

# Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur

Herausgeber: Dr. Paul Zucker



Abbildung 1

## Ein Skizzenbuch des churfürstl. Bau-Directorial- Raths und Landgeometers Josef Damian Stuber.

Von V. Curt Habicht.

Das Skizzenbuch, das ich mit den folgenden Zeilen veröffentlichen möchte, hat zu seiner Würdigung lange aufgefordert, ohne daß sich die Wissenschaft darum gekümmert hat. In dem Neuen allgemeinen Künstlerlexikon von G. K. Nagler (München 1847, Bd. 17) wird es nämlich S. 509 mit den Worten: „Im Jahre 1845 kam bei einer Auktion in München von diesem Stuber ein Band mit 32 getuschten Zeichnungen vor, welcher Vorbilder für Bildhauer und Decorationsmaler enthält, fol.“ erwähnt. Diese Nichtbeachtung ist nicht weiter verwunderlich, die gerechte wissenschaftliche Würdigung des Barocks und seine Erforschung sind noch jung; weder Private noch Museen hatten ein sonderliches Interesse an dem Skizzenbuche eines dazu noch so gut wie unbekanntem Baumeisters einer damals—und noch langehin—verächtlich behandelten Zeit. Gewiß ist jetzt das Interesse am Barock groß genug, Stuber wird auch noch seinen Biographen finden— und das seit der Erwähnung bei Nagler verschollene Skizzenbuch erlebt ja hiermit seine Auferstehung. Aber eines fehlt denn doch noch sehr brennend. Das ist die nötige Zentralstelle, die sich um den Besitz des Skizzenbuches eigentlich umtun müßte. Sie gibt es für Bayern ebensowenig, wie für irgend ein anderes deutsches Land. Ich meine die Baumuseen. Durch die Initiative des

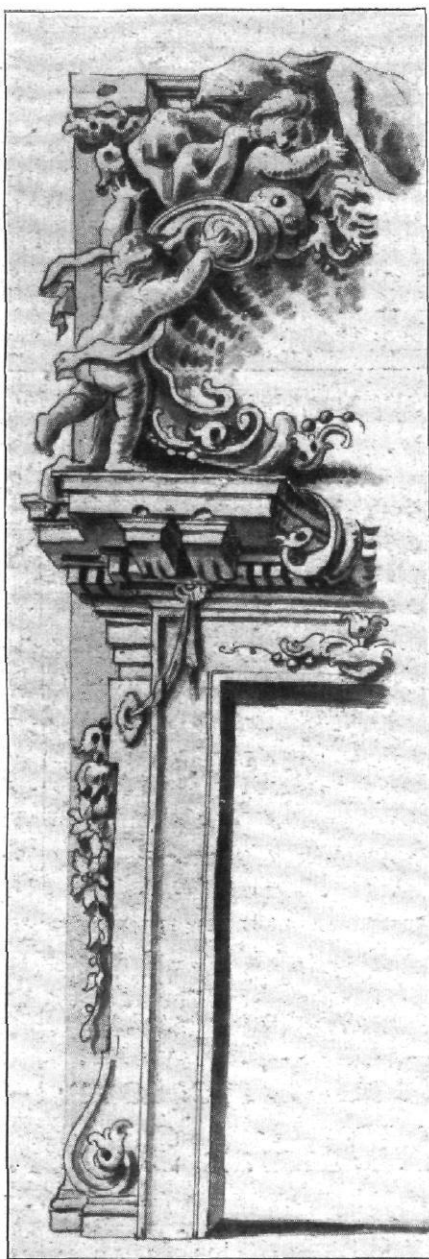


Abbildung 2

niedersächsischen Baumuseum-Vereins (Hannover) wird ja wohl nun endlich das unsachliche und vorstellungsarme Vorurteil gegen die Baumuseen zerstreut und durch die Tat gezeigt werden, welche Aufgaben, Möglichkeiten und Vorteile ein solches Baumuseum besitzt. Der verknöcherte museale Zunftgeist führte gegen die Berechtigung der Baumuseen hauptsächlich den Vorwurf, daß ein solches Museum keine Originalsammlungen sammeln könne, ins Feld. Dies hier zu veröffentlichende Skizzenbuch ist nur ein kleiner Teil der Originalsammelgegenstände — und wie wir sehen werden sogar nur bescheidenen künstlerischen und Quellenwertes —, deren Vereinigung an einer Zentralstelle (Museum) für die wissenschaftliche Erforschung der Bautätigkeit eines Landes (neben vielen anderen Zwecken!) von allergrößter Bedeutung ist. Originalgrund- und -Aufrisse, Originalbauteile, Originalmodelle, Stadtpläne, ältere Kupferstichwerke und Veröffentlichungen von Bauwerken, Architekturtheoretiker, Ansichten untergegangener oder veränderter Bauten (Holzschnitte, Kupferstiche Zeichnungen und Photographien) — all dies sind Sammelobjekte eines solchen Museums. Wie unendlich ist die Wissenschaft der übrigen Kunstgebiete (Plastik, Malerei usw.) durch die museale Tätigkeit gefördert worden. Die stiefmütterlich behandelte Baugeschichte wird erst dann zu ähnlichen gesicherten Resultaten gelangen, wenn auch ihr durch Museen und — die außerordentlich fördernden Ausstellungen (s. obige Sammel-Ausstellungsobjekte!) — der gleiche heuristische Dienst geleistet wird.

Nach diesen — wie mir schien — nötigen Erörterungen über die sinngemäße Beheimatung von Werken wie dem unseren will ich zu einer Beschreibung desselben übergehen. Schon der jetzige Aufenthaltsort beweist zur Genüge die Berechtigung der obigen Forderung nach lokalen Baumuseen. Es wird in der Bibliothek der Technischen Hochschule Hannover aufbewahrt, in die es mit der Sammlung des Geh. Baurats Prof. Dr. A. Haupt gelangt ist. Der äußere Einband ist später angefertigt (nach dem Buchbinder-Signet durch A. Hémerin Paris!) und trägt den in Gold aufgedruckten Titel: *Ornements d'Architecture intérieure par Damian Stuber dessinateur de l'Electeur de Bavière 1700*. Es folgt auf ein späteres Vorsatzblatt (aus der Zeit des Einbandes)

das Titelblatt, als I bezeichnet. Das Bl. (I<sup>a</sup>) ist mit einem reichbewegten Fensterentwurf als Titel geschmückt. In die leere Fläche ist von späterer Hand<sup>1)</sup> eingetragen: gezeichnet von Josef Damian Stuber, Churfürstl. Baierischen Bau-Directorial-Rath und Landgeometern; gestorben den 16. Merz 1797.

Ich gebe im folgenden eine kurze Inaltsgabe der übrigen Blätter, die sämtlich nur auf einer Seite benutzt sind.

Bl. II<sup>a</sup>        3 Entwürfe für Deckenfriese.

Bl. III<sup>a</sup>      3 Entwürfe für Deckenfriese.

Bl. IV<sup>a</sup>      Entwurf für 1 Hermenpfeiler und Bogenansatz, daneben linke Seite einer Kartusche.

<sup>1)</sup> Offenbar von einer des 18. Jahrhunderts; vermutlich von einem Erben Stubers.

- Bl. V<sup>a</sup> Entwurf für Freitreppe. Oben 2 Putten und rechte Hälfte einer Kartusche.
- Bl. VI<sup>a</sup> 2 Entwürfe für Türen mit darüber befindlichen offenen Bögen.
- Bl. VII<sup>a</sup> 2 Türentwürfe. Oben 1 Deckenfries.
- Bl. VIII<sup>a</sup> 2 Türentwürfe. Oben 2 Deckenfriese.
- Bl. IX<sup>a</sup> 2 Türentwürfe. Oben 2 Deckenfriese.
- Bl. X<sup>a</sup> 2 Türentwürfe. Oben 1 Deckenfries und Teil einer Kassettendecke.
- Bl. XI<sup>a</sup> 2 Türentwürfe. Oben Deckenfries.
- Bl. XII<sup>a</sup> Entwurf für Kamin und Wandgliederung.
- Bl. XIII<sup>a</sup> 1 Fenster, 1 Tür, 1 Deckenteil.
- Bl. XIV<sup>a</sup> 3 Deckengesimse, 1 Kartusche.
- Bl. XV<sup>a</sup> 3 Deckenteile, 2 Kartuschen.
- Bl. XVI<sup>a</sup> 1 Deckenteil, 1 Wandecke.
- Bl. XVII<sup>a</sup> 1 Deckenteil, 1 Volute mit Tritonenputto.
- Bl. XVIII<sup>a</sup> 1 Deckenteil, 1 Tür.
- Bl. XIX<sup>a</sup> 2 Türen, 2 Ornamente.
- Bl. XX<sup>a</sup> 1 Wandgliederung, 1 Tür.
- Bl. XXI<sup>a</sup> 1 Tür und 1 Portal mit Blick auf Wand mit Nische.
- Bl. XXII<sup>a</sup> 1 Portal mit Blick auf offene Halle, 1 Tür.
- Bl. XXIII<sup>a</sup> Säulenstellung und Tür.
- Bl. XXIV<sup>a</sup> Kamin, Wand mit Tür und Fenster; Blick in Bogenhalle.
- darnach folgend auf dünnerem Papier gezeichnete und mit rot und graugrün gehöhte, unpaginierte Blätter.
- Bl. XXV<sup>a</sup> 2 Torbogen, 1 Eckkonsole, 2 Kartuschen.
- Bl. XXVI<sup>a</sup> 2 Vasen, 2 Kartuschen.
- Bl. XXVII<sup>a</sup> 2 Vasen, 1 Kartusche, 1 Torbogen.
- Bl. XXVIII<sup>a</sup> 4 Volutenkartuschen.
- Bl. XXIX<sup>a</sup> 1 Kartusche mit Nische und Büste.
- Bl. XXX<sup>a</sup> 4 Kartuschen.
- Bl. XXXI<sup>a</sup> 1 Konsole, 2 Kartuschen.
- Bl. XXXII<sup>a</sup> 3 Konsolen.

Die beigegebenen Abbildungen reichen aus, eine Vorstellung vom Wesen dieser Entwürfe zu bieten. Bl. I—XXIV sind Federzeichnungen, die leichte Vorzeichnungen in Blei überdecken und die mit grünlich-grauer Sepia (mit dem Pinsel) übergangen sind. Ähnlich sind die folgenden Blätter angefertigt, nur mit dem Unterschiede, daß hier rötlich-braune oder grüne Farbtöne mit dem Pinsel für die Modellierung verwendet worden sind. Die Inhalte der Zeichnungen sind im Wesentlichen Innendekorationen und Teile von solchen, deren Ausführung in Stuck gedacht ist. Der mit großer Sicherheit beherrschte Formenreichtum des Barocks drängt sich in einzelne Ausschnitte. Es sind immer nur Teile, — halbe Türen, Deckenecken, Deckengesimse usw. — die dargestellt werden und die die Hauptabsicht deutlich erkennen lassen. Mit einer gewissen Unruhe wird die Zielsetzung erstrebt. Nebensächliches, Selbstverständliches, — die selbstverständliche Ergänzung von rechts und links etwa — Unnötiges wird weggelassen. Der Dekor ist die Hauptsache; die Vielfältigkeit der Ausschmückungsmöglichkeit bestimmter Teile wird festgehalten.

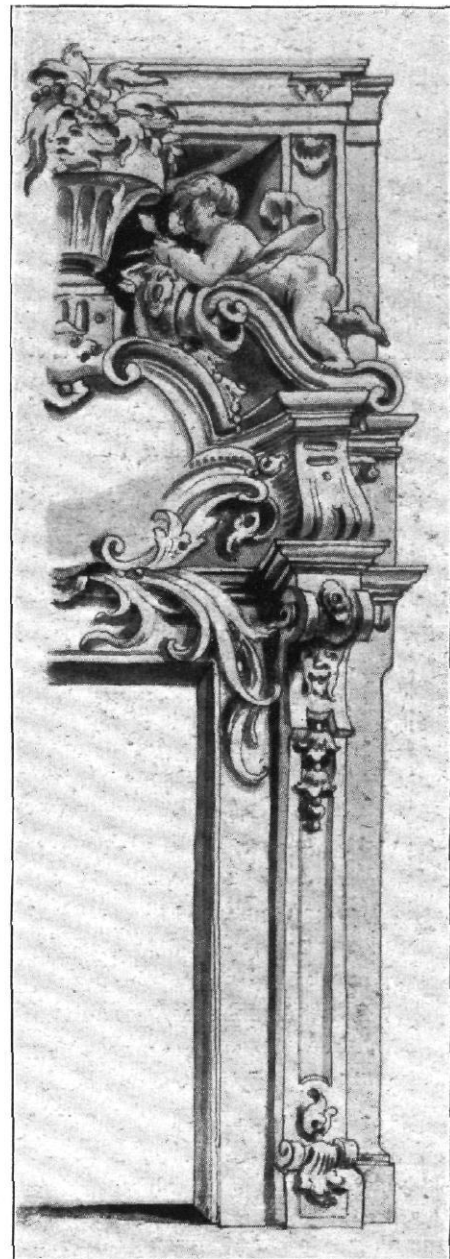


Abbildung 3

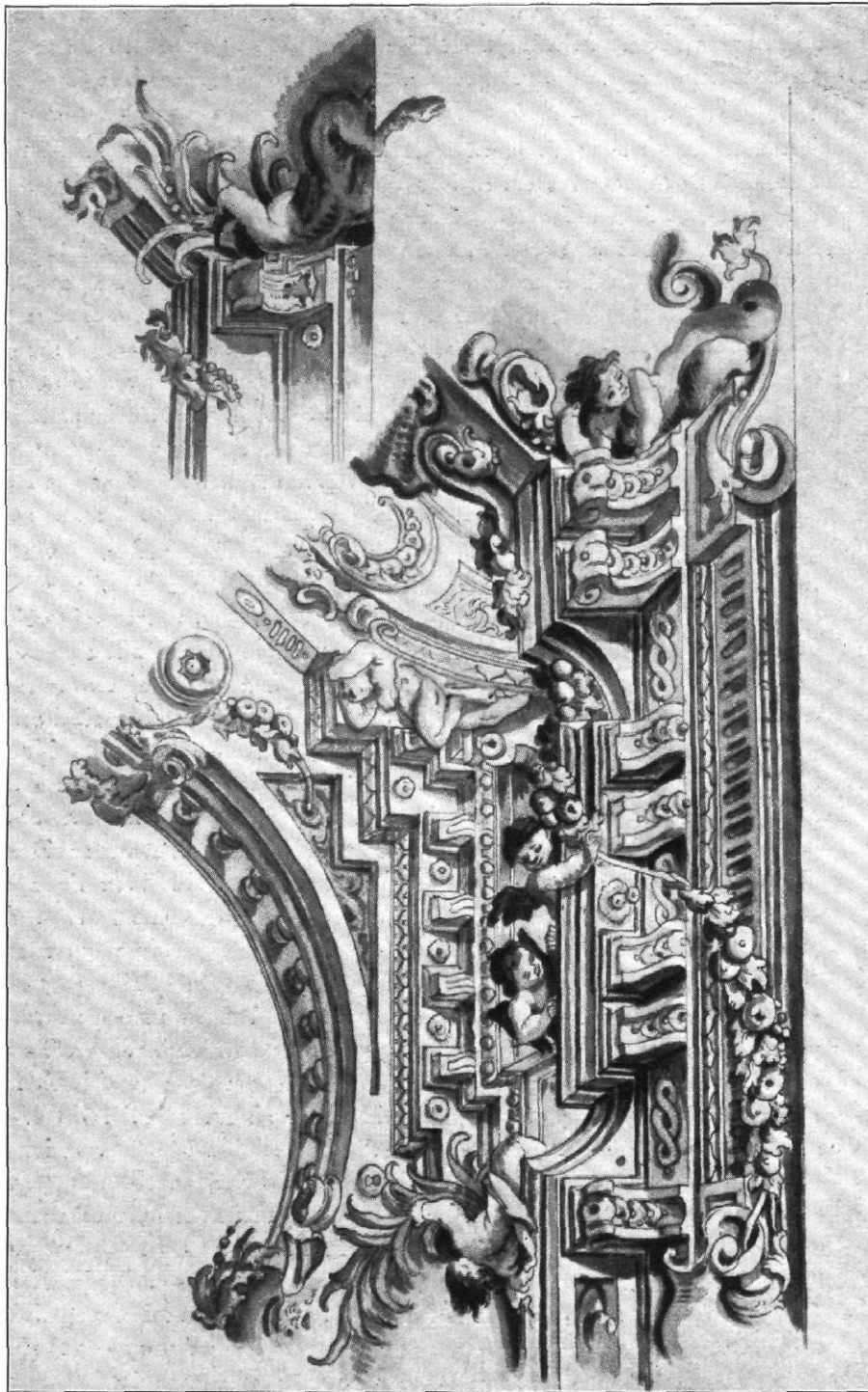


Abbildung 4

Eine kurze Beschreibung der Entwürfe, die ich in Abbildungen beigebe, wird am besten in die Eigenart der Skizzen einführen.

Bei den 3 Entwürfen für Deckengesimse auf Bl. 3\* (Abb. 1) tritt das architektonische Gerüst in den Hintergrund. Lediglich die Konsolen geben einen Anhalt für die Gliederung. Bei den beiden oberen Entwürfen fällt vor allem die Durchbrechung der Wand auf, ein Motiv, das auch bei anderen Entwürfen häufig wiederkehrt. Große Kartuschen, Figuren und Girlanden bilden

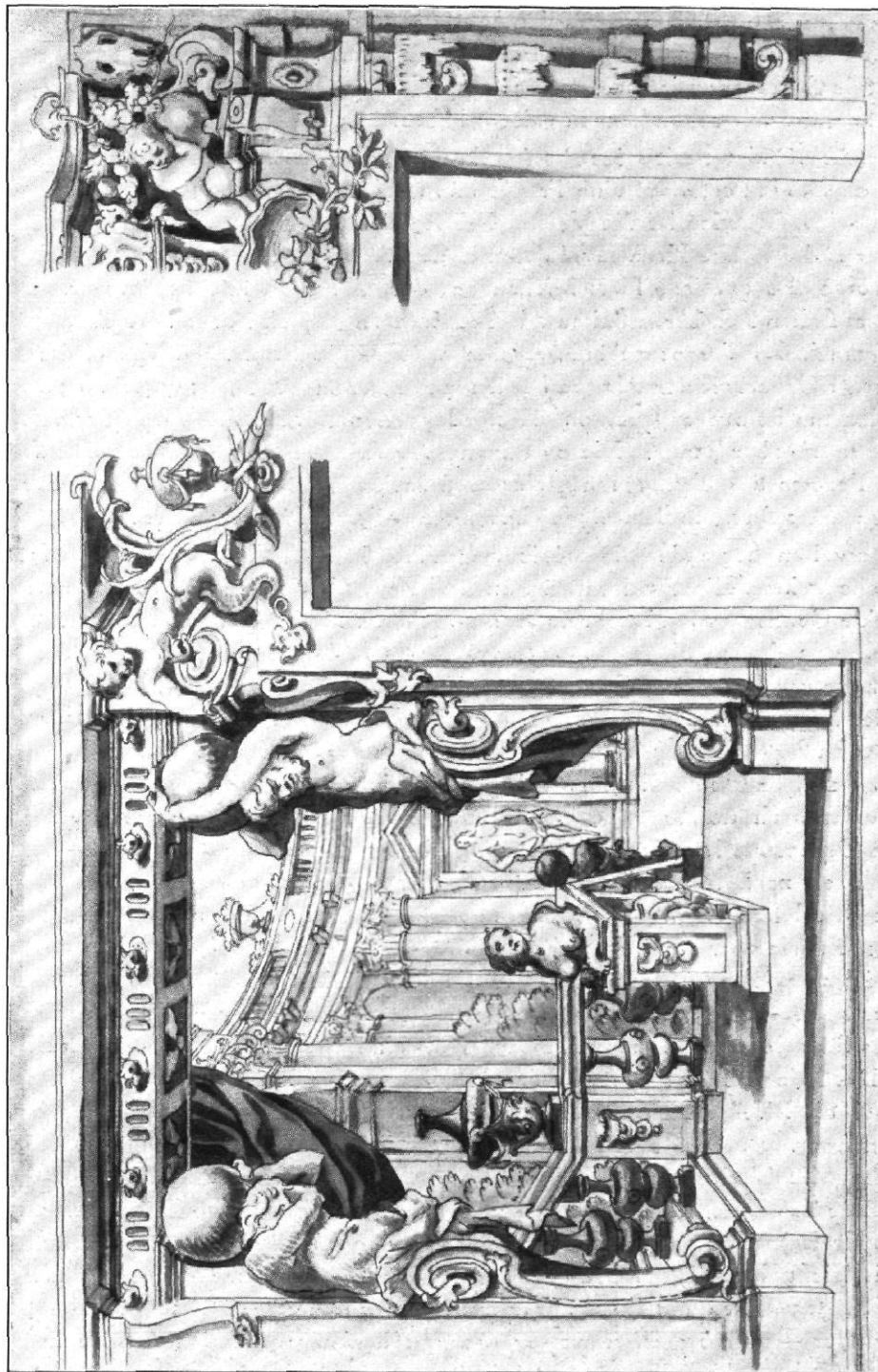


Abbildung 5

den Hauptbestandteil des Schmuckes. Und auf den kommt es in erster Linie an. Massige, quellende Formen, eine gewisse Wuchtigkeit bestimmen die Zeichnungen. Unter den Figuren fallen besonders die Tritonenputten auf.

Man muß sich die Entwürfe für die beiden Türen (Bl. IX, Abb. 2 u. 3) ausgeführt vorstellen, um die Häufung der Motive, die drängende Fülle recht zu empfinden. Auch hier wird das architektonische Gerüst — wie auch bei den oberen Deckengesimsen — völlig überwuchert von einer pathetischen Ornamentik.

Häufung, Wiederholung, Massigkeit sind die Eigenschaften des Entwurfs Bl. XVI\* (Abb. 4.) Das Ganze ist zur Ausführung in Malerei und Stuck gedacht. Anders auch nicht möglich. Der rein ornamentale Charakter wie bei allen Zeichnungen das wichtigste. Die Elemente des Ornaments sind die gleichen, die wir schon kennen gelernt haben.

Bl. XXII\* (Abb. 5) bietet mit seinen beiden Entwürfen besonders charakteristische Einfälle. Wir blicken links durch ein Portal auf eine Treppe und in einen Hof, der von bogenförmigen Arkaden abgeschlossen wird. Wieder ist die Verdeutlichung des Architektonischen nebensächlichler behandelt als der Dekor. Die Hermenvoluten mit den Atlanten rechts und links schlagen gleich den Fortissimoton des quellend Fleischlichen an, der alle Entwürfe beherrscht. Der schmale Türansatz ist auf allen sichtbaren Seiten mit Ornamenten gespickt. Sehr bezeichnend der sichtbar werdende Schmuck des Treppengeländers. Die wulstigen Baluster, die Vasen, die Sphinx und das knorpelartige Ornament der Pfosten häufen auf kleinem Raum bewegte Form. Das Detail der Hofarchitektur ist nur angedeutet. Die gedoppelten Säulen, die Vasen der Attika und die Figurennische sagen aber genug. Hierzu stimmt der Schmuck der rechts anschließenden Türe. Haltung und Formen des Tritonenknäbleins und zackender Kontur der Kartusche setzen die angeschlagenen Töne fort. In demselben Geiste der weitere Türentwurf rechts.

Von der zweiten Serie der Entwürfe mag Abb. 6 (Bl. XXIX\*) einen Begriff geben. Das Gegenständliche ist klar. Hinzuweisen wäre auch hier auf die Vorliebe für eckige, zackige Formen, auf das gezackte Gemisch von Muschelformen und Akanthusblattwerk am Kontur der Kartusche. Die bizarre Knorpelerei aus gleichem Drange wie die Form der Bildnische oder die unvermittelt erscheinenden, naturalistischeren Blattzweige.

Dies ist das Skizzenbuch J. D. Stubers! Sind die Entwürfe eigenem Hirn entsprungen? Diese Gretchenfrage muß gestellt sein. Es macht nichts, daß man sie mit: Nein! beantworten muß. Stuber hat sich aufs engste an die Entwürfe von A. de Rosis<sup>1)</sup> gehalten. Die Blätter I—XXIV sind glatte Kopien nach de Rosis. Die folgenden Blätter scheinen eigene Entwürfe zu sein.<sup>2)</sup> Die zahllosen Ornamentstiche der Zeit haben dabei aber gewiß Pate gestanden — vielleicht sogar mehr. Aber auch nach dieser Feststellung behält das Skizzenbuch seinen Wert. Es kann uns auch so noch allerlei aussagen und bleibt eine Quelle unserer Kenntnisse von der deutschen Barockkunst nach wie vor.

Zunächst ist es wichtig festzustellen, daß die italienischen Einflüsse noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts so stark sind, daß ein werdender Künstler — Stuber war damals ca. 30 Jahre alt<sup>3)</sup> — nichts besseres für seine Ausbildung zu tun weiß, als ein italienisches Vorlagewerk Blatt für Blatt zu kopieren. Das Skizzenbuch sagt uns aber auch einiges über den so gut wie unbekanntem Stuber aus. Sind auch die Bl. I—XXIV seines Skizzenbuches Kopien, so zeigt er sich doch als ein sehr gewandter Zeichner. Nur die linke Ecke des oberen Entwurfes auf Bl. I. — also der Beginn der Arbeit — ahmt die Technik des Kupferstichs seiner Vorlagen in Federstrichmanier nach. Sämtliche andere Zeichnungen halten sich zwar genau an Rosis Entwürfe, versuchen aber durch die Art des malerischen Vortrages unmittelbarer zu wirken. Die folgenden Blätter des Skizzenbuches, die vielleicht eigene (?) Erfindungen Stubers darstellen, wirken auch rein äußerlich, in der außerordentlich gewandten und flotten Darstellung, noch günstiger. Zeichnen konnte der Mann jedenfalls tadellos — und begriffen hat er den quellenden, wellenden Ausdrucksdrang dieser üppigen Ornamentik vollkommen.

Diese Feststellung kann bei einer Suche nach weiteren und eigenen Werken — auch baulich ausgeführten — von Stuber von Wert sein. Das vorliegende Skizzenbuch wird sich Stuber wohl bald nach dem Erscheinen — also um 1747 — als suchender und lernender Künstler angelegt

<sup>1)</sup> Die Entwürfe Rosis sind veröffentlicht: in einer italienischen Ausgabe: Raccolta di vari Schizi . . . Venedig 1747 (Jessen Nr. 362) und in einer englischen: A new Book of ornaments . . . invented by Angelo Rosis . . . London 1753 (Jessen Nr. 363.)

<sup>2)</sup> Ich konnte wenigstens bei den Ornamentstichen keine unmittelbaren Vorbilder finden.

<sup>3)</sup> Er ist nach Nagler: a. a. O. S. 509 im Jahre 1717 in München geboren.

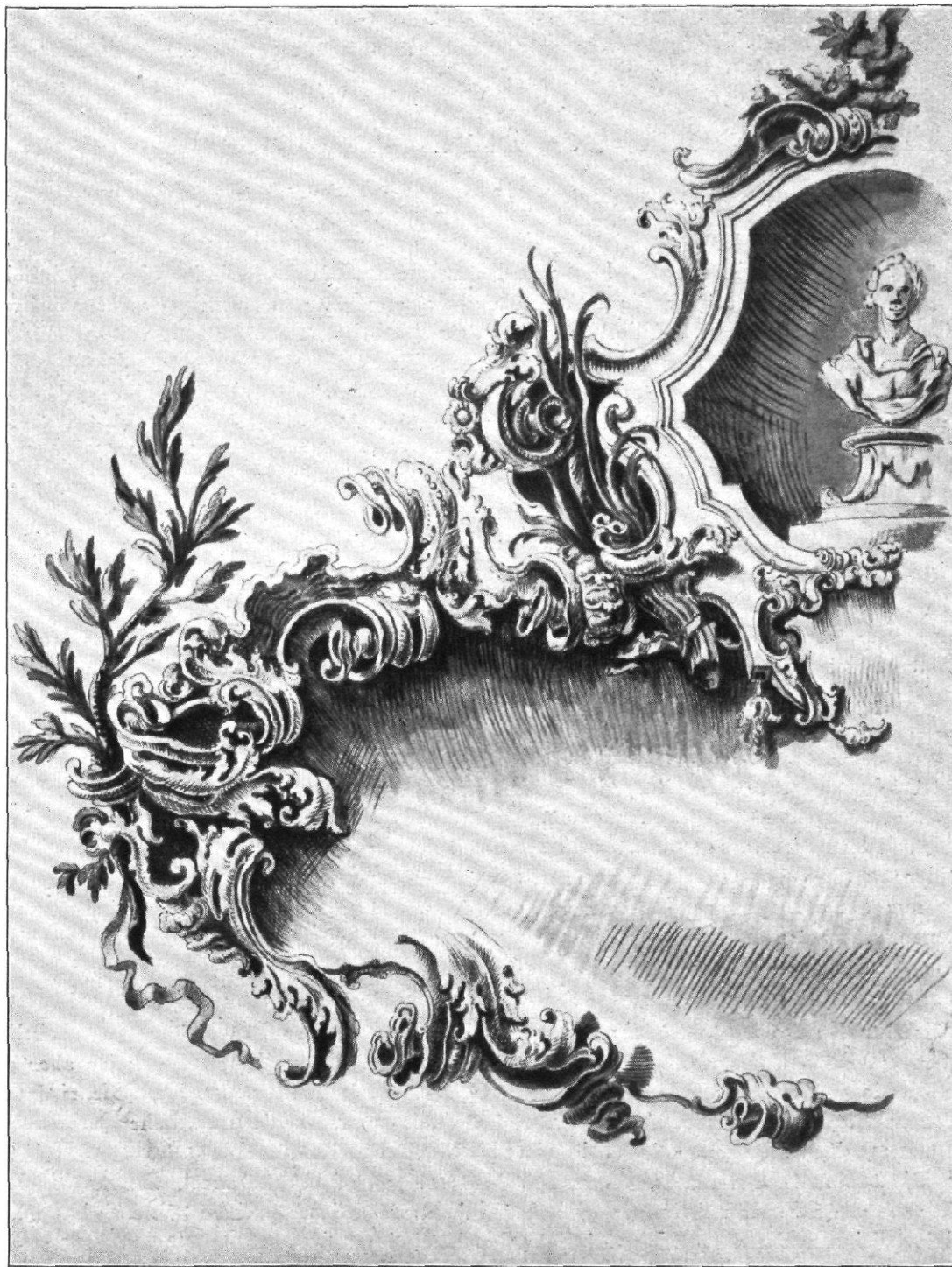


Abbildung 6

haben. Ich habe an einer anderen Stelle auf die Quellen der Kenntnisse unserer Barockarchitekten hingewiesen;<sup>1)</sup> auch dies Beispiel ist für den Werdegang dieser Meister lehrreich.

Einen weiteren Anhalt bietet uns das Skizzenbuch durch den Eintrag des Titelblattes, der offenbar von einem Angehörigen herrührt, jedenfalls von einer Hand, die die Schreibweise des 18. Jahrhunderts verrät. Darnach ist Stuber — nicht wie Nagler angibt 1790 — sondern 1797 gestorben.

<sup>1)</sup> vergl. V. C. Habicht: Die Herkunft der Kenntnisse Balthasar Neumanns auf dem Gebiete der Civilkunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft (9. Jahrg.) 1916 S. 46 ff.

# Die Baukunst der Armenier und Europa.

(Schluß von Seite 5.)

Das erwähnte magische Quadrat bestimmt die Anlage des Werkes, wie im Titel ersichtlich ist, durch einen Rösselsprung über die 8 Felder, und hat zur Folge, wenn schon nicht zum Zweck, einen Gegenstand nicht nur an einer Stelle, sondern an vielen behandeln zu können, von verschiedenen Gesichtspunkten aus. So können z. B. architektonische Einzelheiten einer Kirche unter den Titeln: Erscheinung — Bedeutung — Gestalt — Form immer wieder auftreten. Das erschwert den Überblick und verdunkelt die Zusammenhänge noch weit mehr, als die Sprache. Der Vorzug ist aber, daß eine These nicht erst bewiesen zu werden braucht, sondern daß man sie durch häufige Wiederholung wirken lassen kann. So „Die mazdaistische Kultur ist mit Christus und Muhammed erst recht zur Blüte gelangt“, schon im Vorwort und oft variiert. Besonders aber die These des hohen Alters der Denkmäler und der Präexistenz ihrer Typen in der denkmallosen Zeit.

pg. 58: „Die Kathedrale von Ani (um 1001—10 v. Chr.) ist ein verhältnismäßig später Zeuge einer Kunstblüte, deren Höhe Byzanz erst im 6. Jahrhundert (!?) übernahm, Europa aber erst in der Zeit der Gotik erreichte.“ Kurz vorher: „Der Kuppelbau, eine großzügige Entwicklung, die ihre Blüte nicht erst 1000, sondern im Gegenteil schon im 7. Jahrhundert erreicht, während die Entwicklungskämpfe sich bereits im 4. bis 6. Jahrhundert abgespielt haben müssen.“ — pg. 69: „Blüte am Anfang der Entwicklung, je weiter vom 4.—7. Jahrhundert entfernt, um so mehr sinkt schöpferische Kraft.“ — pg. 108: „Daß die Bauformen (von Zwarthnotz, um 641—661) nicht erst in der Zeit entstanden sind, aus der Belege dafür erhalten sind, ist von vornherein wahrscheinlich. — pg. 126: „Sechspässe (d. i. Kirchengrundriß) aus dem 7. Jahrhundert nicht erhalten, doch in Ani so beliebt, daß man schließen möchte, auch die ältere Zeit müsse sie gekannt haben:“ oder „In der Bagratidenzeit (d. i. 10.—11. Jahrhundert) ist in der Kuppelhalle ein Kirchenkanon geschaffen, daneben nur Wiederholung altüberlieferter Bauformen. Also: Vier-, Sechs- und Achtepässe sind Bauformen, die zu den ältesten Armeniens gehören.“ — pg. 130: „Es gibt noch mehr (sc. spätere) Beispiele von Sechspässen in Armenien; auch in Georgien ist diese Art so häufig, daß ich neuerdings für ihren frühchristlichen Ursprung eintreten möchte.“ usf.

In dieselbe Kategorie gehört die irreführende Benutzung der Bezeichnung „altchristlich“. Darunter versteht man allgemein die christlichen Denkmäler, die vor Theodosius oder aber doch vor Constantin, spätestens vor Justinian liegen. STRZ. dehnt das aus, pg. 69: „Die eigentliche altchristliche Blüte bis zum 7. Jahrhundert“. Im Titel, Bd. I, II: „Altchristlicher Kirchenbau.“ pg. 58: „Alt heißt in Armenien 7. Jahrhundert als Ergebnis der Entwicklung des 4.—6. Jahrhunderts.“ Die Zahlen 4—6 sind „Annahmen und Auffassungen“ der Lehrkanzel. Denkmäler der in Frage kommenden Klassen existieren vor dem 7. Jahrhundert, ja vor seiner Mitte nicht. Das ist Herakleios' Zeit, mit der die spätbyzantinische Epoche beginnt.

Dies ein Beispiel für die ewige Wiederholung, das Einhämmern einer unbewiesenen These, anstatt ihres Beweises, muß hier genügen. Es ist die Methode Lord NORTHCLIFFE's, die sich in den letzten Jahren so glänzend bewährt hat. Warum wirkt eigentlich die ewige Wiederholung so das moralische und wissenschaftliche Gewissen einschläfernd? „*Quia est in ea virtus dormitiva — cuius est natura sensus assoupire*“ mit MOLIÈRE. Ich habe oft Sitzungen von Fakiren gehört: volle zwei und drei Stunden singt die Versammlung ohne Pause „*lā ilāha illā 'llāh*“ und sieht dann jedes Wunder. Nach einem Trommelfeuer, wie es STRZ. über den unglücklichen Leser ausgießt, ist dieser reif, das *sacrificio d'intelletto* zu bringen und zu — glauben.



Erster Satz des Vorwortes: „Was ich hier vorlege, ist eigentlich der zweite Teil meines Buches, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens.“ — Da ich seit 1911 keine Schriften von STRZ. mehr gelesen habe, weiß ich von dem Werke nur durch einen verehrten Freund, daß es in panturkistisch gefärbten, literarischen Kreisen Konstantinopels als Offenbarung betrachtet wird, und nach O. L. Z., 1919, 1/2. Sp. 29, daß darin STRZ. als „nimmer ermüdender Angelausheber es glücklich zustande gebracht hat, die Achse (der Kunstgeschichte) um einen halben rechten Winkel zu drehen und in dieser neuen Orientierung zu verankern“. Das ist die dritte „mir bekannt gewordene“ Verankerung: 1) 1871: Bismarck verankert die Hegemonie Preußens im Deutschen Reich; 2) 1919: Die Nationalversammlung verankert das Rätssystem in der neuen Verfassung; 3) 1917: STRZ. verankert die Achse der Kunstgeschichte mit einer Drehung um einen halben Rechten. Dazu kommt 4) die Verankerung des geographischen Begriffs Armenien in seiner Nationalität. (pg. 65). In der O. L. Z. lesen wir aber weiter: „Da die Indogermanen und Turkvölker im Laufe der Jahrtausende — nicht gerade zum Behagen der Geschichtsforscher — hin und herzogen . . . , war an eine Verankerung an zwei Punkten gar nicht mehr zu denken, sondern die Achse schaukelte gleichsam auf einem im Kaukasus liegenden Stützpunkt auf und ab.“ Wenn Prometheus das erlebt hätte! Shelley und Goethe hätten ihn gewiß nicht befreit! Gott bewahre uns vor unseren Freunden — denn diese Sätze sind wirklich ernst gemeint.

Jenes erste Buch behandelte „weniger schwerwiegende Zeugen geschichtlichen Lebens“ als dieses, welches sich mit „Bauwerken, die Inschriften als feste Marken an der Stirn tragen“, befaßt.

pg. 72: „Über 60 Denkmäler werden bekannt gemacht, davon nur 10 ohne Kuppel, diese allerdings unter den ältesten“ — zu diesem peinlichen Eingeständnis die beruhigende Versicherung: „aber der Kuppelbau ist mindestens — (ob mit ungarischem Accent zu lesen?) — ebenso alt!“ — pg. 262: „Das armenische Wohnhaus kennt weder Turm noch Kuppel, also ruht der Kuppelbau nicht auf Grund des Hausbaues“ — ebenso peinliches Eingeständnis für die Theorie des spezifisch armenischen, alteinheimischen und dennoch importierten Kuppelbaues. Durch die Beruhigung: „Burgen- und Palastbau treten an Stelle des Hausbaues“ wird das Problem nicht gelöst, sondern nur verschoben; derartige, alte Burgen sind bisher nicht bekannt, und der Palastbau müßte doch auch auf dem Hausbau ruhen. — pg. 306: „Kuppeln kommen nie ohne Tambur vor“, und pg. 74: „Zwischen Würfel und Halbkuppel vermittelt ausnahmslos die Fenstertrommel“, — wohl das Peinlichste, wenn es auch STRZ. nicht zum Bewußtsein zu kommen scheint, wenigstens habe ich z. B. pg. 306, 462 ss. keine Erklärung gefunden. Ist es vorstellbar, daß eine Kuppel mit Tambur anders als aus einer Kuppel ohne Tambur entwickelt sei? Ist eine Tamburkuppel nicht ohne weiteres als sekundäre Bildung charakterisiert? In der Aga Sofia aber und den vielen byzantinischen Kuppeln, die älter sind als alle armenischen Beispiele, liegt der Tambur in nuce im Fensterkranz des Kuppelrandes vor.

Wenn hingegen H. GLÜCK pag. 399 den „Lichtgaden“ der Basiliken mit den über zwei Jahrtausend älteren Wandfenstern der Paläste von Boghazköi verknüpfend sagt: „Es muß allerdings heute noch dahingestellt bleiben, wieweit hier von Beziehungen oder von dem Fortleben einer alten Tradition gesprochen werden kann. Immerhin geht aus der Problemstellung solcher Erscheinungen hervor, daß wir uns doch gewöhnen müssen, zwischen dem orientalischen Altertum und den bekannteren Perioden unserer Zeitrechnung nicht mehr eine unüberbrückbare Kluft zu sehen . . .“ — so ist das vielfach falsch: Nicht die Erscheinungen stellen solche Probleme, sondern der Geist der Lehrkanzel. Die meisten Perioden des orientalischen Altertums sind besser bekannt, als etwa die armenische, vielleicht nicht an der Lehrkanzel. Christi Geburt ist kein Einschnitt in die Geschichte des Orients; die unüberbrückbare Kluft zu sehen muß nur der sich abgewöhnen, der die indivisible und inseparable Einheit des Orients nicht erkannt hat, wie es merkwürdigerweise gerade an der österreichischen Lehrkanzel nach diesen Worten zu geschehen scheint.

Die drei Eingeständnisse — die Reihe läßt sich *con grazia* ins Unendliche verlängern — erzeugen Mißtrauen: wie steht es mit den Datierungen? Über diesen Punkt, der aufs Hellste beleuchtet

werden müßte, ist ein Helldunkel verbreitet, an dem Rembrandt hätte lernen können. Da STRZ. pag. 712 bereits vorbeugt: „Besonders haben sich die Herren GUYER und HERZFELD seit zehn Jahren darin vereinigt, die Datierungen möglichst herabzudrücken, und ausschließlich Rom (? wo ?) und Byzanz (? wo ?) zu betonen, der erstere auf dem Gebiete der christlichen, der letztere auf dem der islamischen Kunst“ — so will ich nur zeigen, wie umgekehrt STRZ. das lebhafteste Interesse hat, die Datierungen möglichst heraufzurücken. Ich erinnere mich stets eines Wortes meines Lehrers v. KEKULE, als ich ganz naiv in den Übungen zu erweisen versucht hatte, daß das Kyrosgrab wirklich das Grab des großen Kyros sei, entgegen der damals verbreiteten Anschauung: „Sie haben doch hoffentlich kein Interesse daran?“ O ja, STRZ. hat das vitalste Interesse an der Vordatierung, er ist bis über die Ohren engagiert. Sonst träte auch in der stereotypen Charakterisierung jeder Kritik als Störung des Faches, Gefahr für die Wissenschaft und in der ermüdend häufigen Betonung des Gefühls des festen Bodens (seit 1910!) in dem Sprühregen von Beschimpfungen und Beleidigungen aller Andersgläubigen seine innere Unsicherheit nicht so beredt zutage.

Die Grundlage aller Denkmalforschung ist und bleibt die historische Fixierung. Dazu helfen in allererster Reihe die Inschriften, in zweiter andere historische Quellen. Ist die historische Bestimmung gelungen, so ergeben sich Entwicklung, Geschichte, Bedeutung, Wesen, Form, Gestalt — nenn es dann, wie du willst, ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch“ — so ergibt sich alles von selbst. Josef aber dachte nein. Anderswo erinnere ich mich, von ihm gelesen zu haben, welche Gefahren die Kenntnis orientalischer Sprachen für die orientalische Kunstforschung birgt, das alte Märchen vom Fuchs. Und auch hier verbreitet er sich mehrmals über die verachtete philologisch-historische Arbeitsweise — die Hauptstelle finde ich in den 888 Seiten des Werkes nicht wieder, eine Probe gibt pag. VII „die richtungslos zwischen Ästhetik und der alten philologisch-historischen Arbeitsart hin- und herschwankende Kunstgeschichte.“ Etwas Wahres ist in jedem Falschen. Die philologisch-historische Arbeit ist ihm „hilfswissenschaftliche Vorbereitung, Handwerk, von den philologisch-historischen Klassen der Akademien allein unterstütztes, seelenloses Handwerk.“ Pag. 27 nennt er die Bauinschriften eine für die Selbständigkeit des Faches(!) — die ihm wichtiger ist als Erkenntnis — gefährliche Eselsbrücke.“

Bei dieser Mentalität, würde man heute sagen, ist die zutage liegende Vernachlässigung der Geographie und Historie, die bei so neuem Material die ganze Anlage des Buches bestimmen müßten, gewiß Methode, wenn auch Wahnsinn, besonders da die Verschleierung des Tatbestandes eine Lebensnotwendigkeit ist. Auf pag. 29—52 werden, ich glaube acht Bauinschriften von LISSITZIAN behandelt. Seine Arbeit blieb bei Kriegsausbruch lückenhaft und wurde von STRZ. selbst „allgemein eingekleidet“.

Pag. 30 „Die älteste Bauinschrift in armenischer Sprache dürfte (!) aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts stammen. HOWSEPIAN (ein Werk über Schreibkunst der Armenier) beginnt erst mit 622 (Burgkirche von Ani). Es ist aber Tatsache, daß bis tief in das siebente Jahrhundert auch noch syrische, griechische und wahrscheinlich auch Pehlewi-Inschriften verwendet wurden.“ Diesmal fehlt die Beruhigung bei diesem peinlichen Eingeständnis, es folgt sogar eine vorbeugende Beunruhigung: er hat (pag. 10) nur eine der 14 Provinzen Armeniens, nämlich Airarat, vom 11. September bis 8. Oktober 1913 bereist, die andern mögen noch mehr griechische und syrische Inschriften besitzen. Die „wahrscheinliche Tatsache“ der Pehlewi-Inschriften ist so zu verstehen, wie die „scheinbare Tatsache“ früherer Werke, nämlich als sympathische Magie, als Beschwörung, daß der evidenten griechischen und syrischen Beeinflussung gegenüber doch endlich einmal ein Zeugnis der behaupteten These von der Abhängigkeit von Nordost-Iran gefunden werde!

Die inschriftlich datierten Bauten sind (bei der Unübersichtlichkeit des Buches ohne Gewähr absoluter Vollzähligkeit):

- |        |  |
|--------|--|
| 622    | Ani, Burgkirche, einschiffiger Tonnenbau.                    |
| 624—31 | Bagaran, mit schwer zu erklärenden Lücken und Herstellungen. |

- 637 Alaman, Dreipaß, auch mit Unregelmäßigkeit im Anfang, unklarer Satzbildung.  
 640 Mastara, als Ersatzinschrift bezeichnet.  
 640 Mren Kathedrale, desgleichen.  
 668 Thalisch, Kathedrale, letztes Jahr des Herakleios.  
 690 Thalin, Marienkirche, Dreipaß.  
 1001 bzw. 1010 Ani Kathedrale.  
 1003 Kutais Kathedrale  
 1006 Ghtskonk, Muttergotteskirche, Vierpaß.  
 Kurz vor 1033 „ Sergioskirche.

Das ist wenig gegenüber der Masse. Nach historischen Nachrichten, bei denen natürlich ein Beweis für die Identität der ersten Gründung und des erhaltenen Baues nicht gegeben ist, denn pag. 69: „Die armenischen Kirchen sind für die Ewigkeit gebaut; wenn sie verfielen, wargewöhnlich auch die Kultstätte längst verfallen“ ist kein Beweis und der Gegenbeweis ist mehrmals da, — nach historischen Nachrichten sind folgende datiert:

Ende 5 bis Anfang 6. Jahrh. Ereruk, Basilika (nach MARR).

- 548—57 Aschtarak, nur nach dem „Fingerzeig“, daß der in jenen Jahren regierende Katholikos aus A. stammte.  
 557—74 Awan; die dreizeilige griechische Bauinschrift soll sich bei einem Bauer Michael befinden, das erste der vielen Decrete am Bau ist aber von 1219.  
 575—600 begonnen, 619—29 vollendet, Mzchet, Kreuzkirche, sind Daten der Kirchengründung, der Bau ähnelt aber der Apostelkirche von Ani, von 1031 (STRZ. selbst pag. 107).  
 606—611 Dwin, im 9. Jahrh. zerstört, Grundriß ausgegraben.  
 618 Wagharschat Hripsime, der Bau ähnelt Apostelkirche Ani, vor 1031 (STRZ. selbst pag. 107).  
 628—40 Wagharschat Gajane, 1652 restauriert.  
 641—61 Zwarthnotz, griechische Inschriften des Narses (III) und byzantinische Monogramme, ohne Jahr.

Zwischen 661/67 und 955 Akori, auf dem Ararat, fraglich.

7. Jahrhundert Haridscha, Gregor, ALISHAN glaubt den Namen des Stifters mit Person des 7. Jahrhunderts in Zusammenhang bringen zu können.

726 Odzan, das Datum in moderner Restaurationsinschrift von 1888 erwähnt.

Von 783 Thalin, Hauptkirche, Datum einer Wasserzuleitung.

881—923 Bana, Zeit des Kuropalaten Adrnerseh.

897/8 Schirakawan, gegründet 834, heutiger Bestand mit literarisch erwähntem Bau Smbat's in Zusammenhang gebracht, Restauration am Ende des elften Jahrhunderts.

915—31 Achthamar, Kloster, Zeit des Königs Gagik.

928—51 Kars, Apostelkirche, Zeit des Königs Abas.

Vor 994 Ani Gregor des Abughamretz, Datum des Grabes der Familie des Stifters.

1001 Ani Gregor des Gagik.

1021 Warag-Wank, nach Angabe der Priester.

Vor 1031 Ani, Apostelkirche, Datum einer Schenkungsurkunde.

Pag. 275: „In einer ähnlich ausgezeichneten Lage befindet sich der Kirchenforscher sonst nur noch, soweit Bauinschriften in Betracht kommen, in Syrien und mit Bezug auf mittelbare Quellen im Abendlande, Armenien vereint die Vorzüge beider Forschungsgebiete u. s. f.“ — Die Lage rechtfertigt diesen Optimismus keineswegs. Aber die Worte sind geeignet, den Leser einzulullen, bis plötzlich dies unsichere Fundament nachgibt, der ganze Aufbau zusammenstürzt und er erwacht.

Kritische Naturen würden staunen, auf Grund eines solchen Materiales die Thesen vom alten Arierwege, von der Herübernahme der armenischen Kunstblüte nach Byzanz „erst“ im 6. Jahrhundert und vieles andre, was ich erwähnt habe, vorgetragen zu hören. Das ist ja mit wenigen noch

zu besprechenden Ausnahmen alles erst mit dem Islam zeitgenössisch! Obgleich ich STRZ. Recht geben muß, wenn er selber (pag. 61) nicht annimmt, alles richtig beantwortet zu haben, möchte ich zunächst, bis das pag. 65 erhoffte „Einsetzen der Einzelforschung“ alle Fehler festgestellt haben wird, die Daten alle als richtig annehmen. Weshalb sollte man die noch herabdrücken! Andererseits wird man mir Recht geben müssen, wenn ich behauptet habe, STRZ. habe das vitalste Interesse, die Daten heraufzudrücken — und sie möglichst unbestimmt zu lassen.

Wenn STRZ. eine Inschrift der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts für die älteste ansieht, so hat er die von Eghiward (pag. 36) im Auge, deren schwierige Abschrift und Entzifferung durch LISSITZIAN ihm bei der Publikation nicht zur Verfügung stand, und die nach HOWSEPIAN nicht später als das 7. Jahrhundert sein könnte. Er weist sie den Katholikos Moses (574—604, das würde man als Ende des 6. oder „um 600“ bezeichnen) zu. — Die einzige ältere Inschrift, die von Tekor (pag. 39: rund 486), läßt STRZ. unberücksichtigt, wohl weil ihre Ursprünglichkeit in Frage gestellt wird und auch LISSITZIAN in ihr einen viel späteren Ersatz sehen will. Grund: Sie sitzt auf einem Türsturz, ist fragmentiert und von unten nach oben zu lesen. Der erste Punkt ist nur stichhaltig, wenn man davon ausgeht, daß Bauinschriften nicht auf Türsturzen sitzen dürfen. Das Fragmentarische ist vielleicht durch die Annahme der zweiten Verwendung des Blockes zu erklären, die absonderliche Zeilenfolge eben durch das Alter: Einer der frühesten Versuche armenischer Schrift auf Monumenten. Jedenfalls sehe ich keine wirklichen Gründe, warum die Inschrift nicht alt sein sollte. Wäre die Kirche ein Kuppelbau und keine Basilika, hätte STRZ. die Inschrift gewiß mehrmals unterstrichen.

Der Gedanke der „Ersatzinschrift“ tritt mehrfach auf, wo die Wiederverwendung alter Platten eigentlich näher liegt. Sie werden zu einer besonderen Gattung gestempelt, nämlich: 1. Gürtelinschriften, sonst Bandinschriften, *bandeau* genannt. 2. Ersatzinschriften für solche. 3. Flächen- oder Felderinschriften. Diese Gliederung vermischt formale und inhaltliche Gesichtspunkte. Rein formal gibt es 1. Bandinschriften, Inschriftenfriese, 2. ungerahmte Flächen-Inschriften, 3. gerahmte Flächeninschriften, 4. — vereinzelt — die *Tabula ansata*. Lauter sowohl dem späten Hellenismus wie dem Islam geläufige Formen. Wozu in die Ferne schweifen? Sieh, das Gute liegt so nah! Übereinstimmung auch darin, daß die Form 2 die spezielle der Decrete, Edicte, Stiftungen usw. ist, der „ganzen Stadtgeschichten“, die STRZ. mehrmals betont, die Epigraphiker, nichts Neues sind. Form 1 wird als Norm der Gründungsurkunde bezeichnet (pag. 37) und soll „unter dem Dach“, bezw. auf der Wand ringsum laufen, „wie häufig an islamischen Denkmälern, vor allem (!) an solchen des nordöstlichen Iran; möglich, daß das in Armenien und Iran älterem iranischen Brauch entspricht.“ Das ist des Pudels Kern. „Vor allem“ ist bei der erstaunlich geringen Zahl der ostiranischen und der unübersehbaren Menge von Inschriften der anderen Provinzen, völlig irreführend. Und der vorislamische Brauch? Es gibt ja Pehlewi-Inschriften. Aber ihre Schrift ist bloße Cursive, eine Monumentalschrift hat das Pehlewi nicht entwickelt, ebensowenig eine monumentale Form: Alle Inschriften sind ungerahmt, kaum mit geraden Zeilen über die Flächen geschrieben, am Paikuli-Monument über große Flächen. Würde etwa RIVOIRA dergleichen geäußert haben, so wäre es (pag. 372) „ein aus der Luft gegriffener Einfall“.

„Unter dem Dach“ ist ein schlechter Ausdruck. „Unter dem Traufgesims“ sitzen die Bänder, oder sie vertreten ein anderes Gesims. Sie entsprechen also den Inschriften auf den Friesen hellenistischer Gesimse, wie die ungerahmten Flächeninschriften der griechischen, die gerahmten der römischen Art der Inschriftenform entsprechen. Die *Tabula ansata* ist STRZ. auch unbequem; daher pag. 448 „Das in Iran immer wieder auftretende  $\square$ -förmige Motiv läßt sich aus der Werkform (in diesem Falle Plattenverkleidung an Rohziegelbauten) erklären, und ist nicht erst, wie KARABACEK und HERZFELD gegen mich einwendeten, als Herübernahme der *Tabula ansata* zu verstehen.“ Das Beispiel, das frühislamische Tor von ‘Ammān, ist kein Rohziegelbau mit Plattenverkleidung, auch in Iran kenne ich solche nicht; das  $\square$ -förmige Motiv, mit dem STRZ. seit Jahren operiert, sehe ich auch nicht, es sei denn, man faßte drei von den vier Kanten eines Steines als „Motiv“; dieses Motiv ist keine *Tabula*, d. i. antike Schreibtischplatte oder

Grabstein, *ansata* nach ihrem Griff genannt, und weder KARABACEK noch ich haben je die Abkunft dieses mystischen Motives von den *Tabula* behauptet. Somit kann ich jene Sätze nicht verstehen. Mir scheint nur, daß STRZ. in dieser sphinxhaften Redeweise KARABACEK'S und meinen — übrigens furchtbar einfachen Ausführungen über die *Tabula ansata* zustimmen will.

Das Prius ist also die Theorie vom ostiranischen Ursprung. Ihr zu Liebe muß die Gürtelinschrift die Norm der Gründungsurkunde, die andern Formen nur Ersatz sein. Das ist Denkmalbeobachtung und nicht etwa Schulmeinung. So degradiert STRZ. leider seine wertvollsten Inschriften, wie Tekor so z. B. auch Mren, Abb. 38 und 215—221. Diese ist von den Jahren 638 bis 640. Es fehlen je eine Platte am Anfang und am Ende, zwei in der Mitte unter einem Fenster. Abb. 38 lehrt zweifellos, daß vom Fenster eine alte Beschädigung ausging, sich nach unten verbreiternd. Sie ist abgetrept repariert, unten mit glatten Platten, oben mit skulptierten Grabsteinen; im Quader- oder Ziegelbau würde man von einer „Unterfangung“ sprechen. Man sieht also zwei Bauperioden: die ältere der Inschrift, die jüngere der Reparatur. Wäre die Inschrift eine Ersatzinschrift, so bedeutete sie bereits die zweite, die Reparatur eine dritte Epoche und von dem alten Bau von 638—40 wäre nichts erhalten.

Eine von den vielen Wahrheiten, die ich nicht verschweigen will, steht pag. 69: „Im Nachfolgenden ist scheinbar auf die Anzeichen von Wiederherstellungen und die Angaben von Neubauten wenig Rücksicht genommen.“ So geht er fast nie auf den oft auftauchenden Gedanken der Wiederverwendung alten Materials ein. So unterscheiden die Pläne, außer den von BACHMANN übernommenen und 2 oder 3 von THORAMANIAN die verschiedenen Perioden der einfachen oder komplexen Bauten nicht. Das ist ein Grundfehler mehr.

Pag. 33—36 wird die lückenhafte und restaurierte Inschrift von Bagaran behandelt, vom Jahre 624—31, Restaurationen von 955 usw. Pag. 97 liest man: „Es kommen an diesem Bau alle drei Bogentypen der iranischen Architektur: der ovale, spitze und der Hufeisenbogen vor. Diese einzig in der Entwicklung des christlichen Gewölbebaus dastehende Tatsache kann nicht genug unterstrichen werden.“ Ganz gewiß, vorausgesetzt, daß es Tatsache ist. In Wahrheit steht nur STRZ. mit einer Behauptung einzig da. Abb. 87 und 88 lassen nämlich einen Wechsel im Mauerwerk unmittelbar über den Einwölbungen über den kleinen inneren Pfeilern erkennen. Alle Gewölbe liegen über der Grenze dieses Wechsels. Abb. 250 zeigt die Verschiedenheit der Oberflächen und die nicht durchlaufenden Lagerfugen, Abb. 588 desgl. Abb. 265 gibt den Anbau der Nebenräume des Chors in einer späteren Epoche. Nach der Betrachtung dieser Bilder las ich pag. 98 über die von einander abweichenden und „gekünstelten Steinfugungen“ der kleinen Gewölbe. „Da Inschriften Erneuerungen aus dem 13. Jahrhundert melden, können die Wölbungen vielleicht dieser späten Zeit angehören“ und weiter über die „ungewöhnlich zarten“ Verzierungen im Innern. So?! Diese kleinen Gewölbe tragen die hochüberragende Kuppel, sie liegen tiefer als alle andern Bogen und Gewölbe. Da h e r mußte die „Tatsache“ der vielseitigen Bogenformen des 7. Jahrhunderts so unterstrichen werden — um diese gegenteilige Feststellung zu verwischen! Abgesehen davon, daß es zwar ovale, aber keine spitzen und Hufeisenbogen in der sasanidischen Architektur gibt. Oder denkt STRZ. an den einen Hufeisenbogen des un-sasanidischen Quaderbaus des Tāq i Gīrrā?

Ein anderes Beispiel: Aschtarak, eine undatierte, dreischiffige Hallenkirche, pag. 146ss. und Abb. 165—168. Auf Abb. 165 und 168 beobachte ich Unregelmäßigkeiten im Verband der alten Mauerteile und vermute daher, daß auch diese wieder nicht einheitlich sein werden. Richtig: pg. 147: „Unerklärlich erscheinen zwei alte Pfeilervorlagen, wenn man nicht annimmt, daß Spuren eines älteren Baues vorliegen, bei dem nicht 3, sondern nur 2 Pfeilerpaare für den inneren Aufbau verwendet wurden.“ Daraus folgt zunächst, daß der Gewölbebau mit den Hufeisenbogen nicht der Epoche des Katholikos Narses II (548—57, die übrigens gar nicht gesichert ist) angehört. Ferner aber: die alten 3 Bogen waren weiter und daher höher, als die jungen 4 Bogen. Das alte Gewölbe hätte einen viel höheren Kämpfer haben müssen, hätte ganz anders zur Konche der Apsis liegen müssen. Die Höhenproportionen wachsen aber im Laufe der Zeit, statt umgekehrt

abzunehmen, wie der Gewölbebau von der geringeren zur größeren Spannung wächst, nicht umgekehrt. Daher wird mit der Feststellung der 3 statt 4 Bogen die Ursprünglichkeit der Wölbung in Frage gestellt. Die natürliche Folgerung aus der Denkmälerbeobachtung (sol) ist, daß meinetwegen Narses II eine Hallenkirche mit 3 hohen weiten Bogen und Holzdecke gebaut hätte, in die später, als man bereits wölbte, 4 niedrigere, engere Bogen mit Tonne eingesetzt wären.

Dieser Gedanke bewährt sich vorzüglich: Ereruk, die merkwürdigste und altertümlichste dieser Kirchen, eine dreischiffige Basilika, nach MARR 5. bis 6. Jahrhundert, im 9. von Arabern überfallen, im 10. Jahrhundert wieder hergestellt. MARR sagt, die Gewölbe seien in Ziegeln (nach dem Schutt, ganz auffällig), nicht in Stein gewölbt gewesen. Pag. 153—158, Abb. 177—183. — Pag. 154 „auf Abb. 23 sieht man die westliche Schauseite aufragen hinter einer einst gewölbten Vorhalle.“ Desgl. pag. 155: „Die westliche war von einer Tonne überwölbt.“ Vergl. Abb. 181: unten eine syrische Front mit Tür, darüber eine Verjüngung der Mauer (Absatz), auf den in der Mitte noch etwas Füllmauerwerk mit Spuren von Balkenlöchern erscheint. Der Mauerabsatz ist zugleich die Sohlbank der großen alten, syrisch profilierten Fenster der beiden Seitenschiffe. Wie soll da eine Tonne gesessen haben? Ohne Hintermauerung, auch dann noch die Fenster verdeckend? Und einen Wassersack bildend, der bei versperrten Seiten sich nur durch die Fenster ins Kircheninnere entleeren konnte? Ein ursprüngliches Gewölbe ist ganz unmöglich, vielmehr nur ein flaches, nach vorn geneigtes Dach vorstellbar. Genau so hatten die N.- und S.-Seiten Vorhallen mit flachem Holzdach, wie die Photos und die Rekonstruktion THORAMANIAN'S zeigen, und was STRZ. vorsichtig mit Stillschweigen übergeht.

Die lichten Maße des Inneren sind weiter als irgendwo sonst. Pg. 154 „Die Abstände (der Stützen der Arkaden) von 6,10 m würden keiner der erhaltenen Parallelen, sondern nur dem älteren Einbau — (ein Einbau kann logisch nur jünger sein, als der Umbau, und der älteste Bau ist auch gemeint) — von Aschtarak mit 2 Pfeilerpaaren entsprechen“. Also gerade Aschtarak, wo ich für diese älteste Periode Holzdeckung folgerte. Ferner: trotz der großen Spannung und entsprechend ungewöhnlicher Höhe sind die Mauerstärken geringer als irgendwo, ja sie bleiben hinter STRZ.'s Norm von 1,20 m für gewölbtragende Mauern (pg. 212) um  $\frac{1}{3}$  zurück: nur 0,80 m. Stärker sind nur die nicht tragende Westwand, ihrer größeren Giebelhöhe wegen, und natürlich die Widerlager der Apsiden. — pg. 155 „Daß die Gewölbe (im Innern) vorhanden waren, beweist der in Abb. 178 sichtbare Ansatz des Gewölbes über den Kämpfer des Wandpfeilers“. Ich sehe davon nichts, sehe aber ganz deutlich, daß über dem Pilasterkapitell unmittelbar noch eine, weiter rechts noch 2 hohe Plattenschichten der Wand aufragen. Das ist derselbe Befund wie an den Pfeilern außen, wo in N. u. S. um jeden Zweifel auszuschließen, das Hauptgesims an der ersten Plattenschicht über die frei vorstehenden Pfeiler wegläuft, und wo im W. sie ebenfalls nichts tragen. Sie dienen lediglich der Verstrebung der Punkte, die die Dachbinder tragen, in syrischer Weise. Ein Gewölbe wäre da ja nie zu erwarten, höchstens ein Gurtbogen, der nicht da war. Ferner „an der südlichen Pfeilervorlage (neben der Apsis) ist (niedriger als an den Pfeilern der Längswände) ein Kämpfer (besser Pilasterkapitell) sichtbar, der die Höhe der Bogenansätze im Mittelschiff gibt.“ Natürlich bei einer Basilika, auch einer holzgedeckten. Abb. 179 zeigt die Innenseite der Westwand: bis zur höchsten erhaltenen Höhe, die der ursprünglichen fast gleich kommen muß, keine Spur eines anstoßenden Gewölbes. Ebenso wenig an der Schmalwand der Seitenschiffe dort. Abb. 179 und 181 lassen aber auch noch die flache Giebelneigung der Seitenschiffe erkennen; ebenso sind ja N. und S.-Wand bis zur Hauptgesimshöhe erhalten. Worauf beruht die Annahme der Gewölbe, die eine beträchtlich größere Höhe aller Mauerteile voraussetzt?

Es ist nicht nur kein Beweis für eine ursprüngliche Wölbung da, sondern ein Beweis für keine ursprüngliche Wölbung. Sind MARR'S Ziegelbeobachtungen am Schutt richtig, so hätte man im 10. Jahrhundert ein leichtes Ziegelgewölbe auf diesen dafür ungeeigneten Unterbau gesetzt. Pag. 154: „Erwägt man die Kühnheit dieser Anlage, so wird die Annahme THORAMANIAN'S von Bedeutung, daß es sich hier um den ältesten erhaltenen Kirchenbau Armeniens handelt usw.“ Das sofort zu besprechende Tekor ist in seiner ersten Anlage noch älter. Kühn ist nicht der Bau, sondern

STRZ. Aber die Bedeutung ist allerdings ungeheuer groß: für den Gegenbeweis gegen STRZ.'S Theorien.

Drittens: Tekor, pag. 335ss. Abb. 382–389. Inschrift von ca. 486; offenbar mehrfache und späte Umbauten. Die Anlage aufs engste mit Ereruk verwandt, auch der syrische Stil der Einzelheiten (selbst wie dort Reste syrischer Inschriften!) Ungewölbte Vorhallen auf drei Seiten. Im Innern später eine Kuppelhalle eingebaut. THORAMANIAN hat die Perioden untersucht, aber m. E. nicht erklärt. STRZ. widerspricht ihm in anderen Sinne als ich. Richtig ist, von dem auffälligen Befund von 2 Verstärkungen des ursprünglichen Pfeilers Abb. 387 auszugehen. Ein großer Mangel ist, daß das nicht in Grundriß und Schnitt gezeichnet ist. STRZ. schließt pag. 338: „Nach Analogie von dreischiffigen Längsbauten, die in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten sind (wie Kassach Abb. 172) müßte es sich um einen tonnengewölbten Längsbau, nicht um einen Kuppelbau handeln.“ Das wird lediglich aus Form und Lage der Pfeiler im Grundriß gefolgert, die in Wahrheit nur Schlüsse über den Grundriß, nicht über Wölbung oder Nichtwölbung gestatten. Der Gedanke der Flachdecke wird *a priori* ausgeschaltet. THORAMANIAN nimmt als erste Periode eine Basilika von drei Pfeilerpaaren an, von denen aber eines in den heutigen Chor, nur 2 in das Schiff fallen. Pag. 339: „Der Zustand (der Pfeiler) ist dabei allerdings noch nicht restlos erklärt.“ Hier muß hervorgehoben werden, daß wie in Ascharak die Wandpfeiler nicht in korrekter Beziehung zu den Kuppelpfeilern stehen. Für die restlose Lösung ist nur ein Weg offen: die Kuppelpfeiler enthalten die Arkadenpfeiler einer ursprünglich holzgedeckten Basilika; ein erster Umbau verwandelte vielleicht diese in eine gewölbte, ein zweiter in eine Kuppelhalle.

Jedenfalls „leugne ich jetzt für diese alten Bauten die Wölbung“ (nach STRZ., ich würde sagen: ich behaupte für sie Holzdecken). STRZ. stellt die Sachlage vollends auf den Kopf: pag. 370 möchte er untersuchen, ob in Tekor „eine alte Kuppel im 5. Jahrhundert umgebaut wurde in eine längsgerichtete Kirche im griechisch-syrischen Sinne!“ Jeder Zusatz würde die Wirkung abschwächen. Am Anfang der armenischen Kirchenbaukunst stehen zwei holzgedeckte Basiliken von syrischem Stil.

Auch „THORAMANIAN leitet den armenischen Kirchenbau aus der holzgedeckten Basilika her“ (pag. 349). Auf seinen Gedanken, eine große Zahl der Kirchen seien nur umgewandelte Tempel, möchte ich, da wir außer dem rein hellenistischen Tempel von Garni keinen armenischen Tempel kennen, nicht eingehen. Sehr verlockend wäre es aber, die Entwicklung der Typen historisch wirklich zu ordnen. Dann würde erst das sehr interessante Zwarthnotz, dessen Rekonstruktion von THORAMANIAN unmöglich ist und dessen altertümlichen Charakter STRZ. ganz mißachtet — es ist ja auch aus einem im Wölben unerfahrenem Geiste geboren — in seinen richtigen Zusammenhang gestellt. Das verfolgen hieße aber auch 888 Seiten schreiben. Es hieße, die ganze Anlage des Buches über den Haufen werfen, „den Längsbau wie am Mittelmeer doch an die Spitze stellen“ (pag. 136), was STRZ. „vorläufig unentschieden läßt“, während er in Wahrheit vom Titel bis zum letzten Wort durch ewiges Einhämmern ohne Beweis den Kuppelbau als Ein und Alles verkündet und damit das ganze Buch zur Karikatur eines wissenschaftlichen Werkes macht. — THORAMANIAN'S Auffassung aber möchte ich hier schildern (pag. 340): Edschmiadsin, das Nationalheiligtum der Armenier hatte schon im 5. Jahrh. eine Kuppel, die der geschichtlichen Überlieferung nach bis zum 7. Jahrh. aus Holz bestand. Sie gab die Anregung für weitere Kuppelbauten und zur Anähnlichung anderer Kirchen durch Kuppelbauten an dieses Nationalheiligtum. Im 5. Jahrh. habe man wahrscheinlich Kuppeln in Stein noch garnicht wölben können, im 7. Jahrh. aber sind sie schon sehr verbreitet.

Die Nachricht über die Holzkuppel von Edschimiatsin und eine ganze Reihe anderer passen natürlich STRZ., der keine vorgefaßte Meinung gelten läßt, nicht. Er verfährt daher mit ihnen, wie mit den Denkmälern. Auf Pag. 350–52 escamotiert er alle diese unbequemen Nachrichten fort. Das ist psychologisch lehrreich zu lesen. Ein Beispiel von Pag. 325: „Die Holzkuppel (der Kathedrale von Edschimiatsin), von der Johann Katholikos spricht, wird wohl (!) wie im Oktogon Constantins in Antiocheia auf eine vorläufige Herstellung (nach einem Einsturze) zurückgegangen sein.“ Danach würde man annehmen, daß die Holzkuppel von Antiocheia eine solche provisorische Reparatur war. Weit gefehlt! Pag. 481: „Glaubt GUYER wirklich, daß damals in Antiocheia die Schaffung

einer Stein- oder Ziegelkuppel Schwierigkeiten gemacht hätte? So kann es sich also bei der Ergänzung (statt Reparatur) in Holz nur offenkundig um eine vorläufige Wiederherstellung handeln.“ Da hat man „die volle Entfaltung von Annahmen“. Ja, glaubt denn Herr STRZ. . . . ? Er fährt oben fort: „Die Kuppel ist in Armenien nicht erst mit diesem Bau eingeführt. . . . Die Kuppel ist der Ausgangspunkt der armenischen Kirchenbaukunst.“ *Roma locuta, causa finita*. Indessen kann nicht einmal der Inhaber der Lehrkanzel *ex cathedra* wissenschaftliche Fragen durch ein *motu proprio* entscheiden. Selbst er muß beweisen. Der Beweis fehlt. Denn er ist unmöglich.

Das anfangs gefällte harte Urteil ist damit begründet. Pag. 329: „Die bildende Kunst ist ein Wegweiser wie kein zweiter, solange man von den Denkmälern ausgeht und sie nicht bestehenden Meinungen unterordnet“. Dies außerordentlich wahre Wort hätte STRZ. als Motto über das Buch setzen sollen: Keine der 888 Seiten, auf der er nicht sieben Mal dagegen sündigte!

Die Unterlagen dieser Kritik habe ich im wesentlichen dem ersten Bande entnommen. Sein letztes Kapitel und der ganze zweite Band verdienen kein solches Eingehen mehr. Es hat keinen Sinn, wenn der Himmel eingestürzt ist, noch die Spatzen extra totschiagen zu wollen. Der eingestürzte Himmel ist seine Gesamtanschauung. Die Spatzen sind die ungezählten Irrtümer, krassen Fehler und Unwissenheiten. STRZ. gebraucht mehrmals den Ausdruck, daß z. B. die armenischen Kuppeln unter Lionardo und Bramante in Italien „Feste feiern“. In jenen Kapiteln feiert der „arische Kuppelbau“ nicht nur Feste, sondern *des noces*, Bocksbergfeste! Der gesamte schon aus STRZ.'s früheren Werken bekannte persische Apparat wird in Bewegung gesetzt, von dem Horaz schon vorahnend sagte: *persicos odi puer adparatus!* Gewiß arbeitet alle Wissenschaft mit Hypothesen. Sie sind nötig, einen psychologischen Zusammenhang herzustellen. Sie wechseln daher mit den Zeiten und alle unsere Erkenntnis ist relativ. Für Dinge und Facten, die schweigen, setzen wir Bilder, Symbole, die etwas sagen. Aber immer nur das einfachste Bild, in das sich die Dinge am vollkommensten einordnen, erkennen wir als wahre, als wissenschaftliche Hypothese. STRZ. zieht das Gegenbild vor, das komplizierteste. Seinen persischen, heute richtiger seinen ural-altaisch-iranischen Apparat kann man nicht mehr eine wissenschaftliche Hypothese nennen, nur noch eine wissenschaftliche Unterstellung.

Bis hierher konnte ich nicht aufbauen, weil ich einreißen mußte. Erst nachdem ich Tekor, Ereruk und Zwarthnotz von dem Schutt falscher Hypothesen freigelegt, fühle ich festen Boden unter den Füßen. Jetzt könnte ich das stolze Gebäude der armenischen Baukunst zeichnen. Ich sehe die große Vedute, von der sie ein Glied ist, und höre die Symphonie, in der sie eine Stimme hat.

Mit dem Zusammenbruch des byzantinischen und iranischen Reiches zur Zeit des Herakleios sinkt der Vorhang über dem zweiten Akt der Geschichte der orientalischen Welt. Es war der um 1200 v. Chr. beginnende Akt der Völker indogermanischer Sprache. Der dritte Akt beginnt: das Semitentum, das im ersten Akte fast der alleinige Träger menschlicher Zivilisation und Kultur gewesen war, reckt sich im Islam wieder und siegt im Orient. Der Riß in der alten Welt, den das römische Imperium nicht mehr hatte zusammenflicken können, der sich in der oströmischen Epoche zu einem Abgrund erweitert hatte, zu einem Dualismus zwischen Röm und Iran geworden war, wird unüberbrückbar. Armenien, das Grenzland, der Schauplatz jahrhundertelangen Kampfes, der ewige Zankapfel der beiden verschwundenen Weltreiche, bald ganz dem einen oder dem andern, bald beiden geteilt gehörig, bald selbständig zwischen beiden, daher in seiner ganzen Kultur mit den vielen Zügen der Ähnlichkeit mit seinen beiden feindlichen Eltern behaftet, bleibt auf sich selbst gestellt allein. Auch die Woge der islamisch-semitischen Eroberung bricht sich an seinen Alpen. Das ist die Zeit der armenischen Denkmäler, die Zeit, in der diese Kunst ihre Kindheit beendet, reif und zu einer abgeschlossenen Persönlichkeit wird. Die Jahrhunderte, wo Heere über Heere den armenischen Boden zerstampfen, sind vorbei. Der ungewohnte Friede, der die südlichen und östlichen Länder zu einer nie erlebten Blüte führt, leuchtet auch dem unglücklichen Lande über ein halbes Jahrtausend. Dann verändert sich mit der türkischen Einwanderung und den Kreuzzügen der Horizont in Ost und West. In diesen 500 Jahren erlebt die armenische Kunst eine sehr selbständige Entwicklung, die sie so schnell erstarken läßt, daß sie fähig ist, ihre Einwirkungen nach Süden



in das nördliche Mesopotanien, nach Westen in das östliche Kleinasien, und vor allem nach Norden in das Kaukasusgebiet und Rußland auszustrahlen. Das neuarmenische Reich sieht das Abendrot dieses über ein halbes Jahrtausend währenden Tages. Die Kreuzzüge haben die Brücke nach Europa geschlagen, der Mongolensturm hat den Weg nach China freigefegt. Im Jahre 1253 macht Haiton, der König von Armenien, die schwere Reise von Korykos nach Kambalyk zu seinem Herrn, dem tatarischen Kaiser Mangu Khan. Und im Jahre 1307 ruft Papst Clemens V., die Wiedergewinnung des verlorenen Heiligen Landes mit Hilfe des Kaisers von China planend, den Praemonstratenser Haiton, den Neffen jenes Königs, der in seiner Jugend alle Kämpfe der Tataren gegen die Sultane von Babylon mitgekämpft hatte, von Cyprus nach Poitiers, um dessen politische Kenntnisse für seinen großen Plan nutzbar zu machen. Diese beiden Haiton symbolisieren die Bedeutung, die das merkwürdige Land und seine christliche Kultur am Abend seines Tages erlangt hatte. Und dann bricht alles zusammen, und es folgt die Nacht, ebenso lang wie der Tag, ein fürchterlich blutiger Alpdruck von einer Nacht, mit einem Morgengrauen, so grauenvoll wie es kein Volk erlebt hat. Aber der Morgen graut und es soll Tag werden.

Pag. VII: „Ein Fall wie der des Archimandriten Chatschik Dadian, der seine Ausgrabung unveröffentlicht dem Verfall preisgab, oder der von MACLER aus Oschakan erzählte, wo eine kleine, aber geschichtlich sehr wertvolle Kirche des 5. Jahrhunderts zerstört wurde, um einer geschmacklosen modernen Platz zu machen, sollte nicht mehr vorkommen. Freilich ist da von den um ihr Bestehen kämpfenden Armeniern mehr verlangt, als wir im Vollbesitze einer „hohen“ Kultur Lebenden in Europa selbst leisten. Hoffen wir aber, daß die Armenier die ihnen von Kennern des Landes so sehr gewünschte Auferstehung feiern und einer Zeit entgegengehen, die sie für alle Leiden jahrhundertelanger Knechtschaft und sittlicher Entkräftung entschädigt.“

Ja, hoffen wir . . . Aber ist das Alles? Ein Buch so vieler Worte – und dafür hat STRZ. nicht mehr, keine besseren Worte? Könnte man doch wenigstens von ihm sagen: „Ihm sind viele Sünden vergeben, denn er hat viel geliebt!“  
E. Herzfeld.

## Gio. Lorenzo Bernini als Architekt und Dekorator unter Papst Urban VIII.

Tübinger Doktor-Dissertation von *Eduard Lubowski*.

Diese bemerkenswerte Schrift würde sympathischer berühren, wenn sie zurückhaltender im Tenor wäre und den Auftakt nicht eine dicht die Grenze des Burlesken passierende Kritik der Gurlittschen Geschichte des Barockstils in Italien bilden würde. Das Gurlittsche Buch hat sein dreißigjähriges Jubiläum hinter sich und ist inhaltlich und formal veraltet. Das wissen wir alle. Aber gerade deshalb ziemt es dem Historiker, historische Gerechtigkeit walten zu lassen. Wölfflin und Riegl lehnen ebenfalls die Gurlittsche Darstellung ab und viele andere nach ihnen haben das gleiche getan, aber der Tenor war ein anderer. Unsere kunsthistorische Kritik ist durch manche persönlichen Gegensätze verschiedentlich in Bahnen geleitet, die dem guten Geschmack nicht entsprechen. Wünschenswert wäre auch auf diesem Gebiet strengere Disziplin, als sie vor dem Kriege manchmal Sitte gewesen ist.

Der Verfasser bespricht ausführlich Bauten und Skulpturen Berninis bis zum Todesjahr des Papstes 1644. Der Vergleich zwischen Michelangelo und Paul III., einerseits, Bernini und Urban VIII. andererseits bezeichnet die Richtung: der rauschend verschwenderische, ganz auf repräsentativen Imperialismus eingestellte Papst findet in dem riesig begabten, von rastloser Schöpferkraft erfüllten Künstler den Mann, der jede, oft von einer flüchtigen Stimmung des Papstes diktierte Aufgabe erfüllt. Bei dem Tabernakel in S. Pietro und der Ausschmückung der Kuppel Pfeiler ebendort

findet L. ästhetisch sichere Abschätzungen, die Figur des Longinus wird als Wende in der stilistischen Entwicklung des Bildhauers erkannt, die Bedeutung der Cappella Raimondi (um 1635) in S. Pietro in Montorio gewürdigt als Schöpfung, die durch völlige Zusammenstimmung von Architektur und Skulptur eine wichtige Etappe für die Ausbildung des barocken Innenraums bedeutet. Einen weiteren Schritt in dieser Richtung tut Bernini mit der Capella Allaleona in SS. Domenico e Sisto. Es folgen die Bauwerke S. Bibiana, das Collegium de propaganda fide, der Palazzo Barberini und nach Einschlebung eines Abschnittes über die Brunnen Berninis die Turmprojekte für das Pantheon und für S. Pietro. Eine Beschreibung des Grabmals Urbans VIII. in S. Pietro sowie eine kurze Gesamtcharakteristik, in der nochmals das malerische Element im Schaffen des Künstlers, sein Streben nach Originalität der Lösungen, andererseits aber seine gewandte Anpassungsfähigkeit betont werden, beschließen die Broschüre.

Da der Unterzeichnete selbst in seiner „Baukunst des 17./18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern“\*) die Darstellung der italienischen Barockbaukunst versucht hat, mögen hier einige Anmerkungen gemacht werden. Vielleicht veranlaßt dies auch L., das allerdings selbst von dem Leser einige Opferwilligkeit fordernde Werk genauer durchzusehn, wie es geschehen zu sein scheint. Er wird dann kaum bei seiner Meinung bleiben, bestimmte Stile würden von mir nicht abgegrenzt, wo doch schon die Überschriften „Frühbarok, Hochbarok, Spätzeit“ lauten und für einen aufmerksamen Leser sich sogar eine sehr präzise Einteilung nach Jahren ergibt, ferner nicht mir völlig unverständlich behaupten, daß „Problemgruppen“ mir gleich „Stilgruppen“ seien.

Zunächst einige kleinere Anmerkungen. Colbert und Ludwig XIV. hätten Bernini nicht gern in Paris festgehalten, sie liebten auch nicht das Leichte und Elegante (diese Charakterisierung des Louis quatorze stellt die Dinge auf den Kopf), sondern sie waren froh, als der bramarbasierende Held Paris glücklich verlassen hatte. Bei der Erwähnung der Stellung Winkelmanns zum Barock hätte der glänzende Exkurs, den Escher seinem Buch „Barock und Klassizismus“ mitgibt, genutzt werden können, und L. hätte sich nicht dem Vorwurf einer auffallenden Dürftigkeit ausgesetzt, die diese für die stilistische Entwicklung auch in Italien entscheidende Peripethie mit vier knappen Sätzen abtut. Vasi-Nibby können noch nicht für 1680 gemeinsam zitiert werden, denn Nibby übernimmt erst anfangs des 19. Jahrhunderts die Bearbeitung des veralteten Vasi, um dann selbst später Valentini Platz zu machen. Und Valentini hat seine Aufgabe nicht schlecht gelöst, S. Niccolò da Tolentino (L. schreibt unrichtig und unorthographisch S. Nicola di Tolentino) wird nicht von Baratta 1616 umgebaut, der damals noch auf den sonnigen Straßen von Massa di Carrara als kleiner Bube spielte, sondern von Francesco Buzio. Baratta kommt nur für die Fassade in Betracht. Da er 1666 stirbt — an Tabak und an Alkohol, wie der damalige römische Klatsch erzählte —, stimmt das auch von Gurlitt angegebene Datum 1668 nicht. Ich selbst habe, irreführt von Gurlitt, mich hier versehen und stelle den Irrtum jetzt richtig. Vermuten möchte ich, daß der Entwurf der Fassade von Algardi (+ 1654) stammt, Baratta die Ausführung übernahm. Lisenen, nicht für einzelne Geschosse sondern für die ganze Fassadenhöhe, finden sich nicht zuerst am Collegium de propaganda fide, sondern bereits an der Fassade des Collegio Romano, die 1578 begonnen wurde. Es ist auch unrichtig zu sagen, daß sie am Collegium de propaganda fide zum erstenmal an einer Palastfassade auftauchen, denn dieser ist kein Palast sondern eine Jesuitenschule, die in ihrer halb-kirchlichen Art das alte Lisenenmotiv an den Langseiten der Barockkirchen ohne Konsequenzen übernehmen konnte. Das Motiv könnte vielleicht richtiger als Rahmenwerk aufgefaßt werden und so hat es Michelangelo bereits an den kapitolinischen Palästen und an S. Pietro verwendet. Es stammt aus den Gegenden des Backsteinbaues, die frühesten mir erinnerlichen Beispiele bietet Bologna. Borromino ist nicht der Umbauer des zum Collegium gehörigen Kirchleins, sondern führt dasselbe auf altem Grundriß neu auf. Für die Fassade von S. Anastasia will auch L. nicht Bernini als Architekten gelten lassen, außer Arigucci käme aber noch Castello in Betracht.

Eine genauere Durchsicht auf die Schreibweise wäre erwünscht gewesen. Gerade bei den hohen Anprüchen, die L. an andere Forscher stellt, wirken derartige Flüchtigkeiten peinlich. S. 35 in der

\*) Athenion-Verlag Berlin-Neubabelsberg 1916. III. Aufl. 1919.

Überschrift (!) 1640 statt 1643; S. 43 in der Überschrift St. Pietro statt entweder St. Peter oder S. Pietro; S. 43 in der Überschrift Capella statt Cappella; S. 58 in der Überschrift Colleg de propaganda fide statt Collegium de p. f.; S. 69/70 Giovanni da Boulogne und Johann von Boulogne, was eine abscheuliche Verquetschung von Italienischem, Deutschem und Französischem ist; S. 79/80 in der Überschrift Kampanili statt Campanili. Der Passus auf der letzten Seite: „Gleichzeitig aber strebt Bernini nach einer Verwischung der Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit, er zieht das Kunstwerk aus seiner idealen Sphäre in den realen Raum hinein. Was eigentlich bisher bloß die Maler getan hatten, das tut nun der Bildhauer, nur daß er viel stärkere Wirkungen erzielen kann“ ist mir unverständlich geblieben und hätte in der Umgebung Konrad v. Langes nicht entstehen dürfen. Überhaupt, wo bleiben die Problemlösungen, sowohl in historischer wie ästhetischer Hinsicht, die man nach der Gerichtssitzung über Gurlitt wohl hätte erwarten können? Ich sehe in der Hauptsache lange Beschreibungen, die zum Teil nach Abbildungen, sogar nach den wenig guten alten Stichen und Frascettis, gemacht werden. Wo ist die Neueinstellung? Die irrierte Ansicht Wölfflins und Eschers, daß der Barock sich in Rom vollende, wird auch hier wiederholt und nicht erkannt, daß auf dem Gebiet der Baukunst nicht Bernini der große Befruchter war, sondern Borromino und daß der Stil nicht in Rom sondern in Turin ausreift, daß der große Anstoß wieder und wieder aus Oberitalien kommt (Pal. Barberini) und nur die präpondierende Stellung Roms die Gestaltung großer Ideen, die konforme Stilentwicklung erst ermöglicht. (Anders liegt es auf dem Gebiete der Skulptur.)

Eine besondere Behandlung verdient der Abschnitt über den

#### Pal. Barberini.

Die komplizierte Baugeschichte wird von L. eher verwirrt als geklärt. Aus einer Nachricht bei Venuti, die Flügelbauten des Palastes seien durch das Appartamento der Signori Sforza miteinander verbunden, das heißt den jetzigen Mitteltrakt, folgert L., daß dießer 1624 von Maderno begonnene Trakt die alte Villa Sforza umschließe. Das mehrfach aufgelegte Buch Venutis ist nicht ganz unbekannt, leider aber erst anderthalb Jahrhunderte nach Baubeginn des Palastes geschrieben, ohne besondere Begabung für architektonische Fragen. Man muß sich deshalb hüten, allzuweitgehende Schlüsse aus seinen Notizen zu ziehen. Das gar die alte Villa in den Palast eingebaut sei, wie L. meint, ist unmöglich bei der für Rom vollkommen neuen Lösung der Palastform, die Maderno entwickelte. Das hätte aus Sparsamkeit geschehen können, — vorausgesetzt, daß die Villa überhaupt sich dazu eignete — oder aus Sentiment, wie etwa Richelieu sein Schloß über seinem Geburtshaus auführte oder Ludwig XIV. unbedingt Räume des älteren Schlosses in das neue Versailles aufgenommen wissen wollte. Einmal aber brauchten die Barberini grade den Sforzas gegenüber nicht sentimental zu werden, dann standen ihnen so gewaltige Geldmittel zur Verfügung, daß sie sich für ihren monumentalen Stadtpalast noch ganz andere Kosten machen konnten wie die Abtragung einer altersschwachen Villa. Aber L. schießt nicht ganz daneben, denn tatsächlich steckt ein zuerst ausgeführte Mitteltrakt zum Teil in den Flügelbauten drin, Maderno entwarf ihn nämlich in Anlehnung an seinen Pal. Odeschalchi mit 4+7+4 Achsen, und von den je 4 Seitenachsen verschwanden später 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Achsen in den seitlichen Flügelbauten. Daß diese Flügelbauten ziemlich roh an den älteren Mittelkörper angestückt sind, kann man heut noch deutlich erkennen. Der jetzt sichtbare Mittelteil mit 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>+7+1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Achsen ist in seinen beiden unteren Geschossen homogen, die 7 Achsen des Obergeschosses und die Fensterdetails des dritten Geschosses der Seitenflügel sind abweichend.

1629 stirbt Maderno. Obgleich unter ihm der junge begabte Borromino an dem Bau gearbeitet hatte — seine Stellung wird am besten mit der eines Bauführers charakterisiert —, überträgt Urban VIII. diese glänzende Aufgabe seinem Günstling Bernini, der damals 31 Jahre alt war, ein Jahr älter als Borromino. L. ist sich wie jeder andere Forscher vor ihm darüber klar, daß jetzt eine Cäsar eingetreten ist. Er darf aber nicht denken, daß uns anderen die betreffende Stelle der wichtigen Quellschrift Bagliones entgangen ist, die davon spricht, daß der Palast jetzt von Bernini in Ordnung gebracht (raggiustato) sei. Richtig erkennt auch L. am Obergeschoß des

siebenachsigen Mittelteils eine andere Hand und es entgeht ihm nicht, daß dieses Geschosß wie die Flügel aus Backstein aufgeführt ist. Nach einigem Schwanken weist er es Borromino zu, ich halte an Bernini fest, denn Borromino hätte wohl die Erbschaft Madernos in Ehren gehalten, Bernini dagegen mußte seinem Charakter nach wünschen, etwas Bemerkenswertes zu geben, wobei ich aber bemerke, daß die perspektivisch vertieften Fenster nicht etwas Neues sind, sondern das gleiche Wirkungsmittel bereits von Bramante in S. Satiro in Mailand angewandt wurde. Daß die Seitenflügel aus dem gleichen Material, vor allem aber das grobe Anstücken an den alten Maderno trakt auf ebendenselben neuen Bauleiter verweisen, entgeht L., der diese Seitenflügel dem Maderno zuweisen möchte. L. zitiert jetzt die bekannte Stelle Baldinuccis, des frühen Biographen Berninis, nach der dieser die Treppe (scala) des Palastes gebaut habe. Welche der beiden Treppen, die ovale oder die große Treppe mit vierfach gebrochenem Lauf? Vor die Wahl gestellt sagt L. „beide“ und setzt die Ovaltreppe zeitlich hinter die große Treppe. Ja, fragt man sich solchen Schlüssen gegenüber erstaunt, hat denn Maderno den Palast in fünf Jahren zwei Geschosse hochgeführt, die Innenteilung gegeben und die Treppe vergessen? Das scheint jedenfalls L. anzunehmen, denn den naheliegenden Gedanken, daß die Ovaltreppe von Maderno stamme, gibt er rasch auf. Meiner Meinung nach ist die Treppe im Entwurf Madernos vorgesehen und das geht auch deutlich aus der Besprechung des Palastes in meinem Buche hervor. Die Ausführung selbst kann dem Bauführer Borromino zugeschrieben werden, und so spreche ich auch einmal von der Treppe des Borromino, besser würde ich nur Maderno nennen. Für Maderno als Erbauer gibt es noch einen weiteren Beweis: Maderno leitet die Erweiterung des Pal. Borghese, von ihm nicht, wie L. annimmt, von Lunghi stammt die Ovaltreppe der Erweiterung, die in ihren Detailformen der im Pal. Barberini sehr verwandt ist, also auch die Details der Treppe von Caprarola übernimmt. Gurlitt tritt für Bernini ein, Pollak, der leider im Kriege gefallene österreichische Forscher, für Borromino, Maderno bewahrt trotz wichtiger Neuerungen stets konservative Züge, die Gegenüberstellung der über kreisförmigen Grundriß hochgeführten Treppe des Pal. Farnese in Caprarola von Vignola und dieser Ovaltreppe beweist, daß die Detaillierung beider Treppen nur minimale Unterschiede bietet. Da nun auch schon Caprarola zwei Treppen symmetrisch anordnet, dürfte der Schluß nahe liegen, daß auch Maderno für den Pal. Barberini das Gleiche geplant hat, daß dann später Bernini statt der zweiten Ovaltreppe die große Treppe als etwas ganz Neues brachte. Diese große Treppe ist wirklich die erste raummächtig empfundene Treppe in Rom. Daß die Ovaltreppe sich nicht dem Fenstersystem der Fassade anpaßt, würde L. nicht stutzig machen, wenn er sich die ganze Reihe der Wendeltreppen seit der Hochrenaissance vergegenwärtigt. Die Forderung, daß eine Treppe sich auch auf der Fassade als Treppe anzeigen müsse, hat erst die Zeit des Von-innen-nach-außen-Bauens, die Zeit um 1900 aufgestellt. Meine Ansicht über die Gartenfassade des Palastes gehört nicht hierher, da L. darauf nicht weiter eingeht, doch komme ich auch da zu Ansichten, die von den üblichen abweichen, jedoch verschiedentlich von mir, zuletzt eingehend im Oktober 1914, nachgeprüft werden konnten. L. spricht mokant von den Autoren, die das „Problem“ des Pal. Barberini lösen wollten, ohne sich genügend in ältere Literatur vertieft zu haben — mit den drei Zitaten aus Baglione, Baldinucci und Venuti ist L. jedenfalls nicht gelungen, was er für sich in Anspruch nimmt: „die Sachlage mit einem Schlage aufgehellte zu haben“.

Die Besprechung geht über das übliche Maß weit hinaus. Es wäre auch ungerecht, an eine Dissertation einen so scharfen Maßstab zu legen, wenn nicht die anspruchsvolle Diktion der Broschüre dazu nötigen würde. Das möge man dem Unterzeichneten zugut halten.

A. E. B r i n c k m a n n, Karlsruhe.

# Der griechisch-dorische Peripteraltempel.

Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre.

Herausgegeben mit Unterstützung des Ministeriums für Kultus und Unterricht in Wien.

Dr. techn. *Max Theuer*, Architekt.

Berlin, Wasmuth 1918.

**V**erfasser geht davon aus, daß die griechische Architektur nicht eine in unserem Sinne freie, nur von der künstlerischen Phantasie und Begabung des einzelnen abhängige Kunst ist, vielmehr ist sie, wie wir hauptsächlich aus Vitruv wissen, durch Gesetze der Symmetrie = Kommensurabilität oder Maßgemeinschaft gebunden. Diese Gesetze selbst aber nennt uns Vitruv nicht, wir müssen uns an die Monumente halten und aus ihnen die Normen des dorischen Stils entwickeln.

Aus der Tatsache, daß die Kontraktion dem vorkanonischen Dorismus fremd ist, ferner aus der Verschiedenheit der Joche an Front und Langseite folgt, daß die „Säulenstellung der Peristase von der Basis des Tempels abhängig ist, daß daher die Abmessungen der Basis für die übrigen Verhältnisse des Tempels maßgebend sind“ (S. 5).

Es folgen sehr eingehende Berechnungen, durch die Verf. die Kommensurabilität der Hauptmaße nachzuweisen sucht: er gelangt zu einfachen Proportionen wie 2:5, 3:7, 3:8, 4:9, 5:11 u. a. und zieht dann folgende Schlüsse (S. 58):

- 1) Die weiblichen Gottheiten geweihten Tempel zeigen das Grundverhältnis im *Stylobat*, jene männlichen Gottheiten gewidmeten dagegen im *Stereobat*.
- 2) Bestimmte Grundverhältnisse sind bestimmten Gottheiten geweiht, so insbesondere das Verhältnis 3:8 der Hera, 2:5 dem Apollo, 5:11 dem Zeus.
- 3) Die Grundverhältnisse lassen sich in 2 Gruppen einteilen, deren eine, welcher die überwiegende Mehrzahl der Tempel angehört, allgemein durch die Formel  $B:L = n:(2n+1)$ , deren andere durch die Formel  $B:L = n:2(n+1)$  ausgedrückt werden kann.

Verfasser führt diese Formeln auf pythagoreische Ideen zurück und vermutet, daß bei der Feststellung der Abmessungen die sogenannten „heronischen“ Dreiecke, die demnach lange vor Heron bekannt gewesen sein müßten, eine Rolle gespielt haben. Den ältesten dorischen Tempeln, aus der Zeit vor Pythagoras fehlt daher außer der charakteristischen Dimensionierung der Längen- und Breitenmaße die eigentliche Proportionierung. Erst der Herkulestempel in Akragas erfüllt die wesentlichen Bedingungen des kanonischen Stils: diese sind: „Proportionierung der äußeren Cellabreite zu den Seitenpteren nach der Grundproportion, Bindung der Mitteljoche durch die Cellabreite und im Zusammenhang damit die Kontraktion der Eckjoche; endlich Einfluß der Diagonale auf die Anlage des Naos, bezw. seiner Quermauern“ (S. 62).

In der weiteren Entwicklung schwindet der Einfluß der Diagonale, die Bindung der Mitteljoche an die Cellabreite; die Leitlinien werden von den Kanten der Tempelplatte in die Säulenachsen verlegt. Dadurch wird die Schwierigkeit der Ecktriglyphen nur vergrößert und der Untergang des Dorismus beschleunigt.

Hinsichtlich des Aufbaus konstatiert Verfasser folgende Entwicklung: Bei den altarchaischen Tempeln von Selinunt im allgemeinen Säulenhöhe =  $\frac{1}{3}$  Tempelbreite, Gesamthöhe =  $\frac{1}{2}$  Tempelbreite. Bei F beginnt dann der steigende Einfluß des Grundverhältnisses auf die Ordnung, das allerdings nur da zur Anwendung kommt, wo es geeignet erscheint (S. 65).

Von dem Haupterfordernis — der Gewinnung rationaler Verhältnisse — ist aber nicht nur Grundriß und Aufriß sondern auch die Raumgestaltung abhängig. Daher ist die Wölbung als irrationales Element aus der griechischen Architektur der Blütezeit ausgeschaltet und findet erst Anwendung, als in spätgriechischer Zeit Erfolge in der Berechnung der Kreislinie erreicht sind.

Die sorgfältig durchdachte Arbeit ist, wie natürlich, im weitem Maße von Koldeweys Aufnahmen und Puchsteins stilgeschichtlichen Untersuchungen abhängig. Dies sei nicht als Fehler, sondern als Vorzug hervorgehoben, denn es zeugt für den wissenschaftlichen Charakter der Arbeit.

die mit der Methode der „Tempelmaße“ von Odilo Wolff (Wien 1912) nichts gemein hat. Sonstiges Material stammt aus den Dilettanti, Blouet, dem Olympia- und dem Äginawerk, alles übrige ist unberücksichtigt geblieben. In dieser Unvollständigkeit liegt aber ein schwerer Fehler, denn erst der Nachweis unbedingter Allgemeingiltigkeit würde Theuers zum Teil äußerst bedenkliche und unwahrscheinliche Lehrsätze glaubhaft machen. Insbesondere verlangt die Theorie von männlichen und weiblichen Tempeln in jedem Einzelfalle auch einen negativen Beweis, daß z. B. die Kommensurabilität im Stylobat nicht vorhanden ist, wenn sie im Stereobat vorliegt. In Wirklichkeit dürfte recht häufig eine doppelte Kommensurabilität vorkommen, so z. B. am olympischen Zeustempel, der 5:11 im Stereobat, 3:7 im Stylobat hat. Ein ähnlicher Fall am Tempel von Segesta verführt den Verfasser zu der Vermutung, daß er einer männlichen und einer weiblichen Gottheit gleichzeitig geweiht sei (! S. 33).

Erwähnt sei auch, daß der Tempel von Sunion, da er dem Poseidon und nicht der Athena zugehört (*Ἐφημερίς ἀρχαιολ.*, 1900, 122) nicht für, sondern gegen Theuers Theorie zeugt.

Auch die Lehre von den heiligen Proportionen hält nicht allen Stichproben stand. Das „Hera-verhältnis“ 3:8 findet sich mit sicher beabsichtigter Genauigkeit nur am Heraion in Olympia, weniger genau bei Selinus E (S. 27). Dagegen wird in Argos, der Heimat des Herakultes, die Proportion 4:9 wie am Parthenon angewendet (Waldstein I, 121). Andererseits ist Selinus C schwerlich ein Heraion. Ebenso unwahrscheinlich ist das Zeusverhältnis 5:11; es stützt sich lediglich auf Olympia und Nemea, trifft aber auf das Olympicion in Syrakus nicht zu.

Besser steht es mit dem Apolloverhältnis 2:5 (S. 12, 17, 43). In der Tat ist es an einer Anzahl wichtiger Apollotempel vorhanden, nämlich in Delphi, Phigalia, am Herkulestempel Akragas, ferner mit auffälliger Genauigkeit an dem von Theuer übersehenen Tempel von Korinth (A. M. 1886 Taf. VII, American Journal IX 1905 Taf. III). Aber auch hier ist von allgemeiner Giltigkeit der Proportion keine Rede; sie fehlt z. B. in Delos und Thermos. Dagegen ist sie auch andern Tempeln eigen; Athenatempel auf Orthygia, Segesta, Tegea (A. M. VIII. 1883), hier aber — und das scheint wesentlich — stets mit der Säulenzahl  $6 \times 14$ , während die obengenannten Apollontempel  $6 \times 15$  aufweisen.  $6 \times 15$  Säulen würde auch Selinus G, dessen Naos 2:5 proportioniert ist, haben, wenn er peripteral nicht pseudodipterisch wäre,  $5 \times 15$  hat der zweischiffige Tempel von Thermos (*Ἐφημερίς ἀρχαιολ.*, 1900, 176). Mit andern Worten, der Kult der Apollon fordert zumeist ein langgestrecktes Tempelhaus (Springer-Michaelis<sup>10</sup>, 200), daher das Säulenverhältnis  $n \times (2n+3)$ , was dann von selbst zu der Proportion 2:5 führt. Theuer hat demnach das Problem falsch formuliert; statt einer unerwiesenen Zahlenmystik nachzugehen, müßte untersucht werden, wie weit die Tempelformen kultlich bedingt sind. Auch die Asklepiostempel scheinen ja einen geschlossenen Typus zu bilden (Springer-Michaelis<sup>10</sup>, 380).

Trotzdem also das Buch in seinen Hauptergebnissen als verfehlt gelten muß, soll sein Wert keineswegs abgeleugnet werden. Dieser liegt in den umfangreichen Berechnungen, die kritisch durcharbeiten ein neues Buch schreiben hieße. Sie werden ähnlichen Untersuchungen als nützliche Anregung und willkommene Vorarbeit dienen können. Auch hier vermißt man freilich bisweilen die richtige Methode. Es geht z. B. nicht an, Hittorfs gegen Koldeweys oder Blouets gegen Dörpfelds (S. 56) Maße auszuspielen, nur weil jene sich der Theuerschen Theorie besser bequemen als diese. Ebensovienig kann man die Datierung des olympischen Heraions ins fünfte Jahrhundert wegen seiner „fortgeschrittenen Proportionierung“ ernstnehmen (S. 37). Sehr nützlich sind die zahlreichen Berechnungen des Baumaßes; besonders glücklich scheint mir die von Koldewey abweichende Darstellung der Maßverhältnisse des Poseidontempels von Pästum (S. 25.)

43 Tafeln mit Grundriß- und Aufrißskizzen des Verfassers sind eine erwünschte Beihilfe zum Verständnis des Textes. Sie ersetzen jedoch ihre Vorlagen oft deshalb nicht, weil die beige-schriebenen Maßzahlen durch die Reproduktion vielfach unleserlich geworden sind.

S c h e d e.

# 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 6

Besprechungen:

Hermann Schmitz; H. Oidtmann. Die rheinischen Glasmelereien vom 12.—16. Jahrh.

Hermann Schmitz; Rudolf F. Burckhardt. Die gotischen Glasgemälde der Kartäuserkirche zu Basel.

Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919. Nr. 5/6, Mai—Juni.

Kurt Freyer: Schleswigische Taufsteine.

Besprechungen:

J. Strzygowski; Karl Schmaltz. Mater Ecclesiarum. Die Grabeskirche zu Jerusalem.

A. Stöhr; M. Kahn. Die Stadtaussicht in Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte.

P. F. Schmidt; H. Schmitz. Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV. Bd. Heft 1.

E. Uitz: Georg Simmel und die Philosophie der Kunst (enthält auch Anmerkungen über Ästhetik der Architektur.)

Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Band 40. Heft 2.

O. v. Falke: Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance.

Die Denkmalspflege. Jahrg. 21. Nr. 6.

J. Kohle: Die Klosterkirche in Suprasl bei Bialystok.

Virk: Befestigungstore in Westflandern.

K. Mühlke: Bauernburgen.

Neudeutsche Bauzeitung. Heft 23/24, 1919.

Paul Klopfer: Handwerk und Baukunst.

Hans Schmidkunz: Das Sehen im Bauwerk.

Besprechungen:

Paul Zucker: Der Kirchenbau des 18. Jahrh. im Nordelbischen. Von Alfred Burgheim.

Der Cicerone. IX. Jahrg. Mai 1919, Heft 9.

Heft 10

Kurt Gerstenberg: Revolution in der Architektur.

Heft 11

H. Gropius: Das Weimarer Kunstschul-Programm.

A. Venitz: Die Wohnform in der künftigen Siedlung.

F. Hoerber: Architekturaufgaben des Gegenwart.

Nachrichten über Canterbury.

Deutsche Bauzeitung. 53. Jahrg. Nr. 43.

Schumacher-Hamburg: Wie nach dem großen Brande das Kunstwerk des neuen Hamburg entstand.

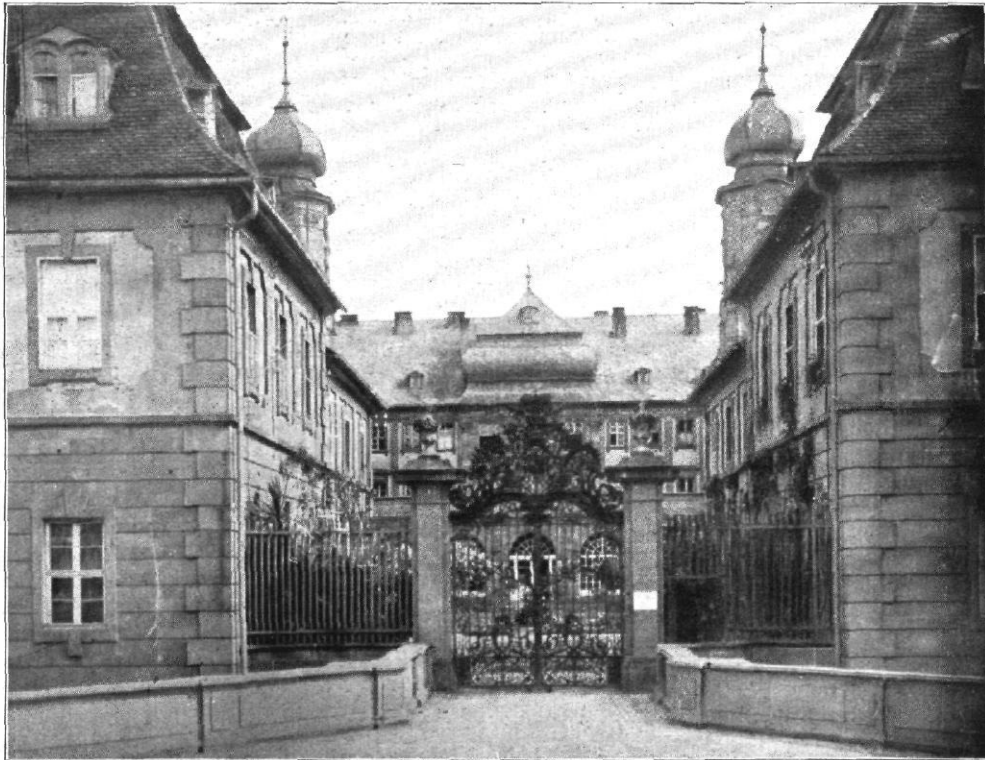
(Ausführlicher Bericht über einen Vortrag im Hamburger Architektenverein von ganz besonderem städtebaulichem Interesse.)

Deutsche Bauzeitung. 53. Jahrg. Nr. 47.

Besprechungen

Fritz Schumacher: H. Sörgel. Theorie der Baukunst. Bd. 1. Architektur-Ästhetik.

- Franz Seeck: O. Bartning. Vom neuen Kirchbau.  
 Dr. Fuchs: Tätigkeit Balthasar Neumanns in Württemberg. (Vortrag im Württemberger Verein für Baukunde.)
- Deutsche Bauzeitung. 53. Jahrg. Nr. 48—51.  
 H. Rott: Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Bruchsal.
- Die Kunst für Alle. Mai 1919. Heft 15/16.  
 O. Grautoff: Aufbauendes Kunstgefühl und künstlerische Zerstörungstendenzen in Frankreich.
- Zentralblatt der Bauverwaltung. 39. Jahrg. Nr. 51.  
 Zum Gedächtnis an Josef Durm.
- Das Kunstblatt. III. Jahrg. Heft 4.  
 P. Westheim. Hans Poelzig — Architekturen.  
 W. Müller-Wulkow. Vom Werden architektonischer Form.
- Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrg. 54. Bd. XXX. Heft 7/8.  
 A. E. Popp. Steigerung, Akzentuierung und aphoristische Formensprachen als Kunstmittel der Ägypter.
- Mitteilung des kunsthistorischen Instituts zu Florenz. 1919. Band III. Heft 1/2.  
 I. Strzygowski: Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung.
- Kunst und Künstler, Jahrg. XVII. Heft IX.  
 W. Bode: Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance.



Eingang zum Schloß Werneck bei Würzburg

Aus Dr. Carmen Hertz, Balthasar Neumanns Schloßanlage zu Werneck für den Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn. — Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1918



# Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur

Herausgeber: Dr. Paul Zucker

---

## Über Symmetrie und Asymmetrie in der Architektur.

Von Regierungsbaumeister *Philipp Kerz* in Gera-Reuß.

Es gibt kaum eine Aufgabe, die den schöpferisch tätigen Architekten nicht vor das Problem Symmetrie oder Asymmetrie stellt. Die Fälle, in denen die Erfüllung der Zweckmäßigkeitserforderung allein schon den erfindenden Architekten zur Entscheidung in dem einen oder andern Sinne eindeutig zwingt, werden Ausnahmen von der Regel sein, die dem künstlerischen Empfinden die Wahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten läßt. Wenn es auch ein heikel Ding ist, an die Lösung rein künstlerischer Fragen mit theoretischen Betrachtungen heranzutreten, so unterliegt es keinem Zweifel, daß Unausgeglichenheiten geklärt, Mißgriffe vermieden werden können, wenn dem künstlerischen Schaffen durch die vernünftige Erkenntnis gewisser ästhetischer Regeln der Weg geebnet wird. In diesem Sinne wollen diese Betrachtungen einen Beitrag zur Lösung eines ebenso interessanten wie bedeutungsvollen architektonischen Problems darstellen.

Was zunächst den Begriff der Symmetrie anlangt, so darf die architektonische Symmetrie nicht schlechthin mit der geometrischen identifiziert werden. Die geometrisch-mathematische Symmetrie kann schon bei einfachen Architekturorganismen vorhanden sein, die architektonische Symmetrie setzt mehrere, mindestens zwei verschiedenartige Architekturorganismen oder Elemente voraus. Der Mathematiker zerlegt schon etwa eine Säule, ein Portal, die Fensterachse einer Fassade oder einen Giebel in zwei „symmetrische“ Hälften; der Architekt arbeitet mit diesen Elementen als unteilbaren Ganzen, für ihn ist die Symmetrie eine Komposition mehrerer selbständiger Architekturelemente derart, daß je zwei sich in bezug auf eingegensätzlich gestaltetes Hauptachselement entsprechenden Elemente spiegelbildartig übereinstimmen. Diese Architekturelemente bestehen bei einfachen Baukörpern aus Fassadenelementen (Fensterachsen, Fenstergruppen, Risaliten und dergl.), bei gruppierten Bauanlagen aus mehr oder minder selbständigen Baukörpern. Der Begriff der architektonischen Asymmetrie braucht hiernach nicht besonders definiert zu werden, doch darf er keinesfalls, so wenig wie Symmetrie mit Regelmäßigkeit, mit dem des Malerischen schlechthin verwechselt werden. Auch symmetrische Bauanlagen können malerisch sein: Wer wollte etwa, um nur ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, Pöppelmann's Dresdener Zwinger höchste malerische Werte abstreiten? Schließlich sei in diesem Zusammenhang noch eine dritte architektonische Gestaltungsmöglichkeit erwähnt, die architektonische Gleichförmigkeit, d. i. die einfache Nebeneinanderreihung gleichartiger Architekturelemente ohne ein gegensätzliches Mittelachselement. Die architektonische Gleichförmigkeit kann im mathematischen Sinne symmetrisch sein, architektonisch wird sie es erst dann, wenn die Mitte gegensätzlich

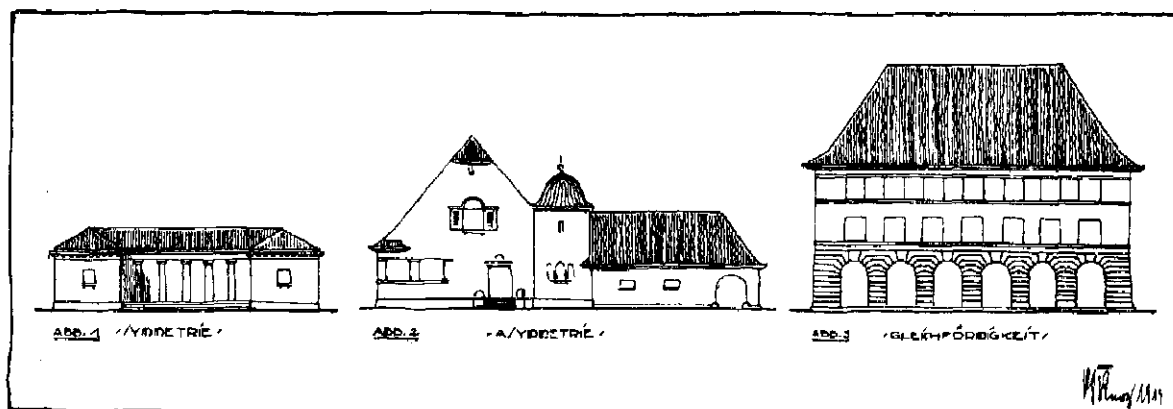


Abbildung 1—3

hervorgehoben wird, was natürlich auch negativ durch Zusammenfassung oder Betonung der flankierenden Elemente bewirkt werden kann. Abbildung 1 zeigt einen symmetrisch, Abb. 2 einen asymmetrisch, Abb. 3 einen gleichförmig gestalteten Bagedanken.

Eine Geschichte der Symmetrie und Asymmetrie in der Architektur schreiben hieße eine freilich einseitige Geschichte der Baustile und des Städtebaues verfassen. Wenn auch die historische Betrachtung, etwa über die in der Antike enthaltenen, von den Römern weiter entwickelten Anfänge des symmetrischen Kompositionsprinzips, die typisch asymmetrische Orientierung des Mittelalters, die Wiederbelebung des symmetrischen Gedankens durch die Architekten der italienischen Renaissance, seinen glänzenden Weltsieg im Barock und seinen Niedergang in dem vorwiegend englisch beeinflussten neuromantischen und neuenaissancistischen Bauschaffen der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts, manche neuartige Gesichtspunkte zu Tage fördern könnte, so sei im engen Rahmen dieses Aufsatzes hiervon um so mehr abgesehen, als mir im Zeitalter der Papierknappheit der Verlag deswegen kaum böse sein wird.

Wenn uns eine Bauaufgabe vor die Wahl der symmetrischen oder asymmetrischen Gestaltung ihrer Lösung stellt, so wird die nachhaltigste, befriedigendste ästhetische Wirkung derjenige Faktor sein, der über die Formgestaltung zu entscheiden hat. Die ästhetische Wirkung eines Bauwerks ist eine optisch bedingte, subjektive Empfindung, die vom Beschauer untrennbar ist. Ihre Auswirkung hängt vom Standort des Beschauers ab; falls mehrere Standorte möglich sind, vom bevorzugtesten Standort, von der Hauptblickbahn. So wenig originell sich diese Feststellung ausnimmt, so wichtig ist das Ergebnis: sie räumt mit jener schematischen Auffassung auf, die da meint, es genüge zur Entscheidung der Frage, von vornherein an die angeblichen Vorzüge irgendeiner Stilepoche oder an die persönliche Willkür oder Voreingenommenheit des Architekten zu appellieren. Wer nicht bewußt auf die befriedigendste ästhetische Wirkung verzichten will, wird lediglich zu prüfen haben, welche Gestaltungsart in der — praktisch meist festliegenden — Hauptblickbahn die gegebene ist.

Wie spielt sich nun der psychologische Vorgang in dem Beschauer angesichts einer symmetrischen baulichen Komposition ab? Die Mechanik des lastenden Baukörpers löst durch das Wunder der optischen Wahrnehmung eine seelische Erregung von ähnlich körperhafter dem lebendig empfundenen Spiel unserer Körperkräfte entnommenen Art aus. Die völlig zweifelsfreie, nur in der Symmetrieachse ohne weiteres klar ermöglichte Wahrnehmung des auf diese Achse sich einstellenden materiellen Gleichgewichts der Massen bewirkt mit der Beruhigung des die Massen wertenden, abtastenden Blickes den Ausgleich der seelischen Erregung, jene Befestigung des Harmonieempfindens, die den Höhepunkt des ästhetischen Genusses darstellt.

Die psychophysisch-parallelistische Erklärung der ästhetischen Forderung der Koinzidenz von Blickbahn und Symmetrieachse begründet die Umkehrungsmöglichkeit des Satzes und damit — und das ist als zweites von eminenter Wichtigkeit — das ästhetische Mißbehagen, das der schräg zur

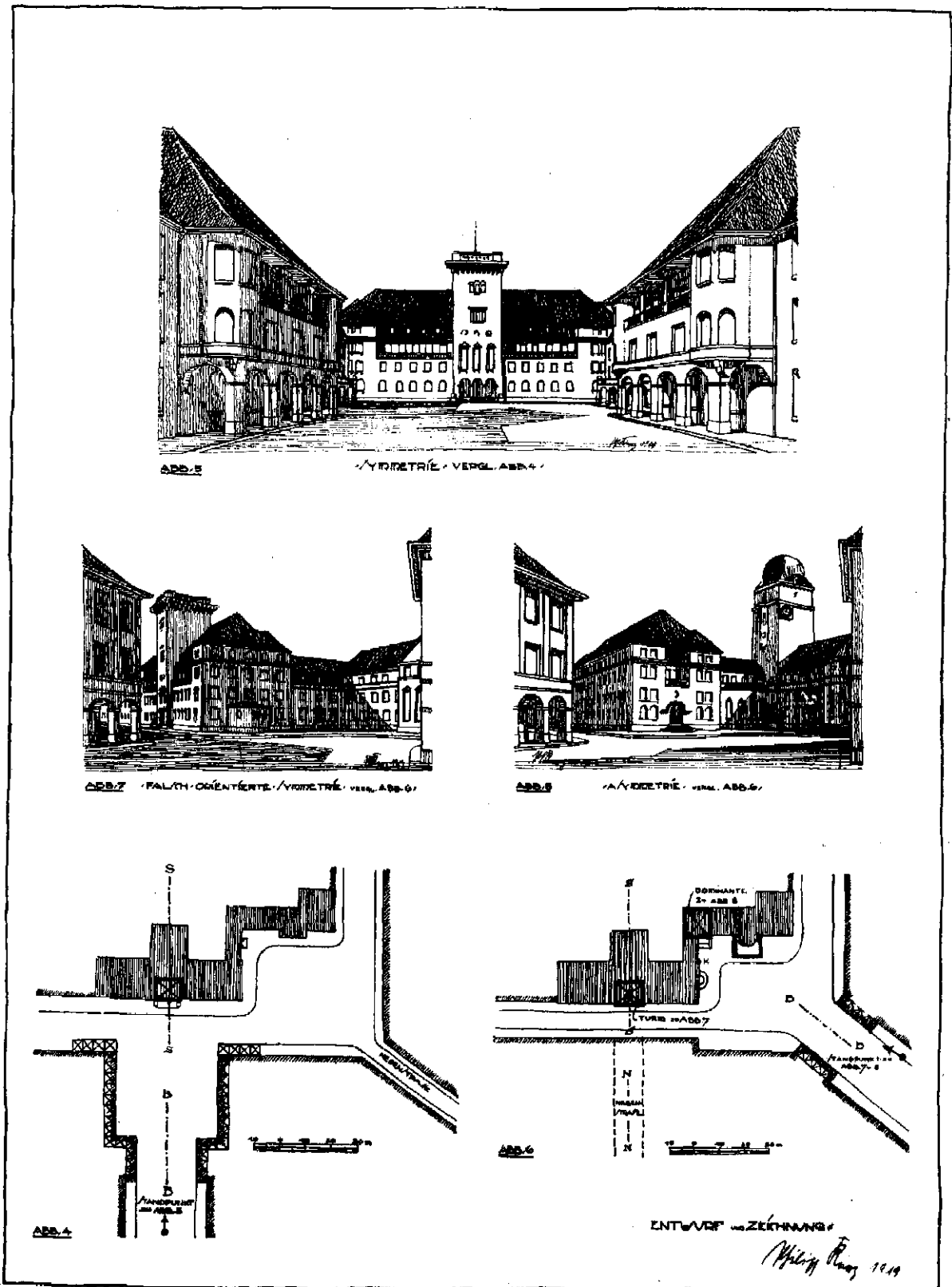


Abbildung 4—8

perspektivischen Symmetrieachse erzwungene Blick auf eine Architektur erzeugt, die unsre gewohnheits- und verstandesmäßig geschulte Vorstellung unserem Bewußtsein als real symmetrisch enthüllt, die aber optisch-formal infolge der perspektivischen Verzerrungen sich dem Auge nicht symmetrisch darbietet. Diese ästhetische Unbefriedigtheit wird sich erst dann in Wohlgefallen wandeln, wenn — die Unverschiebbarkeit der Blickbahn und der raumabschließenden Baukörperflächen vorausgesetzt — die mit der schrägseitig vorherrschenden Symmetrie verknüpfte „Zwangsblickrichtung“ ausgeschaltet und eine kraftvolle, die Mannigfaltigkeit zur Einheit ordnende, das Auge fesselnde und das Gefühl stabilisierende Dominante eingeführt, d. h. die Symmetrie zur bewußten Asymmetrie umgestaltet wird.

Diese Betrachtungen und ihre Schlußfolgerungen lassen sich, nunmehr in die praktische Sprache des Architekten übersetzt, in folgenden Sätzen zusammenfassen:

1. Fällt die Hauptblickbahn in bezug auf eine dem Auge sich darbietende Baumasse mit der Tiefenschwerachse der Baumasse zusammen, so ergibt im allgemeinen die symmetrische Gestaltung der Baumasse die wirkungsvollste Lösung. Umgekehrt erfordert die ausgesprochen symmetrische Gestaltung die Hauptblickbahn möglichst in der perspektivischen Tiefensymmetrieachse.

2. Bildet die Hauptblickbahn mit der Tiefenschwerachse der Baumasse einen Winkel, so ist im allgemeinen eine asymmetrische Komposition derart angezeigt, daß in der Hauptblickbahn ein das Schwergewicht der Baumasse formal sammelndes Architekturelement komponiert wird.

Unter der „Tiefenschwerachse“ einer Baumasse ist hier der Schnitt der Horizontebene des Beschauers mit derjenigen Ebene verstanden, die die Baumasse — bei einer gruppierten Anlage den umfangreichsten, „stärksten“ Baukörper — lotrecht zur Richtung ihrer sichtbaren Hauptausdehnung halbiert.

Das in den Abbildungen 4—8 skizzierte Beispiel dürfte diese Betrachtungen am anschaulichsten erläutern. Es handelt sich um einen gruppierten Baukomplex, wie ihn ein Museum, Rathaus oder dergl. ähnlich aufweisen mag. SS bezeichnet die Tiefenschwerachse (die sich im allgemeinen bei der Grundrißplanung ergeben wird), BB die Hauptblickbahn, die in Abb. 4 mit der Tiefenschwerachse zusammenfällt, in Abb. 6 sie kreuzt. Zum ersten Satz bilden Abb. 4 und 5 eine Illustration, die keiner Erläuterung bedarf. Dagegen zeigen Abb. 6 und 7 das ästhetisch Fehlerhafte, das in der Kombination eines ausgesprochen symmetrisch orientierten Baukörpers mit einer seine Symmetrieachse kreuzenden Hauptblickbahn liegt. Der Beschauer hat das Gefühl, als müsse er den Hauptbau etwa um einen halben rechten Winkel um die Kante K nach vorn herumschwenken, um die verzerrte Fassade en face bewundern zu können, oder er wünscht aus demselben Grund seinen Standort in die Zentralachse des sich von ihm abkehrenden symmetrischen Bauteils verlegt. Die Architektur der Abb. 7 befriedigt erst, nachdem die ausgesprochen symmetrische Fassade durch eine gleichförmige ersetzt und das Schwergewicht nach einem den geradeaus gerichteten Blick auf sich ziehenden Turm verlegt, d. h. die asymmetrische Komposition der Abb. 8 geschaffen ist.

Daß die beiden Sätze in ihrer extremen Formulierung besonders markante Grenzfälle darstellen und die Praxis vielfach Modifikationen und Annäherungen erheischen wird, ist selbstverständlich. So wäre z. B. in Abb. 8 statt einer gleichförmigen eine zurückhaltend symmetrisch gestaltete Hauptfassade, wie sie in der Skizze bereits leicht angedeutet ist, etwa als perspektivischer Abschluß einer Nebenstraße NN, durchaus denkbar. Immer wird aber in ähnlichen Fällen daran festzuhalten sein, daß ein Baukörper seine markanteste Erscheinungsform, sein „Gesicht“, anständigerweise dem bevorzugtesten Gast zuzuwenden hat. Dieses „Gesicht“ ist für den symmetrisch orientierten Baukörper ohne weiteres die symmetrisch gestaltete Fassade, für den asymmetrisch orientierten Baukörper, das Architekturbild, in dem der in der Dominante gipfelnde Gesamtausdruck am prägnantesten zur Erscheinung gebracht, die Mannigfaltigkeit zur Einheit zusammengefaßt wird.

Das Skizzenbeispiel der Abb. 4—8 ist nur einer der zahlreichen Fälle, die in diesem Sinne zu betrachten sind. Die Fassadengestaltung des eingebauten Hauses im Straßenzug erfordert ähnliche Erwägungen. Hier wird der Geltungsbereich der beiden Sätze wesentlich von der Winkelbreite des Blickfeldes beeinflusst, die wiederum von der Straßenbreite abhängt: Eine ausgesprochen symmetrisch gegliederte Fassade wird nur in genügend breiter Straße, die eine möglichst zentrale Blickbahn von ausreichender Winkelbreite zuläßt, voll zur Geltung kommen; in zu engen Straßen ist sie eine unnütze Geste, deren ästhetische Auswirkung auf das Reißbrett beschränkt bleibt.

In diesem Zusammenhang sei, da gerade vom Blickfeld die Rede ist, auf einen Fehler hingewiesen, der modern zu werden beginnt, die Symmetrie à tout prix bei Stadterweiterungs- und Kleinsiedlungsanlagen, deren Beliebtheit nicht selten auf die klare Schönheit zurückzuführen ist, die symmetrischen Anlagen in vogelschaubildlicher Übersicht eigen ist. So nützlich das Vogelschaubild zur verstandesmäßigen Erfassung einer Anlage ist, zur ästhetischen Beurteilung darf nur das Städtebild herangezogen werden, das in ebenerdigen, jedenfalls praktisch zugänglichen Blickbahnen liegt. Und da zieht das begrenzte Winkelfeld der Wirkungsmöglichkeit der Symmetrie vielfach doch engere Schranken, als das Vogelschaubild vorzutäuschen vermag!

Überragende Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart haben es nicht selten verstanden, in der Frage der Symmetrie oder Asymmetrie die Verhältnisse im Sinne ihres starken Temperaments zu meistern. Ausgesprochen tektonisch empfindende, zur monumentalen Gesinnung hindrängende Geister, wie etwa Bonatz oder Kreis, kommen in ihren Schöpfungen, ob es sich um eine kleine Villa oder einen gewaltigen stadtbaulichen Kubus handelt, immer wieder wie von unbewußten Gewalten getrieben, gern zur symmetrischen Gestaltung. Andere, problematischere Künsternaturen, wie etwa Fischer oder Billig, reizt es, die Möglichkeiten des Ausgleichs komplizierter, stark differenzierter Raumwerte in stets neuen, eigenartigen, asymmetrischen Kompositionen zur Lösung reifen zu lassen.

Die Frage der architektonischen Symmetrie oder Asymmetrie ist, wie diese Betrachtung zeigt, keine dogmatische Prinzipienfrage. Ihre Lösung wird — in dem Rahmen, auf den die Betrachtung hier beschränkt wurde — in erster Linie von städtebaulichen Faktoren beeinflusst. Sie ist allerdings ohne ein großes Maß reifen künstlerischen Taktens nicht zu lösen.

## Der Statuenschmuck der Piazza della Signoria

Anmerkung zu dem Aufsatz Panofskys in Heft I/II

von A. E. Brinckmann-Karlsruhe.

Zu den lehrreichen Ausführungen Panofskys sei mir ein kurzes Nachwort gestattet, da der Verfasser sich einige Male auf mein Buch „Platz und Monument“ bezieht, daß übrigens nicht, wie es nach dem Titelblatt der jetzigen Ausgabe, einer zweiten Auflage, scheinen könnte, erst 1912, sondern bereits 1908 erschienen ist und zum ersten Mal ein Thema behandelte, des jetzt sehr modern geworden ist, an dem damals die Kunstgeschichte vollkommen vorbeisah.

Panofsky unterstreicht sehr richtig, wie die Judith des Donatello noch aus einem Gefühl für Isolierung des Kunstwerks ihre neue Aufstellung vor dem Palazzo vecchio fand. Entscheidender für die Aufstellung sind aber die gedanklichen Beziehungen gewesen: die Erretterin des jüdischen Volks sollte vor dem Volkspalast die eben erreichte Befreiung von mediceischer Dynastie symbolisieren. Sehr richtig ist auch und wird durch die Abbildung der Platzansicht von Belotto vorzüglich illustriert, wie das Figurenpaar des David von Michelangelo und des Herkules von Bandinelli sich zu dem Portal des Palastes gruppieren — Panofsky hätte noch hinzufügen können, daß man später diesen künstlerischen Gedanken noch unterstrich, indem man direkt neben die Palasttür



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

die beiden Hermen stellte, die weibliche von Bandinelli, die männliche von Vincenzo de Rossi, seinem Schüler. Pieraccini<sup>1)</sup> teilt mit, die Potestà habe damit andeuten wollen, daß der Palast heiliger Bezirk sei. Die Aufstellung fand noch zu Lebenszeiten Bandinellis statt.

Jedoch verschweigt Panofsky, daß schon vor der Judith eine weitere Skulptur auf der Ringhiera stand: der Marzocco, der sitzende Löwe, des Donatello. Ursprünglich auf der linken Ecke des Palastes, wie ihn auch das von Panofsky abgebildete Gemälde in S. Marco mit der Verbrennung Savonarolas zeigt, wurde er bei Errichtung des Brunnens von Ammanati in Flankenansicht gegen die Mitte der Ringhiera verschoben, wie man noch bei Belotto sehen kann. Dieser Bronzelöwe, der zwar nicht groß, in seiner Flankenstellung mitten auf der Ringhiera aber sehr wirksam war, setzte zwischen die Figuren zu Seiten der Portaltreppe und dem Brunnen des Ammanati das Bindeglied ein, das die Isolierungen in eine Bindung brachte und eine Reihung herstellte. Später wurde der Löwe in Frontalstellung nach dem Brunnen zu verschoben. Schließlich setzte das Reiterdenkmal Cosimos I. diese Reihe in den freien Platzraum fort und schnitt den rückliegenden Platzteil ab, so den vorderen Platzteil zu einem leidlich geschlossenen Rechteck ausbildend. Hiermit ist also ein Resultat erreicht, dessen Absichtlichkeit Panofsky, wie mich dünkt, zu Unrecht bestreitet: eine Reihung der Figuren mit raumbildender Wirkung. Ob damit die Masse des Palastes zurückgedrängt ist, wie Neumann in seinem Aufsatz „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504“<sup>2)</sup> meint, möchte allerdings auch ich mit Panofsky bezweifeln. Die Figuren wirken gegen dessen Wucht doch nur wie Wellenspiel an einer Mole.

Daß man einen Zusammenschluß des Platzraumes anstrebte, dafür läßt sich die Aufstellung der Skulpturen unter den Bogen der Loggia dei Lanzi anführen, die sichtbarlich das angeschlagene Motiv aufnimmt, ebenso kann dafür an den bekannten Vorschlag Michelangelos, das vereinheitlichende Motiv der Loggiabögen um den Platz herumzuführen, erinnert werden. Und mit größter Sicherheit unter Verweis auf gleichzeitige Platzanlagen kann man annehmen, daß diese Bogenhallen nur den vorderen rechteckigen Teil des Platzes gerahmt haben würden. Der unregelmäßige mittelalterliche Platzraum, wie er seit 1356 bestand, entsprach nicht der Raumanschauung der Renaissance.

<sup>1)</sup> Pieraccini, La Piazza del Granduca di Firenze, Firenze 1830.

<sup>2)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII.