

Konstruktion, Dekoration und Kunst in der Architekturauffassung des 19. Jahrhunderts

Autor(en): **Haus, Andreas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Ingenieur und Architekt**

Band (Jahr): **114 (1996)**

Heft 27/28

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-79002>

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.

Andreas Haus, Berlin

Konstruktion, Dekoration und Kunst in der Architekturauffassung des 19. Jahrhunderts

Ausführungen zu Jacob Burckhardts Auffassung der Dekoration als «freies dekoratives Gewand» im Gegensatz zu Karl Friedrich Schinkels Dialektik zwischen Konstruktion und Dekoration.¹

Jedes Denken über Architektur im 19. Jahrhundert problematisiert auch das Verhältnis zur architektonischen Dekoration. Die Konsequenz aus dem Vernunftpostulat der Aufklärung zog J.-N.-L. Durand, indem er die Aufgabe der Architektur auf die reine Ökonomie der Zwecke reduzierte: «Plaire n'est pas le but de l'architecture, la décoration n'est pas son objet.»² Rationelle Erfüllung des Zwecks führte nach Durand notwendig zur charakteristischen Erscheinung und damit zur vollkommen adäquaten Formqualität des Bauwerks. Weitere Bemühung um die äussere Form, gar um besondere Dekoration der Gebäude, war für Durand überflüssig. Durands Konzept einer Architektur ohne Dekoration ist ein moralischer Faktor des Bauens geworden. Die Ersparung gesellschaftlicher Arbeitskraft und sozialen Reichtums waren noch 100 Jahre später für Adolf Loos die Grundlage fortschrittlicher Architektur. Das «Neue Bauen» der zwanziger Jahre hat Funktionalität zum absoluten Paradigma erhoben und ihr in der «Form ohne Ornament» emblematischen Ausdruck verliehen.

Durands Wirkung ist kaum zu unterschätzen. Seine ökonomische Ratio war derart zeitgemäss, dass Architektur nicht hinter seine Ansprüche zurückfallen konnte, ohne reaktionär zu wirken. Das Unmoderne an Durands Lehre war allerdings, dass er im Zeitalter rasant sich entwickelnder bautechnischer Umwälzungen keinerlei konstruktive Innovationen ins Auge fasste. Seine Musterbau-Entwürfe sind gemauert, durchfenstert und gedeckt wie eh und je; extravagante Konstruktionen wertete er als zu aufwendig und riskant ab zugunsten möglichst schlichter und erprobter Baumeistertechnik³. Wer immer die Architektur und den Beruf des Architekten künstlerisch höher stellen wollte als Durand, musste zu neuen Mitteln greifen, um der architektonischen Form einen über die reinen Zwecke hin-

ausgehende geistige Qualität zu geben. Hier setzte die neue Diskussion des Dekorativen ein, in der sich mehrere Tendenzen abzeichnen, die allesamt auf eine Definition der «Notwendigkeit» des Bauschmucks abzielen.

Eine der Tendenzen findet sich im einsetzenden Historismus, der die geschmückte Bauform notwendig aus dem gegebenen Vorbild geschichtlicher Stile herleitet. Eine andere Tendenz erscheint in der geistreicheren Art der Konstruktion, die notwendig zu strukturalen Qualitäten mit neuer formaler Eigencharakteristik führt. Eine dritte Tendenz formuliert unter dem Begriff der «Tektonik» eine neue Ornamentlehre, die den baulichen Schmuck als fürs Auge notwendige äussere Versinnlichung der inneren Konstruktionsformen legitimiert.

Karl Friedrich Schinkel und seine Schule

Alle drei Tendenzen bündeln sich bei Karl Friedrich Schinkel und seiner Schule. Sowohl das vertiefte Studium historischer Vorbilder (nicht zuletzt auch der Gotik) wie auch die von Schinkel erarbeitete, folgenreiche Dialektik zwischen Konstruktion und Dekoration haben eine Neubestimmung der Kompetenz des Architekten als Künstler und die Erneuerung der Architektur als Kunst zum Ziel. Das «Historische und Poetische», so Schinkel, müsse hinzukommen, um aus dem reinen Zweckbau ein Werk der Kunst zu machen⁴. Doch geht es auch Schinkel stets um die notwendig begründete Formgestalt, die keinen «leeren» oder freien Überschuss dulde⁵. Als einen Schöpfungsbau dieser Bemühungen, der bis heute seinen Einfluss nicht ganz verloren hat, kann man Schinkels Berliner Schauspielhaus ansehen (Bild 1).

Der Erscheinungscharakter des Schauspielhauses wird grundsätzlich bestimmt durch die gerüsthafte Konstruktion aufgelöster Fensterwände mit ihren langen Pfeilerreihen. Diese tektonische Erfindung wird von Schinkel zwar auch «historisch» legitimiert. Doch begründet er sie vor allem durch die Notwendigkeit besserer Belichtung⁶. Dass damit zugleich

auch ein neues, quasi ornamental wirkendes Strukturelement geschaffen ist, das dem Bau ein lebhaftes Hell-Dunkel-Muster verleiht, hat Schinkel ebenfalls benannt und mit seinen sorgfältig schattierten Präsentationszeichnungen dargestellt. Auch wenn die Glieder in ihrer Feingestalt (durch Basen, Kapitelle und schinkeltypische Verschränkungen von Faszien und Gebälken) schmückend werden, geben sie doch vorzugsweise Auskunft über die innere Gesetzmässigkeit des tektonischen Aufbaus der Wand aus gemauertem Ziegelwerk⁷. Die eigentlichen «Dekorationen» schliesslich, die Statuen Apollos und der Musen sowie die reliefierten Giebel, sind Bildaussagen über den geistigen Gehalt des Theatergebäudes selbst und somit wiederum dem Bauwerk «notwendig» verbundene Elemente. Die komplexe künstlerische Gestaltung des Schauspielhauses wirkt wie von einer wissenschaftlichen Logik durchzogen, die letztlich als eine Charakteristik der Berliner Schinkel-Schule überhaupt erscheint.

Die wissenschaftliche Dialektik, in welcher Konstruktion und Dekoration als zwei verschiedene, aufeinander beziehbare Grössen behandelt wurden, hat die Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum weitgehend geprägt. Gottfried Semper sprach von der dekorativen Bekleidung des architektonischen Kernes. Die Schinkel-Schule kodifizierte sich etwas steif in Karl Boettichers «Tektonik der Hellenen»⁸. Bötticher unterschied zwischen Werkform und Kunstform des Baues insofern, als die Kunstform – sprich Dekoration – die dumpfe, dem geistigen Auge unsichtbare Konstruktionslogik überhaupt erst erkennbar mache. Englische Fabriken – reine undekorierte Zweckgebäude – waren Schinkel unheimlich, weil «ohne Architektur und nur fürs nackteste Bedürfnis allein»⁹. Dieses dualistische Nebeneinander-Denken einer stofflichen Zweckform und einer aufgelegten Kunstform führte auch zu einer idealen Vision der beiden einzigen «organischen» Stile: des griechischen und des gotischen, die als einzige der Weltgeschichte einen gänzlich harmonischen Bezug oder – wie auch (erwa von Franz Kugler¹⁰) gesagt wurde – ein naturnotwendiges Ineinanderaufgehen von Konstruktionsform und Kunstform zeigten, so dass die formale Erscheinung die konstruktive Funktion vollständig «versinnlichte» und unlösbar mit dem konstruktiven Aufbau verbunden war. Es gibt aber auch – bei Schinkel und Boetticher etwa – mannigfache Überlegungen, wie die Kunstform, nur äusserlich angelegt, dennoch den zweckhaften Sinn der Konstruktion darstellen könne: Bemühung um



1
Karl Friedrich Schinkel, das Schauspielhaus am Berliner Gendarmenmarkt; Präsentationszeich-

nung des Entwurfs, Feder, Sepia 1818, Berlin, Schinkelsammlung des Kupferstichkabinetts SM 50,1.

die Theorie einer zeitgenössischen Architektur, deren höchstes Ideal gleichwohl das Organische blieb. Man braucht den Begriff des Organischen in diesem Zusammenhang gar nicht zu mystifizieren: Er bedeutet vor allem anderen, dass ein zweckhaftes, architektonisches Funktionssystem bestehe, das seine innere Funktionalität auch nach aussen durch Mittel sinnfälliger Gestaltung fürs Auge rein anschaulich macht. Alle nur als Genuss für das Auge und nicht zur Versinnlichung des konstruktiven Zwecks erscheinende Kunstform war «reine» Dekoration – im abwertenden Sinne. Diesen Fehler konstatierte Kugler im «Handbuch der Kunstgeschichte» etwa an der antiken römischen Kunst, in welcher das organische System des griechischen Säulenbaues dem römischen Massenbau als «reine Dekoration» appliziert wird¹³; und ganz ähnlich argumentierte hinsichtlich der römischen Antike auch Jacob Burckhardt in seiner Frühschrift «Cicerone»: «Kein Wunder, dass der fein abgewogene konstruktive Sinn der griechischen Formen, dass die Fülle von Andeutungen auf das Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen und dass man sich mit möglichster Pracht der *dekorativen* Ausbildung hingab.»¹⁴

Die Ästhetik enthält einen sublimierten Arbeitsbegriff

Allerseits also knüpfte sich an die Dekoration ein kritischer Wert- und Funktionsbegriff der klassizistischen Architekturlehre. Seine Fortbildung zum neuzeitlichen Funktionalismus zeigt sich in dem Masse, wie industrielle Arbeits- und Leistungsbegriffe sich in der Form darstellen. Wenn Heinrich Wölfflin schliesslich in seinen «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen» 1915 selbst die Geschichte der Malerei «nicht nur nebenbei, sondern ganz wesentlich eine Geschichte der Dekoration» nennt, so verabsolutiert sich hierin die Überzeugung seiner Zeit (der Werkbundzeit), dass der jeweilige Kulturzustand auf dem technischen Arbeitsverhältnis zur Welt beruhe und dass dieses Verhältnis im abstrakten System dekorativer Strukturen Ausdruck finde. Diese Ästhetik enthält also einen sublimierten Arbeitsbegriff, der sich schon für den Berliner Architekturkreis feststellen lässt. Schinkel wie Bötticher verwendeten für das Wesen der modernen Architektur den Begriff «werk-tätige Wissenschaft». Beginnend mit dem preussischen Klassizismus wird das menschliche Weltverhältnis so sehr nach dem Parameter der produktiven Arbeit vorgestellt, dass Adorno bemerken konnte: «Die Ausdrücke, durch welche der Geist in den idealistischen Systemen

als ursprüngliches Hervorbringen bestimmt wird, waren ausnahmslos, schon vor Hegel, der Sphäre der Arbeit entlehnt.»¹⁵ So enthalten auch die Formulierungen sogenannter organischer Stile immer Komponenten materieller Arbeitsvorstellungen: Tragen, Lasten, Stützen, Streben usw. und deren Umwandlung in Kunstformen. Deziidiert noch formulierte es eine bürgerliche Abhandlung über «Kunst und Oeconomie»: «Das Wesen der Industrie ist Arbeit; Kunst ist der Inbegriff der Arbeit und Industrie auf der höchsten Potenz.»¹⁶ Diese Auffassung erfasst auch den Begriff der Dekoration. Dekoration, die nicht sichtlich der Darstellung eines objektiven Konstruktionsprinzips, d.h. der vergeistigten Anschauung eines Arbeitsprinzips, dient, sondern etwa nur dem reinen Genuss, erliegt der moralischen Abwertung unter dem Begriff der «reinen Dekoration».

Es scheint also eine grosse Errungenschaft des 19. Jahrhunderts zu sein, die Kunst auf die Basis der menschlichen Werk-tätigkeit zu verpflichten und einen funktionalistischen Werkbegriff zu entwickeln, der sich in Leistungsformen definiert. Blicken wir noch einmal schärfer in die Architekturlehre des Berliner Schinkel-Kreises zurück, so enthält sich im beschriebenen Dualismus von Werkform und Kunstform das Phänomen moderner bürgerlicher Arbeitsteilung in materielle

und geistige Arbeit. Die preussische Gewerbepolitik hatte eben zum Ziel, diese Arbeitsteilung ästhetisch - sagen wir auch hier: organisch - zu überwinden, indem Werkform mit wesensverwandter Kunstform überhöht werde: Vollzieher dieser Aufgabe konnte nur ein neuer Typus des Künstlers sein, von dem Franz Kugler in seiner Gedenkschrift auf Schinkel 1842 schrieb: *„Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, im Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge (der Werkform) und den so mannigfachen äusserlichen Bedingungen ihrer Erscheinung aufzulösen.“*²¹

Das ist organisches Gestalten mit letztlich sozialpolitischer Funktion. Für Franz Kugler war Schinkel eben deshalb ein Künstler von einer Bedeutung *„wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein anderer Meister“*.

Neben und aus dieser Berlinischen Sicht der Kunst, die auch die Architektur und ihre Dekoration sozialästhetisch funktionalisierte, erwuchs jedoch zugleich auch ihre bedeutendste Alternative: 1839 kam der junge Jacob Burckhardt nach Berlin und schloss sich dem kunsthistorischen Kreis um Franz Kugler an, und gewann dessen Vertrauen. In Kuglers Auftrag erarbeitete er eine neue Fassung des *„Handbuchs für Kunstgeschichte“*. Zunehmend jedoch wird deutlich, dass Burckhardt eher einer poetischen und ästhetisch-idealen Sicht der Kunst zuneigte, die zwar im Kugler-Kreis auch zu finden war, dort aber stets nur als Künstlerfreiheit neben dem ersten bürgerlichen Streben ihren Freiraum fand.

Wenn von Schinkel bis Wölfflin sich eine gewisse Traditionslinie künstlerischen Stildenkens nach dem Paradigma bürgerlicher Funktions- und Arbeitsbegriffe feststellen lässt, so hat Burckhardt eben dieser Denkweise in ihrer eigenen Terminologie eine Alternative entgegengesetzt. Werner Kaegi hat bei Behandlung von Burckhardts Umarbeitung des Kuglerschen Handbuchs das Augenmerk schon auf die richtigen Stellen gelenkt: indem er zeigte, wie Burckhardt die Wertung der Renaissance mit einer Aufwertung des Dekorativen verband.²⁰

Jacob Burckhardts neue Auffassung der Dekoration

Das gotische System strebender Kräfte, so schreibt Burckhardt, fordert nicht mehr bloss ein geniessendes Auge, sondern einen nachrechnenden Verstand. *„Dieser Gliederungsweise - das sind Burckhardts*

berühmte Sätze - stellt die italienische Architektur um 1500 eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt ... es ist hier der Rhythmus der Massen und eine Schönheit der Verhältnisse. Man mag diese Baukunst eine malerische nennen, insofern sie der Konstruktion nur das Gerüst entlehnt, das selbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken - dem Gebiete der Schaulichkeit angehören ...“ Und so erhielten zuletzt auch die negativ gemeinten Sätze des alten *„Handbuch“*-Textes noch einen positiven Sinn: dass nämlich der Renaissancestil allerdings nicht mehr Ausdruck einer organisch entfaltenen Bewegung, sondern nur eine *„mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration sei, welche die architektonischen Massen bedeckt“*.²²

Mit Burckhardts neuer Auffassung der Dekoration als einer für sich geltenden *„Schicht“* des schönen Scheins ist der bislang so pejorative Begriff der Dekoration entscheidend aufgewertet, und das, was bislang als Negativum der Renaissance galt, zum Positiven gemacht.

Das bedeutet mancherlei: Zum Beispiel, dass die Bewertungsinstanz sich verlagert hat: vom Produzentenstandpunkt auf den des Rezipienten. Wenn Burckhardt in der Vorrede des Cicerone, der er als *„Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“* geschrieben hatte, von *„uns Laien“* spricht, so bekennt er sich zu eben dieser Seite der Auffassenden, denen das Recht des Auges zusteht; und wenn er nach den Worten der Einleitung zum Abschnitt Architektur sich auf solche Werke beschränkt, in denen die *„höhere Kunstform das Wesentlichste ist“*, so heisst das nicht irgendein Höheres, sondern dann legt Burckhardt demonstrativ das Interesse am Komplementärphänomen der Kunstform, nämlich der konstruktiven Werkform, beiseite und konzentriert sich auf Dekoration.

Die ältere Architekturgeschichte bis zum Schinkel-Kreis - letztlich bis Kugler - redete dagegen immer von der Warte der künstlerischen Produktion, von der Architektenseite aus: Architekturgeschichte war immer auch Geschichte der Baukonstruktion - etwas, dem Burckhardt kaum je irgend Aufmerksamkeit geschenkt hat. Der Stil-, Geschmacks- und Architekturmoralismus, der - ganz im Sinne der Aufklärung - ein vernünftiges Geschmacksurteil auf der Basis eines werkgerechten Verständnisses verlangte, ist ihm fern. Nicht mehr rational-kollektiver Geschmack, sondern individueller Genuss ist Burckhardts Ziel - eine vielleicht tiefe Einsicht in die Aussichtslosigkeit der bisherigen bürgerlichen Geschmacks- und

Bildungstheorie. Franz Kugler steckte dagegen noch tief in dieser aufgeklärten, staatspolitisch geschmacksfördernden Bildungsarbeit, der er ab 1843 als preussischer Kunstdezernent diente und darin eine Linie vorgab, die letztlich bis zu Friedrich Naumann und in die Epoche des Deutschen Werkbundes reichte. Die Bruchlinie - die feine Naht - zieht sich hier zwischen zwei diametral verschiedenen Auffassungen von Kunst: jener aufgeklärt-öffentlichen des klassizistischen Kugler und jener humanistisch-selbstverantworteten Burckhardts. Mit dem Begriff *„Genuss“* emanzipiert sich das subjektive, sinnliche Potential vom gesellschaftsöffentlichem Raisonnement. Der moralische Anspruch der Kunst verlagert sich vom Objekt aufs Subjekt und dessen Auffassungsgabe.

Renaissance-Architektur ist nicht harmonisch bei Burckhardt, sondern sie erfüllt den Beschauer mit harmonischer Ruhe. Dort, im Beschauer, liegt die Instanz des künstlerischen Urteils; und der Begriff des Wohltätigen und Tröstlichen der Kunst geht nur noch von der Seite des lebendigen Bedürfnisses aus. Burckhardt annulliert die bürgerlich-gesellschaftsmechanische Basis des klassizistischen Kunstdenkens. Der - wie man zugeben muss - bedeutende Versuch, Kunst in Form einer Erfüllung von stofflichen Aufgaben zu beurteilen, ist ihm so obsolet, dass er in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* auch deren Beziehung zur Basis der Zwecke weitgehend aufhebt: *„Glücklicherweise aber gibt es eine Architektur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo [...] ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten, was Kunst ist [...] Die Architektur beweist nun, wie unabhängig von jenen stofflichen Nebenabsichten jede andere Kunst ist oder sein kann. Von allem Irdischen nimmt die wahre Kunst nicht sowohl Aufgaben als Anlässe an und ergeht sich dann frei in der Schwingung, die sie dabei erhalten.“*²³

Indem die Kunst vom Irdischen den Anlass nimmt und in den von dort erhaltenen Schwingungen frei weiterschwingt, ist sie ohne das irdische Agens nicht denkbar. Ja, dies Irdische ist sogar immer auch ihr Thema; denn im gleichen Zusammenhang warnt Burckhardt eindringlich vor der Annahme, Themen der Kunst seien abstrakte Gedanken oder transzendente Ideen. Das ganz Neue und Eigentümliche bei Burckhardt scheint mir aber die von ihm so betonte einlinig ausgerichtete Bewegungsrichtung: von der schwingungsverleihenden Energie des irdischen Anlasses zum freien Weiterschwingen. Vielleicht wäre hier der behandelte Begriff der Sublimation noch einmal zu bedenken. Das Weiterschwingen findet ausserhalb statt, wird zum eigenen Medium. Man wird

diese Vorstellung des Weiterschwingens nach gegebenem Anlass bei Burckhardt wiederfinden. In seinem Vortrag über die holländische Genremalerei heisst es: *«Die Malerei in den verschiedenen Weltaltern, da sie eine sehr hohe Entwicklung erreichte, geht über ihre zwei offiziellen Obliegenheiten, Verberrlichung der Religion und der Macht, mit der Zeit hinaus. Ihre Phantasie ist durch jene beiden mächtigen Schwingungen in eine Bewegung geraten, welche selbständig weiter und weiterhebt.»*¹⁹ Auch hier begegnet dieses Bild des am gegebenen Impuls Weiterschwingens zur reinen Kunstform. Den abstraktesten Bereich dieser Sphäre fasst Burckhardt frei und leicht mit dem Begriff *«Dekoration»*: Gestaltung von Verhältnissen, Rhythmen, Proportionen, Gliederung der Massen, die zum Gefühl sprechen und eine eigene Sphäre bezeichnen, die Burckhardt später als Inbegriff der Architektur empfand: *«Mein Respekt vor dem Barocken nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch zum schönen Schein.»*²⁰

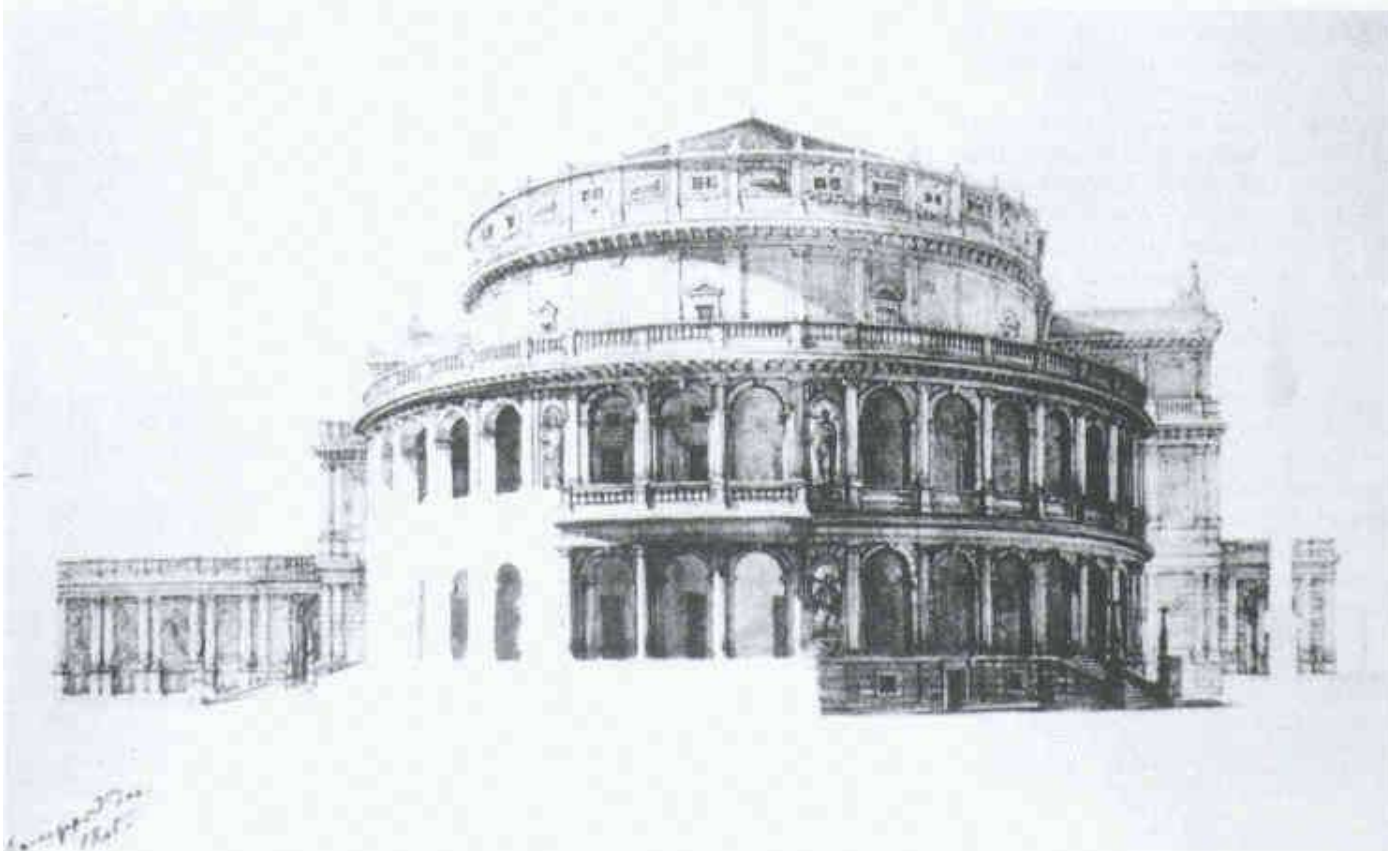
Renaissance und «baulicher Schein-Organismus»

Der Weg dahin führt über die Renaissance, ein Stil, der zwar einen Hauptmangel habe: das Unorganische: die Formen drücken nur oberflächlich und zufällig die Funktionen aus, denen die Bauteile dienen sollen. *«Ich glaube indes ...», sagt Burckhardt, «... dass es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgendein Element der Schönheit.»* Die *«Formensprache der Römer»* war laut Burckhardt für die Renaissance schon deshalb anziehend, *«weil diese ihre Details bereits als freies dekoratives Gewand gehandhabt hatten»*²¹. Aus dieser Handhabung des dekorativen Gewandes entwickelte die Renaissance, wie Burckhardt sagt, den *«baulichen Schein-Organismus»* der Florentiner Palastfassade²².

«Schein-Organismus» - das ist eben gerade das Positive - nicht wie Kaegi meinte, Burckhardt hätte genausogut gleich Organismus sagen können²³. Es ist eben die besondere Qualität des schönen Scheins der Kunst, die Burckhardt gewiss

tief und besonders empfunden hat. 1874 im schon zitierten Vortrag über Genremalerei nannte er die Kunst eine *«aktive Kraft»* und sah in ihr den *«grossen Regenbogen, der unser Erdenleben umzieht ... den grossen Lichthorizont, von welchem wir nie genau wissen, ob er mehr zu unserem Intellekt oder zu unserer Seele reden will.»* Man gewahrt eine fast kosmische Vision des schönen Scheins oder der Schwingungen, in denen wahre Kunst frei schwingt. Hierher, ins vorklassizistische, klassisch-barocke Architekturdenken kehrt Burckhardt zurück und hebt die Sachlichkeitsprinzipien des Klassizismus auf.

Gottfried Semper, der Begründer der Neurenaissance, scheint Burckhardt auf seine Weise näher zu kommen als die Klassizisten. Seine Theorie der Architekturdécoration als *«Bekleidung»* gleicht Burckhardts Worten vom *«freien dekorativen Gewand»*. In seinen Schriften sieht man zwar Semper dem Zweckmässigkeitspostulat der Aufklärung ebenfalls verpflichtet. Doch spart er nicht an beissendem Spott für die Jünger Durands, und seine architektonischen Werke entfalten zuweilen eine ähnlich freie Dekorations-



2

Gottfried Semper, Ostseite des ersten Dresdner Hoftheaters; Feder, Pinsel in Grau 1845 (Ausschnitt), Dresden Kupferstichkabinett (Vorzeich-

nung für die Radierung von Gottfried Schmidt für Tafel II der Publikation: G. Semper, Das Kö-

nigliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849), Semper-Katalog 1979 Nr. 348

freude, wie sie Burckhardt suchte. Sie erscheint sehr schön an einem noch jugendlichen Werk Sempers: dem ersten Dresdner Hoftheater (Bild. 2)²¹, das sich im dekorativen Aussenbild an italienischer Renaissance und an klassisch-römischen Formen orientierte. Die einfachen, grossvolumigen Körperformen zeigen in der Tat ein aufgelegtes «Gewand» der Gliederungen, das den Baumassen einen durchgängig eleganten und festlichen Ton verleiht. Die im künstlerischen «Gewand» erklingende Harmonie der Verhältnisse hat auch Burckhardt als das Wesen der baulichen Dekoration hervorgehoben: Die von der Renaissance überkommene Kunst der schönen Verhältnisse galt ihm als «ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird ... Es handelt sich um einen Stil, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt...»²² Selten wird Burckhardt so unerbitlich wie hier, wenn er weiter sagt: «Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich von der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.»²³

Die Renaissance war, da war sich Burckhardt mit Zeitgenossen wie Semper einig, ein moderner Stil. Sie war der kulturelle Anfang der Moderne und hat im Selbständigwerden der Dekoration der ganzen Moderne ein künstlerisches Vermächtnis hinterlassen.

Jenseits dem Postulat der «Tektoniker»²⁴ nach einem funktionellen Bauschmuck empfand Burckhardt die «Dekoration» als die freie, stofflos schwingende Schicht des Schönen, und erklärte sie zum Wesen des Künstlerischen in der Architektur.

Im masslosen Renaissancecismus des 19. Jahrhundert sah Burckhardt die freie Dekoration nicht selten pompös entartet und zu grober bürgerlicher Repräsentation missbraucht²⁵. Deshalb auch trennte Burckhardt die Dekoration von den «stofflichen Zwecken» und rettete sie im Ideal des schönen Scheins und im persönlichen Genuss – keine schwelgende, sondern eine anspruchsvolle, in die Kultur des Individuellen zurückgewendete Aufgabe.

Adresse des Verfassers:

Andreas Hans, Prof. Dr., Niebuhrstrasse 5, D-10629 Berlin

Anmerkungen

¹ Dieser Text fusst auf einem Beitrag im Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 1994, den ich auf Bitten der Redaktion von SI+A für das vorliegende Heft mit einer speziellen Zielrichtung neu gefasst habe.

² Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), Schüler und Mitarbeiter Boullées, publizierte seine Lehre unter dem Titel: *Précis des Leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Paris 1802–05 (mehrere Auflagen, darunter eine in deutscher Übersetzung 1831; die hier zitierte Passage nach der Auflage Paris 1819, S.16). Gute Charakteristik Durands in: Georg Germann, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980.

³ Jean Baptiste Rondelet hat, wohl in Reaktion auf Durand, der Konstruktion einen neuen Stellenwert in der Architektur als «Wissenschaftsgegenstand» (*Traité théorique et pratique de l'Art de Bâtir* par J. Rondelet, Paris 1812–1817).

⁴ «Sehr bald gerieth ich in den Fehler der von radizalen Abstraction, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte; in diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische, ganz ausschloss.» (Schinkel im Entwurf einer Einleitung für sein geplantes Architektonisches Lehrbuch 1835; zit. nach Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch*; Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk hg. von Margarethe Kühn, München 1979, S. 150).

⁵ In vielen Texten, in denen Schinkel seine eigenen Bauentwürfe erläutert, wirkt dieses Vernunfterbe der Aufklärung nach; (Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, 1. Bd. Leipzig 1784, S. 29/30: «Die Verzierung muss also bey der Architektur in der Nothdürft gegründet seyn. Man darf nichts an einem Gebäude sehen, das nicht seinen bestimmten Nutzen habe und zur Vollständigkeit des Ganzen geböre – Auf diese Regel gründet sich der goldene Grundsatz des Vitruv: *Thut nie etwas, wozu Ihr nicht einen guten Grund angeben könnt.*»); Den barocken Dom am Berliner Lustgarten, den er im Auftrag des Königs zu renovieren hatte, nannte Schinkel ein «vollkommenes Monument des leeren, schlechtesten französischen Prachtbaus».

⁶ Für das Motiv der dorischen Pilaster führt Schinkel in seiner «Sammlung Architektonischer Entwürfe» 2. Heft 1821 an: «Die Construction der Pilaster, wie sie an den griechischen Monumenten, z.B. dem des *Trayllus* zu Athen, vorkommt, schien mir dem Charakter eines öffentlichen Gebäudes mehr zu entsprechen und mit dem Peristyl der Hauptfacade mehr in Harmonie zu treten, als gewöhnliche Fenster, wobei sich der Vortheil entstand, dass mehr Licht für das, wegen seiner bedeutenden Tiefe, sonst sehr schwer in seinem Innern zu beleuchtenden Gebäude gewonnen wurde. Der Schmuck, welchen das Gebäude im Aussen hat, besteht in reihen architectonischen Gliederungen und in Sculptur...»

⁷ Das Schauspielhaus war bekanntlich zu Schinkels Zeiten lichtgelb verputzt und erhielt seine – Quaderwerk vortäuschende – Verkleidung mit Sandsteinplatten erst nach 1880.

⁸ Carl Boetticher: *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1844; vgl. dazu Véronique Samuel-Gobin: *La création d'un mythe: K.F. Schinkel dans les dessins de Carl Boetticher*, in: *Histoire de l'Art* No. 29/30, Mai 1995, S.45–54; zum Pro-

blem weiterführend: Werner Oechslin, *Stilbühne und Kern*, gta-Verlag, Zürich 1994.

⁹ Schinkel im Tagebuch seiner Englandreise in Manchester unter dem 17. Juli 1826; abgedr. in: *Schinkels Reise nach England, Schottland und Paris im Jahre 1826*, Hg. u. kommentiert von Gottfried Riemann mit einem Beitrag von David Bindman; Berlin-Ost 1986, S. 244.

¹⁰ Franz Kugler zum «Organischen» der Gotik: *Geschichte der Baukunst Dritter Band, Geschichte der Gotischen Baukunst*, Stuttgart 1859, S.17; 22 ff. – Ferner: Franz Kugler: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1852/54, Bd. 2, S. 435 f., 616 f. In den Schriften des Kunsthistorikers Karl Schnaase spielt der Begriff «organisch» eine wesentliche Rolle.

¹¹ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (1. Aufl. 1841), 2., von Jacob Burckhardt überarbeitete Auflage Stuttgart 1848.

¹² Jacob Burckhardt: *Der Cicero – Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1. Aufl. 1855) hier zit. nach 2. Aufl. 1869, Bd.1, S.12. Die Sperrung im Original.

¹³ Theodor W. Adorno: *Drei Studien zu Hegel*, Ges. Schriften 5, hg. Rolf Tiedemann, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1990, S. 267 (1. Studie «Aspekte»).

¹⁴ Ludwig Pfau: *Kunst und Oeconomia*, in: ders. *Freie Studien*, Stuttgart 1866; hier zit. nach 3. Aufl. Stuttgart 1888, S. 243.

¹⁵ Franz Kugler: *Karl Friedrich Schinkel – Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842 (z. T. schon 1838 in den Halleschen Jahrbüchern veröffentlicht).

¹⁶ Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt – Eine Biographie*, Bd. 5: *Die Zeit der klassischen Werke*, Basel/Stuttgart 1956, inbes. S. 126 f.

¹⁷ (Wie Anm. 11) S. 629

¹⁸ Jacob Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, hg. Rudolf Marx, Kröners Taschenausgabe Bd. 55, Stuttgart 1978, S. 62.

¹⁹ Jacob Burckhardt: *Über Niederländische Genremalerei*, Vortrag 1874; hier zit. nach dem Abdruck in: *Jacob Burckhardt: Vorträge zur Kunst- und Kulturgeschichte – Erinnerungen aus Rubens*, hg. Rudolf Pillep, Leipzig 1987, S. 48.

²⁰ Jacob Burckhardt, Brief an den Architekten Max Alioth aus Rom vom 5. April 1875.

²¹ Jacob Burckhardt: *Die Kunst der Renaissance in Italien* (§ 33).

²² Ebenda § 38

²³ Werner Kaegi (wie Anm. 16, S. 216)

²⁴ Das Hoftheater brannte 1868 ab und wurde von Semper in den 1870er Jahren durch die heutige, sehr viel aufwendigere, «kaiserzeitlich» wirkende Fassung (mit einer äusseren Herrscherloge) ersetzt. Die erste Fassung ohne zentrierte Mächtigkeitsarchitektur wirkt demokratisch-einfacher.

²⁵ wie Anm. 21 § 57

²⁶ ebda.

²⁷ So nenne ich die eher technisch orientierte Schinkelnachfolge. Schinkel selbst hat mit dem Begriff des «Poetischen» eine Stufe der von Burckhardt verehrten frei schwingenden Schönheit ja durchaus erreicht, und sich damit von der eher mechanischen Funktionstektonik E. Gillys und der Revolutionsarchitektur abgesetzt.

²⁸ Aufschlussreich dazu Burckhardts spontanes Grausen: «... Unglaublich viel üppige deutsche Renaissance wird jetzt hier in derbem rothem Sandstein verzapft; seit 3 Jahren ist eine Masse hinzugekommen. Das hat zum Theil Lübke zu verantworten.» Brief aus Frankfurt an Max Alioth vom 24. Sept. 1880; zit. nach Jacob Burckhardt, *Briefe*, bearb. von Max Burckhardt, Bd. 7, Basel/Stuttgart 1969, S. 190.