

Über Architektur

Autor(en): **Berlage, H.P.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **3 (1908-1909)**

PDF erstellt am: **12.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751022>

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.

ÜBER ARCHITEKTUR

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite der höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.

Wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnener Art, und was durch sie uns erregt, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung.

HEGEL.

Auf dem letzten Architektenkongress in London wurde die Frage aufgeworfen, was zu tun wäre, um das allgemeine Interesse für die Architektur neu zu beleben. Weiss man doch, dass in Kunstaustellungen die Architektursäle leer bleiben. Das ist übrigens nichts Neues; schon vor Jahren bezeichnete das Bonmot eines französischen Witzblattes die Architektursäle der Salons als sehr geeignet zu geheimnisvollem Stelldichein.

Ein deutscher Architekt riet dazu, ein besonderes Gewicht auf perspektivische Zeichnungen zu legen und diese, wie er das öfters im Pariser Salon gesehen hatte, so schön wie möglich auszuführen. Das ist nicht meine Meinung, weil dann die Besucher nicht mit der Absicht hingehen, die Baukunst als solche zu studieren, sondern um architektonische Gemälde anzugucken. Entwürfe sind nun einmal Mittel und nicht Zweck; eine baukünstlerische Zeichnung ist nicht dazu da, als Gemälde bewundert zu werden. Es wäre ungefähr dasselbe, wenn man das Publikum zu einer Ausstellung musikalischer Kompositionen einladen würde und ihm dann nur kalligraphisch schöne Partituren vorführte.

Nein! wenn das Publikum für architektonische Zeichnungen kein Verständnis hat oder sie langweilig findet, soll es einfach wegbleiben. Erst, wenn es am Gebäude selbst, am eigentlichen Kunstwerk, gelernt hat, Architektur zu sehen und zu verstehen, wird es dazu kommen, die Entwurfzeichnungen mit grösserem Verständnis zu betrachten und zu schätzen, ähnlich wie es nur einem Sachverständigen ein Genuss ist, die Partitur eines Musikwerkes zu lesen. — Also am Gebäude selbst! Nur an ihm soll die Baukunst studiert werden, das Interesse wachsen, der Wunsch rege werden, Architektur zu verstehen.

Verdient die Baukunst nun wirklich, die verloren gegangene Sympathie aufs Neue zu erobern? Gewiss, und zwar in höherem Masse als sämtliche bildenden Künste, kraft ihres Wesens und ihrer sozialen Bedeutung. Die Architektur ist die Kunst logischer Konstruktion; sie schafft ihre Werke nach den Begriffen von Raum, und dadurch von Licht, Schatten und Farbe, von Mass, Form und Gleichgewicht. Und unser ganzes Leben spielt sich ja in Räumen ab. Nur die Baukunst ist imstande, die höchsten und edelsten Gefühle der Menschheit, ihre ganze Geschichte zu erläutern; denn die Schönheitsform der geringsten Wohnung wie des idealen Versammlungsgebäudes hat für den Menschen die höchste Bedeutung und umfasst überall die gesamte bildende Kunst.

Es wird aber auch klar, weshalb sie, ausserhalb des allgemeinen Interesses gestellt, für das Leben bedeutungslos und nur durch Überlieferung als eine Kunst betrachtet wurde. Ist nämlich die Baukunst die Kunst logischer Konstruktion, so kann bei einem Gebäude, das nicht logisch konstruiert ist, von einem Kunstwerke nicht die Rede sein.

Alle historischen Stile stehen mit ihren Formumwandlungen in einem strengen Zusammenhang. Jeder Stil hat seine Perioden des Werdens, Blühens und Vergehens, und das Vergehen trägt schon den Keim des nächstfolgenden Werdens in sich. Als die Dorier in den Peloponnes eindrangen, fanden sie dort schon eine mehr als 1000 Jahre alte Kultur vor, deren Kunstmotive aus Ägypten und Asien stammten. (In derselben Zeit verfügte Ägypten — man denke an den Pyramidenbau! — schon über ein technisches Können, das nach den Jahrhunderten von seinem überwältigenden Eindruck nichts verloren hat.) Sie legten den Grund zur späteren Grösse von Hellas. Nun hat aber der hellenische Genius in der bildenden Kunst weder Formen noch Technik geschaffen; seine bewunderungswürdige Grösse liegt darin, sich zugeeignet, vervollständigt und bis zum Höchsten veredelt zu haben, was schon lange geschaffen war.

Wir vermögen heute besser als je zu beurteilen, was es heisst, eine Baukunst bis zu einer solchen Höhe hinaufzuführen, dass aus ihren Ruinen noch „die rationelle Konzeption, die Klarheit des Kunstgeistes“ zutage tritt. Ausdrucksvoll ist ihre

Einfachheit, von erhabener Ruhe ist sie die Steinbildung; gut abgewogen sind sämtliche Verhältnisse von Maß und Masse; voll Adel sind die Formen; vollständige Harmonie lässt alle Formen zu mächtigen Akkorden zusammenklingen. Sie ist das Schöne an sich, ohne den Glanz einer Mode und die Stütze einer voreingenommenen Popularität; sie ist der Klassizismus, um den wir den Zeitgenossen beneiden, der solche Pracht wachsen sah.

Auch die Kunst der Römer war nicht selbständig; die griechische Kunst durchdrang sie so sehr, dass die Römer selber keine eigene charakteristische Kunstform zu schaffen vermochten. Aber obgleich ihr die beseelte, rührende Schönheit der griechischen fehlte, hatte die Kunst Roms doch alles, um mehr als jeder andere Stil befruchtend auf spätere Geschlechter einzuwirken. Das bewies dann auch später die Renaissance. Und obgleich die orientalische Kunst eine Welt für sich, ein Glied für sich in der Kette der ganzen Kunstentwicklung bildet, war sie doch schon in uraltester Zeit von grossem Einfluss auf die europäische Kunst und übermittelte im Mittelalter aufs Neue ihre Formen dem Westen, dessen einheimische Kunst sich nach dem Untergange des weströmischen Reiches zu entwickeln begann.

Die lateinische Architektur des vierten bis siebenten Jahrhunderts (nach dem Jahre 313, dem öffentlichen Auftreten des Christentums) bleibt noch vollends unter dem Einfluss der römischen Formen und zwar dermassen, dass die Gebäude für den christlichen Gottesdienst ihre Formen einer passenden Art römischer Bauten entlehnten und die Bauteile stellenweise den Abbruchresten entnahmen, vorläufig ohne irgend einen Versuch zu selbständiger Bildung. Auch die Kunst in ihrer Not greift nach dem Zunächstliegenden!

Selbständige Formgedanken kamen nachher aus Byzanz, dem Sitz des oströmischen Reiches, doch mit römischen Elementen, wie dem Kuppelbau, und orientalischer Verzierung. So entstand eine Kunst von seltener Monumentalität, deren Einfluss sich bis nach Frankreich bemerkbar machte. Aus dieser Kunst entwickelt sich vom vierten bis zum siebenten Jahrhundert die romanische Architektur in Italien, Frankreich und den Rheinlanden. Die Fortsetzung davon ist die gotische Kunst. In Frankreich entstanden, entwickelte sie sich in sämtlichen westeuropäischen Ländern,

wurde aber in Italien mit seiner starken altrömischen Überlieferung nur halb verstanden, wodurch der eigenartige Zwiespalt zwischen dem aufstrebenden gotischen und dem horizontalen klassischen Formschema entstand. Auch sie erhielt Nahrung aus dem Orient, ihrer selbständigen Entwicklung zum Trotz.

Wir sehen also stets eine fortwährende Wechselwirkung, ein gegenseitiges Durchdringen, ein Aufblühen, Wachsen und Untergehen. Und wie Europa vom Orient, so wurde auch Asien durch die okzidentale Baukunst beeinflusst, besonders zur Zeit Akbars des Grossen (Dschelal Eddin Mohammed, 1542—1605). Als die Gotik noch überall herrschte, war die Renaissance schon im Werden begriffen; die Maler Giotto und Masaccio versuchten sich im vierzehnten Jahrhundert von der mittelalterlichen Überlieferung, wie sie aus Frankreich nach Italien eingeführt war, loszureissen; die Bildhauer Niccolò und Giovanni Pisano wollten ihre Werke altrömischen Resten nachbilden, und auch die italienischen Baumeister strebten andern Idealen nach als ihre Fachgenossen jenseits der Alpen.

Diese logische, festgefügte Entwicklung hörte mit dem neunzehnten Jahrhundert auf. Nachdem die Renaissance ihr letztes Gewand, das Rokokko, abgelegt hatte und die kunstarmer Zeit der Revolution verflossen war, aus der der eiserne Wille Napoleons einen neurömischen Stil herauszuschlagen wusste (der aber mit ihm zu Grunde ging, weil das architektonische Abbild des grandiosen Traums vom Imperium nicht länger wahren konnte als dieser selbst), teilte sich die Baukunst nach verschiedenen Strömungen, dem Studium des Altertums durch Gelehrte, Künstler und Philosophen folgend; vorläufig mit keiner andern Konsequenz, als dass die Baumeister den wunderlichsten Gebrauch der alten Stile machten. Die Geschichte der Baukunst endet zwar nicht mit dem neunzehnten Jahrhundert, wie ja die Geschichte überhaupt niemals endet; aber die Entwicklung der eigentlichen Stile endet doch mit dem Empire-Stile, der letzten aus der Zeit geborenen Umformung der Antike; schulgemässe Stilformen sind nachher keine mehr entstanden. Und daraus erklärt sich, dass die Baukunst als Kunst in der öffentlichen Wertschätzung kalt gestellt wurde; sie hatte sich eben vom Innenleben der Gesellschaft losgelöst.

Man sah Gebäude aufführen im griechischen und römischen, im romanischen und gotischen Stil, in deutscher und italienischer Renaissance, je nach Wahl des Auftraggebers oder Geschmack des Baumeisters; und wenn man einmal seine Geschicklichkeit oder Originalität beweisen wollte, so kam sogar der indische Stil an die Reihe! Kurz, man erblickte alle Architekturen, von denen man gehört oder gelesen hatte. Und all das schien ganz selbstverständlich.

So ging denn schliesslich die wahre Baukunst verloren, weil man meinte, dass sie nur von den äusserlichen Formen bestimmt sei. Man glaubte, dass eine geringere oder grössere Kenntnis von ihnen massgebend sei für das Verständnis von Architektur. Und da es selbstverständlich schien, dass solches Wissen nur ein Professor der Kunstgeschichte zu erreichen vermochte, war nicht bloss eine allgemeine Unlust, sich mit Baukunst zu befassen, die Folge; ein viel Schlimmeres trat ein: die absolute Gleichgültigkeit ihr gegenüber. Man verwunderte sich gar nicht, alle jene fremden Formen aus andern Jahrhunderten zu erblicken und dachte nicht daran, zu fragen, warum wir keine eigenen Formen schufen; man fand es nicht sonderbar, dass eine tote Sprache gesprochen wurde. Und die Baumeister selber wussten nichts anderes, als dass ein Bauen nur in diesen bestimmten Stilformen denkbar sei, während doch die Baumeister alter Zeit ihre Gebäude in den Formen ihrer Zeit erstellten und dabei kaum an Kunst und gewiss nicht an Stil dachten.

Anders das neunzehnte Jahrhundert. Man dachte ungeheuer viel über Kunst nach und schrieb Bibliotheken über Kunst und Kunstgeschichte; es entstanden Akademien, man baute immer stilgerechter, und je mehr man es tat, um so weniger verstand es der Laie, und so entfremdete sich die Kunst, welche ihrem Wesen und ihrer sozialen Bedeutung nach am meisten in der Gesellschaft stehen sollte, der Gesellschaft am meisten.

Die Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts war somit auch in ihren höchsten Leistungen eine eklektische: sie entlehnte ihre formelle Schönheit früheren Zeiten. Wo das mit künstlerischem Ernste geschah, ist ihr kein Vorwurf daraus zu machen, wie bei der ersten Neubelebung der griechischen Architektur, der nationalen

Renaissance und der Gotik. Erstere war eine Folge der allgemeinen geistigen Bewegung in klassische Richtung, ein Suchen, wie sich die griechischen Formen der Neuzeit anpassen lassen; eine Bewegung ähnlich der italienischen Frührenaissance. Aber man war wie in einer Narkose befangen und schuf ohne den Unterschied von Zeit, Kultur und Klima zu beachten. Ursache und Folge — denn Baukunst ist eine Folge und keine Ursache der Kultur — wurden verwechselt. Die grösste Inkonsequenz leistete sich wohl Architekt Hansen in Wien, als er dem hohen Schornstein des Parlamentsgebäudes die Form einer griechisch-römischen Säule gab, aus deren Kapitell der schwarze Rauch hervorströmt! Wie schwer es ist, sich von falscher Romantik loszureissen, beweisen eine Anzahl Bauwerke aus neuester Zeit, wo die modernste Eisenkonstruktion mit historischen Architekturformen bekleidet wurde. So zum Beispiel an Eisenbahnbrücken und -Hallen. — Soll man sich da noch wundern, wenn der Laie einfach nicht mehr nachkommt?

Da war die Neubelebung der nationalen Renaissance und der Gotik — da es sich hier um bodenständige Kunst handelte — verheissungsvoller, und beide Richtungen, zumal die Gotik, erlangten für die moderne Baukunst eine einschneidende Bedeutung. Allerdings kann die Kunst des Mittelalters für die Neuzeit nicht mehr kräftig wirken und musste daher wie die griechische an der Erkenntnis scheitern, dass auch sie nicht ein Ausdruck der eigenen Zeit ist. Das neunzehnte Jahrhundert — und zwar sowohl die allgemeine Strömung wie die Künstler, die unabhängig über ihr schwebten — hat schliesslich die Einsicht gereift, dass von einem höheren Standpunkte aus die Stilarchitektur ihren Wert verloren hat; aus der Erkenntnis nämlich, dass nur dann etwas Hervorragendes erreicht wird, wenn formelle Schönheit und baukünstlerische Gestalt das Resultat eigenen Suchens und Findens ist.

Die Unzahl der Stile, denen man nachgejagt hatte, und die kolossale Bauentwicklung beschleunigten die Erschöpfung und die Einsicht, dass eine geradezu chaotische Verwirrung in der Baukunst eingerissen war. Die stetige Geistesentwicklung äusserte sich dem Stoffe gegenüber in sehr verschiedener und zwar unnatürlicher Weise; immer schwerer litt sie an Verwirrung und

Unnatürlichkeit. Doch heute sind wir an einem Wendepunkt angelangt. Ist nämlich die Architektur die Kunst logischer Konstruktion und haben die historischen Stile nur ihren zeitlich relativen Wert, so ist leicht einzusehen, dass das neunzehnte Jahrhundert durch das Wiedererwecken von Formen früherer Zeiten von selbst dazu kommen musste, den Begriff logischer Konstruktion nicht all zu streng aufzufassen. Man blieb an der äusseren Form hängen und verkannte den Geist; man gedenke des als Säule geformten Schornsteins! Und hätte nicht gerade der Geist aufgenommen und nach ihm gearbeitet werden sollen? So konnte die moderne Gotik der logischen Konstruktion nicht mehr entsprechen, weil sich die Geistesbildung seit 600 Jahren völlig geändert hat. Eine gleiche formelle Äusserung muss also einen Zwiespalt hervorrufen, der dem feinen Beobachter nicht entgeht. Der Geist, der ehemals das bewunderungswürdige gotische Portal schuf, ist nicht derselbe wie der heutige. Will man also ein ähnliches gotisches Portal bauen, so muss unbedingt etwas von geringerem Wert entstehen. Und der Geist, der vor 300 Jahren den wunderschönen holländischen Giebel entwarf, war nicht derselbe, der heute nach Ähnlichem strebt. Und eben weil man aus dem Geist eines Toten schaffen will, bleibt selbst eine getreue Nachahmung leblos.

All das sieht ein feiner Beobachter, jedoch nur ein solcher, und nicht der erste beste. Das ist die Hauptursache der grossen Dürre im architektonischen Schaffen des neunzehnten Jahrhunderts. Es empört den Künstler geradezu, wenn er nach dem ergötzensden Anblick alter Architektur sich der modernen Nachahmung zuwendet. Er wird gleichsam vom Leben in den Tod versetzt; die Stilgebäude starren ihn wie Puppen aus einem Panoptikum an und gleichen nicht lebendigen Geschöpfen.

Trotz der Verwirrung in den Ideen und Anschauungen der Neuzeit tritt im Grossen und Ganzen eine deutliche Absicht hervor: das Streben nach Neuordnung der sozialen Verhältnisse und der Wunsch, sie einfacher und praktischer zu gestalten. Und ist die Baukunst der materielle Ausdruck einer beständig fortschreitenden Entwicklung des Geistes, so muss auch in ihr diese Absicht bemerkbar sein. Das ist in der Tat der Fall. Der Charakter der modernen Kunstbewegung, wie sie in den letzten zehn Jahren

des neunzehnten Jahrhunderts den Anfang nahm — zuerst an Möbeln und Innenarchitektur, bald darauf an kleinen Landhäusern — ist von grosser Schlichtheit, von vorwiegend praktischer Absicht, mit einem Worte von Sachlichkeit. Und diese Absicht sehen wir überall hervortreten, obwohl die formelle Äusserung verschieden ist, je nach Anlage und Gemütsart des Urhebers. Neben und über den verschiedenen Strömungen wird ein einzelner Hauptcharakterzug sichtbar, leuchtet eine allgemeine Eigenschaft trotz allen nationalen Unterschieden hervor. Dieser Hauptzug der Monumentalkunst drückt sich vor allem aus in dem überall wahrnehmbaren Streben nach Zweckmässigkeit, konstruktiver Genauigkeit, Einfachheit, klarer Übersichtlichkeit und Grösse. Damit ist zwar keine Stilform erreicht, aber immerhin die Absicht von einem allgemeinen Wirken in sachlicher Richtung ausgedrückt. Freilich hat das Wort „sachlich“ keinen kunstvollen Klang, jedoch schliesst es das Kunstvolle nicht aus, wenn es nicht mit „geschäftsmässig“ verwechselt wird. Wenn übrigens das wesentlich Moderne in der Kunst Besonnenheit ist, so heisst das für die Architektur nichts anderes als wohlerwogene Sachlichkeit, praktische Überlegung. Die Künstler sind mehr als je genötigt, das zu beherzigen, weil die praktischen Aufgaben heut weit schwieriger sind als je zuvor.

Schliesst nun aber eine sachliche Überlegung alles Kunstvolle aus? Ist es wahr, dass die Kunst erst mit dem Ornament anfängt? Ist es kunstvoll, nicht praktisch zu sein und nicht sachlich zu überlegen? Oder ist Sachlichkeit am Ende bloss der Deckmantel für den Mangel an Phantasie, der in unseren Tagen ja kaum ausser Frage steht? — Nicht doch! Die Natur selbst gibt uns ein Beispiel, da alle Lebewesen zweckmässig organisiert sind.

„Das Schöne“, sagt Kant, „soll die Form der Zweckmässigkeit insofern haben, als die Zweckmässigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird.“ Demnach soll die Zweckmässigkeit als selbstverständlich vorliegen; jedoch ist es des Künstlers Aufgabe, den Gegenstand so zu gestalten, dass die Zweckmässigkeit nicht aufdringlich sei: er soll den Nutzgegenstand zu einem Kunstgegenstand emporzuheben verstehen. Und auch Scheffler sagt in seinem Aufsatz „Konventionen der Kunst“:

„Was die Nutzkünstler Zweckgedanken nennen, ist im Grunde Kausalitätsidee, also Gottidee, und die eifrigen Versuche, Wohnhaus und Geschäftsgebäude vernünftig zu konstruieren, sind auf Unterströmungen zurückzuführen, die von religiöser Sehnsucht bewegt werden.“

Scheffler spürt also in der rein praktischen Absicht auch den Geist des Alls, den Geist, der die ganze Natur durchdringt, den Geist Gottes.

Ist nun aber dieses Streben ein ausschliesslich der Neuzeit zugehörendes Kennzeichen? Ist nur die Moderne bei Zusammensetzung des Ganzen und der Einzelheiten auf eine vernünftige Beschränkung bedacht, und ist nur bei ihr die Verzierung das Resultat langer, gründlicher Überlegung, kurz von Sachlichkeit? Keineswegs; solches Wesen eignete allen bedeutenden Zeiten, aller bedeutenden Kunst, zumal der griechischen und der des Mittelalters. Die zweite Entwicklungsphase jedes Stils, die des Erreichens, ist ihrer Natur gemäss das Resultat grösstmöglicher Überlegung, das Resultat langen, mühsamen Wirkens, das sich nicht bloss auf zweckmässige — was für ein Bauwerk selbstverständlich ist —, sondern auch auf rein ästhetische Lösung erstreckte. Auf diesem Weg haben die griechische und die gotische Kunst ihre bestimmende Bedeutung, ihre architektonische Vortrefflichkeit erreicht. Schon die dorische Konstruktion gibt keine Rätsel zu lösen, was auch Voltaire trefflich in folgenden Versen schildert:

Simple en était la noble architecture
Chaque ornement en sa place arrêté
Y semblait mis par la nécessité.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'œil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

Und die Kunst des Mittelalters lässt sich mit folgenden Worten kennzeichnen:

„Jeder Gegenstand erhält die Gestalt, welche ihm kraft seiner Konstruktion gebührt. Die Verzierung hat nicht den Charakter einer zufälligen Verschönerung; sie wächst aus der Struktur heraus. Der Maßstab, nach dem sämtliche Denkmäler entworfen sind, ist immer durch die menschliche Gestalt bestimmt . . . Die Bildung vom Kleinen zum Grossen geschieht stets durch Multiplikation. . . . Die äussere Ausgestaltung geht unbedingt aus der inneren Anordnung hervor . . . Die Bildwerke und Figurengruppen werden lediglich dazu angewendet, die Anordnung des Ganzen zu erläutern.“

Die neugotische Richtung des vorigen Jahrhunderts hat zuerst wieder die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die Baukunst in diesem Geiste aufgefasst werden soll. Immerhin soll die Kunstform des Mittelalters deshalb nicht nachgeahmt werden; das grosse Problem ist, eine neue Kunstform zu schaffen von gleicher tektonischer Logik und aus der ein gleicher Geist spricht. Denn eine gewisse Analogie der Vernunft findet sich stets vor und „das All“ stellt stets gleiche Aufgaben, aber immer in anderer Weise.

Das klare Erkennen des Allgemeinen und seiner besondern Form ist denn auch das schwierigste, was des Architekten harret. Baukünstlerische Muster liegen ja in der Natur nicht vor; das Erfassen der räumlichen Bedingungen ist das einzige, was von aussen an den Architekten herantritt; aus ihnen heraus, und wie der Musiker, aus seinem Seelenleben kann er allein neue Kunstformen schaffen.

Die Kenntnisse, derer wir zur Darstellung von Räumen bedürfen, berühren selbstverständlich die erforderlichen Mittel, die Baumaterialien, weshalb die Baukunst die materiellste aller Künste genannt werden könnte. Diese Kenntnisse sind entweder statischer — also technischer —, oder ästhetischer — also rein architektonischer — Art. Darum haben die Baustoffe immer grossen Einfluss auf die Form der Masse und des Raumes ausgeübt. Ein Bau, der in Eisen und Glas aufgeführt werden soll, muss sich, was den Raum (Licht, Schatten und Farbe) und was die Masse (Maß-, Form- und Gleichgewicht) betrifft, vollends unterscheiden von einem Bau in Stein und Holz. Ingenieur und Architekt werden also das Problem, das im Grunde das gleiche ist, auf verschiedene Art anpacken. Die ganze Baugeschichte weist nach, wie sehr das Material die Form der Bauten bestimmt hat, und dass da, wo keine Wahl möglich war, wo man sich mit den einheimischen Materialien begnügen musste, selten von vollwertigen Leistungen die Rede sein kann. Aber der Aufschwung der Industrie und der Verkehrsmittel hat die Anwendung neu erfundener und ausländischer Materialien ermöglicht. Das Aufblühen der technischen Wissenschaften öffnete Gesichtskreise, welche die kühnsten Geister des Altertums niemals zu ahnen vermocht hätten. Auch da die Baukunst an Nutzfragen herangeht, müssen die Baustoffe einen grossen Einfluss ausüben — zwar nicht auf die

wesentliche Stilform, denn diese ist geistiger Art und beherrscht den Stoff — sondern auf die Gestalt der einzelnen Bauten.

Mit der Untersuchung der Nützlichkeit neuer Materialien liegt dem Architekten eine ganz besondere Aufgabe ob. Er hat seine Bauten aus neuen, wie aus lang erprobten Materialien zu erstellen und dabei die Bedürfnisse der Zeit zu berücksichtigen; er hat zum Beispiel nach Räumen mit grossen Bedachungen auf kleinen Stützpunkten zu streben. — Und diese modernen Bedürfnisse verlangen nach modernen Materialien. Der Architekt wird zum Beispiel gezwungen, Eisenbeton anzuwenden, und zwar nicht bloss zur Bedachung, sondern zur Gesamtkonstruktion, sobald dies der Nutzfrage entspricht; er wird sich der Spiegelglasscheiben und der Torgamentfussböden bedienen müssen, wie der Ingenieur zur Asphaltierung der Strassen genötigt ist; kurz, er wird alle Materialien benutzen, die Physik und Chemie erfinden, wenn sie sich als nützlich bewähren. Aber er muss sie auch so anzuwenden verstehen, dass er wie die Natur das rein Praktische überwindet.

Und dabei möchte ich wieder an die drei Entwicklungsphasen eines jeden Stils erinnern, an sein Werden, Blühen und Vergehen, sein Suchen, Finden und Vergeistigtwerden, oder seine Unüberlegtheit, Besonnenheit und Willkür, wie wir sie auch nennen können. Das Wesentliche an der modernen Kunst ist aber die Besonnenheit, die Berechnung und Überlegung, die an Stelle der Willkür und des Zufalls treten; die Überzeugung, dass Gefühl und Vernunft keine Widersprüche seien, sondern dass die ganze Evolution darauf abziele, eine vollkommene Vereinigung zwischen beiden herbeizuführen. Gerade die Baukunst hat sich ja von jeher bemüht, das Gefühl mit Vernunft durchdringen zu lassen. Und weil ihre Schöpfungen, wollen sie wahrhafte Kunstwerke sein, sowohl Vernunfts- wie Gefühlsinhalt erfordern, ist sie die Kunst „par excellence“. Macht aber die Besonnenheit, die herrliche Klarheit der Willkür Platz und wird die Vernunft durch Gefühle verdrängt, so entsteht wieder eine Architektur wie die, deren wir heute überdrüssig sind.

Ein paar Beispiele mögen genügen. Die romanischen Bauten zeigen anfangs naive, gleichsam kindliche und dadurch so lebenswürdige Unüberlegtheit, die nach und nach voller Kunstbewusstheit Platz macht. Aber aus späteren Werken spricht eine allmähliche

Erschlaffung der Überlegung, ein Übergehen zur Willkür zu uns. Und so auch in der gotischen Periode. Kann man nicht die Gotik selber als ein Überschreiten der romanischen Besonnenheit, eine Vergeistigung, ein Aufgeben der Sachlichkeit der romanischen Architektur gegenüber auffassen, wie es das Überschreiten der Gleichgewichtsbedingungen veranschaulicht, das zu den Strebebogen und den in Fialen auslaufenden Strebepfeilern führte? — Und so die Renaissance, die im Grund unklar ist, da sie ein fremdes Formenschema übernahm. Aber trotzdem ist sie zur Besonnenheit gelangt und hat dann zwar nicht ihre liebenswertesten, aber ihre reifsten Werke geschaffen. Schliesslich ist sie zum Barock ausgeartet, einer Kunst von gewaltiger Kraft, eben weil sie willkürlich ist, aber auch von grosser Unklarheit, da sie nur das Gefühl zu Worte kommen liess. Nachdem dann die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts den Boden besonnener Sachlichkeit fast ganz verlassen hatte, war es dem neunzehnten vorbehalten, die Periode des Suchens, der Unüberlegtheit zu werden. Soziale Verhältnisse und geistige Sonderstellung führten sie dann zu grossen Verirrungen, weshalb eine stete Evolution, wie sie früher aufzutreten pflegte, unmöglich oder zum mindesten verzögert wurde. Die Unüberlegtheit zeigte sich besonders in der zu böser Stunde aufgekommenen Stil-Architektur, nach welcher nun endlich die Besonnenheit zurückzukehren scheint.

All das reift in uns die Einsicht, dass wir auf der Grenze zwischen einer Periode der Unentwickeltheit, des Suchens, Nachstrebens und Betreibens, kurz der Unüberlegtheit, und einer Periode der Entwickeltheit, des Findens und Erreichens, kurz, der Besonnenheit stehen, die erst reine Lösungen von Nutz- und Kunstfragen ermöglicht, jener grossen Eigenschaft aller Blütezeiten der Architektur. Die Kunstfrage aber umfasst die formelle Schönheit, und diese müssen wir für die gesamte Materie schaffen, welche uns zur Darstellung von Räumen zu Gebote steht.

Die Kunstbewegung der Neuzeit hat allerdings viele Versuche zur Erfindung neuer Stile aufzuweisen, die sich nach ihren Urhebern benennen. Diese Stile kennzeichneten sich meistens durch eine gewisse Bizarrerie, die ihnen oft Spitznamen eingebracht hat. Schlimm ist, dass diese phantastischen Verirrungen, diese Unüberlegtheiten mit der ganzen modernen Bewegung identifiziert und

von Kurzsichtigen und Konservativen als Waffen benutzt werden. Und doch sollte man sich darüber klar sein, dass der einzelne Mensch nicht imstande ist, einen Stil zu schaffen, weil sein Geist — so genial er auch sei — nicht die gesamte Materie praktisch und ästhetisch zu beherrschen vermag. Alle Kunstperioden waren das Bild langsamer Kulturentwicklung und gingen ohne Sprünge ineinander über. So entstand selbst die Renaissance, die doch mit einer hochstehenden Kunst brach, wie es jene Werke erweisen, wo der gotische Spitzbogen und die antike Säule nebeneinander erscheinen, und die Cappella Pazzi in Florenz ist nur scheinbar der erste, im neuen Geist errichtete Bau. Auch trägt kein historischer Stil den Namen eines einzelnen Künstlers, und spricht man von einem Stil des Iktinos, des Steinbach oder Bramante, so geht das nur auf Einzelheiten. Auch der korinthische Stil, den man mit dem Namen des Bildhauers Kallimachos, des Urhebers des korinthischen Kapitells zu bezeichnen pflegt, ist eigentlich nur eine Neugestaltung des ionischen. Und das nämliche Kapitell — bloss ein architektonisches Glied, doch von grosser Bedeutung für die römische Baukunst und die Renaissance — war auch wiederum aus überlieferten Elementen zusammengesetzt.

Auch die Motive der Ornamentik sind dem grossen Gesetze der Entwicklung unterworfen. Gottfried Semper sagt in seinem Werke „Der Stil“: „Ja, die Natur, die grosse Urbilderin muss ihren eigenen Gesetzen gehorchen; denn sie kann nicht anders, als sich selbst wiedergeben; ihre Urtypen bleiben dieselben, durch alles was ihr Schoss in den Aeonen hervorgebracht.“ Also kam auch dieser Schüler Hegels zu der Erkenntnis, dass das All immer wieder dasselbe hervorbringt.

Aber vermag denn der Mensch neue Motive zu erfinden? Stammt sein Geist nicht aus dem Geist des Alls? Ist es nicht ein Wahn, wenn er vermeint, Niedagewesenes schaffen zu können? Diese Bestrebung hätte die unweigerliche Folge, dass ein Werk unnatürlich erscheinen müsste und bestimmt wäre, als Modeanwandlung zu verschwinden.

Zwar ist die Natur allezeit mit Neugestaltung befasst; doch bleiben ihre ursprünglichen Typen immer wieder erkennbar, wie es Semper in folgenden schönen Worten ausdrückt:

„So wie die Natur bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist; wie sich eine stetige Wiederholung in ihren Grundformen zeigt; wie aber diesen nach den Bildungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verschiedenen Daseinsbedingungen tausendfach modifiziert, in Teilen verkürzt oder verlängert, in Teilen ausgebildet, in anderen nur angedeutet erscheinen; wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus urältester Tradition stammend, in stetem Hervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedingt.“

Also: wie die Natur nur ihre Urtypen neugestaltet, ebenso vermögt ihr Künstler nur die Urkunstformen zu modifizieren. Immer werdet ihr die ursprünglichen Kunstformen hervorleuchten sehen.

Und ferner: die Natur versteht es mit den einfachsten Mitteln, eine unendliche Anzahl von Kunstwerken hervorzubringen, und dabei ist nichts willkürlich, sondern alles die Folge höchster Überlegung und Besonnenheit.

Diese beiden Sprüche möchte ich über jede Künstlerwerkstatt schreiben; damit man überall von der Natur, der Meisterin der Kunst, sparsam in den Motiven und sachlich zu sein lerne.

* * *

Eine neue Epoche als Folge der Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts muss kommen; darauf weist unsere ganze Geistesrichtung. Die Stilarchitektur ist erschöpft; doch haben ihre besten Werke die Einsicht erweckt, dass sich in den Vorbildern logische Konstruktion und sachliche Kunstform findet und dass namentlich die Gotik für uns Westeuropäer eine treffliche Schule bleibt.

Darüber hinaus muss aber der Architekt die praktischen Erfordernisse und die technischen Erfahrungen und Erfindungen der Neuzeit aufs genaueste kennen. Dadurch wird er nicht zum Ingenieur; es liegt ihm die Künstlerpflicht ob, aus ihnen heraus die wahrhaft moderne Kunstform zu destillieren, welche die ungeheuer ausgedehnte Materie zu beherrschen vermag. Es ist aber undenkbar, dass diese neue Kunstform schmucklos sein wird, wie es mancher befürchtet: denn der Drang zum Schmücken ist dem Menschen angeboren, was schon aus Höhlen- und Pfahlbaufunden hervorgeht. Dass eine Menge architektonische und

kunstgewerbliche Arbeiten gar nicht mehr oder ganz einfach verziert worden sind, deutet darauf hin, dass eine neue Epoche von sachlichem Wirken im Werden ist, als Reaktion gegen die gedankenlose, protzenhafte Ornamentik der letzten Jahre. Die modernen Künstler, welche die Urtypen des Ornaments, die sich schon in Pfahlbaufunden zeigen, neugestalten — Punkt und Linie, Viereck und Spirale —, bewahren uns vor einer schmucklosen und bürden uns für eine besonnene verzierte Kunst. Das geometrische Ornament war die Grundlage antiker, gotischer und zuletzt auch orientalischer Verzierungskunst, und auch die modernste hat es zu prächtigen Kompositionen verwendet; dafür liefern einzelne Werke, zumal holländischer Künstler, den glänzenden Beweis.

Somit sind wir aus der Epoche des Suchens in die des Findens eingetreten, wenn wir uns auch noch in deren ersten Anfängen befinden. Und weil das Suchen langwierig und auf vielen Irrwegen vor sich ging, wird uns das Finden doppelt schwer. Dazu kommt, dass die Baukunst in der Freiheit ihrer Geistesäußerung durch Familie, Gesellschaft und Staat, durch alle gesellschaftlichen Triebfedern gebunden ist. Wie keine andere Kunst wird sie unter der sozialen Krisis leiden, die wir durchzumachen haben. Darum müssen wir auch noch viele Enttäuschungen erleben, vor wir den Gipfel ersteigen werden; manche Roheit in der Konstruktion, manche Materialverschwendung — weil fortwährend neue Kombinationen erprobt werden müssen —, manche Fehlgriffe in den Kunstformen. Doch werden wir einen Meilenstein nach dem andern auf dem Wege der Entwicklung zur Besonnenheit erreichen, auf dem Wege, der zur vollendeten logischen Konstruktion und der ihr entsprechenden Kunstform führt.

Noch einmal: der Stil besteht nicht aus ornamentalen Details und noch weniger aus der Entwicklung eines einzigen Ornaments. Ein Haus mit Balkonkonsolen in Peitschenhieblinien statt Akanthusblättern ist noch kein modernes Haus und ein Buffet mit eingelegten Viereckchen statt angeleimter Rosettchen kein modernes Buffet. Denn tektonische Leistungen sind nicht äusserlicher Art. Auch der gotische Stil beruht nicht auf bemalten Wänden und Fenstern, sondern auf einer genialen Lösung des Gewölbebausystems.

Erst wenn alle modernen Baumittel logisch und materialgemäss angewendet werden, darf von modernem Baustil die Rede sein. Und der wird sich von aller überflüssigen Zierat freihalten, bestehe sie nun in Skulptur oder Malerei. Dabei berufe ich mich auf Ruskin, Viollet-le-Duc und Semper, namentlich auf diese beiden als praktische Architekten, die zwar in ihren Werken nicht immer ihren Theorien treu geblieben sind. Sie sind Vorboten der neuen Kunstepoche, von deren Kommen ich überzeugt bin.

Dürfen wir von dieser Epoche eine grössere Schönheit erwarten, als von irgend einer vorhergehenden? Daran zweifeln wir freilich beim Anblick der Denkmäler alter Kunst, die uns in tiefster Seele rühren; fast unmöglich scheint es uns, da wir die Schönheit der Städte verdorren und die der Landschaft zerfallen sehen durch eine Bauerei, die uns zum Fluch geworden ist.

Aber wir hoffen . . . auf einen neuen Lenz, ein Wirken, dem zu vergleichen, wenn sich die Natur jedes Jahr verjüngt und das erste Laub die kommende Pracht ahnen lässt. Und vermag man die Zeiten richtig zu lesen, so gewinnt man die Überzeugung, dass die Kunst der Zukunft alle früheren überbieten werde, da die Bildung des menschlichen Geistes doch immer höher und reiner werden muss.

Dann wird die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung nicht mehr ein Vergangenes sein, wie Hegel glaubt, bis wir auch diesen Gipfel überstiegen haben und wieder ins Tal der Willkür schreiten, aus dem eine spätere Zeit sich auf einen noch höhern Gipfel retten wird.

AMSTERDAM

H. P. BERLAGE



BERICHTIGUNG

Im Artikel: Mein Verhältnis zur heutigen Malerei von Oscar Miller hat sich ein bedauerlicher Irrtum eingeschlichen. Der Satz in Zeile 24 bis 29 auf Seite 464 soll heissen:

Das sind Dinge, die der Bergsteiger oder der Geologe vom Gebirge selbst erfragen müssen, das ja auch von dem Maler um die Werte gebeten wird, deren er bedarf: die Farb- und Linienwerte, die aus seinem Auge zu einem eigenen, selbständigen Dasein geboren werden.