wollen, scheint uns die Tatsache zu sein, daß die neuere Architektur eines jeden dieser Länder auf Grund gewisser universell empfundener architektonischer Richtlinien zu regionaler und nationaler Eigenart gelangen konnte. Da diese Grundanschauungen lebendigen architektonischen Gestaltens völlig unerschüttert vor uns liegen, blicken wir auch mit aller Zuversicht ihrer kommenden neuen Nutzbarmachung für das Bauen und Planen nach dem Kriege innerhalb und außerhalb unserer Landesgrenzen entgegen. Wir sind davon überzeugt, daß daher unser schweizerisches Bauen den Weg aus seinen gegenwärtigen Einengungen, aus seiner Richtungslosigkeit rascher finden wird, als man denkt. Als Anzeichen für eine derartige Gesundung dürfen wir füglich die während der letzten Jahre erwachten und in kurzer Zeit erstarkten regionalen und gesamtschweizerischen Planungsbestrebungen betrachten, welchen das Bedürfnis und der Wunsch nach gestalteter Ordnung und Einheitlichkeit als treibende Kräfte innewohnen. Mit diesem Hinweis wollen wir allerdings in keiner Weise etwa die Forderung nach einer schweizerischen Einheits-Architektur erheben, sondern unter strikter Ablehnung jedweder Gleichschaltungsgelüste unserer Hoffnung Ausdruck geben, es möge unser schweizerisches Bauen auf dem Wege natürlicher Entwicklung lebendige Vielfalt in der ihr übergeordneten geistigen und kulturellen Einheit hervorbringen.

In dieser Beziehung ist man allerdings immer wieder überrascht, wie wenig sich breite Architektenkreise für die Grundfragen der baukünstlerischen Gestaltung und damit für architekturtheoretische Probleme interessieren und sich darum bemühen. Für sie bedeutet Architektur vor allem praktisches Bauen und für einen noch breiteren Kreis ist sie Angelegenheit des bloßen Geschäftes. Die Mittelmäßigkeit, die für den Großteil unseres Bauens bezeichnend ist, sollte unsere begabten und daher maßgebenden Architekten zu um so ernsthafterer und hingebungsvoller Auseinandersetzung mit den Fragen reiner Architektur führen und zwingen, als dies tatsächlich der Fall ist. In dieser Hinsicht stellt sich auch unseren Architekturschulen eine besondere und schöne Aufgabe, welche die Krönung allen Unterrichtes sein sollte. Denn das Fehlen allgemein gültiger baukünstlerischer Richtlinien schafft jene unhaltbare Situation, die darin besteht, daß sich der einzelne, vor allem der minderbegabte Architekt von Fall zu Fall für jeden einzelnen Bau seine privaten baukünstlerischen Regeln zurechtlegen muß und auf diese Weise einer übersteigerten Originalitätssucht anheimfällt. Das allgemeine Bild heutigen Bauens kann denn auch nichts anderes als das Nebeneinander dieser jeder tieferen Bindungen baren Individualangelegenheiten sein. Es darf damit auch nicht als der Ausdruck des Willens des Schweizervolkes zur geistigen, kulturellen und sozialen Einheit, zu der wir die schöpferischen Kräfte durchaus besitzen, angesprochen werden.

Damit dürften Notwendigkeit und Nutzen der Architekturtheorie auch vom heutigen Standpunkte aus nachgewiesen sein, ohne daß wir uns jetzt schon mit der Frage selbst weiter zu befassen brauchen. Gegenwart und Historie treffen sich hier in ihren Ansprüchen auf künstlerische und formale Echtheit und Einheit. In diesem Sinne will die hier eröffnete Folge von Aufsätzen die Abklärung der architektonischen Gestaltungsprobleme von heute und morgen vorbereiten und fördern.

Wandlungen der Architektur-Theorie und -Praxis im Altertum

Erster Beitrag zur Theorie der Baukunst, von Ernst Stockmeyer

«Griechheit, was war sie? –
Verstand und Maß und Klarheit!» (Schiller)

«Unter Schönheit der Gestalt will ich hier aber verstanden wissen, nicht was gewöhnlich der große Haufe dafür hält, wie z. B. die von lebenden Wesen oder Gemälden, sondern etwas Geradliniges oder Kreisförmiges und die aus dem Geradlinigen oder Kreisförmigen mittels Zirkel, Richtschnur und Winkelmaß gebildeten Flächen und Körper. Denn diese sind nicht, wie die anderen Dinge, bedingungsweise schön, sondern immer und an und für sich schön.» Man muß sich diese Worte *Platos* im Philebus vor Augen halten, will man die Kunst und die Kunsttheorie der alten Griechen und Römer verstehen. Der Sinn geht auf das Festbleibende, Absolute, nicht auf die relative Schönheit der Dinge und deren Nachahmung in der Kunst. Nicht was erst im Vergleich, im Zusammen mit anderem als schön empfunden wird – per comparazione, wie später Alberti ganz ähnlich wiederholt –, sondern was fest gegründet ist in den ewigen Ideen der Mathematik, ist schön.

Und wenn wir schon vor Plato, im 5. vorchristlichen Jahrhundert, diese Auffassung in der Kunst vertreten finden bei dem bekannten Bildhauer *Polyklet*, der sich in seinem Kanon – man nannte seine Schrift, wie seinen Doryphoros, «Kanon» – wohl als erster über allgemeingültige Proportionsgesetze geäußert hat, dann bei dem Ingenieur *Hippodamos*, einem Urbanisten von Format – wie man heute sagen würde –, dem Schöpfer des regelmäßigen Stadtplans mit rechtwinklig sich schneidenden geraden Straßenzügen, wie solche von ihm selbst in Milet, im Piräus und in Thurioi und von seinen Nachfolgern in Priene, Sikyon, Syrakus, Alexandrien, Daphne u. a. O. angelegt wurden, so ist das nur ein Zeichen dafür, wie sehr damals der Sinn von vornherein nicht auf das praktisch Individuelle der momentanen Aufgabe gerichtet war, sondern das Prinzipielle und Gesetzmäßige der Form suchte. Ganz gleich, ob es die Griechen nun von den Ägyptern oder den Pythagoreern gelernt hatten, deren mathematische Einstellung zu Kunst und Natur bekanntlich stark von religiösen Gefühlen diktiert gewesen war.

Wir wissen von mehreren griechischen Schriften über Baukunst, leider nur dem Namen nach. Es sind meist Monographien berühmter Bauwerke, von den Erbauern selbst verfaßt, wie z. B. über den Parthenon auf der Athener Burg, den Artemistempel zu Ephesus, das Mauseoleum zu Halikarnaß u. a. Es ist anzunehmen, daß sich alle ähnlich regelhaft über Kunst geäußert haben. Wenigstens scheinen das die Titel einer Schrift über die Verhältnisse der Dorischen Ordnung und einer andern über die Maßverhältnisse der Korinthischen Ordnung zu bestätigen. Ihr Anliegen wird vor allem die Aufstellung von Modulregeln gewesen sein, welche zahlenmäßige Beziehungen von Säulendurchmesser zu Säulenhöhe und Säulenabstand, Gebälkhöhe und Gebälkausladung usw. vorschrieben. Der Modul war das Einheitsmaß, gewöhnlich gleich dem untern Säulendurchmesser, das, einmal festgelegt, die Größe des ganzen Baus und aller seiner Teile bedingte. Es blieb gewissermaßen innerhalb der künstlerischen Idee und hatte mit der Außenwelt nichts gemein.

Nun aber erscheint im Übergang zur hellenistisch-römischen Kunstwelt, um 200 v. Chr. herum, eine Persönlichkeit, die Neues zu sagen hat: *Hermogenes* aus Priene. Dieser verfaßte auch eine Schrift über seine Bauten, den Artemistempel zu Magnesia und den Dionysostempel zu Teos; aber er sagte seine Meinung nicht bloß nach der ausgeführten Wirklichkeit, sondern als Forderung darüber hinaus, gleichsam als Programm – man kann das aus dem Werk Vitruvs herauskonstruieren (vgl. A. Birnbaum) –; er schrieb also, wie er eigentlich habe bauen wollen, wenn ihn die besonderen Wünsche der Bauherrschaft nicht gehindert hätten, kurz, wie er sich richtige Architektur vorstelle. Er hatte nämlich in den erwähnten beiden Tempeln, deren Anlage und Baufragmente wir kennen, nie das Ganze seines Programms verwirklichen können, sondern in jedem nur ein Stück. Im Artemistempel hatte er die umlaufende Säulenstellung mit doppeltem Abstand von der Zelle, d. h. also einen weiträumigen Peridrom ausgebildet, und am Tempel zu Teos hatte er die Eingangsachse ausnahmsweise durch ein breiteres Säulenintervall betont. In der Kombination von beidem zusammen versprach er sich räumliche Wirkungen, die über die regelmäßige Ordnung des plastisch Kubischen der alten Tempel hinausgingen.

So winzig klein uns heute eine solche Überschreitung des Überlieferten erscheinen mag, es war damit doch eine wesentlich neue Einstellung zur Baukunst gewonnen. Wir dürfen in Hermogenes vielleicht den ersten Raumfunktionalisten erkennen, der die statische Form mit einem dynamischen Moment durchsetzen wollte.

Mit der Akzentverlegung auf das der geometrischen Proportion feindlich gegenüberstehende *räumliche* Prinzip – wegen der perspektivischen Verzerrung (Otto Stein) – verwischte er das streng Mathematische zugunsten des Eindrucks flutenden Raumes, was der Materialist Vitruv nachher allerdings als praktische Eigenschaft zu deuten sich nicht nehmen läßt: er hätte den Pseudodipteros – so nannte man jene Anordnung der doppelten Gangbreite – deshalb vorgezogen, damit das Volk bei einem Platzregen besser Unterschlupf fände.

Wenn wir Hermogenes aber richtig begreifen wollen, müssen wir an das den Griechen seit langem wichtige Problem der Raumeroberung noch in anderen Kunstgebieten uns erinnern. Die dritte Dimension beschäftigte die Geister schon lange in der Malerei, dann vor allem seit *Lysipp*, dem bahnbrechenden Bildhauer des 4. Jahrhunderts, auch in der Plastik. Dieser hatte in seinem ausgreifenden Apoxyomenos («der Schaber») den flächig strengen Kanon Polyklets überholt. Wie Lysipp selbst gesagt haben soll, bildete er die Menschen so wie sie dem Auge *erscheinen*, seine Vorgänger dagegen so, wie sie *sind*. In diesem von Plinius überlieferten Bekenntnis, dessen Sinn vielleicht mancher von uns eher umkehren würde, liegt das A und das Ω klassischer Kunstauffassung beschlossen: die positive Bewertung der «mit Winkelmaß und Richtschnur» bestimmten Flächen und Körper, ebenso wie die Ablehnung des im Grunde unwirklichen Scheingebildes des Raumes. (Der Nichtklassiker Lysipp drückte sich natürlich weniger kategorisch aus.*) Mit der illusionistischen Raumkunst war der Naturalismus eng verbunden. Lysipps Bruder Lysistratos leistete es sich, Bildnisse auf Grund von Gipsabgüssen am lebenden Modell zu machen.

Wenig später setzte auch die Kunsttheorie mit ihren naturalistischen Forderungen ein. Der Athener *Xenokrates*, Erzgießer aus der Schule Lysipps und berühmt

* Ganz abgesehen von einer total andern Einstellung zum Architekturrraum heute, werden wir diese «unwirkliche» Qualifizierung des Raumes auch sonst kaum mitmachen können. Wir haben seither gelernt, hauptsächlich durch die Bauten des Barocks, das räumliche Gebilde unter Ab-

Poseidontempel zu Paestum Gegen Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Aus: Die Baukunst des Altertums von Ferd. Noack Verlag Fischer & Franke,

als Kunstwissenschaftler um die Wende des 4. zum 3. Jahrhundert, der erste, der über alte Malerei und Bildhauerei schrieb, betrachtete Kunst bereits nach der Relativität geschichtlicher Entwicklung. Er war also kein Dogmatiker im Sinne Platos, sondern ein echter Historiker und Systematiker und als solcher irgendwie dem Geiste eines Demokrit und Aristoteles verbunden, der neben Proportion und Rhythmus auch die Lebenswahrheit in der Wiedergabe und das optische Problem räumlicher Tiefe und Körperlichkeit für wichtig hielt (Bernh. Schweitzer). Von diesen Fragen hatte sicher auch der Architekt Hermogenes 100 Jahre später zu sehen und hören bekommen, und man kann sagen, daß mit ihm sich der Bruch mit der platonisch pythagoreischen Tradition in der Baukunst vorzubereiten beginnt.

Die ganze nachfolgende *römische Baukunst* enthält im großen und ganzen nichts anderes als die Ausweitung der von Hermogenes inaugurierten Tendenz nach dem Raume. Man muß allerdings hinzufügen, zunächst mit peinlicher Befolgung der Modulregeln im Detail, stehen wir doch an der Schwelle des römischen Klassizismus. Anders wäre ein *Vitruv* nicht zu verstehen. Dazu kommt aber noch die «reale» Veranlagung der Römer zum Praktischen und Nützlichen. Die Kunsttheorie wird zum praktischen Lehrbuch, wie in der Philosophie die Spekulation zur Moralphilosophie.

Es ist immerhin das Verdienst Vitruvs, den man in neuerer Zeit, d. h. seit Winckelmann, gern zum hausbackenen und halbgebildeten Kompilator oder nüchternen Materialisten machen möchte, daß er die Einzelschriften der Alten zum erstenmal in Eins zusammenfaßte. Ohne ihn würden wir vieles nicht kennen, was die Griechen hinterlassen haben und was im Original unwiederbringlich verloren gegangen ist. Daß er das ererbte Gedankengut mit Römeraugen ansieht, darf man ihm nicht übel nehmen, und daß er oft falsch verstanden und überschätzt wurde, ist auch nicht sein Fehler.

Es ist eine neue Seite seiner Theorie, daß er die Formen als Ausdruck einer bestimmten Konstruktion verstan-

sehung perspektivischer Überschneidung und Entstellung, unbewußt im Geiste rückkonstruierend, kubisch und plastisch exakt zu interpretieren. Es sind unbewußte psychische Faktoren, auf die wir uns hier berufen dürfen. (Th. Fischer)

den haben will und daß er davor warnt, Formen verschiedener Konstruktionsart zu vermengen, zeugt von logischem Verständnis. Er bevorzugt ferner bei der Fülle der Modulregeln eine mittlere Linie bei Vermeidung des Extravaganten. Doch dürfte man das vielleicht eher dem gesunden Menschenverstande des Praktikers zu verdanken haben als einer besonders tiefen ästhetischen Veranlagung. Dasselbe wäre wohl von seiner Vorliebe für die sogenannte Attische Basis – sie ist von jetzt an in allen Zeiten und Stilen ihrer Grundform nach heimisch – oder für die Ionische Ordnung zu sagen, deren freiere Ecklösung entschiedene Vorteile gegenüber der durch Triglyphen und Metopen gebundenen Dorischen Ordnung aufweist. In allen diesen Punkten ist er übrigens Hermogenianer, wenn auch Auffassung oder Begründung bei ihm echt römisch sein mögen.

Aber mag nun Vitruv bei Hermogenes oder andern (vielleicht Hermodor, dem Erbauer der ersten römischen Marmortempel) in die Lehre gegangen sein, seine «Zehn Bücher über Architektur» enthalten so viel Interessantes, daß bei ihrer Wiederauffindung am Anfang des 15. Jahrhunderts – ein Teilnehmer des Konstanzer Konzils namens Poggio Bracciolini stöberte das Buch, vermutlich während eines Weekendausfluges, in der St. Galler Klosterbibliothek auf – man sich im ganzen Abendlande vor Freude kaum zu helfen wußte. Für die Renaissance und die folgende Zeit war Vitruv geradezu eine Offenbarung. Das beweisen schon die vielen Neudrucke und Übertragungen, die gleich nachher einsetzten. Heute können wir das nur noch schwer begreifen, und auch im alten Rom scheint er nicht in diesem Maße Schule gemacht zu haben. Er war zwar bekannt und wurde hin und wieder zitiert und benützt.

Aber jedenfalls bewegt sich *Apollodorus* von Damaskus, der große Hofarchitekt Trajans, – um nur ein Beispiel zu nennen – im allgemeinen viel freier und schöpferisch selbständiger, als einer Abhängigkeit vom Geiste Vitruvs zukommen dürfte. Sein Trajansforum mit den zwei schwungvollen Absiden zeugt von originaler Phantasie, und die berühmte Donaubrücke unterhalb des eisernen Tores, die wir von Münzen und einem Relief der Trajanssäule her kennen, hat erst recht nichts Modulhaftes an sich. Und wenn er wirklich das Pantheon gebaut hat, wie eine allerdings unverbürgte Version wissen will, so würde er den Vitruv tausendfach übertroffen haben. Doch Apollodorus war kein Theoretiker, höchstens ein Kritiker, der sich in seinem spätern Leben über den Venus- und Roma-Tempel Hadrians einmal abfällig ausließ. Vermutlich war ihm die Beziehungslosigkeit von Zellawölbung und monumentaler Giebelform doch zu unklassisch und dilettantisch vorgekommen. Er zog sich die Ungnade des kaiserlichen Bauherrn zu, wurde verbannt und schließlich hingerichtet.

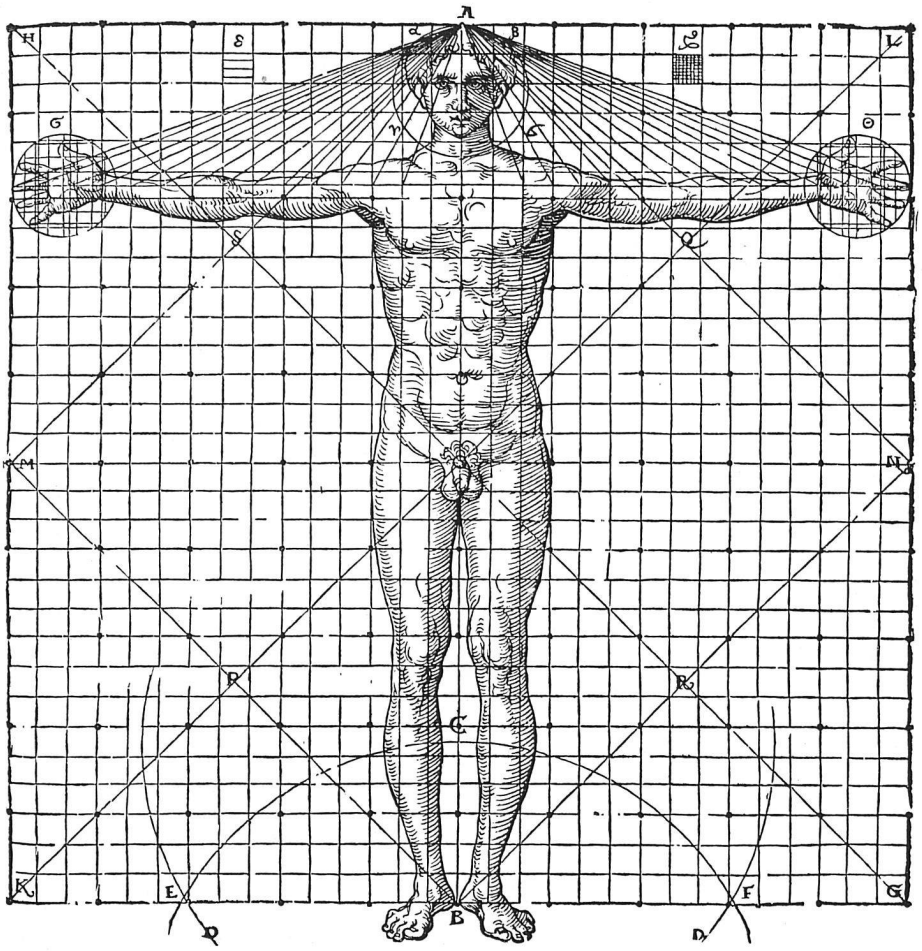
Kehren wir also zum Theoretiker *Vitruv* zurück. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit möge eine kurze Übersicht seiner Schrift, ihrer spätern Verbreitung wegen als nicht unwichtige Ergänzung, folgen. Jedes der zehn Bücher, die er übrigens erst im hohen Alter nach abgeschlossener «Praxis» ungefähr in den Jahren 25 bis 23 v. Chr. geschrieben hat, beginnt mit einer etwas selbstgefälligen Huldigung an den Kaiser Augustus.

Das *erste* Buch handelt zunächst von der Architektenbildung. Wer diesen Beruf ergreifen will, müsse vor allem talentiert sein, ferner stilistisch gebildet zur Abfassung schriftlicher Aufzeichnungen, er müsse Kenntnisse der Geschichte, Philosophie, Musik (Tongesetze), Heilkunde (Hygiene), Rechtskunde (Baupolizei), Sternkunde (Himmelsrichtung, Uhren) und endlich der Mechanik und Ballistik (Wurf- und Kriegsmaschinen) haben. Vitruv fügt großzügig bei, daß der Architekt alle diese Dinge nicht à fond, so wie der Fachspezialist, kennen müsse. Ein ungefährer Begriff genüge, daß er Bescheid wisse und mitreden könne. Soviel ist ihm von den Griechen geblieben, die es von jeher gegen das Banausentum, das bornierte Fachmännertum, gehabt haben, daß er den Architekten nicht zum Fachbüffel degradieren wollte. Wir werden an anderer Stelle Gelegenheit haben, auf dieses wichtige Thema der Bildung zurückzukommen. Im gleichen Buch äußert sich Vitruv dann über Fragen allgemein ästhetischer Natur, so über den Maßstab, der sich aus dem Verhältnis der einzelnen Teile ergebe, sowie über Symmetrie, Eurhythmie, Angemessenheit, Maßhalten. Den Schluß bildet eine Betrachtung über die Anlage von Städten.

Schon aus diesem ersten Buche mit dem historisch wertvollen ästhetischen Exkurs ersieht man die Zwanglosigkeit in der Anordnung des Stoffes. Ziemlich wahllos geht das auch in den folgenden Büchern so weiter. Buch *zwei:* Die berühmte Urhütte, die in spätern Theorien immer wieder als genetischer Demonstrationsversuch von Architektur auftaucht, wird kombiniert mit einer Aufzählung und Beschreibung von verschiedenen Baumaterialien und ihren Eigenschaften, Ziegel, Sand, Kalk, Mauerwerk, Holz. Das *dritte* und *vierte* Buch behandeln die Tempelgattungen und Säulenordnungen nach ihren Modulverhältnissen. Das Ebenmaß der guten Proportion wird als Zusammenstimmung der Teile innerhalb eines Ganzen erklärt, einem wohlgebildeten Menschen ähnlich. Das *fünfte* Buch bringt die öffentlichen Gebäude, Forum, Basilika, Theater. Hier werden die Harmonielehre der Musik, ein Gebiet, das von jeher in Beziehung zu den Gesetzen der bildenden Kunst gebracht wurde*, und Probleme der Akustik berührt, wobei die damals schon aktuellen Lautverstärker in Form von Schallgefäßen nicht

* Eine schöne Stelle in Platos Timäus weist auf den Auge und Ohr verbindenden Rhythmus seelischer Bewegung hin, in welchem wir sowohl die Harmonie der Töne hören als auch das schaubar Schöne des Alls sehen und bewundern.

Augenscheinliche Figur der Glidmassung Menschliches Cörpers in rechter Proportion vnd Symmetria/Geometrischer weiß abgetheilet.



oben angezeigter gestalt gerissen hast/also daß er in den puncten zu stehen komme/ dardurch die zwerch Lini des Basen gezogen vnd die Perpendicular abgeschnitten werden sol/ so wir droben mit B verzeichnet haben/ in solcher Lini rucke mit dem so im reissen

Proportionsschema des menschlichen Körpers nach Vitruv. Aus «Vitruv, erstmals verdeutscht und in Druck verordnet durch Dr. Gualtherum H. Rivium medic. et mathem. Gedruckt zu Basel durch Sebastian Henricipetri 1548»

fehlen. Es folgt die einsichtige Bemerkung über die gleichbleibenden Größen (Treppenstufen, Gangbreiten, Brüstungshöhen usw.) bei großen und kleinen Theatern, als außerhalb des Proportionsgesetzes stehend. Nach einer Empfehlung von Quadratur und Triangulatur zur Grundrißvermessung, die eine beim griechischen, die andere beim römischen Theater üblich, schließt das Buch mit den Bädern. Das *sechste* Buch ist dem Privathaus gewidmet. Der Bauplatz ist vor allem zu beachten. Beim Grundriß der Atrien werden Verhältnisse wie 2 : 3 und 3 : 5, also etwas wie der Goldene Schnitt, empfohlen. Die Lage der Räume im Hause richtet sich gemäß ihrer Benützung nach der Himmelsrichtung: Winterspeisesäle und Bäder gehören nach Südwest, Sommerspeisesäle nach Nord, ebenso Gemäldegalerien und Malerateliers, Schlafzimmer und Bibliotheken nach Ost usw. Das *siebente* Buch spricht von der Behandlung der Farbe und der Wandmalerei, einschließlich des Estrichs und Kalkverputzes. Das *achte* behandelt die Wasserbeschaffung (Vitruv hatte selbst die Wasserversorgung Roms durchgeführt). Das *neunte* Buch bringt die jedem Bauhandwerker geläufige Konstruktion des rechten Winkels (3 : 4 : 5) in Verbindung mit einer Erklärung des Pythagoreischen Lehrsatzes, erzählt dann die Fabel von der Entdeckung des spezifischen Gewichts und verbreitet sich über Dinge

der Astronomie und zuletzt über Sonnen- und Wasseruhren. Das *zehnte* Buch handelt ausschließlich von Maschinen und Instrumenten.

Hört sich auch manches etwas trocken und hölzern an, so darf man es Vitruv nicht vergessen, daß er für die Kunstgeschichte und Archäologie Wertvolles geleistet hat. Durch ihn erst konnte man sich ein Bild machen von der Entwicklung der Wandmalerei im Altertum. Bis in die neueste Zeit blieb er ein Helfer und Deuter bei römischen Ausgrabungen, gleich wie es Pausanias für Griechenland ist. Und was seine Einstellung zur Architektur im besonderen betrifft, so dürfen wir das Urteil getrost einem kritischen Vertreter der Kunsttheorie im 19. Jahrhundert überlassen, der in der Zusammenfassung von Künstlerischem und Technischem, von Kunstform und Zweckform, Tempel und Maschine eine durchaus positive Eigenschaft Vitruvs erblickt. In *Sempers* «Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio 10 Bücher der Baukunst» findet sich folgender Passus: «Jene Erweiterung des Gebiets der Kunst zu bauen über alles Technische und das Unterordnen der verschiedenen Zweige der Kunst und der Technik unter die Baukunst ist der Gegensatz zu dem, was unsere Techniker aus der Architektur machen wollen, nämlich eine im Grunde überflüssige Putzlieferantin für Formen, die vorher ohne sie bestimmt wurden. Damals war die Kunst noch nicht von der Wissenschaft abgelöst, ein jeder, der ein Werk zu schaffen hatte, behielt die drei unzertrennlichen Eigenschaften gegenwärtig: *Festigkeit*, *Zweckmäßigkeit*, *Schönheit*, und in letzterer fand er meistenteils den Schlüssel und das Maß für die beiden andern, indem der ahnende Schönheitssinn allein die schwierigsten und transzendentalsten dynamischen Probleme und Ausdrücke, vor denen unsere Wissenschaft zurückschreckt, zu integrieren vermag.»

Gewiß ist Vitruv als Theoretiker ein Kind seiner Zeit und seines Volkes. Er schöpft aus verschiedenen Quellen. Liebe und Verehrung für die Klassik, eine maßvolle Mitte vernünftigen Gefühls und das zweckmäßig Praktische, das Hand in Hand geht mit einem gesunden Materialismus und Naturalismus, kennzeichnen seinen mehr instinkthaften als bewußt gewollten Eklektizismus.

Und doch hat nicht der mit Macht nun einsetzende *Naturalismus* der Formenkunst der Griechen und Römer den eigentlichen Todesstoß versetzt. Natur war nie ohne Gesetzmäßigkeit zu denken. Mit ihr hätte sich die Kunst des Moduls ganz wohl arrangieren können. Ihre Formen wären einer allgemeinern Gesetzmäßigkeit unterworfen geblieben. Denn selbst nach Plato hat Natur irgendwelchen «Anteil am Maß und am Wesen der Proportion» (Philebus).

Aber mit dem Beginn unserer Zeitrechnung wird das Gewicht immer mehr von außen nach innen verlegt, in Geisteszonen, die überhaupt keine Meßbarkeit mehr zulassen. Die Stoa und das Christentum bereiten den Boden für die Kunst und die Kunsttheorie der nächsten Jahrhunderte. Schon bei *Plotin*, einem Philosophen des 3. Jahrhunderts nach Chr., ist die Aufhebung der äußerlich normativen Kunsteinstellung zur Tatsache geworden. Nicht mehr in der Symmetrie, worunter ganz allgemein die gute Proportion zu verstehen ist, liege die Schönheit, sondern in der göttlichen Idee, an der das Kunstwerk teilhabe. Schönheit sei Abglanz des Geistigen. Das Eidos (Idee) ist bei Plotin die künstlerische Vision, also nach unserem Begriff etwas Subjektives. Nicht weil es Formen, sondern «Form» hat, ist das Kunstwerk schön. Diese Art von Form, bei Plotin «Endon Eidos» genannt, taucht später wieder an ähnlich bezeichnenden historischen Wendepunkten auf, so bei Shaftesbury als «inward form» und als «innere Form» im Sturm und Drang bei Goethe (Otto Walzel). Für Plato waren die Ideen noch immaterielle Substanzen; Plotins Ideenwelt ist nur, sofern sie gedacht wird. Die «konkrete» Kunst platonischer Observanz, die trotz ihrer mathematischen Abstraktionen dieses Epitheton einmal mit Recht verdient, weicht einer völlig verinnerlichten Wesensschau, ohne jegliche formale Prätentionen.

Weiter kann man von Plato und den Griechen nicht abrücken. Der griechische Tempel war der Idee nach ursprünglich ein kubischer Block mit wohl proportionierten Reliefflächen. Immer mehr hatten sich mit der Zeit die umlaufenden Säulenreihen davon abgelöst, bis sie zur breiten Halle wurden, in die das Leben von außen hineinflutete. Die Freude an Formen und Farben, an der «bedingungsweisen» (relativen) Schönheit der Natur setzte ein. – Jetzt aber hatte man auf einmal genug von der Außenwelt. Mit ihr fielen auch die strenge Form und die Proportion und mehr oder weniger alles, was das Auge anging. In sich gekehrt, suchte man das Heil in metaphysischen Regionen.

Wir sehen im Geiste schon die ganze «formlose» Entwicklung der folgenden Epochen vor uns: Die Heilssymbolik frühchristlicher Mosaiken und die gebetshafte Einstellung romanischer Architekturplastik (J. Gantner), zwei Marksteine auf dem Wege dieser Entwicklung – sie fußen beide irgendwie auf der Esoterik plotinischer Gnosis. Der hemmungslose Ausfluß dieser Geistesströmung konnte sich zwar freilich nicht innerhalb der bildenden Kunst restlos realisieren, da diese doch immer irgendwie mit materieller Veräußerlichung, d. h. mit einem Minimum von Formgestalt verbunden bleibt. Wir dürfen jenes vergeistigte Extrem aber vielleicht in der gefühlvollen Hingabe mystischer Ekstase erkennen, wie sie die religiöse Welt des 13. Jahrhunderts zur Erscheinung brachte.

Kann man nun angesichts dieser Wandlung der Einstellung, wie wir sie um Plotin herum feststellten, in der Kunst von einem Verfall oder mangelndem Können reden? Wohl kaum. Gilt doch hier der Satz, daß jede Zeit die Kunst hat, die sie will oder braucht. Theorie und Praxis, einander befördernd und befruchtend, bringen nur das hervor, was in der Luft liegt.