

Kunst und Theorie des Barocks : Versuch einer Skizze : vierter Beitrag zur Theorie der Baukunst

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

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 2

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26974>

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.

Kunst und Theorie des Barocks

Versuch einer Skizze – Vierter Beitrag zur Theorie der Baukunst

Von Ernst Stockmeyer

Grande malum sacras adeo temerare figuras?

In Variierung eines Wortes Wölfflins kann man in bezug auf den Barock sagen, daß die Theorie erst dann ins Unermeßliche gewachsen, als die Kunst ihre wirkliche Freiheit erreicht hatte. Es hat nicht bald eine Zeit gegeben, die mehr und strengere Regeln für die Kunst aufgestellt hat; andererseits haben die Künstler vorher und nachher nie wieder so über alle Stränge gehauen und sich so fassungslos ausgelebt in ihrer Kunst, wie gerade im Barock. Es gibt natürlich Unterschiede, Nuancen, bald ein Mehr, bald ein Weniger. Es gibt Gegensätze, in die sich die Kunstwelt spaltet, Anhänger geheiligter Gesetze, von denen nicht abgewichen werden darf, und solche, denen diese Gesetze nicht über alles gehen, die sich vielmehr ein Mitspracherecht vorbehalten, und wieder andere, denen das Temperament durchgeht.

Es kann sich für uns nur um einige wenige Stichproben handeln. Die ungeheuer große Schar von Theoretikern und Praktikern kann hier nicht einmal dem Namen nach aufgezählt werden.

Vincenzo Scamozzi (1552–1616), ein Schüler und glühender Verehrer Palladios, hat in seinen sechs Büchern «Dell'idea dell'architettura universale» das gesamte Bauwissen der damals bekannten Welt, einschließlich der gotischen Bauten, behandelt. Ähnlich den platonischen Ideen faßt er die überlieferten Säulenordnungen als ewige Formen auf, durch die man zur Vollkommenheit des klassischen Geschmacks gelange. Aber bald reißt Frankreich die Führung an sich. Es sind vor allem die Bestrebungen eines *Nicolas Poussin* (1594–1665) das Samenkorn, aus dem der so stattlich aufgeschossene, freilich als Topfgewächs aus römischer Erde versetzte und im französischen Gartengeschmack zugerichtete Baum der Kunsttheorie dieses Landes aufsproß (Schlosser). Als wichtigsten Theoretiker treffen wir dort im 17. Jahrhundert den *Abbé de Saint-Hilarion* († 1707), dessen Proportionstraktat (um 1680) in ähnlich dogmatischer Weise die alleinige Gültigkeit geometrischer Proportion für die Architekturgestaltung zu erweisen sucht (vgl. Annemarie Cetto, Der Proportionstraktat des Abbé de Saint-Hilarion). «Que de tous les ornements ce sont ceux qui sont produits par la force des proportions qui sont les plus majestueux, et par conséquent les plus capables de nous donner ce respect.» Es stellt sich den philosophisch denkenden Franzosen die Frage, ob die

Proportionsgesetze a priori oder a posteriori Geltung haben, ob es also bloße Erfahrungsgesetze seien oder von Natur oder Gott in uns gelegte Auffassungsweisen. Im 18. Jahrhundert ist es *Charles Etienne Briseux* (1660–1754), der in seinem «*Traité du beau essentiel dans les arts*» (1752) die Proportionen als ein der ganzen Schöpfung immanentes Ewigkeitsgesetz ansieht. Sie seien von Gott, éternellement et nécessairement Géomètre, der Seele eingefügt. Man erfasse sie nicht durch bloße Sinnlichkeit (sensation), sondern durch «perception». Noch später sagt *Charles Thomas Lussault* (1745–1819): «L'homme ne crée rien, les choses étaient avant lui.» Auch schon bei dem deutschen Architekturtheoretiker und Mathematiker *Nik. Goldmann* (1611–1665) treffen wir die göttliche Offenbarung im Zusammenhang mit der unverrückbaren Gültigkeit der architektonischen Gesetze. Goldmann hat sich einen Namen gemacht durch die Erfindung der «Baumaßstäbe», mit deren Hilfe man jederzeit zum angenommenen Grundmaß die Größe der übrigen Teile angeben kann. Seine «Civilbaukunst» ist allerdings erst 1699 von *Sturm* herausgegeben worden. Die «*Idea del bello*» von *Giov. Pietro Bellori* (1615–1696) und die «Schöne Linie» – eine Art Rhythmus – von *William Hogarth* (1697–1764) weisen nach derselben Richtung des Absoluten. Schon Raffael hatte sich auf die «certa idea» berufen, aber mehr im Gegensatz zur zufälligen Natur, als in bezug auf ein ausgesprochen Metaphysisches, das den an Descartes geschulten Franzosen besonders imponierte. Um noch einen Engländer zu nennen: *Thomas Sheratons* (1751–1806), des berühmten Kunsttischlers und Theoretikers, Wahlspruch lautete: «That which is founded on geometry and real science will remain unalterable.»

Daß diese ewigen Gesetze von den Alten hergeholt werden, darin lag kein Widerspruch in den Augen jener Leute, ebensowenig darin, daß *Vitruv* auf die gleiche Stufe mit den Griechen gestellt wird. Es gibt Vitruvsausgaben in allen Sprachen. Der französische Vitruvkommentar Perraults (1673) wurde sogar ins Deutsche übersetzt. Auch die Renaissancemeister erfreuten sich vielfacher Übertragungen, so Alberti, Vignola, Palladio u. a. Die Kunst ist akademisch geworden. 1671 wird in Paris die *Académie d'architecture* eröffnet, deren erster Lehrer und Leiter *François Blondel* (1617–1686) ist. Als Vertreter der strengen Richtung ist er mit seinem «*Cours d'architecture*» (1675) von größtem Einfluß auf die folgenden Architekturgeschlechter gewesen.

Er wollte die Baukunst von den «verkehrten» Ornamenten des Barocks reinigen. Der Modul ist maßgebend für alle Teile. Jedes Abweichen von der Verhältnislehre der Alten bewirke Dissonanz. Diese «klassische» Auffassung erfuhr im Invalidendom von *Jules Hardouin-Mansart* (1646–1708) ihre vorbildliche Verwirklichung. Nicht ein Bauen von innen nach außen, aber auch nicht ein Vorhängen beliebiger Fassaden. Raum und Plastik wachsen gleichzeitig in der Vorstellung des entwerfenden Architekten empor, getragen von dem gleichen Proportionsgefühl. Die äußere und innere Harmonie ist eins. Der Raumkörper ist zu klarster Erscheinung gebracht (Brinckmann).

Es ist die eine Seite des Barocks, vornehmlich die bewußte, intellektuelle, die mit Hilfe des Gesetzes einen Wall gegen das Unabsehbare der Gefühlswelt aufrichtet. Die ganze *Kultur* ist erfüllt von diesem rationalen System. Auch das gesellschaftliche Leben: im «honnête homme» erscheint das klassische Ideal kollektiv verwirklicht. Klarheit und Eindeutigkeit sind die Charakteristika klassischen Wesens. Im 17. Jahrhundert hat Frankreich eine staatliche, geistige und seelische Formung erfahren, wie sie keine andere moderne Nation gekannt hat. Wir können uns den Vorgang, der dazu geführt hat, nicht schematisch genug vorstellen. Es ist die Naivität des Rationalen in ihrer Unschuld. Sie will bewußt Zeichen setzen, sich durch Verzicht auf wenige Zeichen einigen, Zeichen, die da zu stehen haben für die Mächte der Tiefe (Carl J. Burckhardt). Es ist im Grunde eine Mischung von Ethischem und Ästhetischem, die verinnerlicht und vergeistigt auch in der Kalokagathie eines *Shaftesbury* (1671–1713) wieder vorkommt. Das sittliche Leben in der harmonischen Ausbildung aller individuellen Kräfte ist ihm eine Art Kunstwerk, und die Tugend wird dadurch zu einer genialen Virtuosität in der Behandlung des eigenen Lebens (Windelband). Das Ordnungsprinzip der Ratio steht an erster Stelle, das im Anschaulichen durch die Symmetrie à l'outrance (= ein «Kokettieren mit dem Unsymmetrischen» als mit einem malerischen Element war von vornherein ein Ding der Unmöglichkeit =) und im gesellschaftlichen Dekor durch Regeln und schwerfällige Ehrenbezeugungen sich ausdrückt (Ranke). «Eher will ich mich zu Pulver zerstampfen lassen, als eine Regel brechen», soll *Franz von Sales* (1567–1622) gesagt haben, der Verfasser der vielgelesenen *Philothea*. Für diese Haltung um jeden Preis, die bis in das Pathetische sich steigern kann und oft des effektvollen Akzents nicht entbehrt, ist sicher zum Teil die wieder erstarkte Kirche verantwortlich zu machen, die überall tonangebend war. Viele ihrer Vertreter waren ja auch bedeutende Kunst- und Architekturtheoretiker.

Die strenge Auffassung war natürlich nicht die einzige. Sie mußte sich mancherlei Lockerungen gefallen lassen. Selbst da, wo man die Vorbildlichkeit der Antike anerkannte, wurden Abweichungen gefordert. So von *Claude Perrault* (1613–1688), dem Erbauer der Louvrefassade, der an Stelle des Dogmas einem versöhnenden

Eklektizismus huldigt. Er unterscheidet zwei Prinzipien: Les beautés qui sont fondées sur des raisons convaincantes (Mathematik) et celles qui ne dépendent que de la prévention. Letztere sind die beautés arbitraires, sie entspringen dem allgemeinen Gefühl und geben den Geschmack der Mode wieder. Sein Bruder *Charles P.* (1626–1703) sagte: «Les anciens, Messieurs, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant.» Man hat begriffen, daß die Regeln ohne Freiheit des Genies zur froide aridité führen. Das Nur-Modische wird allerdings auch verworfen. Es ist der gleiche Geist wie in der damaligen Theologie, die zum Deismus neigte, jener vermittelnden Philosophie, welche Offenbarung und Kirche bekämpft, aber fest an Gott und an der persönlichen Unsterblichkeit hängt (vgl. Voltaire). Man wollte klassisch sein, ohne unmodisch zu werden (Gurlitt). Perrault hat sich zu Blondel in einen gewissen Gegensatz gestellt, indem er die subjektive Entscheidung zuließ. Er beansprucht das Recht der selbständigen Fortbildung der überkommenen Formen. Es soll beides, Maß und Schmiegsamkeit, wie *Pascal* (1623–1662) es nennt, vorhanden sein. Aber die strenge Haltung erfreute sich auch späterhin noch hoher Gunst und Ansehens, und zur Zeit des blühendsten Rokokus finden wir als ihre Befürworter einen *Germain Boffrand* (1667–1754), den schon genannten *Briseux*, dann *J. F. Blondel* (1705–1774) und *Charles Nicolas Cochin* (1715–1790). Letzterer, ein Günstling der *Madame de Pompadour*, die als durchaus führend in der strengen Richtung angesehen werden darf, schildert den «unarchitektonischen» *Meissonier*: «bombeau de toutes corniches, cintreur de toute ouverture, inventeur de contrastes, faisant bondir et serpenter toute forme dans un cartel».

Mit einem Mal entdeckt man nun auch Fehler der Antike, sieht in Vitruv einen Praktiker mit nur einem Schimmer des Geistes der wahren Kunst! Man verwirft die Entasis der Säule, die Gebälk tragenden Bogenstellungen, die Verkröpfungen, die Giebelverdachungen der Fenster, die sinnlosen Nischen und die großen Fassadenvoluten. Ein ganz überlegener Kritiker in diesem Sinne ist *Marc-Antoine Laugier* (1713–1769), der mit seinem «Essai sur l'architecture» (1753) direkt revolutionär wirkt. Man hat ihn deshalb treffend den Corbusier des 18. Jahrhunderts genannt. Die ganze kosmopolitische Gesinnung der nun anbrechenden Zeit zeigt sich im «Avis aux artistes» (1794) von *Barrère* und *Robespierre*, welches befiehlt: «L'artiste ne doit pas porter jusqu'à l'idolâtrie son respect pour les anciens. Il peut être l'admirateur des Grecs, mais il ne doit pas être leur esclave». Es scheint absolut nötig «de donner à chaque espèce de monument le caractère qui lui est propre». Eine Parallele findet sich schon bei *Goethe* fast ein Vierteljahrhundert früher: «Es war gewiß kein Vorteil für die neuere Baukunst, als man anfang, anstatt auf den Charakter aufmerksam zu machen, die Zahlenverhältnisse zu lehren» (Von deutscher Baukunst). Die lange ausgeschaltete Zweckmäßigkeit kommt wieder zu ihrem Recht. Doch waren diese Mani-



Schönbornkapelle in Würzburg, 1721–1736. Begonnen von Maximilian von Welsch, vollendet von Johann Balthasar Neumann. Bleistiftzeichnung von Henri Baur, 1914 | La chapelle des Schönborn à Würzburg, dessin de Henri Baur | The Schönborn chapel in Würzburg, drawing by Henri Baur

feste der Zeit vorausgeeilt. Bald ertönt wieder der Ruf: «Les anciens! Les anciens! Hors de l'antiquité point de salut dans les arts!» (Athenaeum 1806).

Wir haben in unserm kurzen nur allzu lückenhaften Überblick über die Theorie des Barocks das *Wesen des Barocks* kaum gestreift. Dasselbe zeigt sich eigentlich erst in den Bauten und vielleicht noch besser in den Entwürfen und Ideenskizzen der Künstler, die sich um die Regeln der Theoretiker oft wenig zu kümmern scheinen. Die urwüchsigsten Früchte am Baume dieser Kunst reifen allerdings erst spät und meist außerhalb Frankreichs. Urkräfte waren am Werk, die seit dem Abflauen der Renaissance und im Laufe der Entwicklung immer stärker zum Durchbruch drängten. Und es war der Kampf mit diesen Urkräften, den die Theorie zu führen übernommen hatte. Die Zeit der Entdeckung idealer Formgesetze war schon lange vorüber. Man

merkt, die Kodizes und ihre Bearbeiter sind irgendwie durch diesen Kampf mit einem Ressentiment belastet. Deshalb die ganz erstaunliche Kluft zwischen Theorie und Praxis. Es ist der Kampf gegen die unbewußten Mächte der Phantasie, deren Hauptmerkmal die *Subjektivität* ist. Mit beinahe glühendem Fanatismus werden Werke geschaffen, denen zumeist der Geist eines *Giordano Bruno* (1548–1600) zu Gevatter gestanden, der in seinen «*Eroici furori*» schon 1585 gegen die Regelmacher losgezogen und der Einmaligkeit und Inkommensurabilität des Kunstwerks das Wort geredet hatte. Die «klassische» Begeisterung für die Antike war vielfach eine antiquarisch äußerliche, während in den Werken formgewordener Leidenschaft des eigentlichen Barocks die lebendige Seele ihrer genialen Schöpfer zu spüren ist. Gegenüber dem Bestreben der Renaissance nach objektiver Klarheit ist hier das subjektive Erleben das Bestimmende: das Mitmachen, Ein-

gehen, Hineinwachsen, Hineinwühlen, -stürmen, Sich Winden und Überstürzen – ja nachdem, in jedem Fall ein völliges Aufgehen in der lebendig bewegten Erscheinung. Klar, daß die Reinheit der Einzelform nicht mehr existiert. Alles ist verkettet und durch einander bedingt, außerhalb der Anschauung des Erlebenden nicht einmal denkbar oder dann nur als «leere Hülse» oder «Fratze». Die Werke eines *Bernini* (1598–1680), *Borromini* (1599–1667), *Guarini* (1624–1683); *Churriguera* (1650–1723), *Meissonier* (1693–1750), *J. B. Fischer von Erlach* (1656–1723), *Franz Beer* (1660–1726), *Pöppelmann* (1662–1736), *Georg Bähr* (1666–1738), *Zimmermann* (1685–1766), *Neumann* (1687–1753), *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (1689–1751), *Egid Quirin Asam* (1692–1750) und wie sie alle heißen, müßten den Eindruck des Erstarren machen, wenn wir nicht den Geist in das Kunstwerk hineinlegten, der dasselbe zu beleben und zu durchfluten scheint. Diese Kunst macht Ansprüche an die Phantasie des Beschauers wie nie zuvor, sie verlangt vom Subjekt aktive Teilnahme (Schmarsow). Der Künstler fordert kategorisch, daß sich der Beschauer in seine Absicht zu fügen hat (Riegl). Als subjektives Geistesprodukt des Künstlers will es genossen werden, nicht als Gegenstand (Pinder). Man darf keineswegs von Darstellung reden angesichts dieser leidenschaftlichen Ausbrüche, die sich zu Formen in Stein oder Stuck verdichten: Dinge, Sachen, Körper, Wirklichkeiten sind als solche entwertet und zu rein geistigen Funktionselementen geworden. Alles Gegenständliche dient nur als Sprungbrett ins Geistige (Flemming). Die Grenzen zwischen den eigentlichen Formgliedern und dem, was nur Stoff ist, hat sich verwischt (Wölfflin). Die illusionistische Kunst mit der perspektivischen Akrobatik eines *Andrea Pozzo* (1642–1709) feiert Triumphe. Der Raum, an sich schon die subjektivste aller Dimensionen (Riegl), wird durch alle Mittel, wirkliche und unwirkliche, ins Unermeßliche gesteigert. Es ist dasselbe und nicht etwa Naturalismus im üblichen Sinne, wenn die Asam Felsenschichtung vortäuschen und Neumann die Blumen und Blätter eines Treppengeländers in «natürlichen Farben» hält. Es gibt weder Wahrheit noch Unwahrheit in dieser Kunst, so wenig es einen wirklichen Maßstab gibt. Gleichgültig, ob Rechnung oder Wollust, – wahr und wirklich ist allein, was künstlerisch fruchtbar, d. h. wirksam ist, um einen Ausspruch Goethes zu travestieren. Dieser ästhetische Pragmatismus kennt nichts mehr, was an das Leben bindet. Nicht von ungefähr hat die unrealste, aber auch unmittelbarste aller Künste, die Musik, im 18. Jahrhundert ihre musikalischsten Weisen erfunden. «Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn» (Schiller).

Aber wenn auch keine Wiedergabe oder Darstellung von Wirklichkeit in Frage kommt, so ist es doch keine Unnatur, kein Chaos. Wie alles geistig Gestaltete entbehrt es der innern Ordnung nicht. Es ist Natur in einem eminent gesteigerten Sinne, wie es ähnlich die Organik der Gotik gekannt hat. Wie denn auch von Dehio der Barock als direkte Fortsetzung der Gotik

empfunden wurde, wenigstens im Norden. Natur läßt sich schließlich auf mehr als eine Art interpretieren (Wölfflin). «Natur ist unergründlich tief, doch jauchenden Flammen gleicht der Geist, der sie erfüllt» (Gobineau). Hier ist Natur mit allen ihren Gesetzen vom menschlichen Geist befohlen. Das Schöne ist zum Imperativ geworden (Schiller). *Immanuel Kant* (1724–1804) ist hier das Stichwort, auch er ein Sohn des 18. Jahrhunderts. Es liegt uns zwar ferne, Kants «Kritik der Urteilskraft» (1789) als nur für den Barock geltend anzunehmen. Seine transzendente Problemstellung liegt zudem auch methodisch auf einer anderen Ebene als unsere Betrachtungsweise. Aber seine subjektivistische Einstellung und die Betonung des Autonomen in aller Kunst lassen eine wenn auch nur unbewußte Inspirierung durch barocke Kunst bei der Konzeption seines Werkes als sehr wohl möglich erscheinen. Denn alle Eigenschaften echter Kunst sind hier beisammen, wenigstens in den besten barocken Schöpfungen: Anschaulichkeit, Tendenzlosigkeit und vor allem Einheit der Formgestalt, die oft einer «Unterordnung der Formmotive bis zur Unterdrückung» (Pinder) gleichkommt. Man wird es mit vielen Beispielen belegen können, ob wir solche bei der mehr plastischen Richtung des römischen Barocks oder in Süddeutschland suchen, wo die Formen- und Linienzertrümmerung ein male-ri- sch optisches Erfassen verlangt, – innerhalb ihrer national und zeitlich bedingten Grenzen, die nicht zu leugnen sind, wird diese Kunst an Freiheit und Ungebundenheit des Geistes (= Autonomie) kaum ihresgleichen finden (vgl. Walter Hege und Gustav Barthel, Barockkirchen in Altbayern und Schwaben).

Und doch ist ihre Subjektivität nie ästhetisierendem Individualismus verfallen. Die Art und Weise, wie der Barock das gesamte Kunst- und kunsthandwerkliche Schaffen von den Höhen des höfischen Lebens und des kirchlichen Prunkes bis herab zur einfachen Bauernstube und deren Hausrat durchdringt, ist bezeichnend für die intensive ihm innewohnende kollektive Lebenskraft (Hartmann).

Entgleisungen –, ja freilich sind sie vorgekommen! Da ist es vielleicht erlaubt, mit Jacob Burckhardt von «entarteter Kunst» zu reden, «wo alles um einer stereotomischen Vorstellung willen» in Szene gesetzt wird. Bauten *Borrominis*, *Alfieris*, *Juvaras*, *Georg Dientzenhofers* u. a. zeigen oft die Neigung zu überspitzter Formulierung. Es ist dann wenig mehr vom bloßen «correggere qualche regola antica ed aggiungere qualche altra» (Guarini) zu spüren. Man hat es vielmehr mit der Fortsetzung eines genialen geometrischen Spiels zu tun, das schon im Grundriß beginnt. Es ist die Lust an einem komplizierten Netz von sphärischen Überschneidungen; am Tanz des Zirkels, an einer raffinierten Mathematik des Gewölbes (Poeschel). Oder es sind Ausgeklügeltheiten und Gekünsteltheiten mehr begrifflicher Art, wie sie bei den Entwürfen eines *Leonhard Christ. Sturm* (1669–1719) und *Paul Decker* (1677–1713) vorkommen oder sogar schon bei dem



Wallfahrtskirche in Neresheim. Begonnen 1747 von Johann Balthasar Neumann, vollendet 1792. Bleistiftzeichnung von Henri Baur, 1914 | L'église des pèlerinages à Neresheim, dessin de Henri Baur | Pilgrimage church at Neresheim, drawing by Henri Baur

nüchternen *John Thorpe* (1568–1620), der nach den Initialen seines Namens den Plan seines Hauses anfertigte. Mißgeburten barocker Theorie kann man sie nennen.

Aber sehen wir von diesen zwar echt menschlichen, aber die künstlerische Freiheit ins Zügellose und Bizarre verzerrenden Auswüchsen und mathematischen Versteinerungen ab, so müssen wir bekennen, daß der eigentliche Barock nicht als ein Kind der Theorie, sondern der *Praxis* anzusprechen ist. Das künstlerische Ingenium steht an erster Stelle und gestattet dem rechnenden Intellekt im besten Falle nur das Recht der Kontrolle. Frankreich macht eine Ausnahme, aber auch nicht lückenlos. Wie hatte es doch *Leonardo* gehalten? Seine Einstellung ist bezeichnend für die Renaissance, die sich eifrig um das durchgehend Klare und Wahre in der Kunst bemühte. Leonardo hatte bereits die farbigen Reflexe und komplementären Schatten in der Natur erkannt, aber er konnte trotzdem nicht dulden, daß der Maler diese Erscheinungen in sein Bild

übertrüge. Um der objektiven «Wahrheit» willen wollte er die Schatten der Dinge – er spricht ausdrücklich von «wahren» Schatten – nur aus ihrer Lokalfarbe und Schwarz gemischt haben! Ganz anders der Barockkünstler: Was er fühlt, ist für seine Kunst Maß und Richtung gebend, und keine theoretische Überlegung vermag ihn von der Subjektivität seines künstlerischen Müssens abzubringen. Er läßt Theorie und Regel Regel sein, sobald ihn sein Temperament andere Wege weist. Allerdings ist das *cum grano salis* zu verstehen, wie wir sahen. Konnte es die strengste Klassik nicht ohne einen Schuß Eigenwille machen in ihren Bauten, so umgekehrt der barocke Formenüberschwang nicht ohne die geheimen Fäden einer regelhaften Bindung. Aber er steht und fällt mit der subjektiven Anteilnahme. Ob Schöpfer oder Nacherlebender, so lautet in diesem letzteren Falle das Bekenntnis gleich wie beim barocken Mystiker:

«*Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben, Wird ich zunicht, er muß von Not den Geist aufgeben!*»

Zu den Zeichnungen von Henri Baur

Im Januar jährte sich zum sechzigsten Mal der Geburtstag eines leider schon im 42. Altersjahr Dahingegangenen. Er verdient es, ein Frühvollendeter, einmal wieder genannt zu werden in Verbindung mit einigen wenigen Blättern seiner zahlreichen Reiseskizzen, die wir mit Erlaubnis seiner Angehörigen in etwas verkleinertem Format wiedergeben. Sie mögen zugleich thematisch die erwünschte Resonanz des vorangehenden Aufsatzes bilden.

Der Basler Henri Baur, geboren im Januar 1887, hatte sich, nach Absolvierung von Schule und Lehre in seiner Vaterstadt, bei Friedrich von Thiersch, Riemerschmid und Theodor Fischer in München ein solides Rüstzeug für den Architektenberuf zugelegt, wobei ihm eine wahrhaft innere Berufung, der er mit ganzer leidenschaftlicher Hingabe entsprach, zu Hilfe kam. Gründliche praktische Ausbildung, Überlegenheit und Reife in künstlerischen und architektonischen Fragen und nicht zuletzt Ernst und Lauterkeit eines gewissenhaften Charakters befähigten ihn in allen Lagen, in die sich der Architekt gestellt sieht, zu sicherem Urteil und Handeln. Er sah überall auf das Wesentliche, in welcher besonderen Aufgabe es auch immer liegen mochte. Programmen, Phrasen und Schlagworten gegenüber war er äußerst empfindlich. Während der kurzen Zeit seiner selbständigen Tätigkeit in Basel in den zwanziger Jah-

ren entstanden von seiner Hand einige Wohn- und Lagerhäuser; vor allem aber ist das Volkshaus an der Rebgasse zu nennen, dessen Auftrag er einem Wettbewerbserfolg verdankte. Die ansprechende, großzügig konzipierte Fassade und der reizvolle Innenhof mit dem doppelten säulengerahmten Treppenlauf wurden leider später, nicht zu ihrem Vorteil, umgestaltet und zum Teil durch Einbauten entstellt. Es war ihm nicht vergönnt, seine Kräfte und großen Fähigkeiten noch weiterhin nutzbringend zu verwerten. Ein Herzschlag hatte seinem Schaffen im Jahr 1929 ein frühzeitiges Ende bereitet.

Mögen die veröffentlichten Skizzen für seinen scharfen, immer auf die Hauptsache gerichteten Blick und seine sichere Hand nachträglich Zeugnis ablegen. Sie stellen Barockarchitekturen dar, die der damaligen Zeit noch etwas zu sagen hatten. Zeichnungen, in den Jahren seiner Münchner Zeit zwischen 1912 und 1916 entstanden, sind sie ohne jede sentimentale oder manierhafte Überlastung, mit jeweils frappanter Akzentverlegung, gut im Ausschnitt, der Verständnis für barockes Empfinden von vornherein schon erkennen läßt, und vorzüglich in der flotten Darstellung. Es wäre sehr zu wünschen, daß einmal eine größere Zahl des über hundert Blätter umfassenden Nachlasses in besonderer Publikation gezeigt werden könnte.

E. St.