

geschoß abschließende Ballustradengesims ein höchst elegant gearbeitetes, sehr feines Maß- und Stabwerk vorgelegt, das ganz einzigartig wie eine zarte Harfenbespannung wirkt. — Mit Aufnahme der Rose, die der Plan B nicht zeigt, griff Erwin auf den Bauriß A und damit auf das Vorbild von Notre-Dame in Paris zurück. —

Mit dieser Fassade, die also keineswegs eine geniale Erfindung des genialen Meisters Erwin ist, und mehr noch mit den von Bauhütte zu Bauhütte wandernden Rissen drang die klassische Formensprache der französischen Hochgotik in Süddeutschland ein. Das persönliche Verdienst Meister Erwins besteht, abgesehen von der individuellen Ausführung und Verbindung der Pläne A und B, in der — unfranzösischen — Veränderung des Höhen-Breiten-Verhältnisses; diese Fassadenjoche haben nicht die elegante Schmalheit und Schlankheit der französischen Hochgotik. In ihrer selbsthaften Breite zeigen sie gewissermaßen eine deutsche Proportion. Aber diese war schon durch den Querschnitt des Langhauses, das zwischen 1250 und 1275 errichtet war, als zwingende Voraussetzung gegeben, also durchaus nicht freier persönlicher Entschluß. —

Somit war Erwin weder ein genialer Baumeister, der seine Zeit als schöpferische Persönlichkeit überragte, noch ein bewußt oder auch nur unbewußt deutscher Künstler in seiner Kunst. — Wie so häufig bei wachsender geschichtlicher Erkenntnis gilt es hier, eine fromme Legende zu zerstören. Fast nur zufälliger Weise hat die Geschichte uns gerade den Namen Erwins aus der großen Reihe der Steinmetzengeschlechter des Straßburger Münsters überliefert, an den dann der junge Goethe und die Romantik die überschwängliche Vorstellung eines persönlich großen Meisters altdeutscher Baukunst anknüpften: Das bewußte Deutschtum pflegten in jenen Tagen des hohen Mittelalters nur ganz Einzelne, geistig Auserlesene, wie der ritterliche Sänger Walther von der Vogelweide, die Könige und Fürsten sogar am wenigsten, denen es damals vor allem auf Mehrung ihrer Hausmacht, selbst auf Kosten des Reiches, ankam. An der Uebernahme, Schöpfung oder Verbreitung eines geistigen Deutschtums konnte einem schaffenseifrigen Handwerksmeister des 14. Jahrhunderts aber deshalb nichts liegen, weil gerade die gesamten künstlerischen und technischen Fortschritte nur aus der Fremde, Frankreich, zu holen waren, und weil überdies die gesamte gesellschaftliche und ästhetische Kultur sich nach Westen orientiert hatte. Die Gotik ist niemals, wie die Romantik meinte, ein altdeutscher Stil gewesen, wenn auch diese Vorstellung auch noch bis heute in sentimental oder überpatriotischen Köpfen, wie z. B. dem des verstorbenen Karlsruher Oberbaurats Karl Schäfer, sich dauernd erhalten hat. Bereits 1840 hat der verdiente Architekturforscher Mertens auf die grundsätzliche Abhängigkeit der gotischen Baukunst Deutschlands, Englands und Italiens von dem stil-schaffenden Mittelpunkt Frankreichs, der Isle de France, mit schlagender wissenschaftlicher Ueberzeugungskraft hingewiesen. — Baukunst ist immer eine unindividuelle Kunst, in der der Schöpfer völlig hinter seiner Schöpfung zurücktritt, zumal im Mittelalter, wo strenge zünftige Gebundenheit der Entwicklung von Persönlichkeiten durchaus zuwider war. Unsere deutschen Dome sind von großen Geschlechtern in langsamer, zäher Jahrhundertarbeit errichtet worden, sie sind aber nicht aus der persönlichen Inspiration einzelner Kunstgenies heraus geboren! —

Der Kunstgeschichte kommt es nur darauf an, die Ereignisse zu erkennen, wie sie waren, nicht aber, wie sie edle oder sentimentale, stets partiisch voreingenommene Absichten darzustellen beliebten.

Dr. Fritz Hoerber.

Josef Meder Die Handzeichnung, ihre Technik u. Entwicklung.

Wien, A. Schroll, 1919.

Die Architekturzeichnung hat bisher noch keine systematische Behandlung erfahren. Nur gelegentlich zur Geschichte einzelner Bauwerke wurden Pläne als Quellenbelege herangezogen. Selbst die großen öffentlichen Sammlungen haben diesen Beständen bisher wenig Beachtung geschenkt. Die bedeutendste Sammlung von Architekturzeichnungen in den Uffizien besitzt in den

Indice geografico-analitico von Nerino Ferri nur ein höchst unverlässliches und unzureichendes Nachschlagewerk. Die bedeutende Sammlung Stosch der Wiener Hofbibliothek ist bisher nur in ihrem archäologischen Teil von Hermann Egger in mustergültiger Weise beschrieben und harret der bereits 1903 angekündigten abschließenden Katalogisierung, unter deren Vorwand sie bisher in unverantwortlicher Weise der Forschung vorenthalten wurde. Der Fund der wichtigen Klebebände der Leipziger Stadtbibliothek ist uns nur in flüchtigem Hinweis angezeigt. (E. Kroker, Eine Sammlung von Handzeichnungen in der Leipziger Stadtbibliothek, in der Zeitschrift für bildende Kunst Nr. XXV. S. 118.) Was wir an Publikationen von Architektur-Handzeichnungen besitzen, verdanken wir fast ausschließlich archäologischen Interessen, wie die Editionen der Skizzenbücher Giulianos da Sangallo, der Codices Escorialensis und Coner, oder des irrtümlich dem Bramantino zugeschriebenen Taccuino der Ambrosiana. Das geringe Interesse, daß Architekturzeichnungen bei Sammlern gefunden haben, soweit nicht historisch-topografische oder antiquarische Interessen in Betracht kamen, hat überhaupt selten zu größeren geschlossenen Beständen geführt. Ein besonderer Glücksfall ist die Sammlung der Uffizien, die ihrem Grundstock nach auf die große Sammlung Vasaris zurückgeht. Auch die Sammlung Stosch war vornehmlich als topografische, sogenannte Vues-Sammlung angelegt. Das Meiste ist sicherlich heute noch verstreut in Kloster- und Adelsarchiven, in Registraturen und Bibliotheken. Auch unsere kunsttopografischen Inventarisierungsarbeiten haben leider bisher viel zu wenig darauf Rücksicht genommen. Es war die große Idee Heinrich von Geymüllers, einen Thesaurus der Architekturhandzeichnungen anzulegen. Hermann Egger hatte den Gedanken nach Geymüllers Tod aufgegriffen und eine Serienpublikation begonnen, von der aber nur das erste Heft erschienen ist (H. Egger, Architektonische Handzeichnungen alter Meister). Oekonomische Gründe dürften es in erster Linie gewesen sein, aus denen das groß angelegte Werk so rasch ein Ende fand. Was hier zu tun wäre, übersteigt aber weit die Arbeitskraft eines Einzelnen. Auch wäre wohl kaum ein Verlag zu finden, der auf eigene Gefahr sich in ein solches Unternehmen einließe. Es wäre dies eine Aufgabe, die zu mindest für das deutsche Gebiet nur durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft gelöst werden könnte.

Was der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Architekturzeichnung noch immer hemmend im Wege steht, ist aber vor allem, daß den zünftigen Kunsthistorikern hierzu meist die technischen Vorkenntnisse, die Uebung im Planlesen, dem Architekten die historisch-paläografische Schulung zu einer erschöpfenden kritischen Behandlung fehlen. Wenn an dieser Stelle Meders neu erschienenen Buch besprochen wird, obwohl er sich mit der Architekturzeichnung im engeren Sinne fast gar nicht beschäftigt, so geschieht es, um auch jene Kreise, die sich vornehmlich mit architekturgeschichtlichen Fragen beschäftigen, darauf aufmerksam zu machen. Was wir vor allem aus diesem Buche, in dem der langjährige Vorstand einer der bedeutendsten Sammlungen von Handzeichnungen, der Wiener Albertina, seine reiche Erfahrung und seine umfassende Sachkenntnis niedergelegt hat, auch für die Architekturzeichnung entnehmen können, ist die Problemstellung und die Methodik auf diesem Forschungsgebiete.

Der erste Teil des Buches, der die graphischen Mittel der Zeichnung behandelt, ist fast in seinem Ganzen auch für die Architekturzeichnung von größter Wichtigkeit. Was Meder von der vielfach unrichtigen Beschreibung der Technik von Handzeichnungen und der mit der Unkenntnis der üblichen Zeichenmittel zusammenhängenden falschen Datierungen sagt, gilt in gleichem Maße auch hier. So ist es von großer Wichtigkeit, zu erfahren, daß die Verwendung der Sepia erst Ende des XVIII. Jahrhunderts einsetzt (S. 69 f.), — was bei älteren Zeichnungen gewöhnlich so bezeichnet wird, ist zumeist Bister —, daß der Graphitstift, der heutige Bleistift, erst Ende des XVI. Jahrhunderts allmählich in Gebrauch kommt (zuerst erwähnt von Konrad Gesner 1565, in Italien von Borghini 1586, S. 140 f.). Vorher war als Skizziermittel vor allem der Bleigriffel üblich, den wir zum Aufreißen der Hilfslinien und zum Vorzeichnen flüchtiger freihändiger Entwürfe auf den meisten Architekturzeichnungen der Renaissance nachweisen können. Auch in Verbindung mit dem Zirkel hat ihn schon Dürer abgebildet (S. 77). Der Metallstift aus Messing oder Eisen wurde auch zum Pausen (S. 94) und ohne Grundierung zum Aufreißen der Hilfslinien durch bloßes Ein-

ritzen benutzt (S. 183). Vor allem bei Baldessare Peruzzi konnte ich das vielfach beobachten. Die Verwendung des Rötels zum Pausieren ist ebenfalls zu beachten, da damit öfters das Auftreten von Rötelspuren unter den Federstrichen zu erklären ist (S. 129). Die Feststellungen Meders in diesen technischen Fragen sind auch darum wichtig, da sie nicht nur auf der Untersuchung eines überaus reichen Beobachtungsmaterials, sondern vielfach auf eigenen praktischen Versuchen beruhen. Hinzuweisen wäre noch auf das Kapitel über die Herstellung und Verwendung des Pergaments und die Vorbereitung des Papiers, wozu noch „Einiges über Wasserzeichen“ kommt, ferner über die verschiedenen Zeichenbehelfe, wie Zirkel, Proportionszirkel und Storchschnabel (zuerst erwähnt 1635 von Ch. Scheiner). Von großer Wichtigkeit gerade für die Architekturzeichnung sind die Ausführungen über die Muster- und Skizzenbücher, ihre Anlage und Verwendung und vor allem über die Kriterien, nach denen zerstreute Einzelblätter als Teile eines Skizzenbuches erkannt und ihre Zusammengehörigkeit festgestellt werden kann.

Steht der zweite Teil über den Werdegang des Künstlers und des Kunstwerkes und der dritte über Körper- und Raumgestaltung in der Zeichnung bei seiner fast ausschließlichen Einstellung auf figurale und landschaftliche Zeichnung der Architektur scheinbar ganz fern, so scheint mir gerade im zweiten Teil der Hauptwert des Buches auch für unsere Fragen zu liegen: es ist die Bedeutung des Lehrganges des Schülers, seiner Beschäftigung und seiner Studien, der verschiedenen Stadien der Arbeit und der damit zusammenhängenden besonderen Zwecke der Zeichnung, der Hilfsmittel und Detailstudien in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtentwurf, die uns an dem erhaltenen Material mit Heranziehung der zeitgenössischen, theoretischen Literatur in anschaulicher Weise klargelegt wird. Was hier für die Maler- oder Bildhauerwerkstatt gilt, hat in gleichem, ja vielfach in erhöhtem Maße für den Architekten seine Bedeutung. Wie oft finden wir noch immer gerade bei Architekturzeichnungen ihre Bedeutung verkannt und dadurch oft ganz falsche Zuschreibungen. Wie einerseits die verschiedenen Stadien der Arbeit sich in der Zeichnung ausdrücken, in der flüchtigen freihändigen ersten Notiz, dem danach aufgetragenen Plan mit seinen Korrekturen, der Konkurrenz- und Vertragszeichnung oder dem Einreichungsplan — man denke zum Beispiel an den Gebrauch bei der Gesellschaft Jesu, die Kirchenpläne dem Ordensgeneral vorzulegen — in den Polierplänen und Werkzeichnungen, so schließen sich andererseits eine ganze Reihe anderer Kategorien an, die vielfach mit der ersten Gruppe, die wir als Originalzeichnungen bezeichnen können, auch wenn sie nicht durchwegs von des Meisters eigener Hand sind, verwechselt werden: Meister- und Gesellenzeichnungen, Studien- und Musterzeichnungen, Aufnahmen bestehender Bauwerke, oft sogar variierte Paraphrasen darüber zu Studienzwecken, Vorzeichnungen für Stiche etc. Wichtig ist gerade bei der Architekturzeichnung die Unterscheidung zwischen Entwürfen für konkrete Aufgaben und Idealentwürfen. Die Beantwortung der Frage ist oft nicht leicht, da vielfach auch Kriterien wie genaue Kotierung oder Eintragung der Himmelsrichtungen für die Bestimmung als konkreter Bauentwurf nicht stichhaltig sind. Auch die Idealentwürfe können verschiedenen Zwecken dienen: sie können bloß Studienobjekte für die Künstler sein, oder für eine theoretische Publikation bestimmt sein, wie bei Lionardo und Peruzzi, sie können als Musterbeispiele dienen, wie sie sich Bauherren von auswärtigen Architekten zur Anregung für ihre konkreten Baupläne kommen ließen. Zu all diesen und ähnlichen Betrachtungen regen uns die Ausführungen Meders an. Aber auch manches Besondere läßt sich unmittelbar auf die Architekturzeichnung übertragen, so vor allem die Untersuchung über Korrekturen und Varianten, durch Pentimente, Radieren — man denke an das interessante Palimpsest auf dem ersten Folio des Vatikanischen Skizzenbuches Giulianos da Sangallo (Ed. Huelsen) — Ausschneiden und Aufkleben (hierher gehört auch das Einkleben figuraler Kompositionen in Deckenentwürfe), schließlich durch Abdecken mit Deckweiß. Auch dieses rein malerische Verfahren läßt sich in der Architekturzeichnung bei Borromini nachweisen.

Der letzte Teil über das Sammeln, über Kopie, Pasticcio und Fälschung ist ebenfalls vielfach von allgemeiner Bedeutung. Wenn auch die Qualitätsurteile Meders, der sichtlich manchen Geschichtsepochen in seinem Empfinden fernsteht, vielfach einseitig erscheinen, so wird das bei der vorherrschenden strengen Sachlichkeit des Buches kaum störend empfunden.

Das Buch zeigt uns, was wir für die Architekturzeichnung bedürfen, es bietet uns aber noch mehr, indem es zugleich den Weg bereitet und einer solchen Arbeit den Wegweiser bietet. Es wäre lebhaft zu wünschen, daß Meders vortreffliches Buch bald in diesem Sinne seine notwendige Ergänzung fände.

Dagobert Frey.

Über Symmetrie und Asymmetrie in der Architektur.

Von Philipp Kerz, z. Zt. Gera. (Schlußwort¹⁾).

Schmider ist mit seiner Kritik an den von mir aufgestellten Sätzen, besonders dem zweiten, der — nach S. — die formalästhetische Regel für die Gegebenheit asymmetrischer Kompositionen festlegen will, in Wort und Bild an meiner Problemstellung vorbeigegangen. Er hat meine Voraussetzung, die Unverschiebbarkeit der Blickbahn und der raumabschließenden Baukörperflächen, die ich in meine Sätze ausdrücklich mit aufnahm, indem ich von einer Tiefenschwerachse der Baumasse einerseits und der Hauptblickbahn andererseits sprach, fallen gelassen und dann ohne Zusammenhang damit ein anderes Gebilde, übrigens durchaus im Sinne meiner Sätze, entworfen und erläutert. Diese Voraussetzung aber ist nicht gekünstelt, sie ist in der Wirklichkeit, wo hart im Raume sich die Sachen stoßen und in Forderungen oder Wünschen des Bauprogrammes — meinerwegen hier Vermeidung schiefwinkliger Räume und Plätze oder statt Gabelung der Hauptstraße in 2 schmalere Nebenstraßen, Weiterführung der Hauptstraße in einer der beiden Gabelstraßen usw. usw. — tausendfach gegeben. Man sehe sich darauf hin Wettbewerbsaufgaben oder Bauten namhafter Baukünstler an und man wird erkennen, daß die Rechnung aufs Exempel stimmt — oder noch viel häufiger, daß nicht ohne künstlerischen Nutzen meine Sätze hätten angewandt werden können! Auch die Geschichte der Baukunst glaube ich mit zahlreichen und nicht den schlechtesten Zeugen auf meiner Seite zu haben — sogar mit Meister Riedinger (wiewohl natürlich manche Epochen bei dieser vorwiegend städtebaukünstlerischen Stichprobe versagen). Die mathematisch-logische Schlußfolgerung aus meinem Satz, Hauptblickbahn und Tiefenschwerachse müssen zur Erzielung der reinsten ästhetischen Wirkung beim symmetrischen Bauwerk zusammenfallen, führt doch bei dem als Spezialfall von mir nicht besonders erwähnten allseitig freistehenden Bau zu der Forderung, daß die in jeder peripherischen Kante des Bauwerkes mögliche Bildebene stets ein symmetrisches Bild in der durch die Kante gedachten radialen Blickbahn ergibt. Diese Forderung erfüllt vollkommen ein architektonisch homogener Bau von kreisförmigem Grundriß (Säule, Tambour, Rundbau usw.), angenähert ein im Aufriß ebenmäßig gehaltener Bau von polygonalem oder quadratischem Grundriß, kurzum der Zentralbau! Um einen solchen aber handelt es sich auch beim Aschaffenburg Schloß, das doch nicht etwa wie Berninis Petersplatz bzw. die Peterskirche einseitig symmetrisch, sondern vierseitig und zwar — abgesehen von dem älteren, im hinteren Flügel einbezogenen Turm — vierseitig gleichartig symmetrisch orientiert ist. Hic Rhodus, hic salta!

Daß die Frage Symmetrie oder Asymmetrie nicht die Problemfrage des Wesens der Architektur darstellt — meinerwegen nur »als eine Frage nach dem Wie an zweiter Stelle erscheint« — habe ich nicht bestritten, das geht u. a. aus meiner Redewendung von der »freilich einseitigen« Geschichte der Baustile und des Städtebaues hervor, die eine Geschichte dieses Problems sei und ist übrigens kürzlich von mir an anderer Stelle in etwas anderer Form²⁾ vor Schmider gleichfalls ausgesprochen worden.

Im übrigen will ich es mir hier versagen, auf die psychogenetische und architekturphilosophische Seite Seite des Problems nochmals einzugehen, da man, um die Erörterung wirklich ersprießlich zu gestalten,

¹⁾ Vergl. den Aufsatz v. Kerz in Nr. 5/6 und die Anmerkung dazu v. Schmider in Nr. 1, 2.

²⁾ Vergl. den Aufsatz v. Kerz »Symmetrie und Asymmetrie« in der Neudeutschen Bauzeitung, Jg. 1920, Heft 18/19.

hierzu doch weiter ausholen müßte, als es im Rahmen dieses kurzen Schlußwortes angezeigt und möglich erscheint.

Schmider's Beweisführung vermag die Richtigkeit der von mir aufgestellten Sätze nicht zu entkräften. Ich behalte mir vor, meine Gedanken auf etwas breiterer Basis auch mit baugeschichtlichen Hinweisen dem Urteil der Fachgenossen und, wie ich hoffe, der baukünstlerischen Praxis zu übergeben.

Franz Schwäbl. Die vorkarolingische Basilika St. Emmeram in Regensburg und ihre baulichen Änderungen im 1. Halbjahrtausend ihres Bestandes, 740-1200.

Regensburg 1919. 64 S. mit 4 Tafeln und 42 Textbildern.

Von Alexander Dorner.

Diese baugeschichtliche Untersuchung gibt bei vielen Fragen des frühmittelalterlichen Kirchenbaus wenn auch nicht endgültige Antwort, so doch geistvolle Hinweise und anregende Perspektiven.

A) Die Feststellung, daß die innerhalb der Apsis liegende sogenannte Krypta des St. Emmeram, — entstanden zwischen 740 und 785, — im Gegensatz zur Ludgeruskrypta zu Werden ein halbkreisförmiger Umgang außerhalb des Apsis war, der wenig unter dem Niveau des Kirchenbodens lag und beiderseits der Apsis in die östliche Giebelwand einmündete, wird zum Anlaß der Behauptung, daß wir hier die Urform des Chorumgangs vor uns haben. Der Perpetuusbau von St. Martin in Tours (bis 997) sei ähnlich zu denken und somit brauche man einen Sprung zur dortigen Chorumgangsanlage nach 997 nicht mehr anzunehmen. Die französische und deutsche Entwicklung gehen nur da auseinander, wo in Tours die Grabstätten der Nachfolger des Stifters zum Kapellenkranz, in Emmeram wie in Werden zum östlichen Anhängsel würde.

B) Die Feststellung, daß der ebenfalls zwischen 740 und 785 entstandene Ostbau aus einem mit den Seitenschiffen fluchtenden Querhaus bestand, das über je zwei Erdgeschoßarkaden Emporen und einen querrrechteckigen Turm trug und dem sich östlich ein ebenfalls querrrechteckiges Altarhaus anschloß, führt zur Frage nach der Entstehung der kreuzförmigen Basilika. Verfasser sieht in der Einschaltung des genannten Ostturms zwischen querhausloses Langhaus und Apsis den treibenden Grund für ihre Entstehung. Das Bedürfnis nach seitlicher Absteifung durch Emporen erzeuge das Querhaus, das Ausfallen der Arkaden im Querhaus und ihre Ersetzung durch westöstliche Vierungsbogen aber das Altarhaus als östliche Absteifung. Obgleich die auvergnatischen Kirchen diese Hypothese unterstützen, bleibt hierbei dreierlei zu fragen:

1. kommen Altarhäuser im 8. Jahrhundert nur da vor, wo die Querhausarkaden zu Gunsten zweier Vierungsbögen in Längsrichtung ausgefallen sind?

2. ist es wahrscheinlich, daß demnach das Emmeramer Altarhaus aus dem zufälligen Einzelbedürfnis nach einem Raum für das Chorgestühl entstanden ist, das aus der Apsis durch den Altar über der Confessio verdrängt wurde?

3. wie erklärt sich der Verfasser die Entstehung der Grundrißform des weitgestreckten, schmalen Querhauses ohne Betonung der Vierung, wie sie der Fuldaer Dom (erb. v. Abt Ratgar, Anfang 9. Jahrh. rekonstr. v. Richter) und wahrscheinlich auch schon die Hersfelder Abteikirche im Zustande von 850 vertreten. Die Dehio'sche Ableitung der kreuzförmigen Basilika aus dem altchristlichen dreischiffigen Langhaus mit dem vorgelagerten schmalen, vierungslosen Querhaus ohne Chor spielt zweifellos nebenher noch eine Rolle.

Wenn angesichts der Mannigfaltigkeit altchristlicher Vorbilder die Entstehung der kreuzförmigen Basilika auf einen Grundkanon sich wohl nicht zurückführen lassen, so ist jedoch damit die Hypothese des Verfassers keineswegs als bedeutungslos ausgeschlossen.

C) Das westliche Querhaus und das westliche Giebelhaus über der Wolfgangskrypta wird der Bauvornahme Reginwards von 1052 zugewiesen. Sie fällt in die Periode der Protorenaissance, die

ihre antikisierende Tendenz an den Wandnischen und der Ornamentik der Wolfgangskrypta, der gleichzeitigen Magdalenenkrypta und den im doppelnischigen Nordportal vorhandenen Resten der ehemaligen Pfarrkirche erkennen läßt, die wie in Werden zugleich Gerichtshalle und Untergeschoß eines Turmes war. Die der Protorenaissance zeitlich folgende Hirsauer Bewegung wird mit der Baugeschichte von St. Emmeram durch die Hypothese in Verbindung gebracht, daß Abt Wilhelm von Hirsau als ehem. Mitglied des Emmeramer Klosters und als einer der Hauptvertreter dortigen Renaissancegeistes unter Abt Reginward, nach seiner inneren Umkehr aus reaktionärem Trotz für den Bau von St. Peter und Paul in Hirsau, denjenigen Zustand von St. Emmeram als Vorbild wählte, den es vor jener Renaissanceperiode hatte. Das mag für das Zeitbild belebend wirken und menschlich nicht fern liegen. Vom Standpunkt reiner Tatsachen scheint mir jedoch die Bedeutung St. Emmerams als Vorbild für St. Peter und Paul in Hirsau weit übertrieben. Denn da Cluny die Quelle der treibenden und grundlegenden Gedanken war, so können nur die am dortigen Majolusbau nicht vorgebildeten Charakteristika der Hirsauer Bauweise als Beweise für einen eventuellen Einfluß St. Emmerams in Frage kommen. Diese fehlen aber in St. Emmeram bis auf die steilen Querschnittsproportionen, die aber kein Spezifikum von St. Emmeram zu sein brauchen. Auch daß der Anbau der Nebenchöre bei St. Aurelius in Hirsau, das Wilhelm bei seinem Amtsantritt fast fertig vorfand, als ein absichtliches Zurückgreifen Wilhelms auf die Anlage der Ostteile St. Emmerams anzusehen sei, deren Ähnlichkeit mit der cluniazienischen Choranlage aus örtlichen Besonderheiten entstanden und daher zufällig ist, will mir umsomehr etwas gewollt erscheinen, als die dreichörigen Ostteile eine der kultisch begründeten Besonderheiten von St. Peter in Cluny waren.

Eine Kontrolle der baugeschichtlichen Resultate ist dem Leser — wie Verfasser selbst bedauert, — weniger möglich, als wenn eine Beschreibung des Mauerwerks der verschiedenen Perioden gegeben wäre. Doch war das ebenso wie Grabungen technisch bisher nicht möglich. Es wäre um der Wichtigkeit der angeschnittenen Fragen willen sehr zu wünschen, daß diese gründliche und gedankenreiche Arbeit durch Ueberwindung dieser technischen Schwierigkeiten ihren endgültigen Abschluß fände. Doch gibt sie, wenn man die Zahl der nicht erwähnten kleineren Feststellungen mit in Betracht zieht, bereits in vorliegendem Niederschlag auf großer Sachkenntnis fundierte Forschungsergebnisse allgemeinerer Bedeutung.

Julius Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien.

Stuttgart, Julius Hoffmann, 1920.

Dieser technisch einwandfrei ausgestattete 11. Band der Bauformenbibliothek des Hoffmannschen Verlages bringt eine erschöpfende, für die zukünftige Betrachtung dieses Gebietes unentbehrliche Übersicht über die Baukunst des italienischen Quattrocento mitsamt einer reichen Beispielsammlung aus dem Bereich der dekorativen Plastik. Die Abbildungen, die durch kurze Baunotizen am Schluß des Bandes praktisch ergänzt werden, sind nach Bauthemen geordnet; zuerst Kirchen, dann Paläste, Vorhallen usw., wobei zwischen Innen- und Außenbau nicht immer streng geschieden ist. Innerhalb dieser Anordnung nach Bauthemen wäre es förderlich gewesen, die Haupttypen jeder Gattung, die primären Werke als die Hauptpfeiler der Entwicklung eindringlicher zu betonen und in streng chronologischer Folge darzustellen; die Ableitungen jeder Gattung, die sekundären Werke wären dann jeweils den Haupttypen als Trabanten anzuschließen. Eine solche, methodisch klare Gruppierung der Tafeln hätte den Vorteil für sich, daß die Hauptlinien der Entwicklung ohne weiteres sichtbar würden, und auch derjenige, der zunächst die Lesung der Einleitung unterläßt, von selbst durch die Abfolge der Tafeln auf die morphologischen Probleme der Entwicklung gewiesen wird. Auf die Einleitung ihrerseits würde dadurch erneutes Interesse gelenkt.

Die knapp gefaßte, präzise formulierte Einleitung bemüht sich um das noch immer brennende Kernproblem der italienischen Renaissance; »Fortleben oder Wiedergeburt der Antike« heißt ihr Untertitel. Ich referiere kurz: Worringer hatte das Mittelalter als eine der Antike entfremdete Zeit dargestellt, Courajod und in Deutschland ihm folgend Thode als den prinzipiellen Beginn der Renaissance in Italien die sich häufenden Anknüpfungen an die Antike im 13. Jahrhundert bezeichnet. Gegen Worringer gewendet erläutert Baum zunächst an einer leicht zu vermehrenden Auswahl von Beispielen das Fortleben der antiken Kultur in der mittelalterlichen Baukunst und Bildnerei; Courajod gegenüber betont er den im Prinzip mittelalterlichen Charakter der von Courajod als Anfang der Renaissance bezeichneten Werke. In Übereinstimmung mit Worringer und Dvorak (auf dessen grundlegende Schrift über Naturalismus und Idealismus in der mittelalterlichen Kunst nachdrücklich hingewiesen werden soll) sieht er in der reifen mittelalterlichen Kunst einen dem Geist der Antike entgegengesetzten transzendentalen Grundcharakter. Die allmähliche Abkehr vom Transzendentalismus erscheint Baum als das entscheidende Merkmal der Gesinnung der Frührenaissance; in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts verkörpert sich diese neue Gesinnung zum ersten Mal wieder als ausschlaggebender Faktor. Es ist ein Wieder-Hervorbrechen des anthropozentrischen Sensualismus, der zuletzt die Spätantike, und noch die allerersten Zeiten der altchristlichen Baukunst erfüllt hatte, und der auch während des Mittelalters in Italien wenigstens nicht ganz versiegt war. So spielen vor allem die Bauten der Spätantike, in denen die gesetzmäßige Wohlräumigkeit der Antike gefühlmäßig weiterlebte, für die Frührenaissance die primäre Rolle; den antiken Einzelformen fällt keine wesentliche Bedeutung zu. Bei der Stellung zu den Proportionsfragen offenbart sich dann am deutlichsten der Unterschied: »für die Gotik ist die Symbolik der Proportionen und geometrischen Figuren, für die Renaissance ihr anthropomorpher Charakter maßgebend«. Damit ist eine treffende Formulierung für die Abgrenzung von mittelalterlicher Gesinnung von der Gesinnung der erwachenden Renaissance gefunden. Die in der Überschrift gestellte Frage ist also zunächst in der Richtung beantwortet, daß die neuen Strömungen als ein Fortleben der auch während des Mittelalters ständig lebendigen antiken Formen und als eine Wiedergeburt der Gesinnung der Antike aufgefaßt werden muß. Fortleben der antiken Formen und der Formen des Mittelalters, denn die Frührenaissance verwendet zu Beginn eher mehr mittelalterliches als antikes Detail; wachsendes Eindringen in den Geist der antiken Kunst — damit beginnt die Entwicklung innerhalb der Bildnerei und Malerei in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts (Donatello, Quercia, Massaccio). Von deren machtvoller Art, mitveranlaßt durch das von der Kunsttheorie geforderte Klarlegen der »Ansichten« und Differenzieren der Einzelheiten, zur Übersteigerung der Individualisierung, zum Feingliedrigen, zum Spielerischen — dies ist der Ablauf der Entwicklung bis zum Ende des Jahrhunderts. Dann erst »kehrte die Klassik zur Gravitas des Gattamelata zurück«; aber es ist nur ein scheinbares Zurückkehren; was zur Zeit Donatellos Einzelne erfüllte, erfüllt in der Klassik des 16. Jahrhunderts ein ganzes Geschlecht.

An der italienischen Baukunst des 15. Jahrhunderts verfolgt der Verfasser, gestützt auf Jakob Burckhardt's ehrwürdige Geschichte der Renaissance in Italien und Willich's Ausführungen (im Handbuch der Kunstwissenschaft), den gleichen Entwicklungsgang bei ständiger Betonung des Nebeneinanders von antiken und mittelalterlichen Formen. Florenz ist der Ausgangspunkt, der dekorative Spieltrieb der oberitalienischen Kunst wirkt als Hemmung. Von diesen Gedanken aus werden einzelne Bauten näher besprochen, in ihren Proportionen wird (im Anschluß an Thiersche Beobachtungen) die wachsende Erfüllung vitruvianischer und albertischer Forderungen nachgewiesen. Neue Gesichtspunkte ergeben sich dabei nicht, wie in der Bildnerei und Malerei verläuft die Entwicklung. Allerdings als nicht folgerichtig oder sprunghaft, wie Baum es formuliert, kann die Entwicklung nicht bezeichnet werden; denn mag die bewußte und teilweise fast gezwungene Originalität der einzelnen Architekten noch so groß sein, die Entwicklung folgt auch hier den inneren Gesetzen der Stetigkeit. Stetige Entwicklung muß keineswegs immer geradliniges Aufsteigen bedeuten, sie kann ebenso gut wellenförmig ablaufen. Besonders in Vorbereitungs-Stadien, als welches die Kunst (nicht die Kunsttheorie) der Frührenaissance trotz allem in Hinblick auf die Lösungen der klassischen Kunst betrachtet werden muß, ist ein wellenförmig präludierendes Verhalten kunstpsychologisch nur begreiflich. Daß

von einer willkürlichen Sprunghaftigkeit, als deren Ursache man vielleicht das stark betonte Hervortreten einzelner Originalitäten sehen möchte, nicht die Rede sein kann, lehrt der Vergleich mit der gleichzeitigen mitteleuropäischen Entwicklung, die prinzipiell gleichermaßen verläuft; am deutlichsten in der nordischen Malerei, in der ebenfalls trotz allem die Gewichtigkeit der van Eycks und Konrad Witzens etwa in der ersten Hälfte und der formale Überfluß der Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als das aus neuen und alten Elementen gemischte Präludium zur »Gravitas« der Zeit Dürers und Grünewalds angesehen werden müssen.

All diese von Baum neu präzisierten Gedankengänge bedeuten in erster Linie wertvolles Material zu der formalen Seite des Renaissance-Problems; das eigentliche Problem ihrer Entstehung berühren sie naturgemäß nur mittelbar; die Behandlung dieses Problems kann auch unmöglich im Sinn einer derartigen beschränkten Einleitung liegen. Weitausgreifende geistesgeschichtliche Untersuchungen im weitesten Sinn werden dazu erforderlich sein. Auch hier wäre der innige Zusammenhang mit der mittelalterlichen Geistesstruktur einerseits zu zeichnen; andererseits wäre nachzuweisen, wie das »Neue« der Renaissance-Gesinnung eine im Verlauf der mittelalterlichen Entwicklung immer größer werdende Lücke ausfüllt. Vor allem müßte ins Licht gestellt werden, daß es den Renaissance-Menschen in allererster Linie um neue Verinnerlichung und neue Vergeistigung zu tun gewesen ist; das Zusammenfallen dieser Bestrebungen mit den Bewegungen zur Erneuerung des christlichen Geistes von den Hussiten über Savonarola bis Luther ist typisch. Der neue anthropozentrische Sensualismus, dessen synthetischer Charakter ständig betont werden muß, hat seine Wurzeln im Naturgefühl der mittelalterlichen Mystik; die »Maaf«, Schönheitskanon, Perspektive und Wissenschaft überhaupt bedeuten für den Renaissance-Menschen im gleichen Sinn etwas Göttliches wie für das Mittelalter die feierliche Phantastik des kirchlichen Dogmas. Wie sonst wäre der Fanatismus und die innerliche Hingabe zu verstehen, die diese Menschen beispielsweise bei der Erforschung der Perspektive erfüllte? Nüchternheit oder analytischen Materialismus gibt es nicht bei den Trägern der Bewegung, das Verhältnis zur Antike bleibt immer das lebendige Verhältnis zu einer Epoche, in der man das suchte und fand, was der vorhergehenden und eigenen Zeit abgeht; und wenn man in der jüngsten Vergangenheit in Kampfstellung gegen den materialistischen Historizismus des späten 19. Jahrhunderts den Geist der Renaissance schlug; so war es der analytische Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts, den man in Wahrheit traf. Dieses lebendige Verhältnis der Renaissance zur Antike müßte einmal innerhalb der Baukunst an eingehenden Einzelvergleichen ganzer Werke und einzelner Teile dargestellt werden. Dabei würde es sich auch handeln um ein klares Herausstellen der scheinbar ewig zeugungskräftigen Elemente der Antike, dieses ewigen Juden der Kunstgeschichte. Es gibt kaum eine nachantike Epoche in der europäischen Kunstentwicklung, in der die Antike nicht eine präzise zu umreißende Funktion erfülle, kaum einen Bau, der nicht irgend eine antike Bildung und sei es auch nur in Form von Ableitungen aufweise. Es wäre zu untersuchen, ob nicht diese antiken Elemente die Urlemente der architektonischen Gestaltung Europas überhaupt sind.

Hans Curjel.

Grundsätzliches zur Geschichtsdarstellung der Baukunst im Verhältnis zur Ästhetik und Stillehre.

Von H. Sörgel, München.

Das klare bewußte Verständnis für das spezifisch Künstlerische an der Architektur ist bekanntermaßen nicht nur beim Laien, sondern auch oft beim Baufachmann ein recht geringes und je nach der persönlichen Neigung für eine bestimmte Stilepoche ein relativ schwankendes. Unter allen bildenden Künsten ist die Baukunst dem zeitlich unabhängigen, allgemeinen Interesse und Genusse am unzugänglichsten geblieben. Viele Schönheiten sind noch unentdeckt, viele künstlerische Genüsse noch unerschöpft, und viele historische Bauten bleiben sonst sehr kunstverständigen Beobachtern

stumm und nichtssagend. Sollte daran nicht auch die kunstwissenschaftliche Interpretation einige Schuld tragen? Zwar sind die räumlichen Werte der bildenden Kunst an sich schon dem Verständnis schwerer zugänglich als bildhafte Flächen und plastische Körper — Architektur ist im allgemeinen schwieriger zu verstehen als Malerei und Plastik — aber sicherlich hat auch die Kunstwissenschaft*) einigen Anteil an der Verkennung baulicher Gebilde. Sie wird der räumlichen Kunstwelt wenig gerecht und stellt sich meist schon von vornherein schief zu ihren speziellen Aufgaben und Zielen ein.

Vor allem fehlt es in der „Theorie der Baukunst“ an einer klaren Erkenntnis und Scheidung der einzelnen Arbeitsgebiete und Interessensphären. Divide et impera! Die Eigenbedeutsamkeit und Selbständigkeit der ästhetischen, geschichtlichen und stilkritischen Forschungen sowie ihre Beziehungen und Abhängigkeiten untereinander sind beim Architekturstudium besonders wichtig. Zwar soll sich das Folgende vornehmlich mit einigen Grundfragen der Geschichtsdarstellung der Baukunst befassen, aber gerade deshalb muß dabei zuvörderst an die Bedeutung und Stellung der Geschichte gegenüber den verwandten kunstwissenschaftlichen Disziplinen erinnert werden. Im Verein und durch eine kurze Untersuchung letzterer werden sich am besten einige Grundsätze zur Geschichtsdarstellung der Baukunst ergeben.**)

Es ist eine Beobachtung, die man tagtäglich machen kann, daß künstlerisch gebildete Menschen über das gleiche Architekturwerk ganz verschiedene Urteile fällen. Die Gründe, auf welche es in diesem Zusammenhang ankommt, können vielleicht durch einen interessanten Fall von Kunstkritik kenntlicher gemacht werden. Karl Voll nannte in einer kunsthistorischen Vorlesung gelegentlich die Ludwigstraße in München eine der schönsten Straßen der Welt, weil sie als eines der besten Dokumente ihrer Zeit einen so eigenartigen, monumental saalmäßigen Eindruck biete. Der Zufall wollte es, daß in einer ästhetischen Vorlesung am gleichen Tage ein Dozent der gleichen Hochschule die gleiche Straße als das Ödste und Langweiligste, was man sich denken könne, bezeichnete. Gleichsam zur Illustration seiner Auffassung erinnerte er an eine Karikatur im „Simplizissimus“, wo die Ludwigstraße in trostloser Leere und glühender Mittagshitze mit einem pissenden Hund als einzige Belebung dargestellt war. Einige Zeit später behandelte — um ein drittes bezeichnendes Urteil zu zitieren — der Tageskritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten“ die künstlerische Note der Ludwigstraße in einem längeren Artikel. Ihm kam es hauptsächlich auf den stilistischen Zusammenhang der einzelnen Gebäude mit dem ludovizianischen Zeitalter überhaupt an. Er sprach darin von vielen und komplizierten kunsttheoretischen Besonderheiten; statt Werturteile von „schön“ und „nichtschrön“ wollte er Erklärungen geben und Zusammenhänge aufdecken. — Hier interessiert nun keineswegs die zweifelhafte Richtigkeit der drei Urteile, die man mit „Ja“, „Nein“ und „Unentschieden“ bezeichnen könnte; es kommt uns vielmehr auf die Herkunft der verschiedenen Resultate an!

Der Ästhetiker urteilt intuitiv aus seinem kunstphilosophischen Empfinden. Seine Kritik ist letzten Grundes immer ein Werturteil. Er sollte menschlich der ursprünglichste und — im besten Sinne des Worts — „naivste“ sein. Der Unterschied des Ästhetikers vom Künstler besteht in diesem Fall nur darin, daß er nicht künstlerisch produktiv ist. Dagegen muß er um so vielseitiger und empfänglicher für alle Ausdrucksformen der Kunst sein; während der schaffende Künstler einseitig in seiner Technik und Auffassung befangen bleiben mag. — Der Historiker ist und bleibt in erster Linie immer Geschichtsforscher. Auch ein künstlerisch weniger stark empfindender Theoretiker kann ein sehr brauchbarer Kunsthistoriker werden, aber niemals ein Ästhetiker. Der Geschichtsforscher urteilt mehr nach relativen Werten. Seine Kritiken sind Beziehungsurteile, in welcher Zeit und an welchem Ort ein Denkmal entstanden sein muß, ob es seiner Zeit gerecht geworden ist, inwieweit es dem Zeitgeist zum Ausdruck verholfen hat und ähnliches mehr. Der Stilkritiker

*) Wenn ich von „Kunstwissenschaft“ — hier mit Beschränkung auf die Baukunst — spreche, so meine ich damit selbstverständlich nur die Theorie der künstlerischen, nicht der bautechnischen Seite der Architektur, damit aber die gesamten ästhetischen, geschichtlichen und stilkritischen Forderungen — kurz eine „Theorie der Baukunst“ *Κατ'εξοχήν*.

**) Näheres siehe: H. Sörgel, „Theorie der Baukunst“.

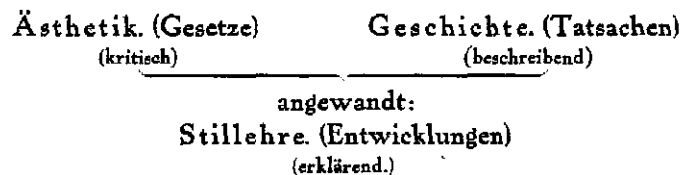
endlich erweitert den Standpunkt des Historikers, indem er dessen Resultate aufs Neue zu einander in Beziehungen setzt, vergleicht und ästhetische Maßstäbe auf historische Erscheinungen anwendet.

Man kann die architektonischen Werte der sichtbaren Welt in ihrer allgemeinsten Potenz nur in dem rein räumlichen Ausdruck ohne irgend welche Fragen nach Details, nach Zeit und Ort der Entstehung, ohne jegliches vergleichendes Hinüberschielen nach ähnlichen oder anderen Werken auf sich wirken lassen. Nicht durch welche Stilformen und Maße sich z. B. das Pantheon in Rom von der Kathedrale in Amiens unterscheidet, sondern was an beiden Bauten das unmittelbar Architektonische ausmacht, warum in zwei so ganz verschiedenen baulichen Umgebungen gleich starke Beziehungen zum menschlichen Raumempfinden wach werden, warum solche architektonischen Umschließungen überhaupt ein künstlerisches Lebensgefühl, eine höhere Lebensstimmung auslösen, also das Gemeinsame, Bindende, das Allgemeinmenschliche und Überindividuelle: das ist vom ästhetischen Standpunkt die Hauptsache. Diese Betrachtungsart kann, wenn sie in einem reifen, philosophischen Empfinden fundiert ist, zweifellos zur tiefsten Erkenntnis des Kunstwerkes führen. Sie dringt in das eigentliche Geheimnis des Kunstwesens und seiner Ewigkeitswerte ein, ohne am Äußerlichen haften zu bleiben. Sie will nicht so sehr durch philologische Vielwisserei belehren als durch unmittelbares Erleben bereichern. Sie wendet sich mehr an das Verständnis und das Kulturbewußtsein als an das Gedächtnis und die Gelehrsamkeit. Dadurch, daß sie mit ihren letzten philosophischen Verankerungen in metaphysischen Werten gründet, erfüllt sie in höherem Grade als eine deskriptive Geschichtsdarstellung die Sehnsucht des Menschen der Kunst gegenüber. Freilich alle diese Vorzüge des ästhetischen Standpunktes sind cum grano salis aufzufassen. Auch die ästhetische Forderung kann schließlich nur dann zu befriedigenden Endresultaten gelangen, wenn sie sich bis zu gewissem Grade auf die geschichtlichen Tatsachen stützt. Sie darf die zeitlichen und räumlichen Bedingtheiten nicht pedantisch unterdrücken; wemgleich sie ihr eigenes, eigentliches Ziel immer im Auge behalten muß.

Die Bedeutung der Geschichte dagegen liegt darin, daß sie das künstlerische Tatsachenmaterial sammelt und ordnet. Sie ist im Gegensatz zur philosophischen Ästhetik keine Gesetzes-, sondern eine Tatsachen-Wissenschaft. Die maßgebenden Gesichtspunkte sind dabei: Zeit, Ort und Autor. Es ist eine im Vergleich zur ästhetischen prinzipiell andere und wesenseigene Betrachtungsart, wenn man sich einem Architekturwerk gegenüber sofort historisch einstellt. Den Geschichtsforscher reizen vor allem jene Merkmale an einem Bau, die ihm Aufschlüsse über die Herkunft, über die näheren Zusammenhänge der Entstehung usw. geben können. Er sieht nicht so sehr das absolut Schöne, sondern orientiert sich automatisch nach dem Zeitalter, der Nationalität, der Schule, dem Autor usw. Er urteilt weniger und charakterisiert, registriert mehr. Er betrachtet die Architektur beschreibend vom jeweiligen Standpunkt einer einzelnen, bestimmten Zeit aus, mit der er sich eben beschäftigt. Während der Ästhetiker einen überzeitlichen und der Stilkritiker einen mit Abstand die gesamte Vergangenheit überblickenden Standpunkt einnehmen, muß sich der Geschichtsforscher bemühen, die mittelalterlichen Dome mit den Augen des Trecentisten, die Renaissance mit dem Empfinden der Zeitgenossen usw. zu erschauen und zu erleben. Er stattet jedem Zeitalter nacheinander Einzelbesuche ab und versenkt sich in die Kunst jedes für sich, wobei er die andern — zwar im Bewußtsein nachbarlichen Zusammenhanges — vorläufig außer Acht läßt. Etwas an sich minder Schönes und Wertvolles interessiert ihn oft mehr als das künstlerisch höher Stehende, wenn es sich z. B. um eine Seltenheit oder um ein durch besondere Umstände — auch außerästhetischer Art — berühmt gewordenes Werk handelt. An einem Bauwerk, an dem mehrere Jahrhunderte gebaut haben, oder auf einem Platz, dessen Bauten verschiedene Zeiten ihr Stilgewand geliehen haben, richtet sich sein Hauptaugenmerk nicht zuerst auf den Gesamteindruck, auf das aus allen Bauteilen resultierende, räumliche Ganze, sondern auf das Erkennen der einzelnen Bauperioden, die Bestimmung der Formen und Details nach ihrer Provenienz und die Kritik, ob sie charakteristisch sind und auf der Höhe ihrer Entstehungszeit stehen. Daß auch der Historiker gewisser ästhetischer Vorkenntnisse bedarf, ist selbstverständlich, jedoch sein Hauptziel ist von Anbeginn ein anderes als das des Ästhetikers. Der Respekt vor den Tatsachen und Erscheinungen, die unvermeidliche Hilfs-

arbeit so vieler nutzbringender Spezialwissenschaften wie Archäologie, Materialienkunde, ferner die unbedingt erforderliche Kenntnis mancher Technik, Sprache usw., nehmen ihn voll in Anspruch und verbieten ihm alle Wertungen, die er aus eigener Erfahrung doch nicht einwandfrei vornehmen kann.^{*)}

Außer diesen beiden Forschungsarten muß man zweifellos noch eine dritte Kunstwissenschaft gelten lassen, welche sich von der ästhetischen und historischen in ihrer Eigenart absolut selbständig unterscheidet und dabei die Grundsätze der Geschichtsdarstellung besonders scharf kennzeichnen kann: nämlich die Stillehre. Schon äußerlich betrachtet ist die stilkritische Kunstwissenschaft auf eine ganz andere Darstellungsform angewiesen wie die historische, mit welcher sie — sehr zum Schaden beider — oft vermenget wird. Während der Typus jeder Geschichtsschreibung die fortlaufende Beschreibung, das lückenlose Nacheinander ist; muß die Stillehre unbedingt Sprünge machen, um geeignete Vergleichsobjekte einander gegenüberstellen zu können. Sie muß aus der Gesamtkunstgeschichte einzelne charakteristische Kapitel auswählen, das Bedeutungsvolle verschiedener Zeiten herauschälen und simultan darstellen. Sie muß einmal vor- und einmal zurückgreifen, um ein Stilidiom in seinem Entwicklungslauf zu erfassen und zu analysieren. Die Stillehre hat mit der Kunstgeschichte als etwas Fertigem, bis zu hohem Grade Abgeschlossenem zu rechnen, um sie gleichsam als Material benutzen zu können. Zugleich soll sie aber auch — und das wird nicht genügend beherzigt — über eine systematische Ästhetik verfügen; denn ihrer eigentlichen Aufgabe nach ist sie ja die praktische Anwendung ästhetischer Gesetze auf historische Erscheinungen. Erst wenn man sich grundsätzlich nach den ästhetischen Gesetzen einer Kunst orientiert hat, darf man an die Lösung der Fragen gehen, wie sondern sich die Meisterwerke von den geringeren, die Anfänge von der Blütezeit und dem Niedergang, wie sind diese Scheidungen nach inneren Gründen zu verstehen und aufzubauen. So ursprünglich das Bedürfnis nach Erforschung dieser Probleme in der Kunstwissenschaft ist, so darf es doch keineswegs — wie es meist mit einem naiven Feuereifer geschieht — mit Überspringung der Ästhetik und Geschichte von Anbeginn an befriedigt werden. Erst wenn man sich die allgemeinen ästhetischen Grundlagen einer Kunst systematisch klargemacht hat, kann man von pragmatischer Geschichte zur Stillehre übergehen. Das Kunstverständnis und besonders die künstlerische Kultur der Architektur sind in weiten Kreisen gerade deshalb so unzulänglich, weil das historische Material zu wenig und zu oberflächlich von einem geschulten ästhetischen Empfinden, Denken und Schauen belebt und durchdrungen wird. Wie viele „Kunstverständige“ wissen zwar ganz genau die äußerlichen Merkmale aller Stile, in ihrer Wohnung verstehen sie aber nicht einmal ein Bild richtig aufzuhängen. Sie haben kein Stilempfinden, weil sie des fundamental ästhetischen Unterbaues entbehren. Die Stillehre ist die letzte, zusammenfassende und erntende in der Trias der Kunstwissenschaften. Man könnte sie auch die Ehe zwischen Ästhetik und Geschichte nennen und ihre Arbeitsgemeinschaft so darstellen:



Das sind in großen Umrissen die Arbeitsgebiete und Interessensphären der einzelnen Kunstwissenschaften. Nun erheben sich aber sofort von den verschiedensten Seiten eine Menge Einwendungen und Zweifel gegen eine solche Programmaufstellung. Besonders über Aufgabe und Umfang der Geschichte sind die Meinungen sehr geteilt. Wie soll sie, sagt man, die Werke sammeln, beschreiben und ordnen, wenn ihr kein Recht zusteht, das Kunstwerk als solches zu erkennen und zu bestimmen. Es geht auch sicherlich zu weit, rigoros zu verlangen, die Kunstgeschichte habe pedantisch jedwede ästhetische Bestimmung zu vermeiden. Jedenfalls darf sie aber nie den

^{*)} Siehe: Hans Tietze: „Die Methode der Kunstgeschichte“, 1913.

Akzent auf ästhetische Interessen legen. Man kann unmöglich zwei Herren zugleich dienen. Daraus entstanden jene chaotische Schöngesterei und ästhetisch-historische Salbaderei, die mit Recht so in Mißkredit gekommen sind. Das erste für jeden Kunsthistoriker muß zwar — wie für jeden Kunsttheoretiker überhaupt — eine Orientierung über das Wesen der Kunst sein. Das wird jedem wohl eine Herzensangelegenheit sein. Vor allem muß man den Gegenstand selbst kennen, den man historisch behandeln will; diese Kenntnis ist *conditio sine qua non*. Aber sie bleibt für den Historiker doch sozusagen eine mehr persönliche Angelegenheit, und die Disziplin der Kunstgeschichte als solche hat sich reinlicherweise der ästhetischen Wertung zu enthalten. Man darf der historischen Beschreibung kein ästhetisches Mäntelchen mit einigen äußerlichen, schmückenden Beiwörtern umhängen^{*)}. Das Historische darf mit dem Ästhetischen nicht mechanisch verbunden oder gar verwechselt werden. Den Wahrnehmungsgehalt des Künstlerischen hat die Geschichte von der Ästhetik zu entlehnen, d. h. sie hat mit der Ästhetik insofern als Voraussetzung zu arbeiten, als sie sich von vornherein nur mit Werken, welche künstlerisch ästhetische Qualitäten besitzen, befaßt. Doch ist die Fixierung der Grenzen selbst nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Auch ist dabei scharf zu unterscheiden zwischen der voraussetzenden Erkenntnis „Das ist Kunst“ oder „Das ist nicht Kunst“ und der historisch kritischen Weiterarbeit im ästhetischen Sinn. Das letztere ist Stillehre. Die Geschichtswissenschaft steht in der Mitte zwischen der Erkenntnis allgemeinsten ästhetischer Gesetzmäßigkeiten und ihrer Anwendung auf zeitliche Entwicklungen mit ihren gegenseitig bedingten Wirkungszusammenhängen.

Ebenso wie man zur historischen Tatsachennotierung den ästhetischen Begriff „Kunst“ voraussetzen muß, so kann andererseits die Ästhetik ihre Gesetze immer nur an zeitlich und örtlich bedingten Kunstwerken anwenden. Trotzdem wird ihre Selbständigkeit in keiner Weise angetastet. Sie ist niemals zur Ableitung ihrer Normen auf eine bestimmte Erscheinung, was also das spezifisch Historische bedingen würde, angewiesen. Jedes ästhetische Gesetz muß sich auf alle großen Kunstwerke anwenden lassen, ist demnach unabhängig von Zeit und Ort.

Was endlich die Stillehre betrifft, welche durch eine sachgemäße Vereinigung und Durchdringung von Geschichte mit Ästhetik entsteht, so sind darüber die Anschauungen noch recht ungeklärt. Wölfflin sagt im Vorwort seiner „Klassischen Kunst“, daß die nur individuell lokal und temporal beschreibende Kunstgeschichte einer Botanik gleiche, die nur Pflanzengeographie sein wolle, aber den sich selbstgestaltenden Inhalt des Organismus unbeachtet lasse, der in allen Zeiten seinen ureigensten Gesetzen folge. — Gewiß soll die Kunstgeschichte nicht nur Kunstgeographie sein. Ihr Kanusallnexus ist ein anderer als der der Wirtschafts-, Staaten- und anderer Geschichtswissenschaften. Ihr Material ist nicht als solches unmittelbar gegeben. Die Übersetzung in's Begriffliche durch ästhetische Anschauung, Erfühlung und Erdenkung ist dabei Voraussetzung. Schon dadurch unterscheidet sie sich von der „Pflanzengeographie“ und hebt sich darüber hinaus. Deshalb hat sie aber noch lange nicht Gesetze über Stilentwicklungen usw. aufzustellen. Es sind zwei grundverschiedene Forschungsarten, ob man sich als Hauptziel einzelnen Kunsterscheinungen widmet, deren Herkunft nach Ort, Zeit und Autor feststellt, ihre Merkmale, Echtheit, charakteristischen Details, Materialien, Konstruktionen, Zwecke, Maße, topographischen Zusammenhänge usw. erforscht, oder ob man diese Erscheinungen als etwas Gegebenes in den großen Entwicklungslauf der gesamten Kulturgeschichte einordnet und sie im Hinblick auf einen höheren stilistischen und systematischen Zusammenhang betrachtet. Nur durch letztere Betrachtungsart kann man zu Ewigkeitswerten in der Geschichte gelangen, nur so die Geheimnisse von Zeugung und Fortpflanzung der künstlerischen Potenzen aufdecken, nur so wird man endlich zu Gesetzmäßigkeiten und Periodizitäten in der künstlerischen Kulturevolution kommen. Und diese Forschungsarbeit, von deren überzeugenden Resultaten wir noch sehr weit entfernt sind, — siehe Spengler's „Untergang des Abendlandes“ — ist zweifellos mehr als eine rein historische. Sie ist die letzte und höchste unter den Kunstwissenschaften. Man sollte nicht — wie

^{*)} Ein idealer Kunsthistoriker war Jacob Burckhardt, der jeden ästhetischen Exkurs grundsätzlich vermied und trotzdem immer lebensvoll und künstlerisch anregend blieb.

das die meisten Historiker versuchen — mit ihr beginnen und so auf ungenügendem Fundament interessantgeistreiche Experimente machen, sondern sich langsam systematisch zu ihr emporentwickeln.

So kommt es letzten Endes auf eine zielbewußte Zusammenarbeit von Ästhetik, Geschichte und Stillehre an, um zu einer befriedigenden „Kunstwissenschaft“, zu einer abschließenden „Theorie der Kunst“ zu gelangen.

Berichtigung.

Im vorhergehenden Hefte (Jg. IV, 11/12, S. 87ff.) wurde in meiner Erwiderung auf Herzfelds Besprechung des Strzygowskischen Armenienwerkes statt der von mir beigebrachten Abbildung »Ereruk, Südwand mit der Wölbung des Fassadenturmes« ohne mein Wissen eine von Herzfeld stammende Zeichnung eingesetzt. Dadurch ergab sich S. 90 nicht nur eine Unstimmigkeit im Texte (die Anm. 1 sollte sich auf die entfallene Abb. 3 statt »Abb. 2« beziehen), sondern es entfiel auch einer der wesentlichen Punkte meiner Beweisführung, die Herzfeld in seiner Replik und in der eingeschobenen Zeichnung nicht berücksichtigte.

H. Glück.

Anm. Selbstverständlich ist die Einsetzung der Herzfeldschen Zeichnung an dieser Stelle statt in den Text der H'schen Replik auf ein Versehen der Druckerei zurückzuführen.

Schriftleitung.

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:

Centralblatt der Bauverwaltung. 1920.

Nr. 37: R. Bernhardt, Wiederherstellung der beschädigten Turmfundamente des Straßburger Münsters.

Nr. 45: Bassel, Die Krümmungen der dorischen Tempel.

Nr. 59: Koldewey, Churasanische Baudenkmäler.

Nr. 62: Borrmann, »Besprechung Dehio: Geschichte der deutschen Kunst«.

Nr. 71: Hertel, Schinkels Entwürfe für die 12 musizierenden Gestalten an den Chorkapellen des Kölner Domes.

Cicerone.

Heft 10: E. Hoffmann, Zum Stilproblem des Expressionismus.

Heft 13—14: G. Marzynsky, Die expressionistische Methode.

Heft 18: F. Cohen-Portheim, Klassische und romantische Kunst.

Denkmalpflege. 1920.

Nr. 6: Virck, Wismar.

Mielke, Alt-Europa in seiner Stil- und Kulturentwicklung.

Nr. 9: W. Jänecke, Die Veränderungen der Iburger Klosterkirche.

Nr. 10: Klaiber, Baukünstlerische Werte der ehemaligen deutschen Bundesfestung Ulm.

O. Schmidt, Söldnerwohnhäuschen in Ulm a. D.

Nr. 11: Becker, Ausgrabungen in der ehemaligen Peterskirche zu Erfurt.

Deutsche Bauzeitung. 1920.

Nr. 40—42: W. Jänecke, »Rumänische Landkirchen und Klöster«.

Nr. 56—57: A. Haupt, Spanische Architekturstudien.

Nr. 65: A. Hoffmann, Verschwundene und verschwindende Altbauten in Lübeck.

Nr. 68, 70, 72, 73: A. Hofmann, Friedrich Weinbrenner.

Deutsche Kunst und Dekoration. 1920.

Heft 9: Knappeis, Von der Seele der Gotik.

Heft 10: Duve, Geschmacks- und Werturteile.

Heft 12: A. Jaumann, Tendenziöse Kunst.

Ritter, Kunstwerk und Kunsttheorie.

Kunstblatt. 1920.

Heft 5: O. Fischer, Chinesische Baukunst.

Heft 8: A. Holitscher, Utopische Architektur, zu Bruno Tauts »Alpinen Architektur«.

Kunstchronik. 1920.

Nr. 32: Kutschera-Woborsky, »Bodo Ehardt: Die 10 Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484«.

Nr. 35: Berichte der kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München über Forschungen über die Michaelskirche in München und die Wiederherstellung der St. Jürgengruppe in der Nicolaikirche zu Stockholm.

Nr. 36: * * * Ausgrabungen in Ägypten.

Nr. 40: F. Sarre, Neue Forschungen zur türkischen Kunstgeschichte.

Nr. 43—44: M. Maas, Die jüdische Katakomba am Monteverde zu Rom.

Nr. 47: Dvorak, Der Diokletianische Palast in Spalato.

E. v. Sydow, Schinkels Anteil am Bau des Leipzigers Augusteums.

Dvorak, Besprechung: »Panofsky: Der Begriff des Kunstwillens«.

Kunst für Alle. 1920.

Heft 21—22: * * * Bernini als Lehrer.

Kunst und Künstler. 1920.

Heft 10: E. Utitz, Allgemeine Kunstwissenschaft.

Heft 12: Hilbersheimer u. Rukser, Amerikanische Architektur.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 1920. Bd. 41.

Heft 3: Ph. Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance und die Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg.

E. Herzfeld, Der Thron des Khosro.

Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1920.

Heft 1: P. Zucker, Plastik und Brücke.

F. Hoerber, Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild zu Tournai, ein grundsätzlicher Beitrag zur Ästhetik des mittelalterlichen Städtebaus.

D. Henry, Die Grenzen der Kunstgeschichte.

Voigtländer, Die Kunst als Kultursymbol.

Besprechungen:

P. Zucker, »Theuer: Der gr. dorische Peripteral-Tempel«.

Habicht, »F. Schulz: Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung«.

Bombe, »Eicken: Der Baustil«.

P. F. Schmidt, »Grautoff: Formzertrümmerung und Formaufbau«.

Neudeutsche Bauzeitung. 1920.

Heft 27, 28—37: K. Doehlemann, Über Architekturmalerei.

Zeitschrift für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. 1920. Bd. 15.

Heft 1: A. Schmarsow, Zur Bedeutung des Tiefererlebnisses im Raumgebilde.

Zeitschrift für bildende Kunst. 1920.

Heft 5—6: Strzygowski, Norden und Renaissance.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1919.

Heft 5: Witte, Die Stellung der Kirche zur Moderne.