

# Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur

Herausgeber: Dr. Paul Zucker

## Zur Einführung.

**I**n dem vorliegenden „Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur“ sollen sowohl Originalbeiträge dieses Forschungsgebietes veröffentlicht, wie auch alle damit in Zusammenhang stehenden Neuerscheinungen fortlaufend referiert und kritisch besprochen werden. Die Begründung eines solchen Archives, das in der Anlage den Archiven und Zentralblättern anderer Disziplinen entspricht, erschien deshalb besonders notwendig, weil bisher die einschlägigen Arbeiten an ganz verschiedenen Stellen veröffentlicht wurden. Den theoretisch arbeitenden Architekten blieben die für sie wesentlichen Werke und Einzelaufsätze oft unbekannt, da es ihnen nicht möglich war, die gesamte kunstwissenschaftliche Fachliteratur ständig zu verfolgen. Andererseits werden leider auch von den Kunsthistorikern die zuweilen recht wertvollen historischen Arbeiten und Quellenforschungen der Architekten nur allzu oft übersehen, da sie zum Teil in bautechnischen Zeitschriften und Spezialverlägen zur Veröffentlichung gelangen. Diesem Übelstande, der bereits auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft 1913 Gegenstand einer lebhaften Debatte war, will die vorliegende Zeitschrift dadurch abhelfen, daß in ihr sowohl rein kunsthistorische wie auch mehr bauwissenschaftlich-architekturgeschichtliche Beiträge ihren Platz finden und über derartige Publikationen an anderen Orten fortlaufend berichtet wird. — Infolge der zur Zeit vorliegenden Schwierigkeiten in der Papierbeschaffung und Druckherstellung konnte das erste Heft noch nicht im geplanten Umfange erscheinen, doch werden die folgenden Nummern in allmählich immer weiterem Rahmen eine größere Zahl von Originalbeiträgen und Referaten bringen.

D e r H e r a u s g e b e r .

# Die Baukunst der Armenier und Europa.

„Blüte edelsten Gemüts ist die Rücksicht,  
Doch zu Zeiten  
Sind erfrischend wie Gewitter  
Goldene Rücksichtslosigkeiten!“ Th Storm

Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise, planmäßig bearbeitet von JOSEF STRZYGOWSKI, unter Benutzung von Aufnahmen des Architekten THOROS THORAMANIAN. Mitarbeiter: Assistent Dr. HEINRICH GLÜCK und LEON LISSITZIAN mit 28 Abbildungen, samt einer Karte.  
Band I: Einleitung. Erstes Buch: Denkmäler. Zweites Buch: Wesen, I. Stoff und Werk (Gußmauerwerk mit Plattenverkleidung); II. Gegenstand (Altchristlicher Kirchenbau); III. Gestalt (Kuppel).

Band II: Zweites Buch: Wesen, IV. Form; V. Inhalt. Viertes Buch: Ausbreitung.  
Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien.

Ein ursprünglicher Untertitel des Werkes: „Vier Bücher arischer Kunstgeschichte“ sollte nach pag. 619 Mitarbeiter in allen Kreisen werben, ist aber weggelassen, ich vermute aus Platzmangel.

**M**it der Besprechung dieses Buches durchbreche ich ein Prinzip, keine Rezensionen mehr zu schreiben, nachdem mich sehr ernstmeinende Freunde von der Verkehrtheit meines Standpunktes überzeugt haben. Weniger ernst äußerte einer von ihnen: „Es gibt drei Gründe zu rezensieren: entweder ein Buch ist so gut, daß man dafür eintreten, oder so schlecht, daß man dagegen Stellung nehmen muß, oder aber so teuer, daß man es sich nicht kaufen will. Man mag mich für einen Cyniker halten; die beiden letzten Gründe waren in diesem Falle ausschlaggebend.

pag. VIII. „Die vorliegende Arbeit war . . . mein Halt während des Krieges. Ich habe gearbeitet, ohne den Glauben an die Menschheit ins Wanken geraten zu lassen. An die Scholle gebunden, trug ich mein Scherflein dazu bei, den aus dem Felde Heimkehrenden in meinem Fache eine Welt vor Augen zu stellen, die ihrer Opfer würdig wäre.“ — pag. 59: „Was ich hier methodisch verlange, ist ein hohes Ziel, das zu erreichen keinem Einzelnen vergönnt ist.“ Es folgt ein Rückblick auf frühere Werke: 1888 *Gimabue und Rom*, 1901 *Orient oder Rom*, 1904 *Koptische Kunst und Mschatta* — das war Einreißen, nicht aufbauen. Es galt weiter nach Osten zu gehen, um an die Quellen des Schöpferischen zu gelangen. — *Alläh yutawwal Cumrak yā Sidi!* 1910 beginnt der Aufbau: *Amida* ein tastender Versuch, *Altai-Iran* volle Entwicklung der Auffassung und Annahme (Worte aus der Terminologie der Lehrkanzel STRZ. vielleicht = Theorie und Hypothese) auf ursprünglichem Boden (d. h. an der Quelle des Schöpferischen) — und das vorliegende Buch „Die reife Tat einer in langer Lebensarbeit selbst errungenen Methode.“ Wenn ihn traurige Erfahrungen nicht entmutigt haben, so war seine starke Stütze die Überzeugung von der Führung eines gerechten und notwendigen Kampfes, allerdings auch die Einsicht, wie schwer den im engen europäisch-historischen Gesichtskreise befangenen Fachgenossen das Umlernen fallen müsse. — pag. 8 schildert STRZ. die hardship's, die der armenische Architekt THORAMANIAN, — wirklich eine anima candida, — erduldet, um die große Zahl altarmenischer Denkmäler aufzunehmen, die Kirche Narses' III in Zwarthnotz auszugraben und zu rekonstruieren. — pag. 10 wirbt er Freunde und Mittel, das vorbereitete große Werk THORAMANIAN'S über die armenischen Denkmäler veröffentlichten zu helfen. — pag. 60: „Das zweite Buch »Wesen« legt jenen Plan zugrunde, den ich seit 10 Jahren verwende, ohne daß er von den Fachgenossen zur Kenntnis genommen wäre. . . . Ich wäre dankbar, wenn man diese grundsätzliche Seite im Aufbau meiner Arbeit, die eine Lebensarbeit für sich bedeutet, nicht wieder unbeachtet bei Seite schieben wollte.“ — pag. 61: „Mir liegt mehr an der Anerkennung des methodisch einwandfreien Weges, als daran, daß gleich alle mit den schwachen Kräften eines Einzelnen kaum zu bewältigenden Fragen auch wirklich richtig beantwortet sind. Das vierte Buch (darauf bezieht sich das) bildet wieder eine Lebensarbeit für sich.“ —

pag. 205 ist sein Streben „in der Bearbeitung (der Gegensatz ist hier die Materialpulifikation anderer Institute) das Beste zu bieten, was nach vieljähriger Arbeit möglich ist.“

Die letzten Jahre haben mich vieles vergessen lassen, was früher bedeutungsvoll war und heute nichtig ist. Mit dem aufrichtigen Bemühen, das Gute zu sehen, bin ich an das Buch herangetreten. Mein erster Gedanke war, zu schreiben: Dem Manne kann geholfen werden; für THORAMANIAN Mittel zu schaffen, wäre gewiß der und der in Deutschland bereit, und wäre es, um eine Schuld zu sühnen. Bin ich so verhärtet, daß mich jene Sätze nicht an's Herz packen? Nein, es ist unmöglich.

Einmal stehen solchen Worten wesentlich andere gegenüber. pag. 59 z. B.: „Die traurigsten Erfahrungen in der Richtung, daß die Kunstforscher Außenstehenden das Wort gönnen, sogar in Fachzeitschriften, und selbst dazu schweigen. So kann der Karren nur verfahren werden und alle meine Mühe umsonst sein.“ STRZ. möchte anderen also die Zeitschriften blockieren! Die Anmerkung dazu verweist auf „die Vorstöße von Reisenden (d. h. bloß Reisenden, nicht etwa Kunstforschern) wie HERZFELD und GUYER, klagt weiter über die Gesinnung der Wiener Kollegen und darüber, „welche Art von Leuten sich auch dazu berufen fühlen mitzureden.“ Einer davon wird einmal ein „Chinagläubiger“ genannt, der Arme besitzt vielleicht chinesische Papiere, und pag. 61 heißen sie — eine entzückende Vorschuß-Beleidigung — „die um den abendländischen Kirchturm gescharten Kunstforscher“. Im Schlußwort: „Die dreißigjährige Arbeit eines österreichischen Gelehrten ist an den Wiener Hofmuseen spurlos vorüber gegangen. Auch die phil.-hist. Klasse der Akademie hat nur Unkenntnis und Hohn dafür.“ Grund: Hofluft und verknöchertes Humanismus. Und pag. 714: „Mehr berührt die Stellungnahme von WULFF in seinem *Handbuche*. Darin ist Berlin verkörpert, also jener Arbeitsmittelpunkt, in dem ich selbst bei Begründung der alchristlich-byzantinisch-ilsamischen Abteilung des K. Friedrich-Museums für meine Forschungsrichtung zu schaffen hoffte. WULFF ist mit SARRE Vorstand dieser Abteilung geworden; er, HERZFELD und GUYER verfügen über die Mittel, die ich . . . für die Forscher-tätigkeit in den Gebieten des Ostens flüssig machen wollte.“ *Hinc illae lacrimae!* Über sein eigenes Verhältnis und die übrigen Personal- und Finanzfragen der Berliner Museen scheint STRZ. doch nur mangelhaft unterrichtet. Als Ordinarius und Generaldirektor der Museen im Nebenamt würde er vielleicht anders geurteilt haben. — pag. 330: In Deutschland sieht er seine Saat nicht aufgehen, „im Gegenteil sucht man dort aufs eifrigste den alten Schulstandpunkt mit Rom-Byzanz als gebendem Teil (d. h. anstatt des Altai-Gebirges!) aufrechtzuerhalten. Dadurch wird natürlich alles Erfassen der Zusammenhänge auf den Kopf gestellt. Die deutsche wissenschaftliche Rechtgläubigkeit hemmt . . . schwächlich und liebedienerisch jeden Fortschritt.“ Im Schlußworte, wo er ebenso das „entnervte und unfähige Österreich“ beschimpft, hofft er „auf das Ausland und ein in seinen Grundfesten erneuertes Deutschland.“ In dieser Hoffnung begegnet er sich mit vielen von uns.

Ein Götzendienst wird mit dem „Fach“ getrieben. Die „Kunstgeschichte als selbständiges Fach“ (pag. 60) hat H. GLÜCK schon in einem *Sonderheft der Z. f. Gesch. d. Architektur* begründet. pag. 464: „Ein Mann wie RIVOIRA, den Leute ohne Kenntnis erfahrungsgemäß gern gegen mich ausspielen, damit die ruhige Entwicklung des *Faches* störend“ (dazu pag. 309: „Ich weiß aus Erfahrung, wie solche Einfälle (geht auf RIVOIRA) mit Vorliebe aufgenommen werden, wenn es sich darum handelt, dem Zwang meiner Einsicht zu entschlüpfen“). — Die Mahnung an GUYER und mich (pag. 480 s.) „endlich einmal ihren Widerstand, der sie zu immer neuen Ausflüchten führt, aufzugeben und die wissenschaftliche Forschung nicht länger zu beunruhigen und in falscher Richtung aufzuhalten. (sic!)“ pag. 711 s. eine Predigt zur Einkehr „an jüngere Kunstfreunde, wie die Gruppe HERZFELD-GUYER und die HEISENBERG-Schule“. Die „Herren GUYER und HERZFELD“ lassen sich (pag. 712) „als Nichtfachleute keineswegs von der Macht der Betrachtungen an den Denkmälern, sondern durch verbreitete Schulmeinungen bestimmen. Aber das hält jeder für eine Ausflucht meinerseits in einer ungemütlichen Lage. Ein durch ein volles Dritteljahrhundert und mehr insteter, schriftweise vorgehender Beobachtung gereiftes Fachurteil wird in den Wind geschlagen, umso eher als die Masse der Kunsthistoriker mir ja gar nicht in ernstesten Studien folgt, sondern lediglich vom gewohnten Standpunkt aus mitspricht, sich also von vornherein den Nichtfachleuten anschließt.“

Gewiß ist diese Art der Polemik, die eine 30, an anderer Stelle 35 Jahre lange Fachtätigkeit gegen eine 15–16 jährige Nichtfachtätigkeit ausspielt, sehr wirksam. Sie ist vornehmer als die früher angewandte, in Tageszeitungen davor zu warnen, daß solchen Nichtfachleuten staatliche Mittel für Forschungszwecke anvertraut würden. Noch wirksamer wäre vielleicht die französische Art; etwa: „Mein illustrierter Kollege GUYER hat eine geistreiche Konstruktion über dies und das aufgestellt, mir scheint indessen u. s. f.“ Oder „Der sonst so aufmerksam beobachtende Reisende HERZFELD — (wenn es schon *commis voyageur* der Wissenschaft sein muß) — glaubt irgend etwas festzustellen, was mich überrascht u. s. f.“ Ich stelle anheim, diese Methode einmal zu versuchen.

Eines ist klar: wo STRZ. rührende Kantilene singt, hört man falsche Töne. Die Bescheidenheit ist Maske. *Mais ce geste!*, sagt Cyrano. Die bis zum Lächerlichen wiederholte Betonung der Alleinvertretung des *Faches*, ich möchte den Ausdruck *Branché* vermeiden, aber beruht auf dem Anspruch und dem Streben, daß seine Bücher zugleich als fachwissenschaftliche Werke strengster Observanz gelten und dennoch sich an weite, ja „alle Kreise“ (pag. 619) wenden sollen, um zu „gehen“. Ich glaube, daß sie buchhändlerisch alle gut gehen, denn pag. 205 spricht STRZ. von den geringen, ja gar keinen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, und von den persönlichen Opfern, die gebracht werden mußten; pag. VIII, wird eine ziemlich lange Reihe von Förderern der Drucklegung aufgeführt; was das in Wien bedeutet, sieht man z. B. aus dem XVI. *Jahresbericht des naturwissenschaftl. Orientvereins in Wien* 1910, wo für die große Expedition PIETSCHMANN und HANDEL-MAZETTI Sr. Durchlaucht der regierende Fürst Johann II von und zu Liechtenstein 300 Kr., Sr. Exzellenz Herr Alexander Markgraf Pallavicini 200 Kr., in Worten Zweihundert Kronen spendeten. Dazu die Kosten einer solchen Unternehmung oder Drucklegung!

Darin liegt der Grund, aber schwerlich eine Entschuldigung für das andere Hindernis, welches es unmöglich macht, der Rührung nachzugeben: die anreißerischen Titel und die opportunistische Ausnutzung des Momentes. In diesem Falle war der Moment wohl doch verfehlt, wenigstens durch die sich überstürzenden Ereignisse noch schneller überholt, als sonst bei STRZ's. Büchern.

pag. V: „Im übrigen bin ich in der angenehmen Lage, das vorliegende Werk unter mehrfachen Gesichtspunkten als zeitgemäß einführen zu können.“ Folgt: Das schwarze Meer als Kulturträger(!). „Das mag im Augenblicke — (die Aktualität!) — vielleicht die wichtigste Tatsache sein, die festzustellen war. Hoffentlich öffnet der Krieg in seinen Folgen aufs neue diesen alten Arierweg, wie er ursprünglich insbesondere für die Entwicklung der Germanen in Betracht kam.“ Da spuken Vorstellungen von der Heimat und den Wanderungen der „indogermanischen Rasse“, von Pan-germanismus, des alten Österreichs Kulturmission im Orient, Mitteleuropa und der Kaukasusmission durcheinander. — pag. VII: „Auch ist es geistig eine Lebensfrage geworden, den alten Arierweg nach dem fernen Osten und Süden (d. i. Iran und Indien) wieder zu öffnen, nicht immer engherzig nach dem Mittelmeer zu blicken. Heraus aus der Sackgasse, in die schon die Hohenstaufen gerieten!“ Nur eine Einschränkung (vor Nov. 1918!): „Tauschen wir unsere Kultur, ohne erobernd wie vor Jahrtausenden die Arier aufzutreten, auf dem Landwege mit Persien, Indien und China!“ Ich kann nicht darauf eingehen, ob dieser Überland-Austausch technisch und wirtschaftlich ausführbar und rentabel sein würde, ebenso wenig ob dieser angebliche Arierweg über das Schwarze Meer je begangen worden ist. Lernen kann man aber, wie man es anfangen muß, die augenblicklichen Zeitumstände für wissenschaftliche Bücher auszunutzen, auch wenn deren Inhalt gar keine Beziehung dazu hat.

pag. VII: „Die Zeit ist für die behandelten Fragen reif, sie bedarf ihrer geradezu, um den Armeniern gerecht zu werden.“ pag. 59: „Zu warten hieße den günstigsten Augenblick (!) für die Einführung der armenischen Tat in das Bewußtsein der eine neue Ordnung aufrichtenden Welt versäumen. Ein andres ist freilich, ob die Wissenschaft so weit in ihrem Verantwortlichkeitsgefühl gekommen ist, daß sie die Pflicht, die vorgelegten Erkenntnisse rechtzeitig zur Kenntnis zu nehmen, anerkennt.“

STRZ. rührt da an sehr ernste Fragen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sehe ich mich genötigt zu sagen, daß ich moralisch und materiell, so weit ich konnte, Armeniern geholfen habe, und jeder Zeit wieder dazu bereit bin. Daß es sich gerade um Armenien handelt, erschwert die Antwort so wesentlich, weit mehr als das vernichtende Urteil, das in STRZ's Worten

schon über die ausgesprochen ist, die den — verhüllten Opportunitäts-Standpunkt nicht anzuerkennen bereit sind.

[Ein anderer Weg der Aktualisierung des Buches wird gleich im Vorwort pag. V besprochen: „Man entscheide was höher zu bewerten ist, die Bedeutung des armenischen Kirchenbaues für den Eisenbetonbau der Gegenwart, oder seine geschichtliche Rolle in der Entstehung und Entwicklung des Kuppelbaues“. Ein auf den Eisenbetonbau bezügliche Kapitel wird daher an die Spitze des Buches gestellt. pag. 3: „Ich kann die rein wissenschaftliche Arbeit nicht beginnen, ohne ein Wort über die Bedeutung der altarmenischen Bauart für das künstlerische Leben der Gegenwart vorzuschicken. Um die Augen des heutigen Baukünstlers auf diese Denkmälergruppe zu lenken, fügte ich schon im Titel (!) hinzu „Gußmauerwerk mit Plattenverkleidung“.

Obwohl ich mich durch die obige Einschüchterung unfrei fühle, möchte ich doch versuchen, die beiden Fragen zu beantworten. Zum Verantwortlichkeitsgefühl: ich pflege viel alte Bücher des 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu lesen und freue mich fast immer über diese. Dabei denke ich, es könne sich vielleicht in 100 oder 200 Jahren jemand so über meine Bücher freuen, wie ich z. B. über Marco Polo, Rauwolff, Bruyn, Niebuhr, Rich. Es gibt Momentphotographie, Journalistik, verdeutschte Tagesschriftstellerei — aber Momentwissenschaft? Aktualität macht Bücher zu Eintags-schriftstellerei. — Was höher zu bewerten sei bei den armenischen Denkmälern: nach gründlicher Lektüre scheint mir diese Frage sich dahin zu beantworten, daß sich die Bedeutung die Wage hält, wie eine gute leere Wage. Wenigstens kann ich mir nicht denken, daß es, dem Werden lebender Kunst gemäß, aussichtsvoll oder wünschenswert sei, wenn in Europa, oder anstatt dieses „engen historischen Begriffes“ in Eurasien lauter armenische Kuppelbauten aus Eisenbeton entstünden.

Nun zur Methode, die STRZ. am meisten am Herzen liegt. Vieles was er darüber noch im Buche zerstreut sagt, ist mir aus der Seele gesprochen; z. B. pag. 712: „Die dauernd auf das Mittelmeer gerichtete humanistische Bildung hat uns blind gemacht für die Fragen des Weltverkehrs. Der akademisch gebildete Deutsche — (das ist scharf aber nicht unwahr) — muß notgedrungen seinen einseitigen Dünkel fallen lassen und wie der Kaufmann an das Ganze des Erdkreises zu denken beginnen“. Und pag. 713: „Es wäre Zeit seelisch zu erstarken und wieder größere, von Politik unabhängige Ziele ins Auge zu fassen“. Aber das hängt schließlich nur lose zusammen. Auf pag. 206 findet man als Schiboleth der Methode ein magisches Quadrat von 8 Feldern mit verschiedenen fett und mager gedruckten kabbalistischen Zahlen und Wortgruppen, wie: „Welt“, und unter Klammer: „Bedeutung — Erscheinung“, oder „II (Sache): Gegenstand. Erreger: Geistiger Zustand. Ziel: (Zweck) Deutung“. Man soll gut tun, sich das einzuprägen. Ich habe es versucht und fand z. B. für die Unterabteilung der Welt „Bedeutung“ auf pag. 220 die Erklärung: „Die \*Bedeutung\* des Kunstwerkes ist dessen, von den Sinnen unabhängige, aber freilich nur durch sie, also in der bildenden Kunst nur durch die Hand des Künstlers werdende und durch das Auge des Beschauers greifbare innere Ursache seines Werdens. . . . In dieser letzten Zuspitzung ist das der Selbstzweck der Kunst.“ — Zu den Fachgenossen werde ich nicht gezählt, immerhin glaube ich zu dem für die Lektüre solcher Werke einigermaßen vorbereitetem Teile des Publikums zu gehören. Als solcher muß ich bedauern, daß so wichtige Dinge gerade durch Anakoluthe erklärt werden. Hier wird nicht mehr Verstehen, sondern Glauben gefordert, wie man zu glauben fordern könnte, daß es „dessen von den Sinnen abhängige, aber nicht durch sie, nicht durch die Hand des Künstlers werdende, noch durch das Auge greifbare Ursachen seines Werdens“ gäbe.

In engen religiösen Zirkeln ist öfter die Herausbildung einer esoterischen Diction zu beobachten, aber diesen Grad der Dunkelheit dürfte sie selten erreichen. Ein Satz wie dieser (von H. GLÜCK pag. 416) „Vor allem wird, was das Gesims anlangt, das mesopotamische Ziegelland als gebender Teil von vornherein auszuschneiden sein. Denn das Gesims ist seinem Ursprung nach, in welcher Form immer es auch auftritt, ein aus der ausübenden Bautätigkeit sich ergebendes Glied“ — dürfte außerhalb der „Lehrkanzel“ ebenfalls unverständlich bleiben. Ich setze voraus, daß solche Sätze überhaupt einen Sinn haben, daß es also auch „Glieder“ gibt, die sich aus einer ausübenden Bautätigkeit nicht ergeben, die sich aus einer nicht ausübenden Bautätigkeit ergeben, und daß es auch nicht ausübende Tätigkeit gibt. Sonst müßten die Worte selbst an der Lehrkanzel unverständlich sein.

(Schluß folgt).

## Um 1800.

Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung, herausgegeben von Paul Mebes, Architekt. Zweite Auflage, bearbeitet von Walter Curt Behrendt, München, 1918. Verlag von F. Bruckmann A.-G.

**D**as schöne Buch von Mebes liegt jetzt in zweiter Auflage vor; in veränderter Gestalt in einem Bande, mit einer großen Zahl neuer, vorzüglich gelungener Abbildungen nach Naturaufnahmen und einigen Zeichnungen, und geleitet von Walter Curt Behrendt, der ein Eingangskapitel über den Klassizismus und kurze Einführungsworte für die neun Abschnitte des Werkes beigesteuert hat. Diese neun Abschnitte umfassen ebensoviele typische Bauaufgaben; Kleinhausbau, städtische Wohnbauten, Landhäuser mit Guts- und Schloßbauten, Gartenhäuser, Verwaltungsgebäude, Kultusbauten, Städtebau-Aufgaben, Bauhandwerk und Einzelformen, und schließlich Innenräume und Kunstgewerbe. Jedem geht eine kurze zusammenfassende Betrachtung voraus, die in knappen, treffenden Sätzen, aus tüchtiger Sachkenntnis heraus, die wesentlichen Bedingungen dieses Aufgabenkreises und das im einen oder andern Sinne Vorbildliche der vorgeführten Lösungen vorweist. Dabei fallen auch, über den einzelnen Aufgabenkreis hinausdeutend, manche klugen Worte über allgemeine Zusammenhänge der Kunststile, der Künste untereinander und selbst der Kunst mit den allgemeinen geistigen Problemen.

Ganz weit greift die Eingangsbetrachtung über den Klassizismus. Sie unternimmt es zunächst, zu erklären, weshalb die beginnende Selbstbesinnung der Baukünstler am Ende des 19. Jahrhunderts gerade im Klassizismus und seinen Werken das Heilmittel erblickte, und findet da eine Gemeinsamkeit der gesellschaftlichen Schichtung und der Gesinnung. An anderer Stelle fällt einmal das Wort von der großbürgerlichen Note, die das Kunsthandwerk der Zeit um 1800 für die Gegenwart so anziehend erscheinen lasse. Die Sätze sind im Sommer 1918 geschrieben worden, und es ließe sich wohl fragen, was Baukunst und Handwerk dieser Zeit großbürgerlicher Gesinnung für eine Rolle spielen werden in einer Zeit, die sich von der bürgerlichen Ideologie (selbst im besten Sinne) so entschieden abwendet wie die jetzige. Es würde aber wohl auch bei einer solchen Fragestellung deutlich werden, wie vorsichtig derartige Gedankengerüste gehandhabt werden müssen, wenn sie mehr als die einzelnen Teile eines Körpers, nämlich vielmehr ganze Systeme verschiedener Kategorien zusammen halten sollen. Ich meinerseits möchte die Erklärung eher darin suchen, daß sich ein Stil, der sich als organisches Wesen, nach einer Herrschaftszeit künstlich hergestellter und zusammengemischter Bildungen aufrichten will, notwendig da anknüpfen muß, wo zuletzt gleichfalls ein organisches Gewächs vorhanden war. Läßt man dies gelten, so verschlägt es auch nichts, daß auch die Ablösungen des Spätbarocks und des Rokokos durch den Klassizismus, und des neuzeitlichen Stilwirrwarrs durch die von eben jenem Klassizismus beeinflusste, wenn man so sagen will, neuklassizistische Kunst nicht ganz die gleichlaufenden Erscheinungen sind, als die sie der Verfasser darstellt. Es galt doch damals, eine ganz natürlich und folgerichtig gewachsene, wenn auch letztlich ausgeartete Kunstweise an den Schöpfungen einer völlig in sich ausgeglichenen Kunst zu neuer Sauberkeit und Durchsichtigkeit zu erziehen, was durch Entwicklung und Betonung einiger, auch in dieser Ausartung noch wirksamen Elemente ausreichend geschehen konnte, während es sich diesmal um die Ablösung der Kunstarbeit von einem unschöpferischen, wahllos zusammentragenden Nachahmungsprinzip und um eine Wiederanknüpfung des gesamten Schaffens an die organisch weiterzuführende Überlieferung handelte.

Grundlage der Entwicklung damals und jetzt wird wohl die Notwendigkeit und der Wunsch gewesen sein, auf die eingeborenen Tugenden baukünstlerischen Schaffens zurückzugreifen, und man kann nicht übersehen, daß diese Tugenden am deutlichsten und am leichtesten ausübbar, in den Schöpfungen vorhanden sind, die entweder in der „klassischen“ Zeit, oder in einer Periode, in der der Einfluß klassischer Denkart wirksam war, entstanden sind. Es ist das Geheimnis dieser Kunstart (und der Grund für ihre internationale Geltung und Wirksamkeit), daß das Lernbare, das in Regeln zu fassende, in ihr so deutlich und so — ich möchte sagen überpersönlich — ausgeprägt ist, daß

es auch von kühleren und nicht unbedingt blutsverwandten Wesen ergriffen und verwendet werden kann. Es wird niemand gotisch oder romanisch bauen können, in dem nicht die Seele dieser Zeiten wieder lebendig geworden ist; aber jeder, der mit einem Sinne für Gelenkigkeit der Teile, für Harmonie und Zweckmäßigkeit, für reine Verhältnisse und Rücksicht auf den Stoff auf die Welt kommt, wird sich ohne große Mühe das Gesetzbuch der klassischen Kunst zu eigen machen können. Die deutschen Maler aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, die aus der Alleinherrschaft einer aufs höchste ausgebildeten Technik herausstrebten, knüpften bei Dürer an, wie sie glaubten. Da sie aber keine Dürerische Seele hatten und zudem darauf ausgingen, auch an die Stelle der alten Technik etwas neues zu setzen, also etwas neues, lehr- und erlernbares suchten und nicht das Bestehende fort- und umzubilden strebten, so kamen sie bei den Meistern der Renaissance an.

Und von hier aus läßt sich vielleicht auch die Antwort auf jene Frage andeuten: was denn die Rolle einer großbürgerlichen Kunst sein werde in einer Zeit, die von der bürgerlichen Gesinnung sich entfernt hat. Es wird ohne weiteres möglich sein, (und sogar notwendig) die sachlichen Grundsätze für die Lösung der sich auch jetzt gleich bleibenden Bauaufgaben zu studieren und — soweit es möglich ist — zu übernehmen. Man wird den Sinn für reine und glückliche Verhältnisse an den alten Bauwerken wecken und stärken, wie den für die Keuschheit des Ornaments und die Ehrlichkeit und Zweckmäßigkeit der Materialverwendung. Und das alles wird selbst dann bestehen bleiben können, wenn, außer der neuen Gesinnung, vielleicht auch neue Baustoffe zur Herrschaft gelangen sollten, was durchaus nicht undenkbar ist. Die Bau-, Kunst- und Handwerksgegnung der Zeit um 1800, die ehrfürchtige Rücksicht auf den Zweck und auf den Stoff, das Gefühl der Verpflichtung zur Zuverlässigkeit und die Empfindung und Beachtung gegenseitiger Bedingtheiten und Verpflichtungen, das wird das Vorbild sein können und sein müssen, für die Kunst und das Handwerk, die wir demnächst haben werden. Und dann mag, auf Gewachsenem weiterbauend, der neue Geist versuchen, sich auszusprechen. Es gibt auch in der Kunst Verfassungen, die zusammenbrechen und die kein gesunder Wille wieder wird beleben wollen, und Gott erlöse uns von Zwitterbildungen wie dem „Kunstgewerbe“ und einer falsch begriffenen und nie bestandenen Heimatkunst. Aber es gibt auch in der Kunst, unter mannigfachen Namen, ein bolschewistisches Prinzip, das meint, ohne sorgfältige Fundamentierarbeit aufbauen zu können. Und uns vor diesem zu bewahren kann jene Zeit und ihr Schaffen helfen.

Diese Anzeige des Mebesschen Buches spricht einigermaßen wenig von diesem Buche selbst, aber der Verfasser darf sich vielleicht mit Sätzen rechtfertigen, die in dem Buche stehen, und in denen davon die Rede ist, daß das Werk nicht ein Bilderbuch sein wolle, sondern eine Mahnung zum Nachdenken, und zur strengen Selbsterziehung in eigener Arbeit, sei es als Bauherr oder als Schöpfer. So ist es vielleicht auch dem Theoretiker erlaubt, Worte und Bauten als Anregung zur Selbstbesinnung und Selbstklärung zu benutzen. Der Dank an Verfasser und Verlag wird deshalb nicht kühler und geringer ausfallen.

Berlin.

H. Friedeberger.

## Der Statuenschmuck der Piazza della Signoria in seiner Beziehung zum Palazzo Vecchio.

Von Erwin Panofsky.

Die Piazza della Signoria war bis zum Jahre 1873 — in welchem Jahr der David Michelangelos in die Akademie überführt wurde — mit vier Monumentalplastiken geschmückt, die ziemlich in einer Axe aufgestellt, eine den Platzraum ungefähr im Zuge der Uffizien und der Via delle Farine, also parallel mit der Front des Palazzo Vecchio, überquerende Linie bildeten: der Kernpunkt dieser Linie war, seit 1504, der David, rechts<sup>1)</sup> von 1534 ihm folgte der aufgestellte

<sup>1)</sup> Orientierung vom Beschauer aus.

Herkules von Bandinelli, links, durch einen langen Zwischenraum getrennt, der 1571 vollendete Neptunsbrunnen von Ammanati und endlich — 1594 errichtet — das Reiterdenkmal Cosimos I. von Gianbologna. Die Bedeutung, die dieser Schar von Monumenten innerhalb des künstlerischen Gesamtzusammenhanges des Platzes und seiner Gebäude zukommt, ist — seit man überhaupt auf derartige Beziehungen aufzumerken beginnt — stets dahin aufgefaßt worden, daß die bei ihrer Errichtung maßgebende künstlerische Absicht auf die Schaffung einer Reihe ausgegangen sei, einer „Statuenhecke“, die zwar aus plastischen Einheiten zusammengesetzt sei, in ihrer Gesamtheit aber eine nicht plastische, sondern optische, nämlich raumbegrenzende, oder besser raumteilende Funktion erfülle: mit Adolf Hildebrand, der diese Auffassung zuerst vertreten hat<sup>1)</sup>, ist man wohl allgemein der Ansicht, daß die vier Großplastiken der Piazza della Signoria (in ihrer ästhetischen Wirkung etwa einem monumentalen Gitter oder einer Pergola vergleichbar) bestimmt sind: „ein Statuenspalier zu bilden, welches den Platz gliedert und optisch die Masse der Rathausarchitektur zurückdrängt“<sup>2)</sup>, und dadurch „aus der mittelalterlichen unwirtlichen Stimmung den Eindruck des Platzes in einen lebensfroh-künstlerischen umgestaltet.“<sup>3)</sup>

Diese dem modernen Subjektivismus entsprechende Auffassung, die die objektiven plastischen Einzeldinge als Komponenten einer subjektiv ergänzten optischen Reihung betrachtet, dürfte nun die bei der Anordnung jener vier Skulpturen tatsächlich maßgebend gewesenen künstlerischen Absichten schwerlich zutreffend bezeichnen. —

Der Eindruck, daß die vier Kunstwerke zu einer aus koordinierten Gliedern bestehenden und dadurch zur raumteilenden Funktion befähigten Reihe zusammengehören, ist abhängig von der Selbstständigkeit des David und des Herkules gegenüber dem Palazzo Vecchio: sobald diese beiden Plastiken als zwei dem Palast attachierte dekorative Figuren empfunden werden würden, d. h. enger mit der architektonischen Masse des Gebäudes, als mit den beiden anderen Monumenten verbundene erschienen, müßte offenbar die Möglichkeit entfallen, sie mit diesen letzteren als die gleichgeordneten und vollwertigen Glieder einer Kette zusammenzubeziehen, die ihrerseits dem Gebäude als eine neue lineare Einheit gegenübertreten könnte. Der Eindruck, daß der David und der Herkules nicht als dekorative Figuren dem Palazzo Vecchio, sondern als unabhängige Kunstwerke dem Brunnen und dem Reiterdenkmal zuzuordnen sind, wird nun aber seinerseits begünstigt, oder vielmehr erst ermöglicht, durch die Tatsache, daß jene beiden Figuren, so wie die Dinge heute liegen, mit der Palastfront in keiner festen künstlerischen Verbindung stehen: der Fassade ist beinahe in ihrer vollen Breite eine niedere brüstungslose Stufen-Estrade von gleichmäßiger Tiefe vorgelegt; an ihrer Ecke, die aber so unscharf ausgestaltet ist, daß die Stufen sein Postament gewissermaßen umspülen, steht der Herkules, während vollends der David bis zu seiner Fortschaffung an einer scheinbar ganz willkürlich gewählten Stelle vorn am Rande stand — ohne jede architektonische Verbindung mit seiner Umgebung und gleichsam auf der langen Vorderkante der Estrade frei verschiebbar.<sup>4)</sup> Es nimmt kaum Wunder, daß man die beiden Figuren, die unter diesen Umständen ihren einzigen Halt in der Axialbeziehung zu dem Brunnen und dem „Cavallo“ zu finden scheinen, mit diesen letzteren zu einem „Statuenspalier“ zusammenlas.

In der Zeit vom Ausgang des 15ten bis zum Beginn des 19ten Jahrhunderts war jedoch die architektonische Situation bekanntlich eine ganz andere: während jetzt jene gleichmäßige Stufen-Estrade fast die ganze Breite der Fassade einnimmt, sprang damals<sup>5)</sup> an der Stelle vor dem Portal, etwa in Form eines halben Achteckes, eine Treppe vor, an die sich links — in geringerer Tiefe, so daß der abgeschrägte Teil der Treppe frei hervorragte — die bis zur anderen Ecke des Palastes reichende lotrecht untermauerte „Ringhiera“ anschloß. Erst in den Jahren 1809—1812 wurde durch Abbruch

<sup>1)</sup> Riv di lett. tedesca, 1908, Seite 398 ff. und: Gesammelte Aufsätze, 1919, Seite 85 ff.

<sup>2)</sup> Neumann in Rep. XXXVIII Seite 2.

<sup>3)</sup> Hildebrand a. a. O., vergleiche auch A. E. Brinckmanns, Platz und Monument, 1912, Seite 22.

<sup>4)</sup> Brinckmann hat daher für die heutigen Verhältnisse recht, wenn er, a. a. O. Seite 21, von der „Haltlosigkeit“ des David im Verhältnis zum Gebäude redet.

<sup>5)</sup> Wohl seit 1491, in welchem Jahre eine kleine Stiege durch eine große Freitreppe ersetzt wurde. Siehe C. Frey, „Die Loggia dei Lanzi, 1683“, pag. 88, wo jedoch merkwürdigerweise zu lesen ist: die breite Treppe, wie man sie heute sieht, und auch die Abbildungen zur Zeit Savonarolas zeigen.“

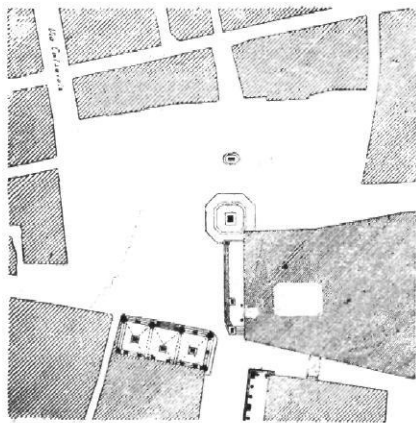


dieser Ringhiera und durch Abtragung des aus-springenden Treppen-stückes jene geradlinig durchgeführte Estrade ge-schaffen, die wir heute vor uns sehen.<sup>1)</sup>

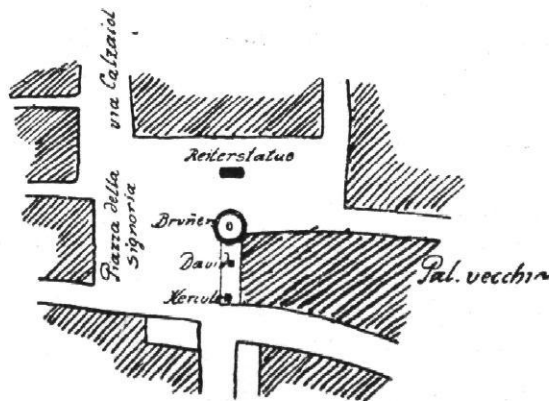
Diese Veränderung ist ästhetisch bedeutsamer als man bis jetzt zu glauben scheint: kommt heute der gleichmäßig formlosen Stufen-Estrade nur der Wert eines erhöhten Vorplatzes ohne irgendwelche architektonisch bindende Kraft zu, so bildete früher die schmale, aber mit ihren symmetrischen Ab-schrägungen frei vor-springende und gegen die senkrecht abfallende Ringhiera entschieden ab-gesetzte Treppe einen kleinen, aber selbständigen Teilorganismus der Palastarchitektur, der, als Träger eines besonderen Raum- und Massenwertes, wohl Anspruch auf eigenen statuarischen Schmuck erheben konnte,



Die Piazza della Signoria im XIX. Jahrh. bis 1873



Grundriß der Piazza della Signoria (nach A. E. Brinckmann, Platz und Monument, 1912, p. 19, Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.)



Grundriß der Piazza della Signoria (nach Adolf Hildebrand, Gesammelte Aufsätze, 1909, p. 87.)

<sup>1)</sup> Siehe A. Gotti, Il Palazzo Vecchio . . . 1889, Seite 292 ff. Die von Gotti angeführte Schrift des Architekten del Rosso, der den Umbau ausführte und bei dieser Gelegenheit auch die zweite Eingangstür durchbrach (Ragguaglio di alcune particolarità ritrovate nella costruzione dell' antico Palazzo della Signoria di Firenze . . . all' occasione degli ultimi Rasarcimenti eseguiti nell' anno 1809 e seguenti . . . , Siena, 1815) war mir leider nicht erreichbar.

und — falls dieser Anspruch befriedigt wurde — die ihm zugeordneten Skulpturen mit architektonisch bindender Kraft an sich und damit an den Palazzo zu fesseln vermochte. —

Die statuarische Ausschmückung der Piazza della Signoria begann mit der Aufstellung einer ihrem Stil nach nichts weniger als dekorativen Bronzeplastik: nach der Vertreibung der Medici wurde im Jahre 1495 die Judith Donatellos vor dem Palaste aufgerichtet, eine nicht sehr große, als Brunnenfigur gearbeitete Plastik, für Nabsicht und allseitige Schaubarkeit berechnet, im Ton von der dunklen Steinfarbe der Fassade nicht erheblich unterschieden — kurz ein Werk, das an seinem Platz vor dem Palaste eine eigentlich dekorative Wirkung nicht entfalten konnte. Trotzdem setzte man die Judith an diejenige Stelle, wo sie, statt ein freiplastisches Leben zu führen, als reines Dekorationsstück mit der Architektur möglichst fest verbunden war: in den Schenkel des Winkels, den die Schräge der Treppe mit der Ringhiera bildete; daß die andere Seite der Treppe zunächst ohne Skulpturenschmuck blieb, ertrug der noch halb mittelalterliche Geschmack, dem Asymmetrie sogar eher erwünscht war, umso leichter, als die Judith an und für sich der isolierenden Betrachtung, wie erwähnt, sehr stark entgegenkam.

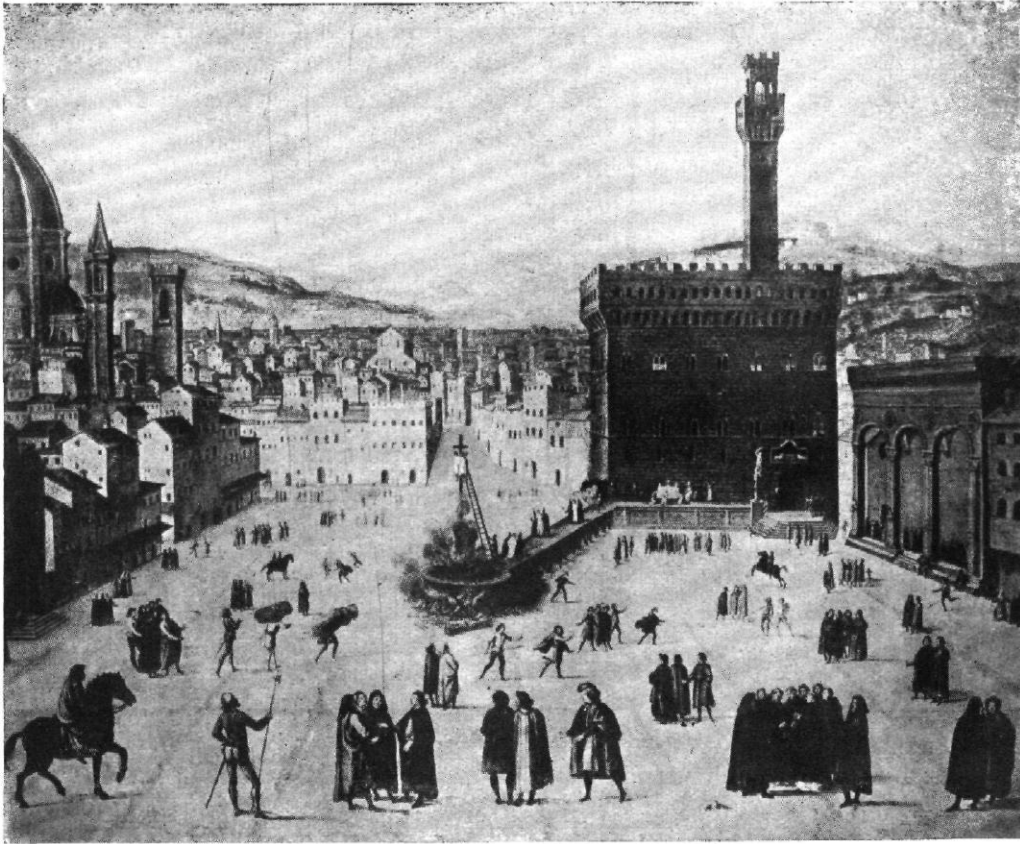
Als aber im Jahre 1504 der David Michelangelos an ihre Stelle rückte — ein Werk von höchsten dekorativen Qualitäten, im Kolossalmaßstab, flächenhaft komponiert, leuchtend weiß vor dunklem Hintergrund — konnte die mittlerweile zur klassischen Empfindung entwickelte Kunstauffassung, die nicht mehr irrational und isolierend, sondern rational und kosmisch empfand, d. h. jedes Ganze klar gegliedert und jedes Teiglied auf ein Ganzes bezogen wissen wollte, eines symmetrischen Gegenstückes auf der anderen Treppenwange nicht mehr entraten. Es ist durchaus unhistorisch gedacht, wenn es bei einem neueren Autor heißt: „den Herkules des Bandinelli stellte die eifersüchtige Eitelkeit seines Schöpfers rechts neben den David an die Ecke der Ringhiera“<sup>1)</sup> vielmehr stellte ihn — nicht an die Ecke der Ringhiera, die ja beim David endigte, sondern an die andere Ecke der Palasttreppe — die vom Renaissancegefühl geleitete künstlerische Einsicht der Florentiner Signori, bei denen schon 1508 der Entschluß feststand: „a canto al Davitte gigante“ ein Gegenstück in Gestalt eines Herkules mit Cacus aufzustellen.<sup>2)</sup> Wenn dann durch allerlei Umstände nicht, wie anfangs beabsichtigt, Michelangelo, sondern Bandinelli mit der Ausführung betraut wurde, so ändert das nichts an der Tatsache, daß rein künstlerische, aus dem Geist der Hochrenaissance heraus verständliche Erwägungen von vornherein für diese Stelle ein Werk gefordert hatten, das, in der Proportion durchaus auf sein Gegenüber abgestimmt und durch die symmetrisch an die beiden Postamentstirnen anlaufenden Treppenstufen mit ihm zu einer festen Einheit verbunden, dazu bestimmt war „per esser l'uno e l'altro, e Davitte ed Ercole, in segno del Palazzo“.

So waren also in vollem Gegensatz zu den im 19. Jahrhundert geschaffenen Verhältnissen, der David und der Herkules nicht beziehungslose Freiplastiken, die an andere plastische Werke Anschluß suchen konnten, sondern flächenhaft gebundene dekorative Skulpturen, die, gleich Schildwachen, ästhetisch unlöslich mit der Palastfront verknüpft erschienen. Damit entfällt die Voraussetzung für die Ansicht, daß diese beiden Figuren mit dem Brunnen und dem Reiterdenkmal zu einem raumteilenden Spalier zusammenzubeziehen seien: sie gehören als renaissancemäßig dekorative Kunstwerke zueinander, zur Treppe und zur Fläche der Palastfront — der Brunnen und das Reiterdenkmal gehören, ganz im Sinn des Frühbarock, als freiplastisch-vollräumliche Monumente zu der Piazza: denn der Brunnen<sup>3)</sup>, genau im Mittelpunkt der Platzbreite, daher unter Opferung eines Stückes der Ringhiera, errichtet und durch dieses unmittelbare Einschneiden in dieselbe genötigt, sich ihrer Axenlinie anzuschließen, bildet (ebenso wie das später aufgestellte und seinerseits den Raum zwischen dem Brunnen und der Einmündung der Via delle Farine genau halbierende Reiterdenkmal) eine vollkommen selbständige körperhafte Einheit, die dem Palast mit seinem Figurenschmuck als plastisches Äquivalent entgegengesetzt ist, d. h., das

<sup>1)</sup> Brinckmann a. a. O. Seite 22.

<sup>2)</sup> Gaye, Carteggio II Seite 97, 98 und Vasari, Vite, ed. Milanese, VI, Seite 148 ff.

<sup>3)</sup> Er wurde ursprünglich, wie es heißt, auf Betreiben Bandinellis bewilligt, der sich wieder einmal einen guten Block nicht entgehen lassen wollte und ihn zunächst auf eigene Rechnung gekauft hatte: Baldinucci, Opere, Mailand 1811, VII, Seite 421 f.



Die Piazza della Signoria im Jahre 1498  
(Gleichzeit. Gemälde eines Florentinischen Meisters, Florenz, Museo di S. Marco. Ausschnitt)



Die Piazza della Signoria im XVIII. Jahrhundert (Gemälde von Bernardo Belotto, Budapest)



Die Piazza della Signoria im XVIII. Jahrhundert gegen die Loggia dei Lanzi zu gesehen (nach Guiseppe Zocchi Ausschnitt).

Schwergewicht desselben nicht, wie die heutige Ansicht will, zusammen mit den anderen Figuren durch Bildung einer optisch raumteilenden Reihung, sondern allein von sich aus durch die Entgegensetzung einer plastisch gleichwertigen Masse paralyisiert. —

Wie so oft malerische oder graphische Architekturdarstellungen gerade dadurch, daß sie durch Übertreibung, Auslassung oder Abänderung die tatsächlichen Daten einer architektonischen Situation in einem ganz bestimmten Sinne modifizieren, die historische Auffassung dieser Situation berichtigen können, so kommen uns auch hier, sich glücklich ergänzend, zwei Darstellungen der Piazza della Signoria zu Hilfe: das Budapester Bild Canalettos<sup>1)</sup> und eine Zeichnung von Guiseppe Zocchi (1711—1767)<sup>2)</sup>, die beide den Brunnen völlig vom Palast und seinen Portalfiguren isolieren, indem sie ihn einmal in ein anderes Licht setzen, sodann seine Entfernung vom Palast (und zwar Canaletto den seitlichen Abstand, Zocchi — der den Platz gegen die Loggia zu aufnimmt, so daß die seitlichen Abmessungen nicht sprechen — die Tiefendimension) erheblich übertreiben, wodurch sie die Massenbedeutung des Brunnens bzw. des Denkmals heben, dafür aber ihre Zusammenbeziehung mit den Giganti zu einer „Reihe“ völlig unmöglich machen — während Hildebrand, der das Gegenteil verdeutlichen will, in seiner Grundriß-Skizze die Situation amüsanterweise ebenso stark wie die Barockmeister, nur nach der anderen Seite hin, verändert: er vergrößert den Abstand David-Herkules und verkleinert entsprechend den Abstand David-Neptun, sodaß der David etwa in die Mitte rückt. — Daß diese Darstellungen erst aus dem 18. Jahrhundert stammen, erhöht eher ihren Wert; wenn selbst noch in der Zeit des spätesten Barock, als an und für sich die Zusammenbeziehung von Statuen zu raumteilenden oder raumbegrenzenden Spalieren (man denke etwa an die Skulpturen-Alleen in den Gartenanlagen) etwas durchaus Geläufiges war, die vier Plastiken der Piazza della Signoria nicht als optische Reihe empfunden<sup>3)</sup>, sondern — entsprechend der damals noch bestehenden architektonischen Bindung der beiden Treppen-Figuren — teils als dekorativer Schmuck des Palastes, teils als selbständig

<sup>1)</sup> C. Ricci, 100 Vedute di Firenze antica, 1906 Tafel LVII.

<sup>2)</sup> In der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, gestochen in Scelta di XXIV Vedute della città di Firenze von Andrea Gerini, Florenz, s. a., als Tafel XXIII, danach unsere Abb. VI.

<sup>3)</sup> Diese Auffassung hat das 18. Jahrhundert selbst bei der Aufnahme von der Uffizienseite (Zocchi a. a. O. Veduta XX) nicht betätigt: David und Herkules erscheinen in einer Ebene, der Brunnen wesentlich vorgezogen, das Reiterdenkmal noch mehr,

körperhafte Massengebilde aufgefaßt wurden, so muß für den Frühbarock eine gleiche Auffassung mit umso größerer Sicherheit vorausgesetzt werden,

Diese an sich nicht sehr belangreiche Feststellung ist gleichwohl in doppelter Hinsicht von einigem Interesse: sachgeschichtlich insofern, als die Entwicklung des Statuenschmuckes der Piazza della Signoria die Wandlungen des Kunstgefühls vom 15. bis zum 19. Jahrhundert gleichsam symptomatisch widerspiegelt (mit vorbildlicher Deutlichkeit sehen wir nach der irrational-isolierenden Auffassung der Gotik das rational-koordinierende, aber noch flächenhaft gebundene Symmetrie-Gefühl der reifen Renaissance, nach der auf die Zusammenballung und Dynamik plastischer Massen gerichteten Tendenz des Frühbarock den neuzeitlichen Subjektivismus wirksam werden, der die ursprünglich teils dekorativ, teils freiplastisch, jedenfalls aber nicht optisch, sondern haptisch aufgefaßten Einzelmonumente zu Gebilden umdeutet, die über ihre Eigengeltung oder Schmuckwirkung hinaus in ihrer Gesamtheit die Funktion einer raumteilenden Reihe besitzen) — methodologisch insofern, als einerseits die Bedenklichkeit einer Kunstbetrachtung offenbar wird, die die künstlerischen Absichten der Vergangenheit nur nach dem ästhetischen Eindruck eines heutigen Betrachters beurteilt, andererseits der große exegetische Wert sich zeigt, der bei der Deutung architektonischer Situationen den gleichzeitigen oder zeitlich nahestehenden Wiedergabender betreffenden Kunstdenkmäler gerade wegen ihrer einseitig stilisierenden Art der Darstellung zukommt.

## Bibliographie ab 1914

Ausführliche Referate vorbehalten

- Block, Fritz. Die kirchliche Baukunst im alten Bistum Comminges (Pyrenäen). Berlin 1917.
- Bruck, Robert. Ernst zu Schaumburg. Ein kunstfördernder Fürst des XVII. Jahrhunderts. Berlin 1917.
- Ehmig, P. Das deutsche Haus. Sechs Bücher über Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. I. Band: Die Entwicklung des geschichtlichen deutschen Hauses. II. Band: Bauernhaus und städtischer Wohnbau. Berlin 1916.
- Grotte. Biedermeiergrabmäler. Berlin 1916.
- Gurlitt, Cornelius. Alte Bauten in Bulgarien. Herausgegeben vom Regierungs-Baumceister Dr. Ing. Max Zimmermann. Lieferung I 1916.
- Häberlin, Paul. Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern 1916.
- Hartig, Erdmann. Flandrische Wohnungs-Architektur. Mit Unterstützung der Königl. Preuß. Staatsregierung und des Kaiserl. Deutschen Generalgouvernements in Belgien. Mit einem Vorwort von Paul Clemen. Berlin 1916.
- Heynssen, F., Dr.-Ing. Zur Geschichte der Stadtbaukunst Hamburgs im Mittelalter. Hamburg 1917.
- Janssen, Th. Die Grundlagen des technischen Denkens und der technischen Wissenschaft. Berlin 1917.
- Dethlefsen, Dr. Richard. Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreußen. 1917.
- Schulze, R. Gubbio und seine mittelalterlichen Bauten. Berlin 1915.
- Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. VII. Band, Heft 3/4; Dr. Anton Baumstark, Die Modestanischen und die Konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem. Paderborn 1915.
- Edelmayer, Robert. Das Kloster Schonau bei Heidelberg. Heidelberg 1915.
- Kempff, Friedrich. Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege, mit 89 Abbildungen im Text. Karlsruhe 1914.
- Krakauer, S. Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einigen Städten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Worms und Berlin 1914.
- Lüthgen, Eugen. Belgische Baudenkmäler. Leipzig 1915.
- Ostendorf, Friedrich. Haus und Garten. Berlin 1914.

- Pflüger, Julius. Die Formschönheit einfacher geometrischer Gebilde. Stuttgart 1915.
- Reimers, J. Handbuch für die Denkmalspflege. Hannover 1915.
- Hartmann, Karl O. Stilwandlungen und -irungen in den angewandten Künsten. München 1916.
- Brockhaus, Heinrich. Deutsche städtische Kunst und ihr Sinn. Leipzig.
- Konia, Hans. Dr. Potsdamer Baukunst. Eine Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung. Potsdam 1915.
- Bramante, St. Peter. Entwurf und seine Apokryphen von Dagobert Frey. Wien 1915.
- Grautoff, O. Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland. Bern 1915.
- Hassinger, Prof. Dr. Hugo. Kunsthistorischer Übersichtsplan von Wien. Wien 1915.
- Sörgel, Hermann. Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München 1918.
- Schwab, Hans. Dr.-Ing. Das Schweizerhaus, sein Ursprung und seine konstruktive Entwicklung. Zarau 1918.
- Jodl, Friedrich. Ästhetik der bildenden Künste. Stuttgart und Berlin 1917.
- Schütz, Wolfgang. Das Alt-Berliner Grabmal 1750-1850. Berlin 1917.
- Frankl, Paul. Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst. Leipzig 1914.
- Riepert, Dr.-Ing. P. H. Die Architektur im Eisenbeton. Der Einfluß der Konstruktion auf die künstlerische Raumgestaltung. Charlottenburg 1914.
- Boerschmann, E. Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Band II: Gedächtnistempel Tze Tang. Berlin.
- Dehio, G. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, herausgegeben vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Band I: Mitteldeutschland. Berlin.
- Feldegg, F. v. Friedrich Ohmanns Entwürfe und ausgeführte Bauten. Wien.
- Koch, H. Gartenkunst im Städtebau. Berlin.
- Kehrer, Hugo. Alt-Antwerpen. Eine kunsthistorische Studie. München 1917.
- Mackowsky, Dr.-Ing. Walter. Das niederdeutsche Bürgerhaus. Sonderdruck des Profanbau. Leipzig.
- Michelangelo. Des Meisters Werke und seine Lebensgeschichte. Herausgegeben von Alfred Semrau. Berlin.
- Ostsee und Ostland. I. Die baltischen Provinzen. Band 3: Bauten und Bilder. Herausgegeben von Otto Grautoff. Berlin-Charlottenburg 1916.
- Piotrowski. Lemberg und Umgebung. Handbuch für Kunstliebhaber. Lemberg.
- Maher, Georges. Architekt in Chikago. The work of George W. Maher. Chikago.
- Leopold, Walter. Sizilianische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza, Armerina, Nicosia und Randazzo. 23. Heft der Beiträge zur Bauwissenschaft. Berlin 1917.
- Menzel. Architekturen. Auswahl von 60 Tafeln der Ausgabe 1906.
- Schmarsow. Kompritions-gesetze des Mittelalters. I. Halbband. Leipzig 1915.

## Zeitschriftenschau

---

Es werden an dieser Stelle aus der periodisch erscheinenden kunstwissenschaftlichen und architektonischen Literatur nur diejenigen Aufsätze und Besprechungen genannt, die für Geschichte und Ästhetik der Architektur von wesentlicher Bedeutung sind:

- Repertorium für Kunstwissenschaft. XLI. Band. Heft 3-5. Januar 1919.
- Ernst Küster: Belgische Gärten des 15. Jahrhunderts.
- Georg Stuhlfaut: Glocke und Schallbrett.
- Josef Strzygowski / Heinrich Glück: Persischer Helanismus in christlicher Zierkunst.

Besprechungen:

Erich Rothacker: Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. — H. Tietze, Die Methode in der Kunstgeschichte. — O. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

Fritz Hoerber: Rudolf Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte.

Paul Frankl: Hans Folnesics, Brunelleschi, ein Beitrag zur Entwicklung der Frührenaissance-Architektur.

K. Zoega v. Manteuffel: Fr. Malaguzzi-Valeri, La corte di Lodovico il Moro (z. T. Bramante Studien enthaltend).

Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919. Nr. 1.

Besprechungen:

H. Vollmer: W. Schütz, Das Alt-Berliner Grabmal 1750/1850.

Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919. Nr. 2/3

Willi P. Fuchs: Die historische Entwicklung der Massengliederung deutscher Barockpaläste,

Besprechungen:

A. Grisebach: B. Ebhardt, Die 10 Bücher der Architektur des Vitruv.

K. Gerstenberg: P. Clemen u. Cornelius Gurlitt, Die Klosterbauten der Zistercienser in Belgien.

H. Kahns: Röthlisberger, Die Architektur des Gralstempels.

Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Band 39. Heft IV.

Georg Gronau: Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta i. d. Düsseldorfer Kunstakademie (zum Teil auch architektonische und dekorative Entwürfe des G. d. P. enthaltend).

Die Denkmalpflege. Jahrg. 21. Nr. 4.

Roseck: Die Kirche in Mont St. Martin bei Longwy.

Neudeutsche Bauzeitung 1919. Heft 3/4 und 13/14, 15/16.

Hans Schmidkunzi: Das Sehen im Bauwerk.

Der Cicerone. XI. Jahrg. Heft 4.

Fritz Hoerber: Persönlichkeit und Volkstum i. d. Baukunst der Gegenwart.

Otto Grautoff: Denkmalschutz und Kunstraubpolitik in Frankreich.

Kunst und Künstler, 1919. Heft 7. April.

Albert Dresdner, Kopenhagen:

Besprechungen

W. C. Behrendt, Hans Thielke, Die Bauten des Seebades Doberan-Heiligendamm um 1800. O. Bartning, Paul Mebes um 1800, zweite Auflage.

Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, XI, Heft 1/4

M. Zweig: Die gräflich Althanschen Gartenpaläste in Wien.

Deutsche Bauzeitung 1919, Nr. 34.

O. Jürgens: Sacchettis Pläne für die Umgestaltung des Madrider Schlosses. Referiert von Otto Schubert.

Die Kunst für Alle. 1919, April. Heft 13/14.

O. Grautoff: Aufbauendes Kunstgefühl und künstlerische Zerstörungstendenzen in Frankreich (Historie, Inventarisierung).

Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. 31. Heft 11/12.

F. C. Heimann: Des Kölner Domes künstlerische Ausgestaltung in den Tagen Alexander Schnütgens. 1866—1918.

# Wasmuths Kunsthefte

In unserem Verlage erscheint eine neue Serie unter dem Namen

## „WASMUTHS KUNSTHEFTE“.

„Wasmuths Kunsthefte“ wollen in ihrer Vollendung in billigen, jedem zugänglichen Publikationen einen umfassenden Überblick über das Kunstschaffen der Vergangenheit und Gegenwart bieten. Sie bringen gleichmäßig die Malerei wie die Graphik, die Plastik wie die Architektur. — Jedes Heft enthält 12 Tafeln und eine besonders sorgfältig ausgeführte Sondertafel.

Heft 1: *Prof. Dr. G. Möller*, „*Das Mumienporträt*“, mit 13 Tafeln, darunter einer farbigen nach Mumienbildnissen.

Heft 2: *Dr. H. Th. Bossert*, „*Ein alt-deutscher Totentanz*“, mit 13 Tafeln, nach den Holzschnitten des Heidelberger Totentanzes.

Heft 3: *Prof. Dr. Curtius*, „*Das griechische Grabrelief*“, mit 13 Tafeln, darunter ein Lichtdruck, nach griechischen Grabmälern.

Heft 4: *Fritz Stahl*, „*Danzig, eine deutsche Stadt*“, mit 13 Tafeln, darunter eine Tiefdrucktafel nach einer Radierung von Marie Seeck.

Heft 5: *Oscar Gehrig*, „*Plakatkunst und Revolution*“, mit 13 Tafeln, darunter 8 farbigen nach Plakaten und 4 Textabbildungen.

Heft 1, 4 und 5 bereits erschienen, Heft 2 und 3 erscheinen demnächst.

*Preis jedes Heftes Mk. 3.60, Format 24×32 cm*

Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin