FRITZ SCHUMACHER

DIE SPRACHE DER KUNST

FRITZ SCHUMACHER · DIE SPRACHE DER KUNST

Dieser Scan eines Buches

von **Fritz Schumacher**

wurde im Juli 2018

– mehr als 70 Jahre nach dem Tod von Fritz Schumacher –

(Fritz Schumacher;
Geboren: 4. November 1869, Bremen;
Gestorben: 5. November 1947, Hamburg)

angefertigt von **Jörg Beleites**, Hamburg,
Mitglied der Fritz-Schumacher-Gesellschaft.

Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.
Vereinigung zur Förderung der Baukultur
c/o Fritz-Schumacher-Institut

http://fritzschumacher.de/gesellschaft/

aus organisatorischen Gründen ist der Scan dieses Buches in zwei Teile zerlegt worden:
Dieses ist der 2. Teil ab Buchseite 163

Das Original dieses Buches ist Bestandteil
der **Bibliothek des Fritz-Schumacher-Instituts**
und kann dort eingesehen werden.

Schumacher, Fritz
Die Sprache der Kunst

Stuttgart [u.a.]: Deutsche Verl.-Anst, 1942.

Signatur: 9.008

Seit 2013 (*und zur Zeit immer noch*)
befindet sich das ***Fritz-Schumacher-Institut***
in den ehemaligen Räumen der HafenCity Universität Hamburg,
Hebebrandstraße 1, Haus B, Raum 12.

http://fritzschumacher.de/institut/institut/

Der Scan ist mit OCR-Texterkennung bearbeitet und anschließend optimiert worden.
Es ist also eine Volltextsuche in ihm möglich.

Hamburg, 25.7.2018 Jörg Beleites

Nachfragen über joerg.beleites@gmx.net
Vergl. auch www.joerg-beleites.de

F. H. W. REICHENAU
BUCHHANDLUNG
HAMBURG-HARBURG

45-

9.008 3. Expl.	Schumacher, Fritz	Die Sprache der Kunst	Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart Berlin, Stuttgart, 1942

Die Sprache der Kunst

Fritz-Schumacher-Institut
Bibliothek
Datum: 29.6.2004
Signatur: 9.008

3. Exempl.

VI. DIE BILDKUNST

1. DIE MALEREI

Wenn wir uns fragen, welcher Art die Sprache ist, die der Kunst der Malerei eignet, so ist es eine Eigenschaft, die im ersten Augenblick besonders auffällt: sie kann erzählen. Worterzählung und Bilderzählung haben historisch betrachtet eine sehr enge Verwandtschaft. Schrift war ursprünglich nichts anderes als eine abgekürzte Form von Bildern, und erst allmählich lebten sich die beiden Arten der Mitteilung auseinander: die Schrift wurde immer abstrakter, das Bild immer konkreter.

Aber auch in der konkret und selbständig gewordenen Form des Bildes tritt uns der Trieb und die Kunst des Erzählens in gar mannigfacher Gestalt entgegen. Nicht etwa nur primitive Darstellungen, sondern die besten Künstler der europäischen und der ostasiatischen Malerei des 13. bis 15. Jahrhunderts gefallen sich vielfach darin, auf ihren Bildern nicht nur die eine Angelegenheit darzustellen, die sie besonders angeregt hat, sondern uns in kleinen Hintergrundszenen mitzuteilen, wie die Sache weiterhin verlaufen ist. Das sind Reflexe aus der Kunst der Handschriftenminiatur, die ihre blühenden Phantasien ja ganz in den Dienst farbiger Erzählung stellt.

Je eigenwüchsiger die Malerei sich entwickelt, um so deutlicher wird das Bestreben, alle optischen und seelischen Kräfte im Bilde zu konzentrieren und sie nicht durch Nebenhandlungen zu zersplittern. Wenn Giotto uns in der Arenakapelle in Padua die Lebensgeschichte eines Heiligen erzählen will, sucht er nicht so viel wie möglich in einer einzelnen Komposition mitzuteilen, sondern zerlegt seinen Stoff in eine Folge

von Bildern, deren jedes in sich eine selbständige Einheit darstellt. Das ist eine noch ausführlichere Art des Erzählens, aber sie verlangt eine beträchtliche Aufmerksamkeit vom Aufnehmenden, und immer deutlicher tritt statt dessen eine Methode für möglichst reiche Mitteilung in den Vordergrund, die ganz aus der Kunst des Einzelbildes selbst entwickelt wird. Sie besteht darin, daß der Künstler für seine Darstellung einen Augenblick der Handlung zu wählen weiß, aus dem der Beschauer sowohl das vorangehende wie das nachfolgende Moment in der Phantasie auftauchen sieht, also gleichsam drei Stadien der Handlung in einem Bilde mitgeteilt bekommt. Diese Kunst des „fruchtbarsten Augenblicks", wie Lessing es ausdrückt, ist eine Besonderheit in der Sprache der Malerei: sie sucht den Bann der Unbeweglichkeit des Bildes zu durchbrechen, und es gelingt ihr. In der monumentalen Malerei führt das zu einem besonderen Feingefühl für die Nuance der Gebärde, in der „Genremalerei" zu einer besonderen Regie des dargestellten Vorgangs, die den Beschauer veranlaßt, im Bilde mit den Gedanken spazierenzugehen, so daß er wie bei der Lektüre einer Novelle eine Seite nach der anderen aufschlägt.

Aber ist inhaltliche Mitteilung überhaupt Zweck und Ziel der Malerei? Werden wir nicht in die Irre geführt, wenn der Begriff „Sprache" uns auf die Frage nach der Art des bildhaften Erzählens führt? Allerdings scheint die Rolle, welche biblische Stoffe in ungeschwächter Kraft durch Jahrhunderte hindurch in der Malerei spielen, für die Bedeutung des Bildinhalts zu sprechen. Bis etwa zur Renaissancezeit ist das auch keine Täuschung, allmählich aber wird es anders: der biblische Stoff ist nicht um des Erzählens willen da, sondern im Gegenteil, weil man sich bei seiner Wahl um die allgemein bekannte Erzählung nicht mehr zu kümmern brauchte, sondern unmittelbar ohne Umschweif auf die Motive der stillenden Mutter, des nackten Jünglings, der badenden Frau, des muskelhaften Körpers, oder auch die allgemein menschlichen Gemütsstimmungen von Buße, Hoff-

nung, Mutterglück und aller nur denkbaren Schattierungen von Schmerz und von Freude lossteuern konnte.

In der Tat dürfen wir wohl sagen, daß in der Sprache der Malerei, auch wenn sie bedeutungsvolle Motive für ihre Darstellung wählt, dem Erzählen nicht die erste Bedeutung zukommt, sondern der Mitteilung von sinnlichen oder von geistigen Werten, die über den Einzelfall herüber allgemeine Bedeutung haben. Man sucht die Unbeweglichkeit der Sprache des Bildes nicht mehr dadurch zu überwinden, daß man der Bewegung ihre suggestiven Augenblicke ablauscht, sondern benutzt sie dazu, daß man das unverrückbar Bestehende erfaßt und ausdrückt, bei dem man nicht fragt nach dem Vorher oder Nachher. Weit nachdrücklicher als die Wortsprache kann die Bildsprache Allgemeingültiges sinnlich zum Ausdruck bringen.

Damit ist die Richtung gewiesen, in der wir die eigentlichen Elemente zu suchen haben, durch die die Malerei jenen gerade ihr eigentümlichen Rapport mit der Menschenseele findet, den wir ihre „Sprache" nennen. Was besitzt sie für eigentümliche fundamentale Kräfte?

Wenn man eine bisher unbekannte Gemäldegalerie zu bewältigen hat, gibt es nur ein Mittel, sich ihren erdrückenden Ansprüchen gegenüber zu behaupten: man stellt sich in die Mitte des jeweiligen Saales und fährt unter möglichster Ausschaltung des Verstandes — das heißt ohne die Absicht, den Sinn oder die Meister der Bilder zu erkennen — mit den Augen die Wände entlang. An einigen Punkten wird dem Aufnahmebereiten eine eigentümliche Anziehungskraft entgegenströmen; von ihnen geht es aus wie ein geheimnisvoller Anruf. Und wenn er dieser Lockung folgt und nun erst den Meister und seine Darstellung wirklich erkennt, wird er sehen, daß dieser erste unbestimmte sinnliche Eindruck ihn zu gerade den Werken geführt hat, die in der ganzen Versammlung des Saales für ihn wichtig waren. Was bedeutet dieser Anruf? Er zeigt, daß es in der Malerei etwas gibt, das vor allen inhaltlich und formal erkennbaren

Eigenschaften wirkt, etwas Elementares, dessen Schwingungen im Aufnahmebereiten wiederschwingen. Man würde es nur unvollkommen bezeichnen, wenn man es Farbe und Linie nennte. Es ist der Zusammenklang der Farben und die Flächenteilung, die durch die Linien des Dargestellten erzeugt wird. Beide Wirkungselemente sind im Kunstwerk untrennbar miteinander verknüpft, aber sie entspringen verschiedenen ästhetischen Bereichen. Die Art, wie diese Bereiche sich durchdringen und ineinanderfließen, ergibt den besonderen Charakter des jeweiligen Kunstwerkes.

Das Wesen des künstlerischen Wirkungsmomentes, das wir mit Flächenteilung bezeichnet haben, ist in der Malerei meistens nicht ganz einfach zu deuten. Die Tatsache, daß ihr fast immer ein erkennbares Naturmotiv zugrunde liegt, lenkt davon ab. Es lenkt nicht nur den Betrachter ab, es kann auch den Maler über diese Forderungen der Komposition hinwegtäuschen. Oft genug läßt er sich so in den Bann der Natur locken, daß er beim Naturausschnitt stehenbleibt. Das kann ein Werk ergeben, das interessiert durch den Reiz des gewählten Motivs oder durch den Reiz der technischen Behandlung, mittels derer das Vorbild auf die Leinwand gebracht ist. Aber das sind nur sekundäre Wirkungsmöglichkeiten der Malerei, die letzten Mittel, die ihrer Sprache gegeben sind, sind dabei noch nicht zum Ausdruck gekommen; die werden erst geweckt, wenn der Künstler die Anregung, die ihm die Natur gibt, benutzt, um die Fläche nach den Absichten bestimmter Wertverteilung zu organisieren.

Was er damit tut, ist nicht etwa nur eine ästhetische Verfeinerung, es ist etwas Grundsätzliches. Durch diese Wertverteilung von raumteilenden Linienzügen und von gegeneinanderstehenden Flächen fließt bewußt oder unbewußt etwas von den Proportions- und Harmoniegefühlen, die unser Menschentum beherrschen, in die Darstellung hinein. Diese Proportions- und Harmoniegefühle sind etwas im menschlichen Wesen Konstantes, in ihnen klingen die großen Gesetze des Welten-

baus mit, sie sind das Element, das den Menschen einbindet in das große gesetzliche Gefüge des Kosmos: er ist innerlich nach den gleichen Gesetzen konstruiert wie das Weltganze, und alles gefühlsmäßige Ordnen seines Tuns, das wir Kunst nennen, steht unter dem Einfluß dieser ewigen Gesetze. In einzelnen Künsten, wie Musik, Tanz oder Baukunst, äußern sie sich in unmittelbar erkennbarer Weise, in der Malerei übertönt die Macht des Naturmotivs die Deutlichkeit ihres Wirkens. Aber nur, wo es sich trotz dieser Macht im geheimen durchsetzt, haben wir es mit vollgültiger Kunst zu tun. Die scheinbar ins Abstrakte führenden Gesetzmäßigkeiten der Komposition sind in Wirklichkeit das Mittel, durch das der Maler das Naturmotiv vermenschlicht, und erst durch diese künstlerische Vermenschlichung wird der Schaffende Herr über die Übermacht der Natur: sein Schöpfertum wird entbunden, er schafft die Natur um. Das Spiel der Linien, die Gegenständliches umreißen, ist nicht willkürlich, es leitet das Auge in Bahnen, durch die die Fläche in gewollter Weise zerlegt wird, es sondert die Massen von Hell und Dunkel, mit denen das Bild „gebaut" ist. Ernst Mössel hat neuerdings sogar an bestimmten Beispielen zu zeigen versucht, daß der Komposition von Meisterwerken verschiedener Epochen, ganz ähnlich wie den Werken der Baukunst, eine „heimliche Mathematik" zugrunde liegt, die aus den Teilungen des Kreises und ihren Figurationen entwickelt ist. Bei Grünewald — unter anderem seiner Stuppacher Madonna — kann man solch unsichtbares System, nach dem die Elemente des Bildes geordnet und zu einer Einheit zusammengefaßt sind, beispielsweise sehr deutlich verfolgen. Aber auch wenn wir annehmen, daß derartige Beziehungen meist nicht bewußt eine Rolle gespielt haben, ist es interessant zu sehen, wie ein eingeborenes Gefühl sich ihren Gesetzlichkeiten nähert. Im allgemeinen kommt es nicht darauf an, daß einer Komposition ein bestimmter Schlüssel zugrunde liegt, sondern nur darauf, daß abseits vom Natureindruck ein ordnendes, musikalischem

Empfinden vergleichbares Gefühl die Werte des Bildes regiert hat.

In der Entwicklung der Malerei gibt es verschiedene Wendungen, die dem Ausbilden solcher inneren Gesetzlichkeit entgegenwirken. Solch eine Gegenwirkung ist unter anderem mit der Art verbunden, wie sich das Verhältnis zur Farbe allmählich in der Malerei wandelt. Betrachtet man ein Gemälde aus der Frührenaissance in Italien, den Niederlanden oder Deutschland, so sieht man, wie die Dinge durch die Modellierung ihrer Lokalfarben dargestellt werden. Auf einem Gemälde von Ghirlandajo oder von Dirk Bouts steht die Masse eines blauen Mantels als einheitliche, in sich abgetönte Fläche gegen die Fläche eines roten oder gelben Gewandes. Die Luft umspült diese Flächen noch nicht, der Maler setzt sich mit ihr durch die Behandlung der Umgebung oder des Hintergrundeindrucks koloristisch auseinander. Die Bilder leben in einer eigenen unrealen Atmosphäre. Die Luft als Medium farbiger Reflexe ist noch nicht entdeckt, und dadurch spielt der Aufbau der gegeneinandergestellten farbigen Flächen eine sehr deutliche Rolle. In der Zeit, die durch die Namen Tizian, Rubens, Rembrandt bezeichnet wird, stehen die farbigen Massen nicht mehr so geschlossen einander gegenüber, sie fließen mehr ineinander, aber auch hier bleibt die Atmosphäre unreal. Die Bilder haben ihr eigenes „unwirkliches" Licht.

Hand in Hand mit diesem Beginn einer koloristischen Auflockerung des Flächeneindrucks geht die Wirkung der Entdeckung einer naturgetreuen, nämlich mathematisch konstruierbaren Perspektive. Sie hat die Gemüter der Renaissancemeister so fasziniert, daß man nach den „Traktaten über die Malerei", die in reicher Zahl entstanden, meinen könnte, sie wäre der Angelpunkt dieser Kunst. Diese Wendung hat noch mehr die Tendenz, die Fläche zu sprengen, denn die Kunst der Verkürzung, die sich in ihrer Folge mehr und mehr entwickelt, eröffnete im einzelnen und im ganzen freiere Methoden der

Komposition. Ja, die Freude an den neuen Möglichkeiten, die sich mit Hilfe der Mathematik eröffneten, führte schließlich im genialen Überschwang der Barockzeit dazu, die Malerei ganz von der Fläche zu lösen und ihr in der Deckenmalerei ein schwebendes Reich zu eröffnen. Die einfachen Verkürzungen der Sixtina werden durch die doppelten Verkürzungen eines Tiepolo in stürmischer Entwicklung überboten, und erst nachdem man alle Reize dieser Flächenüberwindung ausgekostet hatte, fand die Malerei wieder in die Sphäre des alltäglichen Augenpunktes zurück.

Durch die Einflüsse der Perspektive war im senkrechten Bilde das Problem der Raumordnung hervorgetreten, aber man kann nicht sagen, daß es das Problem der Flächenordnung abgelöst hätte, das blieb als letzte gleichsam elementare Aufgabe weiter bestehen, und die Frage, wie Raumdisposition und Flächenwirkung miteinander in Einklang gebracht werden, wird zu einer der großen grundsätzlichen Fragen der Malerei. Es ist reizvoll zu verfolgen, wie die beruhigende Regelung der linearen Beziehungen des Raumes immer wieder kompliziert wird durch die weiteren Entdeckungen der Malerei im Reiche des Themas „Luft" und der dadurch entstehenden koloristischen Wirkungen des Raumes.

Man kann es als charakteristische Regung der wertvollsten Künstler des 19. Jahrhunderts bezeichnen, wie sie unablässig dahin streben, die Luft nicht nur als Medium farbiger Reflexe, sondern als Trägerin des Lichtes schlechtweg zu erobern. Das bringt nicht weniger als die Perspektive die Tendenz einer Sprengung der Fläche mit sich.

Damit aber wird jene gesetzmäßige Organisation der Bildanordnung, von der wir ausgingen, vollends in den Hintergrund gedrängt, und immer mehr scheiden sich in der Malerei zwei große Gebiete, die in einem Gegensatz der Zielsetzung stehen. Sie tritt in unseren Tagen mit großer Deutlichkeit hervor. Es sind die Gebiete des Rahmenbildes und des Wandbildes, wobei wir in die zweite Gruppe auch die mancherlei Werke rechnen müssen, die das Wesen des Wandbildes haben, auch wenn sie „zufällig" ihr Dasein im Rahmen fristen mußten. In der ersten Gruppe wird das Farbe-Luft-Problem zum Angelpunkt der Entwicklung und die Komposition wird gleichsam verschleiert, — in der zweiten Gruppe bleibt die Komposition im Vordergrund des Interesses, und das Farbe-Luft-Problem ordnet sich ihr unter.

Diese beiden Unterschiede sind weit entscheidender als eine Sonderung nach den Gesichtspunkten von „Realismus" und „Idealismus", oder wie immer die anderen Ismen heißen mögen, die das Auf und Ab der fachmännischen Richtungen bezeichnen, die in gewissen Zeitabschnitten die Gemüter der vorwärtsstrebenden Malerwelt in ihren Bann schlagen. Wir wollen diese beiden Gruppen mit dem Blick auf die neuere Malerei betrachten, um uns nicht in uferlosen historischen Perspektiven zu verirren.

Im Laufe der Zeit hat das Rahmenbild einen völligen Sieg über das Wandbild davongetragen. Als die bürgerliche Kultur neben Staat und Kirche mehr und mehr hervortrat, war der Grund zu dieser Entwicklung gelegt, sie gewann aber erst die volle Oberhand, als die Architektur im 19. Jahrhundert die Kraft zur Führerschaft immer mehr verlor, und das segensreiche Bündnis zwischen Baukunst und Malerei, das die hohen Zeiten der Kunst charakterisiert, zerfiel. Die Malerei rettete sich in den goldenen Rahmen, und viele meinten, daß sie nun erst auf rechtem Wege sei, weil der goldene Rahmen überall zu Hause sein kann. In Wahrheit war sie heimatlos geworden. Das Kollektivheim, das die Museen ihr boten, täuschte für die historisch gewordenen Kunstwerke darüber hinweg, aber für die lebende und werdende Kunst offenbarten die Kunstausstellungen die Gefahr. Diese soziale Wendung hatte aber eine tiefgehende künstlerische Folge. Die Heimatlosigkeit bedeutet zugleich Unabhängigkeit. Keine von außen kommende Bindungen, wie nicht nur Staat und Kirche, sondern jeder be-

stimmte Raum sie auferlegt, sind mehr vorhanden. Unbegrenzt ist das Reich der Motive, das dem Maler zur Verfügung steht. Er kann seinen Blick ganz auf die besondere Sprache seiner Kunst konzentrieren, das bedeutet: die Malweise als technisches Mittel des Ausdrucks tritt immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses, und man entdeckt, daß sie ausgebildet werden kann zur Lösung neuer grundsätzlicher Probleme. Man beginnt, sich auf verschiedene Weise mit dem Material der Farbe auscinanderzusetzen. Wenn schon Philipp Otto Runge in seinem Briefwechsel mit Goethe die Farbe bezeichnet als „das Element, worin alles vorgeht", so wird das in den Bestrebungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter Führung Frankreichs in noch ganz anderem Sinn, nämlich nicht nur geistig, sondern auch materiell bewahrheitet. „Alle Stofflichkeit wird in farbige Substanz verwandelt", sagt der Biograph Paul Cézannes*, man kann von einer „Pinselschrift" reden, deren Eigenart bald in einem saftigen Nebeneinandersetzen breiter unverarbeiteter Pinselstriche besteht, bald eine fast durchsichtig dünne aquarellhafte Behandlung zeigt; bald geschieht der Farbenauftrag nur durch das Palettemesser, so daß man geradezu von einem Flachrelief in Farben sprechen kann, bald wird die farbige Malerei vorsichtig in kleinen Tupfen und Punkten nebeneinandergesetzt. Solche Experimente der Pinselschrift sind nicht um der geistreichen Handschrift willen da, so sehr sie bei den führenden Meistern solcher Methoden auch künstlerisch mitspricht; was sie rastlos suchen, ist die innere Leuchtkraft der Farbe. Diese Leuchtkraft ist nicht nur im Sinne der farblichen Intensität zu verstehen, sondern im Sinne der farblichen Nuance. Denn was man neu zu erfassen sucht, ist nicht durch Farbenzusammenstellungen definierbar, es ist die um farbige Gebilde flimmernd spielende Luft.

Interessant ist es zu verfolgen, wie sich ein Künstler, der unablässig um dieses Problem gerungen hat, in seinen „Briefen" dazu äußert. Es ist Paul Cézanne, der schon bei seinen ersten Versuchen an einen Freund schreibt: „Ich glaube wohl, daß alle Bilder der alten Meister, die Freilichtszenen darstellen, nur mit Virtuosität gemacht sind" (1866). Aber erst nach Jahren unerbittlicher Versuche kann er ausrufen: „Es lebe die Sonne, die uns ein so schönes Licht gibt!" (1884). Später, als er seine Erfahrungen einem jüngeren strebenden Kollegen, Emile Bernard, mitteilt, dreht sich alles um die Darstellung der Atmosphäre, für die er in einem geheimnisvollen Blau, das alle Bilder seiner reifsten Zeit durchwirkt, das Mittel gefunden hat: „Nun liegt aber die Natur für uns Menschen mehr in der Tiefe als in der Fläche, daher die Notwendigkeit, in unsere durch die roten und gelben Farbtöne wiedergegebenen Lichtvibrationen eine genügende Menge von Blau zu mischen, um die Luft fühlbar zu machen" (1904). Er kommt zu einer Technik der „Modulationen", das bedeutet: er setzt auch die auf den ersten Blick geschlossen erscheinenden Farben aus vielen Farbenstufen zusammen, die unmerklich ineinander übergehen. Die Zeichnung entsteht durch das Aneinanderstoßen der in verschiedener Pinselführung in verschiedenen „Modulationen" durchgeführten Flächen des Bildes, sie alle werden durch das einheitliche Blau der Atmosphäre zusammengehalten. „In unserem Sehorgan", schreibt er ein anderes Mal an Bernard, „bildet sich ein optischer Eindruck, mittels dessen wir die durch Farbeneindrücke dargestellten Flächen in Licht, Halbton und Viertelton zu ordnen vermögen. Das Licht existiert also nicht für den Maler" (1904).

Dieser letzte Satz will zuerst merkwürdig erscheinen, aber er weist auf den Punkt, um den sich je länger je mehr alles Bemühen der Malerei dreht.

Man kann den Unterschied im Wesen der bildenden Künste vielleicht an nichts so deutlich erkennen wie an ihrem Verhältnis zum Licht.

*) Vgl. Cézannes „Briefe", eingeleitet von Gotthard Jedlicka (Erlenbach-Zürich 1939).

Die Plastik vermag es unmittelbar in den Dienst ihrer Wirkungen zu stellen, die Baukunst fängt es und macht es zu einem der Hauptmittel ihres Ausdrucks, die Malerei kann es nicht in seiner Wirklichkeit fassen und künstlerisch benutzen, denn die genügende Beleuchtung einer bemalten Fläche hat nichts mit ihrem Kunstwesen zu tun. Dadurch entsteht für die Malerei eine ganz besondere Aufgabe, um deren Lösung sie immer neu ringen muß: „Das Licht existiert nicht für den Maler", er muß sich Licht selber zu erzeugen suchen. Das Mittel dazu liegt in der Art, wie er seine Farbentöne setzt, hierdurch strebt er nach der Illusion des Lichtes. Wenn man die zähe, glanzlose Materie der Farbe mit dem Wesen des wirklichen Lichtes vergleicht, sieht man erst, welch eigentümliche Kraft der indirekten Charakterisierung aufgewandt werden muß, um mit ihr den Eindruck von Licht auf einer Fläche hervorzurufen. Eigentlich kann der Maler nur Schatten malen. Durch die Art, wie er diese Möglichkeit benutzt, muß er seinen Helligkeiten die Kraft des Leuchtens zu verleihen suchen, obgleich sie von der Kraft wirklichen Lichtes unendlich weit entfernt sind. Corregios „Heilige Nacht" ist dafür ein ausgeprägtes Beispiel, mehr noch die biblischen Bilder Rembrandts. Wenn wir uns klarmachen, daß beide Maler ihre überzeugenden Wirkungen nur dadurch erreichen, daß sie als Gesamtstimmung ihres Bildes Nacht oder Dämmerung darstellen, erhalten wir erst einen Maßstab dafür, welcher ungeheure Mut es ist, wenn ein Maler es wagt, die Welt im hellsten Sonnenschein erfassen zu wollen, in einem Licht, das nicht aus der Dunkelheit des Schattens aufgebaut ist, sondern das selbst die unvermeidlich entstehenden Schatten durchleuchtet und nur zu kälteren Tönen des Lichtes macht.

Cézanne hat das noch nicht erreicht, in seiner Art des Strebens nach Atmosphäre kommt das eigentliche Licht noch zu kurz. Van Gogh erst faßt diese Aufgabe an ihrer Wurzel an. Das führte ab von der Methode der „Modulationen", er kann seinem Ziel nur näherkommen, wenn er die Farbmasse in ihrer

reinsten und hellsten Wirkung als ungebrochene Partikel auf die Leinwand setzt. In seinen „Briefen" an seinen Bruder nennt er das: „Zeichnung und Farbe als Eines anzusehen. — Das tun nicht viele, sie zeichnen mit allem, ausgenommen mit gesunder Farbe." Es ist ihm selbstverständlich, nur durch Farben zu modellieren: „Kein Blau ohne Gelb und ohne Orange, und wenn ihr blau malt, malt doch gelb und orange mit — hab' ich recht?" Alles malt er scheinbar vor der Natur, aber was er dabei in Wahrheit tut, verrät er einmal mit den Worten: „Man fängt damit an, sich fruchtlos abzugeben, der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus." Durch diese Hingabe an die Farbe gelingt es ihm, das Licht, das er in der Natur sieht, selbstschöpferisch einzufangen. Sein Grundsatz ist: „Farbe sagt etwas durch sich selbst, das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen." — Er huldigt ihr in genialer Übertreibung und siehe: „Die Natur folgt daraus." Es ist eine seltsame Erfahrung, die man an seinen Schöpfungen wie an denen keines anderen Malers macht, daß man volles Licht nur auf die Leinwand bringen kann, wenn man sich ungezügelt dem Rausch der Farbe hingibt.

Das ist alles andere als Naturalismus, im Gegenteil, es ist in seiner Art eine höchste Form der Stilisierung, eine Stilisierung der Natur durch die Farbe. Es ist der äußerste Zustand, bis zu dem sich das Rahmenbild im Kultus der farbigen Materie entwickeln kann, denn es ist der äußerste Zustand eines Zerfließens der Fläche; sie wird nur noch von dem Rahmen zusammengehalten.

Die wertvollen künstlerischen Bereicherungen, die sich durch das Temperament bedeutender Persönlichkeiten im goldenen Rahmen entwickelt haben, würden sowohl aus äußeren wie aus inneren Gründen niemals im Reiche des Wandbildes entstanden sein. Aus dem äußeren Grunde, weil für das Wandbild immer ein zweiter Mensch gehört, der einen Auftrag gibt oder

wenigstens eine Wand zur Verfügung stellt, und es in der Geschichte der Malerei nur sehr selten vorkommt, daß die Sprache eines künstlerischen Pioniers rechtzeitig verstanden wird. Van Gogh ist ein Beispiel. Ist es nicht rührend zu lesen, wenn er schreibt, daß er jetzt zu Federzeichnungen übergegangen wäre, damit der Bruder nicht so viel Geld in den teuren Farben seiner Bilder nutzlos anzulegen brauche. Zum Glück konnte das Rahmenbild ihn trotzdem für uns retten, ebenso wie es sogar einen Rembrandt für uns retten mußte, der in der Zeit großer Not und Verlegenheit die Werke, in denen wir heute die Höhepunkte seines Tuns sehen, als Rahmenbilder für sich selber schuf, während sein großes Wandbild für das Amsterdamer Rathaus abgelehnt wurde.

Aber diese Bilder würden auch aus inneren Gründen nicht entstanden sein, denn Wandbild und Rahmenbild verlangt eine völlige Verschiedenheit der künstlerischen Schau, und daraus ergibt sich eine völlige Verschiedenheit der künstlerisch-technischen Methode. Weil man das in der Zeit der Herrschaft des Rahmenbildes vergessen hatte, wurden die Wandbilder, die gelegentlich in ihr entstanden, meist zu künstlerischen Fehlschlägen.

Während das Rahmenbild ganz frei ist in der Gestaltung des Raumes, den es zur Darstellung bringen will, ist das beim Wandbild nicht der Fall, es tritt in doppelte Abhängigkeit zur Frage des Raumes. Das ist einmal der wirkliche Raum, in dem es leben soll. Seine Proportionen, seine Beleuchtung, seine Benutzung üben den ersten programmatischen Einfluß aus. Während die Farbe des Raumes sich nach den Besonderheiten des Bildes richten kann, sind das Gegebenheiten, die hingenommen werden müssen, und die der Maler bei einem guten Wandbild zu Motoren seiner Phantasievorstellung machen muß. Entscheidend aber ist erst, wie er den gemalten Raum, der in seinem Bilde waltet, zum wirklichen Raume in Beziehung setzt. Damit ist nicht etwa eine realistische Beziehung gemeint: die Wandbilder, die den Raum gleichsam fortsetzen, sind eine untergeordnete dekorative Angelegenheit. Nein, das Bild behält seine volle Welt für sich, aber diese Welt muß dem wirklichen Raum in seinen elementaren Gesetzen nicht feindlich gegenüberstehen. Schon die Lage des Horizontes ist eine wichtige Bindung, aber vor allem ist die Lage der Raumkoordinaten von Bedeutung. Sobald es sich im Bilde um einen irgendwie definierten Raum handelt, muß er das Koordinatensystem des wirklichen Raumes unvermerkt aufnehmen. Das bedeutet im einfachsten Fall, daß der in der Malerei mehr oder minder deutlich abgegrenzte Raum der betreffenden Wand parallel läuft. Oft charakterisiert ihn nur der Bodenstreif, auf dem sich eine Handlung abspielt: er zwingt zu einer reliefartigen Anordnung des Bildinhalts — der Mittelgrund spielt keine Rolle, und wo ein Blick in die Ferne das Ganze abschließt, wird der Beschauer durch diese Art der Anordnung von dem Wandern in diese Ferne abgehalten. Vor allem wird jede Diagonalbeziehung einer Handlung, die in den Raum hereinlockt, vermieden. So ist es bei allen guten Wandbildern aller Zeiten, mögen sie sich nun der Malerei, der Weberei oder des Mosaiks bedienen. In solcher Anordnung liegt eine Charakterisierung, aber zugleich eine bewußte Entwirklichung des Raumes. Dieser gebundenen Taktik der räumlichen Anordnung entspricht nun auch die Art der Auffassung, aus der die malerische Gestaltung selbst hervorgeht, vor allem handelt es sich um eine klare Wirkung der zeichnerischen Silhouette. Eine Betonung der Darstellung des Lichts ist unangebracht, da die Individualisierung der Atmosphäre der Entwirklichung des Raumes entgegenarbeitet; eine besonders starke Betonung des individuellen seelischen Ausdrucks ist auch nicht am Platze, da die Individualisierung eines Seelenzustandes nicht mit den verallgemeinernden Charakter eines von verschiedenartigem Leben erfüllten Raumes zusammenpaßt. Kurz, das gute Wandbild geht aus einer völlig anderen Schau wie das Rahmenbild hervor, es entwickelt seinen besonderen Stil, der in verschiede-

nen Stufungen nach der Seite liegt, auf der als Endergebnis das Monumentalbild steht, das aus den verschiedenen Erscheinungen des Daseins Allgemeingültiges herauszuholen sucht.

Wenn wir diese Tendenzen mit „Entwirklichung" bezeichnen, so bezieht sich das sowohl auf Raumauffassung als auch auf Komposition eines Vorgangs, sowohl auf Darstellung der Formgebilde als auch auf Entfaltung von Farbe. Alles tritt in den besonderen Dienst des jeweiligen Raumes, dessen Wand belebt wird, und zwar nicht etwa, um sich ihm unterzuordnen, sondern um ihn durch Einordnen zu beherrschen. Denn es ist das Eigentümliche dieser Schöpfungen, daß sie nur dann künstlerisch herrschen, wenn sie sich zuvor einordnen. Tun sie das nicht und fallen als etwas Fremdes aus dem Gesamteindruck ihrer Umwelt heraus, so nützt ihnen nichts, was sie etwa an sonstigen Qualitäten besitzen: unser Gefühl lehnt sie als etwas Störendes ab.

Es ist bemerkenswert, daß alle die Eigentümlichkeiten, die für das Wandkunstwerk aus den allgemeinen Gesichtspunkten des Raumzusammenhangs richtungweisend sind, mit den Eigentümlichkeiten der Techniken in gleicher Richtung liegen, die sich aus den Bedürfnissen der Wand entwickelt haben. An sich sind solche Sondertechniken allerdings nicht zwingend nötig, denn man kann sogar die Leinwand des Ölbildes gerahmt oder ungerahmt der Wand einfügen. Aber die eigentlich aus dem Wesen der Wand geborene und dadurch monumentale Technik ist das nicht, das ist im Gegensatz dazu die Technik des Freskobildes. In ihr entsteht das Bild zusammen mit der Haut der Wand. Während der Putz feucht angetragen wird, arbeitet der Maler; sein Bindemittel ist nicht irgendein klebriger Stoff, sondern ein chemischer Prozeß. Wenn die Feuchtigkeit der Wand verdunstet, bindet der Sauerstoff der Luft den Farbstoff unlöslich in die Materie der Wand ein. Es ist die „Technik der beherzten Männer", wie Michelangelo sie treffend genannt hat, denn der Künstler muß ohne Zaudern das täglich für ihn angesetzte

Stück frischen Putzes bewältigen. Aus den Bedingungen solchen technischen Entstehens ergibt sich von selber ein vereinfachendes Stilisieren von Komposition und Formgebung. Dazu kommt, im Vergleich zur glänzenden, weich und voll allen koloristischen Gelüsten folgenden Ölmalerei, eine Gedämpftheit und Herbigkeit der farbigen Wirkung; die Zeichnung wird führend gegenüber der Farbe.

Ganz ähnlich ist es, wenn im Gobelin die gewebte Fläche an Stelle der gemalten tritt. Will aber das Bild ohne Aufgabe seiner monumentalen Einheit mit der Wand doch sein Gewicht auf den Glanz der Farbe legen, so stehen dafür Techniken zur Verfügung, die ebenfalls durch ihren Gestaltungsprozeß eine stilisierende Entwicklung erzwingen: wir meinen das Mosaik und möchten auch den farbigen Schmuck der durchsichtig gewordenen Wand, die Glasmalerei, dazu rechnen. Das eine ist wirksam durch den Schimmer, den die Vereinigung vieler kleiner, uneben aneinandergefügter, farbig glänzender Einheiten erzeugt, die andere ist unüberbietbar in ihrer koloristischen Kraft, weil das Kunstwerk sich nicht nur aus farbensatten Einzelteilen zusammensetzt, sondern sie lebendig macht, indem sie, im Gegensatz zur eigentlichen Malerei, das natürliche Licht unmittelbar in ihren Dienst stellen kann. Bei beiden wird die Farbe führend gegenüber der Zeichnung, die im Banne der technischen Herstellung streng und unwirklich bleibt.

So steht, vom Standpunkt der Farbe betrachtet, dem ganz aus schmiegsamer farbiger Malmaterie aufgebauten Rahmenbild, das ganz in starre durchleuchtete Glasstücke aufgelöste Glasgemälde als äußerster Pol der entgegengesetzten Entwicklung gegenüber. Beide entstanden aus dem Kultus der Farbe, beide zeigen sie ins Unwirkliche gesteigert, aber das eine Mal geboren aus dem Streben nach den sinnlichen Wirkungen der Naturerscheinung, das andere Mal entstanden aus dem Streben nach den mystischen Wirkungen einer geistigen Vorstellung.

Trotz diesem äußersten Gegensatz in dem Endergebnis der

beiden Entwicklungsreihen dürfen wir nicht übersehen, daß schließlich beide Richtungen ein gemeinsames künstlerisches Fundament haben, das unabhängig von allen Einzelerscheinungen im Wesen der eigentümlichen Kunst liegt, dreidimensionale farbige Natureindrücke in zweidimensionale farbige Flächen zu übersetzen. Wie grundverschieden auch die Ergebnisse sein mögen, man darf sich dadurch nicht irremachen lassen. Immer handelt es sich um einen eigentümlichen Doppelvorgang: Zuerst um ein Eindringen in die Natur, und dann um ein Loskommen von der Natur.

Besser als alle ästhetischen Betrachtungen bezeugen uns das die absichtslosen Äußerungen, die wir von bedeutenden Künstlern in ihren Briefen besitzen. Sie geben den wichtigsten Einblick in den geheimnisvollen Prozeß des Schaffens. Wir sehen etwas aus ihnen, was uns nach all unseren Ausführungen nicht mehr sehr verwundern kann, nämlich, daß dieser Prozeß bei den Meistern gar nicht so sehr verschieden ist, ob wir nun Männer vor uns haben, die man zu den „Idealisten", oder solche, die man zu den „Realisten" rechnet. Aus einer Fülle von Äußerungen wollen wir die charakteristischen Bekenntnisse aus den Briefen zweier „Idealisten" und zweier „Realisten" nebeneinanderstellen, kurze Worte, die jenen Doppelvorgang im Ringen mit der Natur beleuchten.

Anselm Feuerbach sagt in den Briefen, die unter dem Titel „Ein Vermächtnis" nach seinem Tode herausgegeben wurden (Wien 1902): „Man pflegt mich einen Idealisten zu nennen und doch hat vielleicht kein Lebender so viel und stets nach der Natur gearbeitet." Aber in einem anderen Briefe heißt es: „Alle meine Werke sind aus einer Verschmelzung irgendeiner seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden."

Hans von Marées schreibt an seinen großherzigen Gönner Konrad Fiedler („Briefe", München 1920): „Nur wer viel von der Natur weiß, kann gleichsam sinnliche Abstraktionen geben."

Aber in einem anderen Brief fügt er ähnlichen Betrachtungen hinzu: „Allerdings ist derjenige nur ein Künstler, dem sich das Wesentliche der Natur offenbart."

Paul Cézanne („Briefe", Zürich 1939) schreibt seinem Schülerfreund E. Bernard: „Um Fortschritte zu machen, gibt es nur eins: die Natur, und im Kontakt mit ihr wird das Auge erzogen." An anderer Stelle aber definiert er die Verhältnisse genauer: „Alles ist im Kontakt mit der Natur entwickelte und angewandte Theorie."

Vincent van Gogh („Briefe", Berlin 1916) schreibt an seinen Bruder Theo: „Pflicht des Malers ist es, sich in die Natur zu vertiefen." In einem anderen Brief jedoch sind nur diejenigen für ihn die wahren „Maler", „weil sie die Dinge nicht so malen, wie sie sind, sondern, wie sie sie empfinden", und aufgeregt ruft er: „Lügen, wenn du willst, aber wertvoller als die eigentlichen Werte."

Man sieht: die einen wie die anderen betonen das Studium der Natur mit allem Nachdruck, aber die einen wie die anderen wollen nicht dabei stehenbleiben.

Feuerbach spricht vom Verschmelzen eines seelischen Anlasses mit einer Anschauung. — Marées von der Kunst, das „Wesentliche" in der Natur zu sehen und nennt das „Offenbarung". — Cézanne will eine entwickelte und angewandte Theorie im Umgang mit der Natur stützen. — Van Gogh will nicht das, was er sieht, sondern das, was er empfindet, festhalten.

Alle, so verschieden sie sein mögen, geben sich nicht etwa zufrieden mit dem, was die Natur bietet, sondern benutzen sie, um etwas, was in ihnen ist, zum Ausdruck zu bringen.

Marées hat das wohl am tiefsinnigsten zusammengefaßt, wenn er an Fiedler schreibt: „Einen geborenen Künstler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vornherein ein Ideal in die Seele gesenkt hat, und dieses Ideal ist es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt." Er würde die bekannte Definition eines Kunstwerks in die Worte abwandeln: „Eine Ecke

der Natur, gesehen durch eine Vorstellung." Nicht das Temperament ist entscheidend, sondern eine Vorstellung, die man bald als festen Besitz, bald als Gabe des Augenblicks in sich trägt, und die entbunden wird durch einen von außen kommenden Anstoß.

Die Malerei hat nur dadurch eine „Sprache", weil es diese Vorstellung ist, was der echte Künstler im Bilde gibt, auch wenn der Beschauer glaubt, lediglich ein Stück Natur vor sich zu haben.

In diesem Sinne ist es durchaus begreiflich, wenn ein Bahnbrecher der naturalistischen Schule mit Nachdruck betont, daß auch die „naturalistische" Malerei eines Phantasieaktes bedarf. „Nicht die Natur selbst, sondern nur eine Phantasievorstellung, die sie im Künstler weckt, kann ihn zu dem Wunder befähigen, daß eine Versammlung farbiger Flecken den Eindruck eines Stückes naturhaften Lebens macht."

Der Unterschied in den Werken wirklicher Kunst liegt also nicht in der Frage: Phantasie oder Nichtphantasie, sondern in der außerhalb alles Qualitätsunterschiedes liegenden Frage danach, durch was die Malphantasie im Künstler geweckt wird. Es kann eine poetische oder eine heroische Vorstellung sein, es kann ein seelisches Erlebnis oder eine Stimmungserinnerung sein, es kann auch der unmittelbare Eindruck sein, den ein Stück Natur auslöst.

Alles das kann den Schöpfertrieb erwecken, den Caspar David Friedrich „die Stimme des Innern" nennt.

In einer der wenigen Aufzeichnungen, die wir von diesem schweigsamen Künstler besitzen, der doch mit dem Pinsel so vieles kaum Formulierbare zu sagen verstand, heißt es: „Achte auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns. In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form und diese Form ist dein Bild." (Ansichten über das, was Kunst und Kunstgeist im Menschen ist.)

Das, worum es sich handelt, wenn die innere Stimme der

Phantasie spricht, ist etwas Geistiges, nicht etwas Sinnliches. Es ist eine unsichtbar wirkende Kraft.

Und damit kommen wir zurück auf den Gedanken, von dem wir ausgingen, dem Gedanken, daß es in der Malerei Ausdrucksmittel gibt, die unabhängig vom Darstellungsinhalt zu uns sprechen. Wir sehen sie in der Verteilung der Werte eines Bildes, die wir Komposition nennen, sowie in dem Zusammenklang seiner Farben und haben inzwischen gesehen, daß das in den höchsten Fällen der Kunst nicht zweierlei, sondern ein und dasselbe ist.

All das sind sinnliche Eigenschaften eines Bildes. Sie nehmen uns zuerst gefangen, aber hinter ihnen steht ein geistiges Kennzeichen seines Wertes, das ebenfalls vom Darstellungsinhalt unabhängig ist. Zu ihm müssen wir durchdringen, wenn wir die Sprache des Werkes wirklich verstehen wollen: es ist die Art, wie eine innere Stimme laut geworden ist mit Hilfe dieser sinnlichen Mittel.

Das zu erkennen ist nicht so ganz einfach, denn die innere Stimme kann uns bei verschiedenen Menschen sehr Verschiedenes mitzuteilen haben. Wir dürfen nicht vor ein Bild hintreten mit der Forderung, daß es uns etwas sagt, was wir zu hören wünschen, sondern umgekehrt: man muß lauschen, was es uns zu sagen beabsichtigt.

Wenn wir das tun, begreifen wir erst, wie es kommt, daß die Töne, die aus den allerverschiedensten Kunstwerken früherer Zeiten klingen, für uns harmonisch zusammengehen können, und finden zugleich einen Anhaltspunkt, um uns auch in den oft so verworren erscheinenden Äußerungen der eigenen Zeit zurechtzufinden. Nicht etwa, um hier recht duldsam zu werden der Masse gegenüber, sondern im Gegenteil, um die wenigen Werke trotz ihrer Verschiedenheit herauszufinden, in denen ein Stück göttlicher Schöpfungskraft sich so vermenschlicht hat, daß wir sie spüren. Denn nur, wo das geschehen ist, da ist Kunst.

2. DIE GRAPHIK

Wenn man versucht, eine begrifflich eindeutige Scheidung zwischen Malerei und Graphik aufzustellen, wird man finden, daß das gar nicht einfach ist. Soll man die technische Tatsache in den Vordergrund stellen, daß es eine Kunst ist, die nicht auf die Einmaligkeit ihres Erzeugnisses beschränkt ist, sondern die ihre Schöpfungen, ohne deren Wert zu vermindern, mehrfach in die Welt zu setzen vermag? Das ist nicht etwa nur ein äußerliches technisches Merkmal; ähnlich wie wir in der Poesie bedeutsame Umstellungen beim Übergang vom gesprochenen zum gedruckten Werk gesehen haben, ist es eine Wesensänderung. Aber dann würden wir alle Handzeichnungen aus dem Begriff der Graphik ausschließen und nur an Holzschnitt, Lithographie, Kupferstich, Stahlstich und Radierung denken. Man könnte uns aber Handzeichnungen vorweisen, die nur deshalb nicht in die künstlerische Kategorie dieser Gebiete gehören, weil sie nicht auf Stein oder Metall, sondern „zufällig" auf Papier entstanden sind. Und nicht nur das: Wer wollte die Studien, die der Maler macht, um den Schatz seiner Formvorstellungen zu mehren oder um bestimmte Bewegungen zu beherrschen, nicht als vollwertige Glieder der Graphik anerkennen, obgleich sie nicht als abgeschlossene Werke, sondern als Hilfsmittel entstanden sind.

Nicht weniger kommen wir in Verlegenheit, wenn wir etwa im Gedanken an jene kanonischen graphischen Techniken die Farblosigkeit als charakteristisches Moment betonen wollten. Haben wir nicht erlebt, wie das Plakat sich zum Rang eines Kunstgebietes entwickelt hat? Die Art der Farbenbehandlung ist bei einem echten Plakat eine völlig andere wie in der Malerei; sie ist etwa der Glaskunst zu vergleichen, die gegebene farbige Flecke aneinanderfügt und bei der die schwarze Kontur oder der unmodellierte schwarze Schatten eine entscheidende verbindende Rolle spielt. Zu welch verfeinerten Wirkungen aber solche Kombination von Zeichnung mit Farbflächen führen kann, sieht man vollends, wenn man einen Blick auf die japanischen Farbholzschnitte oder auf Blätter von Toulouse-Lautrec wirft. Niemand wird sie zur Malerei rechnen können, sie sind eben farbige Graphik.

Wir sehen also sowohl von der Technik als auch von der Farbe her Übergangsgebiete von der malerischen Bildkunst ins Gebiet der Graphik herüberfließen, und doch fühlen wir, daß dadurch die Tatsache nicht verwischt wird, daß es ein zentrales Reich der Graphik gibt, für das nicht Handzeichnung oder farbige Lithographie oder Farbenholzschnitt die maßgebende und entscheidende Rolle spielen, sondern wo die Vervielfältigung des Kunstwerks und die Beschränkung auf Schwarz-Weiß die charakteristischen Eigentümlichkeiten sind. Dieses zentrale Reich der Graphik aber hat seine besondere künstlerische Sprache.

Von diesem Sonderreich wollen wir deshalb in bewußter Beschränkung reden. Es umfaßt, wie gesagt, das Gebiet von Holzschnitt, Lithographie, Kupferstich, Stahlstich und Radierung. Was uns interessiert, ist das Verhältnis seiner Wirkungsmittel zur Farbe, zur Form und zur Ausdrucksmöglichkeit.

Wenn die Skala der Tönungen, die zwischen Schwarz und Weiß liegen, an die Stelle der Skala der Lichtbrechungen des Weiß tritt, die wir Farben nennen, können wir trotz dieser Einschränkung noch einen Zusammenhang behalten mit „koloristischen" Eindrücken. Denn alle koloristischen Eindrücke beruhen nicht nur auf der Art, wie Farbtöne verschiedener Art miteinander verbunden sind, sondern zugleich auf der Art, wie Farbwerte gegeneinanderstehen. „Couleur" ist nur die eine, „valeur" die andere Seite jeder künstlerischen Farbengebung. Wenn man sieht, wie berühmte Gemälde im Stahlstich oder im weicheren Kupferstich meisterhaft wiedergegeben sind und in

dieser Form eine durchaus begreifliche Rolle im Leben der Gebildeten des 19. Jahrhunderts spielten, kann man zweifelhaft darüber werden, ob nicht für die Gesamtwirkung eines Bildes die Harmonie der „valeurs" eine ebenso große Rolle spielt wie die Harmonie der „couleurs".

Es ist höchst kunstvoll, wie man verstanden hat, die Dresdener Madonna, oder gar Raffaels „Disputa" durch die verschiedenen Töne von Strichlagen in naturgetreuen Schattierungen ihrer Tonwerte wiederzugeben. Ja, Max Klinger, der eifrige Vertreter der künstlerischen Autonomie der Graphik, hat sogar das Kunststück fertiggebracht, Werke wie Böcklins „Toteninsel" und „Frühlingstag", die wie kaum die Gemälde anderer Meister ganz auf leuchtende Farben gestellt sind, in Schwarz-Weiß zu übersetzen, allerdings in der Technik der Radierung, die wesentlich wärmere und tiefere Töne hervorzubringen erlaubt als der kühlere Kupferstich oder gar der kalte Stahlstich.

Solche Werke sind uns interessant, weil sie zeigen, in welchem Maße aus dem einfachen Kontrast von Hell und Dunkel suggestive Werte herausgeholt werden können. Das würde für uns künstlerisch nur von nebensächlicher Bedeutung sein, wenn es zu nichts anderem benutzt würde, als um in den Dienst populärer Gemälde zu treten, es wird erst zum bedeutsamen Ausdrucksmittel einer künstlerischen Sprache, wenn es benutzt wird, um selbständige Kunstwerke zu schaffen. In unabsehbarer Fülle treten sie uns entgegen, aber um zu sehen, bis zu welchem Reichtum sie gebracht werden können, brauchen wir nur einen Namen zu nennen: Rembrandt. Wenn wir uns beispielsweise seine „Kreuzabnahme" vergegenwärtigen, springt eines sofort in die Augen: neben den Ersatzwerten für Farbe besitzt das Blatt ein Element des Gemäldes in vollwertiger Stärke — das Licht. Mit den Mitteln der Graphik läßt sich das große Problem der Malerei, den Eindruck des Lichtes zu erzeugen, voll zur Lösung bringen; ihr fehlt zwar gegenüber der

Malerei der Kontrast von warmen und kalten Tönen, aber dafür hat sie den Vorteil, daß in den Schatten keine Zwischentöne der Lokalfarben vom Kontrast von Hell und Dunkel ablenken, und daß der Zeichner, wie Rembrandt immer wieder zeigt, im Licht mit fast unmerklicher Modellierung auskommt, da er sich nicht vor der leise konturierenden Linie zu scheuen braucht, die der Maler gerade im Licht mehr als alles andere vermeiden muß.

Zarteste Übergänge von tieftonigen Schatten zu zitterndem Licht gehören zur Eigentümlichkeit der Technik des Radierens; Stahlstich und Kupferstich arbeiten mit blasserer Gesamtwirkung, während der Holzschnitt den äußersten Fall wagen kann, Licht und Schatten in ihrer vollsten Schärfe ohne jede Vermittlung nebeneinanderzustellen. Die Porträtfiguren, die beispielsweise Nicholson auf diese Weise geschaffen hat, sind von überzeugender Lebendigkeit: durch eine sparsame Verteilung des Lichtes vermeiden sie die Gefahr, daß beim scharfen Kontrast von Schwarz und Weiß die Flächen in verschiedenen Ebenen zu liegen scheinen und zu flimmern beginnen. Wir erleben die Illusion, daß der Beschauer unbewußt die Zwischentöne ergänzt und fast plastische Eindrücke hat, wo doch in Wahrheit die Flächenhaftigkeit der Darstellung nicht mehr gesteigert werden kann. Diese Illusion liegt nicht immer in der Absicht des nur in zwei kontrastierenden Tönen arbeitenden Holzschnitts: die Monumentalität der Blätter, die Barlach beispielsweise in dieser Weise in seinem Zyklus vom „Lied an die Freude" geschaffen hat, liegt gerade in der Flächenhaftigkeit, die von ferne an freskoartige Eindrücke erinnert.

So ergeben sich aus der Ausnutzung der tonigen Möglichkeit bei der Beschränkung auf Schwarz und Weiß die allerverschiedensten Wirkungen, die zwischen geschlossenen und durch Strichlagen aufgelösten Flächen liegen. Bei beiden Wirkungen aber spielt im künstlerischen Blatt nicht nur der erzielte Tonwert eine Rolle, sondern zugleich im stärksten Maße die „Handschrift", durch die er erreicht ist. Nicht etwa nur bei den Tech-

niken der Strichlagen, wo der graphische Duktus ja leicht verfolgt werden kann, sondern auch beim flächenhaften Holzschnitt. An die Stelle des Strichs kommt hier der Schnitt des Messers, den zu verfolgen einen eigenartigen Genuß gewährt. Es ist eine Eigentümlichkeit der Sprache der Graphik, daß sie mehr als die Malerei verlockt und erlaubt, in die persönlichen Werkgeheimnisse des jeweiligen Künstlers hineinzublicken.

Das tritt noch stärker hervor, wenn wir nicht das Verhältnis der Graphik zur Farbe, sondern ihr Verhältnis zur Form betrachten.

Form kann in der Graphik genau wie in der Malerei dadurch entstehen, daß die Mittel der tonigen Flächenbehandlung zum Durchmodellieren eines Gebildes benutzt werden, das sich dadurch von seinem Hintergrund als geschlossene Gestaltung loshebt. Was man dadurch zu erreichen vermag, kann man wohl am deutlichsten an Porträtköpfen sehen, bei denen die zeichnerische Durchbildung manchmal noch mehr vom Wesen der einzelnen Formen zu geben vermag als die entsprechende Malerei. Die Physiognomien des Gestaltenkreises um Friedrich den Großen sind uns durch Menzel in einem Maße vertraut geworden, wie ihre Darstellung im Gemälde es vielleicht nicht hervorgerufen haben würde. Wir können jeder einzelnen Form deutlich folgen und haben den klarsten Überblick über ihren Zusammenhang.

Aber wir berühren nur ein Sonderreich der Graphik, wenn wir von der Vorstellung toniger bildartiger Darstellung ausgehen. Sie vermag auch mit aller Eindringlichkeit zu sprechen, wenn sie ganz auf die Mittel flächenhafter Durchmodellierung verzichtet, ja, man kann sagen, daß das, was sie mit der nackten, nicht zur Erzielung von Flächenwirkung benutzten Linie zu leisten vermag, die Eigentümlichkeiten ihrer besonderen Sprache erst ganz zum Vorschein bringt.

Die Linie ist etwas, was in der Natur nicht vorkommt, deshalb wird sie auch in der naturnahen Malerei nur sehr selten zu

finden sein, denn das Zusammenstoßen zweier verschiedenartiger Flächen, wie etwa der Horizont, den Meer gegen Himmel bildet, kann man nicht eigentlich als Linie bezeichnen. In der Graphik vermag man umgekehrt durch eine einzige Linie im Hintergrunde einer Darstellung eine einfache Papierfläche für unsere Vorstellung in Meer und Himmel zu scheiden. Und darüber hinaus liegt eine seltsame Magie in der mit künstlerischem Gefühl geführten Linie: sie kann eine Bewegung indirekt andeuten, sie kann selbst eine Bewegung besitzen, sie kann sanft oder wild wirken, sie kann schwellen und erschlaffen.

Ihre stärkste Wirkung aber übt sie aus, wenn sie ein Gebilde mit in sich geschlossenem Kontur umreißt. Auf der Titelseite der berühmten Abhandlung von Max Klinger „Malerei und Zeichnung" sieht man in der Ausgabe des Insel-Verlags eine Zeichnung von Klinger. Links steht eine nackte Frauengestalt nur von einer konturierenden Linie umrissen mit kaum einer Andeutung von Innenzeichnung. Der vom Kontur umzogene Frauenleib zeigt sich als weißes Papier auf einem Hintergrund desselben weißen Papieres, und doch haben wir die Illusion einer körperhaft vor diesem Hintergrunde stehenden Menschengestalt. Die umfassende Linie verwandelt das von ihr umschlossene Stück weißen Papiers in eine andere Materie, und zwar so stark, daß es gar nicht möglich ist sich vorzustellen, daß man durch einen Linienzug hindurch nichts anderes als den Hintergrund sieht.

Auf diese Magie der formbildenden Umrißlinie haben Künstler wie Carstens und Genelli bei den Zyklen ihrer antiken Darstellungen gebaut. Sie haben dabei manchmal vergessen, daß sie nur in Wirkung tritt, wenn die Gestalten sich vereinzelt vom Hintergrunde lösen; bei größeren Kompositionen, wo verschiedene Figuren verschiedenartig im Raum gegeneinanderstehen, muß der Eindruck versagen, denn räumliche Beziehungen können auf diese Weise nicht geklärt werden, und Überschneidungen wirken der formbildenden Illusionen entgegen.

Wir haben nur einen äußersten Fall herangezogen. Was in ihm als künstlerisches Phänomen hervortritt, wirkt natürlich in sekundierender Weise mit, auch wo der Künstler sich nicht asketisch auf die konturierende Linie beschränkt, sondern in der Innenzeichnung das betont, was ihm wesentlich erscheint. Schon die kleinsten Andeutungen von Schattierung können die Form deutlicher machen oder das Wagnis einer Verkürzung erlauben. Vor allem aber ist die Klärung der räumlichen Beziehungen nur durch solche formgebende Maßnahmen möglich.

Diese räumlichen Beziehungen spielen in unserer klassischen Graphik oft eine so bedeutende Rolle, daß sie zu einem eigenen künstlerischen Kapitel der Formgestaltung werden. Vor allem hat sich bei Dürer die Begeisterung für die neu eroberte Perspektive in entzückenden räumlichen Gestaltungen Luft gemacht. Unter seinen Stichen ist der „Hieronymus im Gehäus" wohl ebenso populär geworden durch den heimeligen Raum, in dem der beneidenswerte Heilige eingenistet ist, wie durch seine freundliche Gestalt, — eine kleine „heilige Nacht" spielt sich in einer echt deutschen Phantasiearchitektur ab, an der Ludwig Richter viel gelernt hat, und die Landschaften, von denen sich mythologische Szenen abheben, locken geradezu durch ihre liebenswürdig erzählende Fülle zum Durchwandern.

Ebensogut aber, wie man charakteristische Beispiele für diese Lust am Fabulieren im Ausgestalten der räumlichen Beziehungen hervorheben kann, ist das Entgegengesetzte der Fall. Die Graphik kann die kompliziertesten motivischen Aufgaben meistern, ohne dabei mehr als eine leise Andeutung des Räumlichen zu geben. Goyas leidenschaftliche und aufgewühlte Szenen spielen sich in einer Umgebung ab, die nur die mathematischen Raumbeziehungen klärt, aber alle Individualisierung verschmäht. „Der fast leere Hintergrund ist die ganze Welt", sagt Klinger in einer begeisterten Lobrede auf diesen Künstler.

Schließlich vermag die Graphik sogar den festen Raum ganz verschwinden zu lassen, sie kann ihre Schöpfungen schweben

lassen, als wären sie lebendig gewordene kalligraphische Linienzüge. So arbeiten manche mittelalterlichen Mönche, so arbeitet Dürer in seinem Gebetbuch für den Kaiser Maximilian, und so arbeitet mit noch größerer Freiheit in der Art, wie er Form und Raum verbindet, Menzel in manchen seiner Gelegenheitsschöpfungen und Slevogt in seinen lebensprühenden Illustrationen.

Man sieht, Schrift und Bild gehen einen vielfachen Bund ein. Es gibt eine Art der Graphik, die mit dem geformten Bild kaum noch etwas gemein hat, sondern die eine ganz nur ihr eigene Sprache spricht, eine Sprache, die sich äußert in einer freigelassenen und lustig herumschwärmenden Bilderschrift. Damit eröffnet sich neben dem formalen Reiz zugleich ein weites Reich des künstlerischen Ausdrucks.

Für diesen künstlerischen Ausdruck steht ihr das ganze Rüstzeug der Motive zur Verfügung, mit denen sich die Malerei beschäftigt, aber diese Motive erhalten alle eine bald größere bald kleinere Erweiterung ihrer Spannweite. Vergegenwärtigen wir uns das im einzelnen.

Die Landschaft kann neben Naturstimmungen auch Umwelteindrücke von Menschenhand festhalten, die gemalt schwerfällig wirken würden. Ich denke vor allem an Architekturschilderer, die in jener äußersten Gegensätzlichkeit an ihre Aufgabe herantreten können, die mit den Namen Piranesi und Pennell bezeichnet sein mag. Der eine ein Porträtist der Monumentalarchitektur, der wunderbare Genauigkeit der Zeichnung mit malerischer Wirkung breit und wuchtig zu vereinigen versteht, der andere ein Verherrlicher der Nutzbauten einer modernen Großstadt, der mit wenigen charaktervollen Strichen eine ungewöhnliche Stimmung zart und nervös festhält. Beide vermitteln uns Eindrücke, die in dieser Weise nur graphisch wiedergegeben werden können.

Das Stilleben bleibt vielleicht am meisten ein Spezialgebiet der Malerei, denn es ist ja in erster Linie ein Vorwand für die Entfaltung von Farbensensationen, aber auch hier hat die Gra-

phik eine eigene Ecke angebaut. Van Gogh berichtet an seinen Bruder von seiner Freude an einem japanischen Holzschnitt, der nur einen einzigen Grashalm darstellt. Wir denken dabei an Dürers beide Rasenstücke, und der Blick geht weiter in unsere Zeit hinein, wo Rudolf Koch uns die deutschen Wiesenblumen in wunderbar empfundenen Holzschnitten vorgeführt hat. Ein Sonderreich der Graphik tut sich auf, das in seiner Verbindung von Anspruchslosigkeit und Innigkeit wirkt wie ein lyrisches Gedicht.

Wie steht es mit dem Porträt, bei dem wir erst die Möglichkeit der plastischen Verdeutlichung charakteristischer Formen hervorgehoben haben? Diese Möglichkeit läßt sich noch nach einer anderen, nur der Graphik offenstehenden Seite erweitern: es ist die Karikatur. Scheint es nicht fast, als ob wir die Physiognomie der bekannten öffentlichen Persönlichkeiten unserer Zeit erst ganz verständen, wenn Olaf Gulbransson sie uns in seiner Weise vorgestellt hat? Hier eröffnet sich ein Sonderreich der Graphik, das, von der Übertreibung der menschlichen Züge ausgehend, weit über das Porträt hinaus in das Gebiet der Darstellung menschlicher Zustände hinübergreift.

Auf diesem Gebiete aber zeigt sich auch ohne Karikatur die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Graphik gegenüber der Malerei am deutlichsten. Sie liegt nach zwei entgegengesetzten Seiten: nach der Seite der Häßlichkeit und nach der Seite der Phantasie.

In der Malerei gibt es eine deutliche Grenze, bis zu der das Häßliche in ihr zugelassen ist, sie wird etwa von der „Hillebobbe" des Frans Hals bezeichnet, bei der geniale künstlerische Kraft und Laune das „Häßliche" übertönt. Bei nicht aus Künstlerlaune, sondern im Auftrag entstandenen Häßlichkeiten, wie den Zwergenporträts des Velazquez, ist es schon schwerer, sich durch den Glanz der technischen Leistung mit dem Bildinhalt versöhnen zu lassen, jedenfalls aber wirken sie als Ausnahmeerscheinungen.

In der Graphik ist die Grenze, bis zu der das Häßliche ein Lebensrecht hat, eine ganz andere. Schon der kleinere Maßstab macht es erträglicher, aber es ist nicht nur das: der abstraktere Charakter, der den Techniken der Graphik eignet, und die Möglichkeit, im Gegensatz zur Malerei, jeden Augenblick die Durchführung der Darstellung skizzenhaft abzubrechen, geben die größere Bewegungsfreiheit. Nicht jeder versteht sie so auszunutzen, daß die Kunst die Oberhand behält. Wer uns, wie etwa Hogarth, das Häßliche mit einem Schuß Philisterhaftigkeit vorführt, kann uns nicht wirklich packen, es gehört schon eine gewisse Dämonie des Temperaments dazu, um in Hexenküchen verkehren zu können. Goya hat sie in hohem Grade besessen, Daumier versteht sie in die Formen bürgerlichen Lebens zu hüllen, Kubin und Barlach lassen ihr ungehemmt die Zügel schießen. In wie verschiedener Weise dies geschehen kann, vermag man vielleicht nirgends deutlicher zu erkennen, als wenn man die nervöse Strichelung Kubins neben der breiten Flächenhaftigkeit Barlachs sieht.

Aber es ist nicht nur das Häßliche, dem sich die Pforten öffnen; allem, was menschlich interessant ist, steht die Graphik offen, sie kann deshalb auch weit leichter die Form finden für realistische Darstellungen aus dem zeitgenössischen Leben. Moderne Romane, wie Klinger sie in den Folgen „Eine Liebe" und „Ein Leben" erzählt hat, würden gemalt eine Taktlosigkeit sein, radiert sind sie ein seelisches Dokument.

Und damit kommen wir wohl erst auf den eigentlichen Kern der Sache. Der Vorstoß ins Reich des Häßlichen und Grotesken, oder das Verweilen in der Atmosphäre des grauen Alltags sind ja nicht Selbstzweck. Wenn wir auf diese Seite ihres Wesens hinweisen, geschieht es nur, um zu sagen: die Sprache, in der die Graphik seelische Regungen mitteilen kann, ist so reich und so biegsam, daß sie ihre Ausdrucksmittel auch aus diesen Regionen zu holen vermag. Und weil das der Fall ist, weilt sie vielleicht mit Vorliebe in einer geistigen Sphäre, in der sich

Realistisches und Transzendentes mischen. Das große Rätselthema der Menschheit, das Thema „Tod", ist nirgends eindringlicher und großartiger behandelt als in der Graphik. Holbein und Burgkmaier schwebt dabei noch das grausige Gespenst des Knochenmannes vor, das sie in die Wirklichkeit des Lebens schadenfroh eingreifen lassen. Wir können den Wandel der Weltanschauung deutlich ablesen, wenn wir Rethels Totentanz danebenstellen, in dem der Knochenmann seine Rolle in monumentaler Großartigkeit spielt. Aber erst Klinger weiß unserem heutigen Empfinden gerecht zu werden, indem er unterscheidet zwischen dem boshaften Gerippe, das den Zug zum Entgleisen bringt, und dem edlen Genius, der die Mühseligen der Menschheit erlöst. Seine Phantasien klingen aus in dem Blatt: „Wir fürchten die Form des Todes, nicht den Tod, denn unseres tiefsten Sehnens Ziel ist Tod."

So können wir an diesem einen Thema die ungeheure Spannweite erkennen, die der künstlerischen Sprache der Graphik gegeben ist: sie reicht vom Grotesken zum Monumentalen. Man kann auch sagen, in ihr verschwindet der leidige Gegensatz von „Realismus" und „Idealismus". Selbst ein Menzel versteigt sich in seiner Graphik gelegentlich aus seiner naturnahen Welt in die luftigen Gefilde der Phantasie. Beispielsweise im Titelbild zum „Zerbrochenen Krug" und vor allem in den vielen Gelegenheitsblättern läßt er halb lächelnd seine Einbildungskraft bis zu allegorischen Darstellungen schweifen. — Aber am deutlichsten spiegelt der Graphiker Klinger die Vereinigung dieser gegensätzlichen Welten. Fast gleichzeitig schafft er die Proletariergestalten von „Ein Leben" und die duftigen Märchenbilder von „Amor und Psyche" oder die „Rettungen ovidischer Opfer".

Er zeigt uns dabei zugleich etwas, was wir bei Menzel vermissen: er komponiert seine Blätter völlig verschieden, wenn er realistisch erzählt und wenn er phantastisch fabuliert. Im ersten Fall sehen wir einen Naturausschnitt, im anderen Fall eine stilisierte Anordnung, die dekorativen Charakter trägt. Ja, man

könnte sich einige Blätter aus dem „Ovid" als Studien zu Wandgemälden denken.

Es gebührt sich, das besonders hervorzuheben, denn wenn wir von der Spannweite der Motive sprechen, die der Graphik zur Verfügung stehen, müssen wir gleichzeitig von der Spannweite der kompositionellen Methoden sprechen, mit denen sie arbeiten kann. Diese Spannweite wird nicht nur charakterisiert durch den Gegensatz: „Naturausschnitt bis Monumentalkomposition", sondern sein ganzes Ausmaß tritt erst hervor, wenn wir danebensetzen: „Monumentalkomposition bis Arabeske." Nicht nur zwischen realer und idealer Welt spannt sich der Bogen, sondern auch zwischen der pathetischen und der spielenden Welt der Phantasie. Klinger selbst hat das in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung", die man ein Bekenntnisbuch nennen kann, obgleich er selber nirgends darin vorkommt, mit folgenden Worten ausgedrückt: „Der Zeichner allein modelt die Natur nach seiner Ausdrucksfähigkeit, ohne seinem künstlerischen Gewissen etwas zu vergeben. Der Vergleich mit Klaviermusik und mit dem Gedichte liegt hier nahe. Bei beiden macht sich der Geber von der Interpretation vieler, von den strengen Forderungen von Szene und Orchester frei und darf in zwangloser Folge und Form, nur von ihrer Stärke geleitet, seine eigensten Freuden und Schmerzen, flüchtigsten und tiefsten Gefühle freikünstlerisch geben."

Was diese Bewegungsmacht erzeugt, ist die Eigentümlichkeit der Graphik, sich beliebig den Grad wählen zu können, bis zu dem sie ihre Absichten verdeutlichen will: sie kann mit einer Ergänzung durch die Phantasie des Betrachtenden rechnen. Wir haben gesehen, daß sie durch die Art, wie sie arbeitet, uns zwingen kann, die Farbe, die Form, den Raum, ja die ganze Welt in unserer Vorstellung zu ergänzen. Dies Wunder erleben wir meist unbewußt, aber sein Einfluß schwingt in uns nach, wie ein Hauch, der durch stumme Saiten fährt.

VII. DIE KUNST DER PLASTIK

1. DIE ZIELE DES AUSDRUCKS

Je mehr ein Werk der Kunst körperliche Form annimmt, um so schwerer ist es, die allgemeinen Züge, durch die es wirkt, also das Wesen seiner „Sprache", zu erkennen. Was wir unter diesem Begriff verstanden wissen wollten, war der Schatz an Ausdrucksmitteln, der einer Kunstgattung als solcher gegeben ist, ganz losgelöst von der einzelnen Leistung und ihrer Bedeutung. Bei der Malerei sahen wir viele Wirkungselemente, die sich unserem Gefühl mitteilen, auch ohne daß wir den besonderen Inhalt des Bildes dabei in Betracht zogen: die Flächenverteilung, die Raumordnung, die Farbgebung, die Behandlung der farbigen Materie, der Charakter der Linienführung, das alles „spricht" zu uns, noch ehe der Sinn des Dargestellten uns gefangennimmt und unser Interesse spezialisiert. Wenn wir vor eine Schöpfung der Plastik treten, ist es kaum möglich, nicht als erstes ein naturverwandtes Werk vor uns zu sehen, dessen jeweilige Körperhaftigkeit uns zum Miterleben auffordert, wie immer sie auch hervorgebracht sein mag. Wir sehen das Ziel der künstlerischen Mitteilung, nämlich die naturverwandte Gestalt, so einprägsam vor uns, daß es erst eines Zurückschraubens unserer Vorstellungskraft bedarf, um ein Gefühl in uns zu wecken für die Mittel, mit denen dies Ziel erreicht ist, und für das Wesen der Wirkungen, die durch die Art des Erreichens ausgelöst werden. Das aber führt uns erst an die Frage heran, welche besondere Sprache gerade dieser Kunst gegeben ist, um an die menschliche Seele in bestimmter Weise zu rühren.

Wenn wir bei diesem Beginnen von der fertigen Erscheinung

des Kunstwerks ausgehen müssen, geraten wir in den ganzen Strudel historischer plastischer Werke und vermögen ihrer verwirrenden Fülle nur dadurch zu entgehen, daß wir nach typischen Strömungen suchen, die einen überzeitlichen Charakter haben. Wir können bald erkennen, daß uns in der bildenden Kunst zwei Formenwelten in immer neuem äußeren Gewande entgegentreten, die in ihrer Gegensätzlichkeit etwas Bleibendes haben, weil sie aus der dualistischen Natur des menschlichen Wesens hervorgehen: der körperlichen und der geistigen Seite, die bei allen menschlichen Lebensregungen in Gegensatz und Wechselwirkung stehen. Diese beiden Seiten spiegeln sich in der Kunst als verschieden geartete Zielsetzungen: die körperliche Seite strebt nach vertiefendem Erfassen der sinnlichen Form, die geistige Seite nach vertiefendem Erfassen des charakteristischen Ausdrucks. Beide Formenwelten entwickeln vollgültige Reiche des künstlerischen Gestaltens. Im Laufe der historischen Entwicklung pflegt ihre Herrschaft sich abzulösen: einer Kunstwelle, die wir ganz allgemein mit dem Begriff „antikisch" zu bezeichnen pflegen, folgt eine Kunstwelle, in der das vorwaltet, was wir „gotisch" nennen können, wenn wir mit beiden Worten nicht einen historischen Sinn, sondern den allgemeinen Begriff eines Unterschiedes der künstlerischen Weltauffassung verbinden.

Aus dem Nacheinander früherer stilistisch fest geprägter Epochen ist in unserer Zeit, in der alle Möglichkeiten offen vor uns ausgebreitet liegen, ein Nebeneinander geworden. Wir sehen nicht mehr eine historische Strömung, sondern nebeneinanderstehende Typen, in denen sich der ewig wiederkehrende Charakterunterschied des künstlerischen Menschen spiegelt, den Karl Scheffler in die Formel zusammengefaßt hat: „Der griechische Mensch erschafft die Formen der Ruhe und des Glückes, der gotische Mensch die Formen der Unruhe und des Leidens" („Der Geist der Gotik").

Die Möglichkeit dieses Nebeneinander erzeugte zuerst eine

große Verwirrung in der Plastik, die charakteristisch ist für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man fühlte keine stilistische Schranke mehr, und es bedurfte einer bewußten Besinnung, um aus dem Chaos herauszufinden, das dadurch entstand. Der Weg dieser Besinnung ging durch eine Welle antikischen Geistes, die der Einfluß Adolf Hildebrands und seiner Schule vor allem auslöste. Sie konnte nur von der antikischen Richtung herkommen, weil das Streben nach den „Formen der Unruhe und des Leidens" nicht zu Gesetzmäßigkeiten führt, die man in Grundsätze fassen kann, während das Streben nach den „Formen der Ruhe und des Glücks" eine geistige Ordnung voraussetzt, die sich mitteilen läßt.

Wer den Umschwung miterlebt hat, der durch Adolf Hildebrands Wirken in der deutschen Plastik eingetreten ist, wird das als einen der schönsten künstlerischen Eindrücke im Gedächtnis tragen.

Die Verwilderung, die sich in der Plastik des 19. Jahrhunderts zeigte, griff weit stärker ins öffentliche Leben hinein als ähnliche Erscheinungen in der Malerei. Die Bilder der Kunstausstellungen verschwanden nach kurzem Gastspiel wieder in der Versenkung, aber die haltlosen Denkmäler und die kitschigen Brunnen blieben als in Stein und Erz verkörpertes Ärgernis vor aller Augen bestehen.

Ein wesentliches Symptom dieser Verwilderung lag in der Entfremdung der Plastik von dem Material, für das sie arbeitete. Das Werk entstand in Ton, einem Stoff, der jeder Laune ohne Hemmung gefügig war. Der Entwerfende konnte die Übersetzung seiner Arbeit in das endgültige Material den Händen künstlerisch unbeteiligter Helfer überlassen. Er rang nicht selber mit dem Material, und so ging er des Segens verlustig, das in solchem Ringen liegt.

Das gilt besonders für die Plastik in Stein. Während das Arbeiten in Ton eine Form durch ein Ansetzen von Materie entstehen läßt, das beliebig in den Raum hereinspringende Gebilde zu kneten erlaubt, ist der geistige Vorgang beim Arbeiten in Stein gerade umgekehrt: durch den Steinblock ist der Raum fest gegeben, in dem sich das Gebilde entfalten kann, und es entsteht nicht durch ein Ansetzen, sondern durch ein Wegnehmen von Materie.

Der erste Vorgang läßt jeder Willkür Raum, der zweite bindet an bestimmte Schranken. Diese Schranken wecken den Blick für Gesetzmäßigkeiten — aus den Gesetzmäßigkeiten erwachsen die Grundlagen eines Stils.

Aber in solchem Zurückführen aus einer verweichlichenden Technik zur erzieherischen und zugleich befruchtenden Wirkung, die von der unmittelbaren Berührung mit einem edlen Material ausgeht, lag nicht das einzige Mittel der Gesundung. Diese konnte nur eintreten, wenn der Schaffende zugleich eine neue Art des Sehens in seinem Werk zum Ausdruck brachte.

Man mußte sich darüber klar werden, daß die Dinge der Natur dem Menschen durchaus nicht ohne weiteres durch das Auge deutlich werden. Es ist erste Aufgabe des Künstlers, von der „Daseinsform" zu der für seine Absichten allein maßgebenden „Wirkungsform" vorzudringen, das heißt sie unserem Auge so darzubieten, daß die „räumliche Deutung der Erscheinung", wie Hildebrand es nennt, ohne weiteres von diesem vorgenommen wird. Nicht jedes Naturgebilde weckt in uns Flächen- und Tiefenvorstellungen, die im künstlerischen Sinn zu einer Einheit der Wirkung führen, der Künstler muß bewußt und überlegt Gesamtform und Einzelform, also Haltung und Gebärde, stilisierend so anordnen, daß die gewollten räumlichen Beziehungen der einzelnen Teile für das betrachtende Auge sofort eindeutig übersichtlich werden.

Hildebrand sieht das entscheidende Mittel, um dieses Ziel zu erreichen, darin, daß der optische Eindruck einer Figur sich in hintereinander liegenden Schichten aufbaut, und zwar so, „daß wir ein deutliches Gefühl der äußeren Schicht erhalten

und daß wir alle Einzelformen als eine Vertiefung von vorn nach hinten lesen." („Das Problem der Form".)

Das ist der Sinn der „Reliefauffassung", aus der er alle Plastik entwickelt wissen will. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß auch alle Vollplastik auf eine „Hauptansicht" hinarbeitet, in der der Künstler alles Wesentliche, was er zu sagen hat, zum klaren Ausdruck bringt.

Es leuchtet ein, welche strenge Zucht durch solche Auffassungen von der Plastik verlangt wird. Man erkannte, daß dies nicht etwa nur die persönlichen Vorstellungen eines einzelnen Künstlers waren, sondern daß Gesetzmäßigkeiten damit berührt wurden, die man in den harmonischsten Meisterwerken früherer Zeiten ganz unabhängig von deren historischer Färbung wiederfinden konnte.

So wandelte sich allmählich das Bild der deutschen Plastik: nach einer Epoche malerischer Zügellosigkeit entstand eine Epoche, für die eine Geschlossenheit der Form maßgebend ist. Ein Zug antikischen Geistes, anfangs durchsetzt mit dem milderen Hauch der italienischen Frührenaissance, geht durch sie hindurch.

Es war nicht der Endzustand der begonnenen stilistischen Bewegung. Die „Reliefauffassung" verlor keineswegs ihre Bedeutung, aber sie umspannte nicht den ganzen Bereich künstlerischer Möglichkeiten, da sie nur auf eine Hauptansicht hinarbeitete. In vielen Fällen mochte damit das Wesentliche gefaßt sein, aber daneben gab es auch Aufgaben, bei denen alle vier Ansichten eines Bildwerks gleichmäßig ihr Recht verlangten. An die Stelle der Vorstellung des bis zur vollen Plastik getriebenen Reliefs tritt die Vorstellung des kubischen Blocks, in den die Figur gleichsam von Anbeginn eingespannt war, und aus dem sie zum Leben erlöst ist. Ob dieser Block wirklich als steinerner Quader besteht, oder ob er nur imaginär wie mit gläsernen Platten das entstehende Gebilde umgibt, ist für die künstlerische Auffassung nebensächlich; in diesen beiden

Fällen ist wohl der Vorgang des Entstehens verschieden, aber das Ergebnis ist in seinem Verhältnis zum Luftraum, in dem es schließlich lebt, grundsätzlich das gleiche. Dieser Luftraum, der unsichtbar und nur fühlbar eine freie Plastik umschließt, ist für ihren „Stil" in erster Linie maßgebend. Es gilt, seine Rolle zu verstehen.

Man kann das auch so ausdrücken: wenn ein plastisches Gebilde trotz aller Bewegung, die in ihm zum Ausdruck kommen mag, ganz „in sich selber ruhen" soll, darf es nicht — vergleichsweise gesprochen — gegen den ganzen unendlichen Luftraum ankämpfen müssen, der es umgibt, sondern muß seinen eigenen Luftraum haben, den es beherrscht, und der es zugleich wie mit einem unsichtbaren Mantel schützend umfaßt.

Nur wenn ein solches Werk nicht „in sich selber ruhen" soll, sondern in den Dienst einer anderen künstlerischen Absicht tritt, also beispielsweise, wie die berühmten Figuren auf dem Sims der Dresdener Hofkirche, das Ausklingen einer bewegten Wand vollziehen soll, ist es anders. Da wird gerade der Kampf mit dem unendlichen Luftraum ein Ziel der Charakterisierung, und die lebhaft bewegte Silhouette wird das Mittel dieser Charakterisierung.

So gibt es ein doppeltes Verhältnis des plastischen Werkes zum Raum, ein kämpferisches, das seine Berechtigung nur hat durch eine außerhalb seines eigenen Wesens liegende künstlerische Funktion, die es erfüllen soll, und ein befriedetes, das dadurch erreicht wird, daß es sich selber einen unsichtbaren Raum baut.

Obgleich der Architekt Werke der ersten Gattung oftmals braucht, geht seine von allem Eigeninteresse losgelöste künstlerische Neigung doch zu den Werken der zweiten Gattung, denn in ihnen spürt er etwas seinem Tun Verwandtes. Das Gestalten des eigenen Raumes im allumfassenden Raum ist ja auch letzter Sinn seines Tuns, nicht nur, wenn er Innenräume

schafft, sondern auch, wenn er Massen in die Außenwelt setzt. Aber auf den Architekten kommt es nicht in erster Linie an, wesentlich ist, daß der plastische Künstler sich innerhalb einer strengen Selbstzucht die ganze Skala der Möglichkeiten wiederzugewinnen weiß: von der ruhigen Gelassenheit bis zur gespannten Kraft, die in den Gliedern einer Menschengestalt zum Ausdruck kommen kann.

Immer wenn der Geist der antikischen Welt im Reich der Plastik zur Herrschaft kommt, ist es der menschliche Körper, der im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht. Der nackte Körper ist das zentrale Thema; wo das Gewand auftritt, vor allem bei der Frauengestalt, dient es nicht eigentlich dazu, den Körper zu verhüllen, sondern den Reiz seiner Formen zu umspielen und zu betonen. Denn das Ziel alles Gestaltens ist, durch die künstlerische Form die Schönheit zu zeigen, und das vergißt man auch dann nicht, wenn man höchste Gemütsbewegung zum Ausdruck bringt: sie wird so gezügelt, daß sie die Klarheit und Schönheit der Form nicht verwirrt.

Diesem Kultus der im Menschenkörper gipfelnden Form steht in jener anderen Welle plastischer Kunst, die wir mit dem Begriff „gotisch" bezeichneten, ein ganz anderes künstlerisches Wollen gegenüber. Will man den Unterschied der Auffassung an den historischen Epochen messen, denen wir unsere Begriffe entnommen haben, so kann man ihn vielleicht am deutlichsten aus der Tatsache ablesen, daß Plato, der Verkörperer antiker Weltanschauung, stolz darauf war, als Ringer in der Palästra anzutreten, und daß der Begründer des Neuplatonismus, der an der Schwelle des Mittelalters stand, Plotin, sich seines Körpers schämte; ihm galt alles als minderwertig, was nicht reiner Geist blieb. Aus diesem Gegensatz heraus, der zunächst, vom Standpunkt der Plastik gesehen, rein negativen Charakter trägt, entwickelt sich mit der immer mehr wachsenden Selbständigkeit der mittelalterlichen Kultur die positive Seite ihres künstlerischen Programms als vollwertiger Inhalt: der Körper wird verhüllt, an Stelle der schönen Form tritt der seelische Ausdruck.

Man kann fragen, ob sich das denn ausschließt? Schöne Form und seelischer Ausdruck können sich doch vereinen, und man braucht nur an die Naumburger Stifterfiguren zu denken, um zu sehen, daß sich das auf der Höhe des Mittelalters verwirklicht hat. Aber gerade diese Gestalten zeigen durch ihr einsames Dasein, daß solche Vereinigung entgegengesetzter Kräfte zum Zustand der Vollkommenheit meist nur ein kurzes Leben hat. Alles Gleichgewicht der Waagschalen währt in der Kunst nur einen Augenblick, die starke bewegende Macht ihres Lebens ist der Gegensatz.

In der Tat liegt die ganze eigenwüchsige Kraft dieser zweiten Welt des plastischen Schaffens in den Momenten, die im Gegensatz zu jener ersten Welt stehen.

Eine Absage an den Kultus der Schönheit als Selbstzweck ist der erste charakteristische Zug. Das bedeutet das Eröffnen eines weiten Gebietes, das bis an den Gegenpol der Häßlichkeit reicht. Selbstverständlich sucht man nicht etwa diesen Gegenpol, es ist vielmehr so, daß man ihn nicht als solchen kennt, und ihn deshalb nicht fürchtet.

Wenn es gilt, einer starken seelischen Bewegung Ausdruck zu geben, scheut man sich vor keinem Mittel der Charakteristik. Krankheit, Laster, Not, Haß, Roheit, Marter werden Motive der Darstellung — vor allem aber der Schmerz. In allen Schattierungen von stillem Kummer bis zur äußersten Pein sucht die Kunst ihn lebendig zu machen, und die Ergriffenheit, mit der das geschieht, adelt das Beginnen.

Es leuchtet ein, daß damit die Durchbildung des Hauptes in den Vordergrund des Interesses tritt; in den Zügen des Gesichtes spiegelt sich die seelische Regung. Durch das Studium der starken Affekte kommt man allmählich zur Erkenntnis der Physiognomik der zarten Regungen, und die letzte Frucht ist die Bewältigung aller Stufen der Mutterliebe oder auch jenes

verinnerlichten religiösen Ringens, das sich in Naumburg im Kopf des Wilhelm von Camburg spiegelt. Aber neben solchem Weg der Verfeinerung geht zugleich ein gesteigerter Reichtum im Gebiete des Grotesken, eine Phantasiewelt eigenster Prägung umspielt die mittelalterlichen Kathedralen und wagt sich sogar bis in die Betstühle der Hüter der Frömmigkeit. All das kann nicht durch die Entwicklung des Hauptes allein erreicht werden, neben ihm spielt die Hand eine Rolle, die, fast kann man sagen, eine ebenso große Bedeutung hat. In der Kunstwelt von antikischem Gepräge finden wir auch wundervoll geformte Hände, aber sie dienen nicht dem seelischen Ausdruck, sie führen gleichsam ein unbeschwertes Leben. Das ist in der „gotischen" Welt anders: wir sehen die Leiden aus den verkrampften Händen des Gekreuzigten, wir sehen segnende Hände, liebkosende Hände und betende Hände, bald in stiller Andacht, bald voll brünstigen Flehens, bald in Entzückung, bald in Verzweiflung. Oft aber wird das Wesen der ganzen Gestalt durch den Typus der Hand charakterisiert, denn der Treuherzige und der Verschlagene, der Geizige und der Barmherzige, der Naturmensch und der Vergeistigte haben gar verschiedene Hände und können durch deren Formung ihr Wesen offenbaren.

Diese Ausdruckskraft von Haupt und von Händen wird noch erhöht, wenn man sie *allein* sprechen läßt und die anderen Glieder des Körpers verhüllt. Aber es bleibt nicht bei dieser verzichtenden Einstellung. An die Stelle des das Auge fesselnden Linienspiels der Glieder tritt das Linienspiel des Gewandes und stellt damit den Gestaltenden auch formal vor eine völlig andere Aufgabe.

Historisch gesehen ist es nicht die *künstlerische* Absicht der Hervorhebung von Haupt und Hand, was diese andere Einstellung der Kunst zum menschlichen Körper veranlaßt, sondern weltanschauliche Regungen sind dafür maßgebend. Diese Regungen lassen in der Kunst bald den sinnlichen Eindruck, bald den seelischen Ausdruck in den Vordergrund des Interesses treten, und das setzt sich um in künstlerische Zielsetzungen, die den inneren Blick des Schaffenden in ganz verschiedene Richtungen lenken.

Das Verhältnis zur Frage des Gewandes ist dabei ein Hauptpunkt. Wir haben erst gesagt, daß die Antike, wenn sie sich des Gewandes bedient, es dazu benutzt, die Reize des Körpers im schmiegsamen Stoff hervorzuheben. Solche Kunstgriffe kennt die mittelalterliche Auffassung nicht. Es gibt Schöpfungen, bei denen das Gewand eine neutrale, kaum gegliederte Masse bildet, unter der die Körperform völlig verschwindet, aber das ist nicht die eigentlich bedeutungsvolle Art der Behandlung. Man kann den Körper auch so verhüllen, daß zwar die *Form* der Glieder verschwindet, aber nicht ihre *Bewegung*. Ja, man kann durch die großen Flächen, die der Stoff zu entfalten erlaubt, die Bewegung sinnfällig unterstreichen. Mit einem Wort: das Gewand kann dazu dienen, die Gebärde hervorzuheben, ohne daß man durch das sinnliche Linienspiel der Glieder von deren Wirkungskraft abgelenkt wird. Und darin liegt das eigentliche künstlerische Ziel im Gegensatz zu den Absichten der antikischen Auffassung. Zur Wirkung von Kopf und Hand tritt als drittes die Gebärde in einer gleichsam konzentrierten und entsinnlichten Form, die Gebärde als Mittel seelischen Ausdrucks.

Das Zusammenfassen der Gestalt zu großen plastischen Massen hat aber noch andere ästhetische Bedeutung: sie dient der freistehenden Gestalt, um sich dem Raume gegenüber zu behaupten. Bei dem zierlichen Gebilde der unverhüllten menschlichen Glieder ist das, wie wir gesehen haben, nur möglich durch die strenge Komposition in imaginären kubischen Grenzen, — die Masse des Gewandes kann dazu benutzt werden, sich dem Raum gegenüber in freierer Umrißlinie zu behaupten; die in flächige Falten gebannte Bewegung hat diese Kraft. Handelt es sich aber — wie das im historischen Mittelalter fast immer der Fall ist — um eine Plastik, die nicht frei im Raume

steht, sondern mit einer rückwärtigen Fläche in Zusammenhang bleibt, dann spielen die geschlossenen Massen des Gewandes ästhetisch wieder eine andere Rolle: sie dienen dazu, das Bildwerk mit seinem Hintergrund linear zu verbinden, ohne daß es dabei zum Relief zusammenschmilzt, sondern seine vollplastische Eigenschaft behält. Das ist eine überaus wichtige Funktion, durch die es erst möglich ist, die menschliche Gestalt in jener unendlich mannigfaltigen Weise in Architektur einzugliedern und bauliche Masse an beliebiger Stelle zum Kunstwerk zu beleben, die romanischen und gotischen Domen ihr geheimnisvolles und fast unausschöpfbares Wesen gibt.

Bei dieser Verschmelzung mit der Architektur entsteht die Gefahr, daß das Gewand künstlerischer Selbstzweck wird und ein eigenes Leben von Falten und Linien zu führen beginnt, das mehr aus den Erfordernissen der architektonischen Funktion als aus den Erfordernissen des Bildwerks selbst hervorgeht. Die Meisterwerke am Straßburger Münster stehen beispielsweise an der Grenze dieser Gefahr, — aber demgegenüber zeigen die Naumburger Stifterfiguren, daß es durchaus möglich ist, die Charakterisierung der Gewandmassen mit dem jeweiligen Wesen des Einzelwerks und zugleich mit dem gebundenen Linienspiel der Architektur, der sie eingegliedert sind, zu verbinden.

So sehen wir, wie die Plastik auf zwei ganz verschiedenen Wegen eine vollgültige Sprache für das, was sie ausdrücken will, erreichen kann. Jeder der beiden Wege führt äußerlich betrachtet zu anderen künstlerischen Ergebnissen, aber entscheidend ist nicht der äußere, sondern der innere Unterschied, der in verschiedenen künstlerischen Weltauffassungen liegt.

Es zeigt den Reichtum der deutschen Kunst, daß sie in beiden Reichen heimisch sein kann. Griechisch und Gotisch, Antike und Mittelalter, Klassik und Romantik, oder wie immer man diese verschiedenen Richtungen bezeichnen will, sind für uns

heute Lebenden nicht mehr Jahreszeiten der historischen Entwicklung, die sich ausschließen. Die Spannweite der menschlichen Seele ist so weit geworden, daß sie nicht nur beide Reiche umfassen kann, sondern das Bedürfnis hat, beide zu umfassen.

2. DIE MITTEL DES AUSDRUCKS

Von den Mitteln des Ausdrucks, die der Plastik gegeben sind, um diese ihrem Wesen nach verschiedenen Ziele zu erreichen, hat die Charakterisierung der beiden entgegengesetzten Blickrichtungen, von denen im vorstehenden die Rede war, schon das Wesentlichste gesagt.

Im Vordergrund steht das Verhältnis der Masse zum Raum. Je nachdem, ob sie sich in bewußter Geschlossenheit der Macht des unbestimmten Raumes gleichsam entzieht, oder ob sie in bewußter Entschlossenheit in das Reich dieser unbestimmten Macht mit einer entscheidenden Gebärde eingreift, oder aber ob sie durch Anlehnung an einen Hintergrund Beistand sucht, ist der Grundton, in dem das Werk zu uns reden will, gegeben.

Innerhalb dieses Verhältnisses zum Raum kann sich in allen drei Fällen das Spiel der Glieder einer Gestalt mit seinen Spannungen und seinen Lösungen, die eines der wichtigsten Mittel des Ausdrucks bilden, entfalten. Das der Plastik eigentümliche künstlerische Ausdrucksvermögen besteht darin, daß sie uns bei der Rundplastik dieses Spiel von Spannungen und Lösungen, dessen Träger die Gestalt ist, nicht nur durch einen einzigen optischen Eindruck vergegenwärtigt, sondern daß es uns durch eine ununterbrochene Kette sich wandelnder oder — richtiger gesagt — sich auseinander entwickelnder Bilder vor Augen geführt wird. Der Bewegungsvorgang, dessen der Betrachter für das Erfassen dieser Bilderreihe bedarf, wird gleichsam zur Bewegung der plastischen Gestalt. Ist sie im ruhenden Zustand dargestellt, so werden wir aufgefordert, die Harmonik in den

durch die Stellung erzeugten Linienzügen in uns aufzunehmen, ist sie im Zustand einer Aktion dargestellt, so tritt beim Erfassen des Bilderreigens, den sie beim Umschreiten bietet, die Dynamik der Komposition mit oft unheimlicher Macht hervor. Der Plastiker verfügt also in hohem Grade über die entgegengesetzten Wirkungen von ruhender Harmonik und bewegter Dynamik: das Widerspiel zwischen der lebendigen Bewegung des Betrachters und der erstarrten Bewegung des Werks wird in einer Weise ausgelöst, die eines der eigentümlichsten Momente in der Sprache der Plastik bildet. Es ist eine motorische ästhetische Verlebendigung der Form. In dieser Hinsicht ist die Plastik in ihren Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei überlegen, die diesem Vorzug aber, ganz abgesehen von ihrer weitaus größeren Mannigfaltigkeit in der Wahl der Motive, die Verlebendigung gegenüberstellen kann, die in den Wirkungen der Farbe liegt.

Man hat immer wieder versucht, auch dieses zweite Mittel ästhetischer Belebung für die Plastik zu gewinnen. Die Tatsache, daß die größten Meister der Bildhauerkunst, die alten Griechen, ihre Bildwerke farbig behandelten, verlockt dazu. Warum sollte man der Plastik auch diese Bereicherung ihrer Sprache vorenthalten? Es ist gar nicht leicht, ein unbestimmtes Gefühl, das dagegen spricht, logisch zu begründen, muß man doch zunächst das Gewicht des historischen Vorbildes hinwegräumen. Der Hinweis auf den Farbenhunger der südlichen Sonne, den wir in unseren Breiten nicht kennen, ist sicherlich berechtigt, aber mehr noch spricht wohl die Tatsache, daß es sich in der Antike bei der farbigen Behandlung der Figuren in der Regel um ein Zusammenstimmen mit einer farbigen Architektur handelte. Was uns fremd berührt, liegt in der Gefahr der naturalistischen Wirkung. Sie tritt am stärksten auf durch die verschiedene Tönung von Fleisch und Gewand; sie wird schon wesentlich gemildert, wenn es sich, wie beim Zeus des Phidias, um Elfenbein und Gold handelt, und sie fällt ganz fort bei der unwirklichen Farbe der Bronzefigur, die vielleicht nur durch das andere Material

der Augen und ein goldenes Band belebt ist. Man sieht, das Bedenken konzentriert sich auf die farbige Behandlung der Marmorgestalt. Hier aber bleibt es bestehen, sobald es sich um farbige Kontraste handelt, denn der koloristische Reiz kann niemals die Wirkung der großen einheitlichen Linien sinnlicher Form ersetzen.

Aber mit dem Blick auf die antike Plastik ist die Frage nicht etwa erledigt. Es gibt zu denken, daß wir im Bereich des Mittelalters manchmal für Farbe zugänglicher zu sein scheinen. Bei einem ihrer größten Meisterwerke, den steinernen Naumburger Stifterfiguren, finden wir beispielsweise auch eine farbige Behandlung und nehmen sie ohne das Gefühl des Widerspruchs hin. Und doch sind diese Figuren der breiten Masse des deutschen Volkes nicht durch den Augenschein an Ort und Stelle, sondern durch vollendete schwarz-weiße Abbildungen vertraut geworden, und die neuerdings erst erschienenen farbigen Aufnahmen von Walter Hege werden für viele eine Überraschung bedeuten.

Wenn uns die Farbe bei diesen Naumburger Stiftern anders anspricht als etwa die farbigen Rekonstruktionen der Giebelfiguren des Olympiatempels, so liegt das nicht nur an der diskreten, aquarellartigen Art der Töne und auch nicht nur daran, weil das behandelte Material stumpfer, körniger Sandstein und nicht etwa leuchtender Marmor ist, sondern hier spielt die mittelalterliche Rolle des Gewandes entscheidend mit, von der wir erst gesprochen haben. Es ist der eigentliche Träger der Farbe; Antlitz und Hände, die einzigen Teile des Körpers, die gezeigt werden, treten daneben zurück. Endlich ist zu beachten, daß die Figuren im Halbschatten eines Innenraumes stehen. Die koloristischen Glanzwirkungen des Altars schwingen leise in ihren Tönen aus.

Der Figur als kultischem Element stehen wir, wie beim Zeus des Phidias, anders gegenüber wie dem Kunstwerk als Selbstzweck. Die farbig reich gefaßten Madonnen und Heiligen auf mittelalterlichen Altären nehmen wir ohne Vorbehalt hin, aber

wir betrachten sie mit einer anderen Einstellung, wie etwa die ohne Zuhilfenahme farbiger Effekte wirkenden Kompositionen eines Tilman Riemenschneider, bei denen nichts ablenkt von dem geistigen Gehalt der Darstellung.

Vielleicht kann man sagen, daß wir bei plastischer Kunst die Farbe ertragen, wenn sie nicht einer sinnlichen Wirkung dient, während wir ihr widerstreben, sobald sie die Gefahr hervorruft, die Gestalt aus einer entwirklichten Idealwelt in sinnliche Nähe zu bringen.

Und so ist für unser heutiges Fühlen die Farbigkeit der Plastik etwas, das uns nur in bestimmten Sonderfällen berechtigt erscheint. Wenn man von Zusammenhängen des Ortes absieht, bleibt vielmehr als künstlerische Wahrheit bestehen, daß die Vereinigung der Reize der Farbe und der Reize der Form an sich nicht eine Steigerung der ästhetischen Wirkungskraft bedeutet. Man kann es vielmehr als ein allgemeingültiges Gesetz betrachten, daß ein Entwickeln der Form ein Zurückdrängen von Farbe und ein Entwickeln von Farbe ein Zurückdrängen der Form verlangt. Grundsätzlich bleibt die Gefahr, daß sie sich stören, bestehen. Wenn wir an lebhaft geflammten Marmor denken, wissen wir ohne weiteres, daß er erst als glatte Fläche voll zu seinem Rechte kommt — in der Umkehrung ist es nicht anders bei lebhaft durchgebildeter Form: erst bei Einfarbigkeit ihrer Substanz kommt sie zum vollen Recht.

Das ist auch sinnenhaft betrachtet ohne weiteres begreiflich, denn je reicher die Form ist, um so reicher wird das Spiel von Licht und Schatten; — Licht und Schatten selber sind eben nichts anderes als Farbe. Sie sind die zarteste Form der Farbe, die nicht gestört sein will.

Und damit kommen wir auf ein neues und vielleicht das wichtigste Ausdrucksmittel in der Sprache der Plastik: ihr Vermögen, in ein unmittelbares Verhältnis zum Licht treten zu können. Wir haben beim Betrachten der Malerei gesehen, wie sie, die das Licht nicht unmittelbar in ihren Dienst zu nehmen ver-

mag, unablässig darum kämpft, durch die verschiedensten künstlichen Mittel den Eindruck des Lichtes auf ihren farbigen Flächen zu erzeugen; die Plastik kann sich seiner unmittelbar bemächtigen. Durch die Art, wie ihr Werk der Beleuchtung ausgesetzt wird, fängt es das Licht an verschiedenen Stellen seiner Form bald stärker, bald schwächer ein und bringt die Form dadurch zum Leben. Dieses Leben ist insofern nur erborgt, als das Spiel des Lichtes nicht etwas Konstantes, sondern etwas Wechselndes, unter Umständen beinahe Versagendes ist, das ganz außerhalb der Macht des Kunstwerks selbst zu stehen scheint. Gemessen an den Eindrücken des Augenblicks ist das auch der Fall, sie können in launischen Verschiedenheiten schwanken, aber in Wahrheit bleibt doch hinter diesen verschiedenen Eindrücken eine Gestaltung bestehen, die sich in einmaliger Art mit dem Lichte auseinandergesetzt hat. Diese Auseinandersetzung entsteht durch die Form. Die Form ist durch ihre Höhen und Tiefen, ihre Übergänge und ihre Unterbrechungen, ihre Weichheiten und ihre Kanten so gestaltet, daß Licht an bestimmt gewollten Stellen aufgefangen, unterbrochen oder abgedämpft werden muß, wie immer es auch an das Werk herangeführt wird. Durch die verschiedene Heranführung, die außerhalb der Gewalt des Werkes liegt, verschieben sich diese Stellen wohl, besonders in den Schatten, aber ihr Gesetz bleibt, und die Verschiebungen klären bei einem reifen Kunstwerk nur dieses Gesetz. Wir haben es also zu tun mit einer Lenkung des Lichtes durch die Form und auf der Form, aber es bleibt ein lebendiger Spielraum innerhalb dieses Lenkens je nach der Richtung, von der aus das Licht sich in die Gewalt der Form begibt. Was das Kunstwerk uns in jedem der dadurch entstehenden Fälle zeigt, ist zwar geweckt durch das lebendige Licht, aber es ist, wie in der Malerei, aufgebaut aus Schatten; das Licht selbst wirkt indirekt, indem seine Wirkungskraft vom Kunstwerk reflektiert wird.

Bei diesem ganzen „koloristischen“ Vorgang wirkt der Grund-

ton, auf dem er sich abspielt, entscheidend mit: das Material, aus dem das Werk geformt ist. Aber es ist nicht nur seine Farbe, sondern in ebenso starkem Maße seine Oberflächenstruktur: der kristallinische Schimmer des Marmors, das scharfe Glanzlicht der hellen Bronze, das gedämpfte Leuchten der dunklen oder der patinierten Bronze, der satte durch die Maserung lebendig bewegte Ton des Holzes. Der reife Künstler wird die Behandlung der Form von vornherein auf die Verschiedenartigkeit dieser Wirkungen einstellen, er weiß, daß ihm in der Wahl des Materials und seiner Technik ein wesentliches Element der künstlerischen Sprache gegeben ist. Und es handelt sich nicht nur um die Wahl, sondern um die persönliche Auseinandersetzung mit dem Werkstoff selber. Es ist sehr charakteristisch, was Hans von Marées an den jungen Adolf Hildebrand schreibt, als dieser ihm mitgeteilt hatte, daß er eine Arbeit unmittelbar in den Stein zu hauen gedachte: „Die letzte höchste Aufgabe des Bildhauers bleibt ja doch immer, dem Steine Leben zu verleihen; alles andere, Form, Gruppierung, Verhältnis usw. sind ja nur Mittel zu diesem Endzweck, und da sollte man allerdings denken, daß nur der, der mit dem feindseligen Material gerungen hat, diesen Triumph erreichen könnte" (1872). Was vom Stein gilt, gilt in genau der gleichen Art vom Holz und in technisch etwas umgedeuteter Art von der Bronze, die auch erst beim Ziselieren des fertigen Gusses ihre letzte entscheidende Oberflächenwirkung erhält. Es ist eine der Seltsamkeiten aller Kunst, daß man dem fertigen Werk das „Ringen mit dem Material" nicht anmerken darf, und daß es doch eines der Mittel ist, durch das die letzten Wirkungen eines Werkes geheimnisvoll entbunden werden.

Dies Ringen mit dem Material tritt für den Betrachtenden in der individuellen Behandlung der Oberfläche zutage und macht dadurch die Plastik zu einer Kunst, die sich an ein neues Gebiet unserer Sinnesempfindungen wendet: das Tastgefühl. Seine Befriedigung bleibt in der Regel platonisch, aber es ist charakteristisch, daß das bewundernde Betrachten eines plastischen Kunstwerks zugleich den Wunsch wachruft es zu berühren. Das ist zwar nicht die beabsichtigte Art des ästhetischen Verkehrs, aber es ist eine Nebenwirkung, die einen Gradmesser abgibt für die Macht, mit der das Werk des Bildhauers den Menschen gefangenzunehmen vermag.

Die ästhetische Absicht wird erst erreicht, wenn der Genießende sich aus der Tastweite in die Sehweite einstellt. Denn wenn die Plastik auch eine Fülle verschiedener Ansichten bietet, so will sie doch bei jeder dieser Ansichten als Bild betrachtet sein. Es ist nicht der Wirklichkeitswert der dreidimensionalen Gestaltung, was künstlerisch wirkt, sondern die Ergebnisse von Umriß, Linienführung, Licht und Schatten, die durch die dreidimensionale Gestaltung hervorgerufen sind. Gerade weil die körperliche Erscheinung das Wesen naturhafter Wirklichkeit in sich trägt, ist künstlerische Entwirklichung ein erstes Ziel aller plastischen Kunst.

Die „Reliefauffassung" aller Rundplastik, die Hildebrand predigt, ist nichts anderes als eines der Mittel zu solcher für den Beschauer unvermerkten Entwirklichung. Weniger deutlich kann man die Mittel bezeichnen, wenn es sich nicht um eine Körperbewegung, sondern um die Darstellung eines Gesichtsausdrucks handelt, ja hier scheint schließlich sogar das Porträt mit seiner Forderung nach Wirklichkeitstreue eine Ausnahme zu machen. Aber das ist nur scheinbar: das wirklich bedeutende Porträt wird nur durch Stilisierung der Wirklichkeit erreicht. Wie weit der Künstler in dieser Richtung zu gehen vermag, zeigt vielleicht am deutlichsten der Goethe-Kopf von David d'Angers, der trotz seiner bis zum Äußersten geführten Übertreibung doch eines der „ähnlichsten" Porträts eines großen Geistes geworden ist.

So löst sich auch in der naturnahen Sphäre der Plastik ein Reich los, in dem eine eigene Sprache gesprochen wird, die mehr zu sagen vermag als die Natur, weil sie durch eine Menschenseele hindurchgegangen ist.

VIII. DIE KUNST DES BAUENS

1. GEBUNDENHEIT UND GESTALTUNGSWILLE

Wenn man sich fragt, worin in der Baukunst die Wirkungsmittel liegen, die zu uns sprechen, blickt man zuerst aus nach Anknüpfungspunkten aus dem Reich der anderen bildenden Künste. Überall gibt es Übergänge von einer Kunst zur anderen.

Zwischen Plastik und Baukunst steht das monumentale Mal als solche Übergangserscheinung. Wie die Plastik ist es ein Stück gestalterisch organisierte Masse, das man beim Umschreiten in sich aufnimmt. Aber die Masse verzichtet auf den Anklang an lebendige Form, das Mal kennzeichnet sich als einem neuen Reiche zugehörig, denn es ist ein abstraktes Formgebilde. Darin liegt eine der Eigentümlichkeiten des neuen Kunstgebietes.

Innerhalb der Reihe der abstrakten Gebilde ist das Mal dasjenige, das am einfachsten zu uns spricht, und in dieser leichten Verständlichkeit liegt ein gutes Teil seiner elementaren Wirkung. Der Betrachter, der ein Werk der Malerei oder der Plastik freudig zu genießen versteht, wird nicht selten dem Bauwerk gegenüber von einer gewissen Beunruhigung ergriffen, wenn es sein Doppelwesen zeigt, das man bald als etwas Plastisches betrachten kann und bald als etwas Räumliches. Sobald ein Kunstwerk nicht nur eine Außenwirkung, sondern zugleich eine Innenwirkung hat, steht der Betrachter vor einem ungewohnten Anspruch, der an sein Verständnis gestellt wird; keine andere Kunst zeigt etwas Ähnliches. Hier liegt eine weitere Eigentümlichkeit des neuen Kunstgebietes.

Wenn der antike Tempel durch mehrere Generationen von

Ästhetikern das Zentralobjekt für alle Architekturbetrachtungen war, so liegt das nicht nur an seiner Vollkommenheit, sondern wesentlich spielt dabei mit, daß er so einfach zu begreifen ist. Man brauchte die Aufmerksamkeit eigentlich nur auf seine Außenwirkung zu richten; das Innere beschränkt sich auf einen Raum, der nicht dem Gebrauch der Menschen diente, sondern der nur eine Art monumentaler Nische für ein Götterbild war, die sich der Außenarchitektur einfügte und von ihr aus übersehen werden konnte. Es ist kein Zufall, daß das künstlerische Bewußtsein den baulichen Leistungen der Römer gegenüber so lange versagte, obgleich sie mit der Konstantinsbasilika und dem Pantheon solch großartigen Schritt nach vorwärts taten. Die Konstantinsbasilika macht sehr viel verwickeltere Ansprüche an das ästhetische Verständnis als das Parthenon. Man kann wohl sagen, daß es eine neue Sprache war, die man zu verstehen lernen mußte, als die Architektur anknüpfte an Werke wie diese Basilika. Es waren Raumschöpfungen, die in mittelalterlichen Kultbauten ihre höchsten Absichten zum Ausdruck brachten.

Es ist merkwürdig zu verfolgen, wie oft selbst der kunstwillige Betrachter der Frage aus dem Wege geht, wie es denn eigentlich mit dieser doppelten künstlerischen Sprache steht, der wir hier in der Baukunst begegnen. Gibt es nicht zu denken, daß beispielsweise Goethe in seinem Hohenlied vom Straßburger Münster so viel wunderbar Verständnisvolles über Baukunst sagt, aber keinen Schritt in das Innere dieser Kirche lenkt, sondern nur die Außenwirkung in Betracht zieht, und daß ein Jahrhundert später Rodin in seinem berühmten Buch über die Kathedralen Frankreichs es nicht viel anders macht?

Wir stoßen also beim ersten flüchtigen Blick ins Reich der Baukunst auf eine Erscheinung, die beim bewußt Betrachtenden eine Art Zwiespalt erzeugen kann. Er sieht, daß zwei künstlerische Eindrücke untrennbar zusammengehören, und vermag sie doch nur getrennt in sich aufzunehmen, ja, je mehr er sich

mit der neuartigen Seite eines Werkes dieser Kunst, seiner Innenseite, beschäftigt, um so mehr wird die Aufmerksamkeit von dem unmittelbaren Genuß der Gesamtschöpfung abgezogen. Wenn wir nämlich das Innere eines Gebäudes betreten, ist es nicht nur die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Eindruck des Raumes, was als Anspruch an uns herantritt, es ist noch etwas zweites. Das Äußere ließ sich, wie ein anderes Werk der bildenden Kunst, noch ganz vom Standpunkt des künstlerischen Wohlgefallens betrachten, im Innern tritt ein zweiter Gesichtspunkt daneben: die Frage nach der Zweckmäßigkeit. Entsteht dadurch nicht ein neuer Zwiespalt des Gefühls? Denn es handelt sich nicht etwa um etwas Nebensächliches, ja bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß der Zweck des Bauwerks — mag er nun ein idealer oder ein profaner sein — der eigentliche Motor beim Entstehen des Werkes ist. Das Werk verleugnet das auch gar nicht: neben einer Sprache, die an das Gefühl appelliert, spricht es eine Sprache, die sich wendet an den Verstand.

An dieser Sachlage hat die Ästhetik von alters her nicht ohne lebhafte Bedenken vorübergehen können. Sie fragte, ob man eine Sache, die einem bestimmten Zwecke dient, überhaupt unter die Kunstwerke zu rechnen vermöchte? Die einen verneinten es uneingeschränkt, die anderen aber wollten eine Ausnahme machen, wenn der Zweck idealer Natur war. Beide faßten den Zweckbegriff zu engherzig auf.

Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß die Durchbildung eines Werkes zu höchster Zweckmäßigkeit ohne Einfluß auf sein künstlerisches Wesen ist. Wir brauchen die Gründe zweckhafter Vollkommenheit gar nicht wirklich zu verstehen und können doch ein Gefühl für ihr Vorhandensein haben, das uns bald bewußt, bald unbewußt eine Befriedigung gibt. Wer hat das einem guten Grundriß gegenüber nicht schon erlebt, wenn er ihn auch nur abgebildet sah. Was man fühlt ist die Reife.

Es zeigt sich also, daß wohl der Schaffende neben der

Sprache des Gefühls, die Sprache des Verstandes hat walten lassen müssen, sofern der Betrachtende aber nicht die Absicht hat, von dem Zweck des Werkes selber Gebrauch zu machen, fließen diese beiden Ströme in einen einzigen zusammen, und er vermag sich ganz dem Gefühl zu ergeben, um verstehen zu können. Dem unbeteiligt Betrachtenden verwandelt sich Zweckmäßigkeit in Klarheit, und Klarheit ist nicht etwa bloß Deutlichkeit, sondern es ist das Gefühl von einem unsichtbaren Gesetz.

Aus dem Gesetz der Zweckerfüllung ergeben sich aber noch andere Fragen praktischer Natur. Die technischen Maßnahmen zu ihrer Verwirklichung greifen in ein zweites Kapitel, das zunächst rein verstandesmäßig orientiert und außerhalb aller ästhetischen Betrachtung zu stehen scheint: die Konstruktion. Als Element architektonischer Wirkung kann sie in zweifacher Weise zur Geltung kommen: als sichtbare und als unsichtbare Konstruktion.

Die sichtbare Konstruktion kann in sehr verschiedenen Graden hervortreten: mit bescheidener Beharrlichkeit in der gefugten Backsteinwand oder aber in kühnem Schwung im gotischen Strebepfeilersystem, im sinnvollen Fugenschnitt des Steingewölbes oder im offenen Dachstuhl des Rathaussaales. Was bei solchen Eindrücken zum Beschauer spricht, ist nicht das Interesse am technischen Vorgang als solchem, sondern die Freude am Überwinden der Materie durch Menschenkraft. Es liegt ein Reiz in dem Gefühl, am Werdeprozeß des Werkes geistig teilnehmen zu können, auch wenn man ihn nicht wirklich versteht. So setzt sich ein technischer Vorgang um in eine Stimmungswirkung.

Es hat immer eine Strömung in der Baukunst gegeben, die es für eine unumgängliche Notwendigkeit hielt, die Konstruktion zu zeigen, ja sie betont hervorzuheben. Aber man verlangte das nicht aus diesen Stimmungsgründen, sondern man pochte auf moralische Gefühle: man forderte es aus Gründen der

„Wahrheit". Unter Wahrheit verstand man etwas Technisches, und damit war der Engherzigkeit ein Tor geöffnet. Denn die Baukunst wäre arm, wenn sie nicht neben den technischen auch symbolische Konstruktionsformen hätte. Man braucht nur an das „Gebälk" des antiken Tempels zu denken, um solche symbolischen Formen vor Augen zu haben, die in allen von der Antike abgeleiteten Stilperioden verstanden und in Gebrauch genommen sind. Für Stützen, Tragen und Schweben entwickelt die Steinarchitektur in ihren geschwungenen Profilen einen symbolhaften Ausdruck. An die Stelle des Kragsteins tritt die elastische Konsole, an die Stelle des offenen Dachstuhls die schwebende Kassettendecke, die Konstruktion der Wand verschwindet unter dem die Fläche betonenden Überzug. Und alles das ist „wahr", wenn die symbolische Sprache folgerichtig und ohne aus der Rolle zu fallen in einem Werke durchgeführt ist. Es gibt eben neben der technischen auch eine künstlerische Wahrheit, die nicht in Gegensatz zur ersteren tritt, sondern deren unsichtbar bleibendes Wesen mit künstlerischer Freiheit umdeutet. Die Konstruktion ist dabei aus einer herrschenden in eine dienende Rolle zurückgetreten.

Für den Betrachtenden ist es in beiden Fällen das Gefühl einer Gesetzmäßigkeit, was ihn berührt. Im Reich der symbolischen Konstruktion hat der Schaffende selbst den Weg dazu bereits gewiesen und leicht gemacht, aber auch wo die Konstruktion unmittelbar als Ergebnis technischen Tuns in Erscheinung tritt, bleibt sie bei einem reifen Werk für den Betrachtenden nicht etwas Technisches, sondern ihre Gesetzmäßigkeit wird umgedeutet zu einer künstlerischen Eigenschaft.

All das mag uns zeigen, daß die Konstruktionsforderungen der Baukunst ebensowenig wie die Zweckforderungen herauszulocken brauchen aus dem Bezirk, in dem es sich um eine Sprache der Kunst handelt. Beide sind die unerläßlichen Kräfte, die in Bewegung gesetzt sein müssen, damit ein Werk der Baukunst in Erscheinung treten kann. Aber sie sind mehr als das,

sie haben eine eigene gestaltende Kraft. Das Wesen des Zweckprogramms, dem heutige Bauten gerecht werden sollen, hat sich im Laufe der Kulturentwicklung beträchtlich erweitert. Unsere Vorstellungen von Repräsentation und Festlichkeit beziehen sich auf früher nicht gekannte Massen, vor allem aber spielen in unsere Nutzbauten alle Arten soziologischer Anforderungen in neuer Weise herein: wirtschaftliche, soziale, kulturelle und technische. Jede Lösungsmöglichkeit, die dabei herauskommt, tritt auf als wirkende Figur im großen Schachspiel der Architektur, und wir dürfen heute den Spieler getrost ausschalten, der glaubt, nach vorgefaßtem Schema zum Ziele kommen zu können, und der die Züge übersieht, die ihm in immer neuen Abwandlungen das Bedürfnis der Zeit entgegenstellt.

Diese neuen sachlichen Forderungen führen aber zugleich zu neuen Konstruktionsmethoden, die durch die Entwicklung der Technik dargeboten werden, und es ist deshalb nicht so wunderlich, daß die Gefahr entsteht, sich im Ringen mit diesen von außen kommenden sachlichen Ansprüchen ganz zu verlieren; man spürt die Belebung, die in jedem Ringen liegt, und es kann sogar so scheinen, als ob die Zwänge, unter denen die Baukunst arbeitet, immer mehr zum Inbegriff und zur eigentlich bewegenden Kraft ihres Wesens würden. Funktion und Konstruktion des Bauwerks wachsen an Bedeutung und man meinte eine Zeitlang, daß man darüber nicht bedrückt, sondern beglückt sein müßte.

Es wäre schlimm um das Bauen als Kunst bestellt, wenn dem so wäre. In Wahrheit ist bei allem wirklich lebendigen Gestalten, mag es noch so sehr von Gesichtspunkten des Zwecks und der Konstruktion beherrscht sein, noch die Quelle einer dritten Kraft vorhanden. Sie liegt im Wesen des schaffenden Menschen. Diese Quelle hat also einen von innen und nicht einen von außen kommenden Ursprung.

Wenn der Mensch Materie zu architektonischer Gestaltung formt, legt er ihr neben dem besonderen Gesetz des Zwecks

und dem besonderen Gesetz der Konstruktion das allgemeine Gesetz des menschlichen Geistes auf. Dies Gesetz ist gegründet auf mathematischen Begriffen. Unser Geist ist gebunden an Maß und an Zahl. Aus dem Widerspiel der Verhältnisse von Maßen und Zahlen bildet sich das Gerüst der abstrakten Sprache der Kunst; das gilt von Tönen und von Farben, von Bewegungen und von Formen. Am deutlichsten aber tritt es hervor bei der Kunst, deren Ziel raumbildende Formung ist, der Architektur. Verhältnisse von Linien, von Flächen und von Körpern sind das, wodurch sie spricht.

Diese Sprache der Architektur führt zum mannigfachsten Spiel des Ausdrucks, sie kann benutzt werden, um die einzelnen Teile einer Schöpfung zu Harmonie zusammenzustimmen, aber ebensogut kann man sie dazu benutzen, um verschiedene Verhältnisse innerhalb des gleichen Werkes in Gegensatz zueinander zu setzen. Das Ziel im ersten Fall ist Ruhe, das Ziel im zweiten Fall ist Spannung. Diese entgegengesetzte Tendenz tritt nicht als etwas Willkürliches auf: es klingt in ihr etwas an von der Stimmung einer Zeitepoche. In eigentümlicher Weise spiegelt sich deren seelischer Zustand in diesen Tendenzen, derart, daß bald das Streben nach Harmonie, bald das Streben nach Spannung das Tun in verschieden abgestuften Graden beherrscht. Wie ein unbewußt wirkendes Fluidum gehen solche Strömungen durch eine Zeit. Sie offenbaren sich im schaffenden Menschen. Wenn er künstlerisch tätig ist, geben sie ihm die Richtung seines Tuns und erzeugen den eigentümlichen Rhythmus, in dem er sich unbewußt bewegt. Ihn beherrscht eine Kraft, die wohl beeinflußt ist, durch die Forderung des Zwecks und die Forderungen der Konstruktion, die aber diese Forderungen nur als Material für das benutzt, was er ausdrücken möchte, — als Material für seinen Gestaltungswillen. Dieser Gestaltungswille, der im Dienste rhythmischer Absichten steht, bleibt auch beim baulichen Schaffen führend, ebenso wie bei jeder anderen künstlerischen Tätigkeit.

Das alles ist in wenigen Worten schwer zu verdeutlichen, aber es rührt an eine Wahrheit, die eigentlich recht einfach ist. Man kann sie auch anders ausdrücken. Man kann sagen: jedes bauliche Kunstwerk hängt ab von dreierlei: von der Aufgabe, die erfüllt werden soll, den technischen Mitteln zu ihrer Erfüllung und dem Wesen des Erfüllenden. Das erste führt zu Forderungen seiner Funktion, das zweite zu Forderungen seiner Konstruktion, das dritte zu Forderungen seiner rhythmischen Verhältnisse.

Diese drei Kräftegruppen wirken in einem baulichen Kunstwerk natürlich nicht für sich gesondert, sondern sie verschmelzen miteinander, und nur wo diese Verschmelzung so gelingt, daß jede einzelne im Dienste der beiden anderen steht, ist ein vollwertiges Kunstwerk erreicht. Es gibt immer Zeiten, wo die Ansprüche der einen dieser drei Kräftegruppen vernachlässigt wird und sich deshalb durch das Betonen seiner Ansprüche erst zur zeitgemäßen Bedeutung durchringen muß. Das erklärt die Kampfeinstellung bestimmter Epochen. Sie pflegen dann die Rechte des vernachlässigten Teiles so stark zu betonen, daß er in Gegensatz zu den anderen zu treten scheint; in Wahrheit ist es ein Kampf um Gleichgewicht.

Das Führende dabei ist immer der Gestaltungswille, der sich in einem Künstler verkörpert. Durch diese Verkörperung wird dem Einfluß der jeweiligen persönlichen Begabung Raum gegeben, aber wir haben mit Absicht nicht dieses Moment des individuellen Einflusses hervorgehoben, sondern das Moment der überpersönlichen Zusammenhänge, mit denen der Gestaltungswille in der Baukunst unlöslich verknüpft ist. Unvermerkt steht alles persönliche Wollen unter dem Einfluß der Zeitgebundenheit, die sich äußert in der eigentümlichen Tatsache, daß sich in der starren und unbeweglich scheinenden Kunst des Bauens die geheimsten Schwingungen offenbaren, die durch eine Zeitepoche gehen. Wir würden aber die Farben nicht richtig mischen, wenn wir nicht hervorheben wollten,

daß der zeitlich bedingte Einfluß, der in großen Wellen mit dem historischen Geschehen wechselt, sich abhebt von einem zeitlich unberührten, nur örtlich gebundenen Hintergrund, der aus einem bestimmten Volkstum entspringt. Dieser Einfluß ändert sich nicht, und er ist mächtiger als alles andere. Wenn wir ein historisches Werk der Baukunst abgebildet sehen, ist das erste, was wir unterscheiden können, ob es deutsch, französisch oder italienisch ist, dann erst kommt der Unterschied der verschiedenen historisch-stilistischen Zeitepochen in Betracht, und hinter diesen Feststellungen steht erst die Frage nach den Besonderheiten des freien künstlerischen Individuums.

Diese drei Stufen der ästhetischen Erkenntnis zeigen die drei Komponenten, aus denen sich — für den Schaffenden unbewußt — das zusammensetzt, was wir mit „Gestaltungswillen" bezeichnet haben; die Willensfreiheit strömt zwischen festen Ufern.

*

Wir haben den Blick ins Reich der Baukunst damit begonnen, alle die Bindungen hervorzuheben, unter denen sie sich bewegt: die Zweckgebundenheit und die Materialgebundenheit, die Zeitgebundenheit und die Artgebundenheit. Nur wenn man sich dieser Bindungen bewußt ist, kann man die schwer verständliche Sprache der Baukunst richtig auffassen, denn man darf die Mittel ihres Ausdrucks nicht an falscher Stelle suchen.

Innerhalb dieser Bindungen bleibt der Spielraum noch groß genug, in dem die Kunst sich frei bewegt. Wir wollen versuchen, die Hauptbezirke zu durchwandern, in denen dieser Spielraum liegt. Es sind die Bezirke der Flächen- und Massengestaltung, der Raumbildung, des Lichtes und der Farbe.

2. FLÄCHE, MASSE, RAUM

I.

Auf einer Fläche kann man mit den einfachsten Mitteln Leben erzeugen. Man braucht dafür nur die Linie und muß sie dazu benutzen, um die Fläche aufzuteilen. Durch die Teilung ergeben sich bestimmte Proportionen zwischen den entstandenen Flächenteilen und Linienabschnitten. Wenn sie mit Vorbedacht gezogen sind, können sie im Betrachter Eindrücke erzeugen, in denen Keime von Stimmungen liegen: wir empfinden Ruhe, wenn sie die Tendenz des Horizontalen betonen, Spannung, wenn sie die Vertikale bevorzugen, — wir empfinden Harmonie, wenn ein feines Gefühl sie wohlgefällig gegeneinander abgestimmt hat, Spannung, wenn sie unerwartete Gegensätze hervorrufen.

Es ist ähnlich wie mit den Verhältnissen der Töne zueinander, auf die unser Empfinden ebenfalls reagiert, und ebenso wie man dort die Ursachen der Wirkungen in Zahlen ausdrücken kann, kann man auch hier die verschiedenen Ergebnisse in Zahlen festlegen. Die Zahlen künden einfache Gesetze für Verhältnisse, die der Mensch bevorzugt, sie sind ein Erkennungsmittel, das akustische und optische Welten miteinander verbindet.

Wir müssen von dieser etwas blutleeren Vorstellung einer linearen Flächenteilung ausgehen, um von den Urgründen nicht abgelenkt zu werden, wenn in der architektonischen Wirklichkeit die senkrechte flächenteilende Linie zur Lisene, dann zum Pilaster und schließlich gar zur Säule anschwillt und die horizontale Linie zu Bändern und Gesimsen wird. Nicht die Form, die dabei zutage tritt, so wirkungsvoll sie an sich sein mag, ist das in erster Linie Entscheidende, sondern die Verhältnisse, die beim Entfalten solcher Elemente in der Fassadenfläche hervortreten. Die schattengebenden Formen unterstrei-

chen das Spiel dieser Verhältnisse, aber diese Wirkung bleibt etwas für den Beschauer Unbewußtes, denn sie ziehen die Aufmerksamkeit zugleich auf ihre Eigenbedeutung. Das Linienspiel, das in Wahrheit den Grundton des Gebäudecharakters angibt, versteckt sich hinter der belebten Einzelform und wird zu einer heimlichen Macht. Dieser Vorgang, der verhältnismäßig einfach zu verfolgen ist, wenn man sich eine eingebaute Palastfassade etwa aus der Zeit der Hochrenaissance vorstellt, ist typisch für die Art, wie in der Architektur ein geistiges Prinzip hinter der sinnlich wirksamen Form steht. Wir werden sehen, daß es die Architektur auch in viel komplizierterer und andersartiger Weise durchdringen kann, aber immer bleibt dies dasselbe, daß die geometrisierenden Linien, die das Gefüge eines baulichen Organismus durchdringen, als solche unsichtbar bleiben, sie dirigieren heimlich die baulichen Dispositionen. Das Festlegen bestimmter Proportionen und ihr Festhalten auch in scheinbar voneinander unabhängigen Teilen des Bauwerks ist nur die eine Seite dessen, was einem baulichen Werk den bestimmten und vor allem den einheitlichen Charakter gibt. Es ist im wesentlichen eine Sache der Flächengestaltung. Bei den meisten Bauwerken bedeutender Natur handelt es sich aber nicht um Fläche, sondern um kubische Masse, und ästhetisch betrachtet ist die Wirkung der kubischen Masse nicht etwa die Summe der künstlerischen Wirkungen, die auf ihren einzelnen Flächen erzeugt sind. Etwas ganz Neues kündigt sich bei kubischen Gebilden an, das die etwaigen Flächendispositionen übertönt: die perspektivische Wirkung, die als Silhouette der Masse in Erscheinung tritt. Das ist nicht nur an sich etwas ganz anderes, sondern es ist auch etwas Vieldeutiges, weil nicht Konstantes, sondern je nach der Bewegung des Beschauers Wechselndes. Wenn wirklich in den Verhältnissen der Teile zueinander bei einem reifen baulichen Kunstwerk eine stille Musik liegt, kann das Werk nicht etwa durch die Art der Teilung seiner gegeneinander verschobenen Flächen dieser Musik teilhaftig

werden. In der Tat vermag man bei den Meisterwerken der Baukunst eine ganz andere Art der Harmonisierung festzustellen. Sie wird nur verständlich, wenn man bei einem baulichen Werk geistig nicht nur von der Fläche zur Masse vorschreitet, sondern weitergeht von der Masse zum Raum. Der Blick auf die negative Masse des Innern, die wir Raum nennen, ist dabei nicht nur unentbehrlich, sondern diese ist der Ausgangspunkt aller Überlegungen. Praktisch heißt das: die Überlegungen beginnen beim Grundriß eines Gebäudes, nicht etwa bei der Fassade. Um sich technisch verständlich zu machen, bedarf der Baukünstler bekanntlich einer zeichnerischen Zerlegung des einheitlichen Baugebildes in die technischen Abstraktionen von Grundriß, Schnitt und abgewickelten Außenansichten. Diese der sinnlichen Wirklichkeit zuwider laufende Zerlegung birgt die Gefahr in sich, daß die drei zeichnerischen Welten, die dabei entstehen, ihrem inneren Wesen nach auseinanderfallen. Es gilt, sie durch ein einigendes Prinzip, das alle drei gleichartig durchdringt, zusammenzufassen. Dies einigende Prinzip findet man in den hohen Zeiten baulicher Kultur in einer einfachen mathematischen Schlüsselfigur. Die Seiten und die Winkelbeziehungen, die sich aus der regelmäßigen Teilung eines der Breite des Grundrisses eingeschriebenen Kreises ergeben, sind dieser Schlüssel. Die Maßeinheit, die diese Teilungsseite darstellt, und diese Winkelbeziehungen gehen nicht nur durch den Grundriß hindurch und legen das Verhältnis seiner Hauptgliederungen fest, sondern sie beherrschen in derselben Weise auch den Schnitt, der die dritte Dimension des im Grundriß angelegten Raumes bestimmt, und sie beherrschen ebenso die maßgebenden Gliederungen des äußeren Aufbaues.

Solch ein Zusammenhang, der durch das ganze Werk geht, ergab sich ursprünglich nicht aus einer mathematischen Überlegung, sondern aus der Art der technischen Ausführung am Bauplatz, die damit beginnt, den Grundriß an Ort und Stelle mittels der Meßschnur aufzutragen und seine Orientierung zu

den Himmelsrichtungen durch die Beobachtungen zu vollziehen, die man am Schatten einer Stange auf einem dem Grundriß eingeschriebenen Kreise machen kann. Das am Bau selbst entstandene individuelle Maß wurde dann bei den übrigen Bauvorgängen festgehalten, wobei in Ermangelung fester Bauzeichnungen die Winkelbeziehungen eine große Rolle spielten, um Punkte der Höhenentwicklung im Raume bestimmen zu können.

Was so einer einfachen praktischen Übung entsprang, wurde dann im Laufe der Zeit zu einem bewußt in allen seinen geometrischen Beziehungen ausgebauten Prinzip. Die Ausführung der großen Kultbauten des Mittelalters ist ohne die heimlichen mathematischen Beziehungen von „Triangulatur" und „Quadratur" nicht vorstellbar. Bei diesen Bauten aber vollzog sich etwas, das weit über das technisch Interessante hinausging. Aus der engen Beziehung der schaffenden Geister zur Mathematik entstand das Gefühl, mit einem Stück kosmischer Urkraft in Verbindung zu stehen, die man von alters her in der Geometrie sah: Plato hat sie mit dem Gottesbegriff gleichgesetzt. Man fand in ihr die ordnende Kraft schlechthin und begann, die Art, wie man sich dieser Kraft im monumentalen Bau bediente, als etwas Geheiligtes zu betrachten, das man der Laienwelt gegenüber mit dem Schleier des Geheimnisses umgab. So erklärt sich die eigentümliche Geisteswelt der mittelalterlichen „Bauhütten", in die neben dem Handwerklichen ein ethisch-religiöser Zug hineinspielte.

Was beim Bau der großen Wunderwerke der Kathedralen zur höchsten Entfaltung kam, konnte in dieser gesteigerten Art nicht etwas Dauerndes im Betrieb der Architektur bleiben. Vieles davon ist zu einem unbewußt wirkenden Gefühl in der Baukunst geworden, aber auch als bewußt wirkendes Gesetz vermag es in ihren hohen Werken noch in der gleichen Weise zu sprechen. Man darf das neu erwachte Bewußtsein dieser inneren Kraft nicht wieder verlieren, denn es handelt sich dabei nicht um etwas Absonderliches, sondern um die Art, wie die

Baukunst das Grundgesetz aller ästhetischen Wirkung verwirklichen kann, das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Es ist ein Unterschied, ob ein Maß, das ein Bauwerk durchwaltet, das mechanisierte und beziehungslose Allerweltsmaß des Meters ist, oder ob dieses Maß aus dem Bauwerk selber als ihm eigentümlicher Urkeim entwickelt wurde. Im ersten Fall liegt keine vereinheitlichende Kraft, im zweiten Fall wird sie angebahnt, und auf dieser Grundlage kann durch entsprechende kunstvolle Weiterentwicklung ein großes Gesetz in einem Bauwerk lebendig werden, das ihm unvermerkt das Wesen jener unbegreiflichen Notwendigkeit gibt, die uns vor den Schöpfungen der Natur — der Blüte, der Frucht, dem Kristall — mit Andacht erfüllt.

So besitzen wir in der Baukunst etwas, was über die Möglichkeit, Masse nach den Vorstellungen unserer Phantasie zu formen, hinübergeht, nämlich die Macht, Masse ohne sinnlich erkennbare Mittel von einem Gesetz durchdringen zu lassen. Dadurch können wir auch in dem dreidimensionalen Gebilde Verhältnisse entfalten, die wir als etwas im Wandel Beständiges empfinden, obgleich sich das optische Bild ständig mit unserer Bewegung verschiebt.

Diese Macht kommt erst zur vollen ästhetischen Auswirkung, wenn sie die sinnlichen Mittel des Formens und Gestaltens, die der Architektur gegeben sind, in ihren Dienst nimmt.

Wir haben erst bereits ausgeführt, daß das Bedürfnis, die Verhältnisse schaffenden Teilungen an einem Bau durch Schatten zu unterstreichen, dazu führt, statt einfacher Linien plastische Elemente auszubilden. Wir sahen weiter in anderem Zusammenhang, daß die aus der Konstruktion des Bauwerks entstehenden Einzelformen vielfach nicht unverändert gelassen werden, sondern in symbolischer Weise die Funktion ausdrücken, deren Erfüllen gezeigt werden soll. Das sind zwei Regungen, die dazu führen, Teile der Masse zur Form wer-

den zu lassen, das heißt aus dem Baustoff abstrakte Gebilde zu schaffen.

Diese abstrakten Gebilde haben aber nicht nur eine dienende Bedeutung, sie beanspruchen zugleich ein eigenes Leben, ja, es geschieht das Merkwürdige, daß wir ihnen die Funktion, die sie wirklich oder scheinbar ausführen, nur zutrauen, wenn es dem Gestalter gelungen ist, den Schein eines eigenen Lebens in ihnen zu erwecken. Das läßt sich nicht etwa durch dekorative Zutaten oder durch Ornamentierung machen, die starre Masse selbst muß die Belebung erfahren.

Wie das möglich ist, zeigt vielleicht am deutlichsten die Ausbildung der Dorischen Säule. Technisch würde für ihr Amt als freie Stütze ein zylindrischer Schaft mit einer eckigen Platte darauf alles Erforderliche leisten. Wenn die Dorische Säule den runden Schaft nach oben verjüngt, verstärkt das nicht etwa ihre statische Leistungsfähigkeit, im Gegenteil, der nicht verjüngte Körper leistet mehr; wenn unter der Abdeckplatte ein elastisch geformter Wulst nach oben zu stützen scheint, ist das nur eine scheinbare Kraftentfaltung, und vollends technisch gleichgültig ist die Tatsache, daß der verjüngte Säulenschaft nicht einfach vom unteren zum oberen Durchmesser in gerader Linie übergeht, sondern daß die Übergangslinie in zarter Krümmung schwillt.

Was soll das alles? Es soll die starre Materie so charakterisieren, als ob sie elastisch wäre, denn wir bleiben nicht gleichgültig gegen diesen Schein. Im Vergleich zu jenem statisch leistungsfähigeren, einfachen Zylinder scheint uns die Säule jetzt erst etwas aus eigener Kraft zu leisten, jetzt erst scheint sie uns erfüllt mit eigenem Leben. Der Grund dafür ist einfach: der Gestalter hat sie vermenschlicht. Die Kunstgriffe der Schwellung und des elastischen Polsters klingen an die Funktion der beim Gebrauch schwellenden Muskeln unseres eigenen Körpers an. Wir können ein „Stützen" nur durch Analogie mit unserem eigenen Stützen mitempfinden. Die starre Form der Materie

bleibt uns tot, die als elastisch charakterisierte wird uns erst lebendig. Man sieht, es braucht nicht erst die Menschengestalt einer Karyatide an die Stelle der Stütze zu treten, wir reagieren auf viel feinere, kaum merkliche Charakterisierungen, um die Funktion der Materie durch menschlichen Anklang für uns verständlich zu machen. Der elastische, geschmeidige Karnies im Aufbau eines Gesimses oder die Volute einer Konsole tut an anderer Stelle den gleichen Dienst.

Da solcher Anhaltspunkt für eine dem menschlichen Gefühl verständliche Belebung des an sich starren architektonischen Gebildes am deutlichsten in der Einzelform hervortritt, die der Schaffende gleichsam als letzte Bekräftigung seiner weit darüber hinausgreifenden schöpferischen Absichten mehr oder minder reich ausbildet, spielen diese Einzelformen für den laienhaften Betrachter meist eine Rolle, die größer ist, als ihnen zukommt. Ja, sie werden geradezu als die Kernfrage betrachtet, um die es sich bei den einzelnen Etappen handelt, die in der Entwicklung der Baukunst durchmessen sind: sie geben das Kennzeichen, nach dem „Stile" unterschieden werden.

Es ist charakteristisch, daß im 17. Jahrhundert die bedeutendsten Kunsttheoretiker glaubten, wenn es gelänge, eine neue Säulenform zu erfinden, dann hätte man ein neues Architekturreich, einen neuen „Stil" gefunden. Der Mangel an Verständnis für die Sprache der Baukunst hat einen wesentlichen Grund darin, daß man den Schlüssel zum Verstehen an dieser Stelle sucht. So fein, reizvoll und künstlerisch solche Details der Form auch sein mögen, das eigentliche Wesen der Architektur liegt ganz anderwärts, und für die verschiedenen Stufen, die sie im Lauf der Geschichte durchmacht, sind andere Dinge maßgebend. Man berührt sie erst, wenn man sich ins Bewußtsein ruft, daß durch die Gestaltung der Masse vor dem Ziel der Formung konvexer plastischer Gebilde ein ganz anderes Ziel verfolgt wird, nämlich das Ziel der Formung konkaver abgeschlossener Gebilde: nämlich Räume.

Die Art, wie die Baukunst diesem Ziel einer negativen Massenbildung des Inneren zustrebt und es in Beziehung bringt zu der positiven Massenbildung der Außengestaltung ist maßgebend für den Geist und für das Wollen einer bestimmten Periode baulicher Entfaltung.

II.

Für die abendländische Architektur ist das Problem des massiv überdeckten Raumes der Motor der historischen Entwicklung.

Während die Phantasie in der Außenarchitektur einen weiten Spielraum hat, kann sie sich im Innenraum nur in bestimmten Grenzen bewegen; sie liegen einerseits in der begrenzten Natur mathematischer stereometrischer Formen, andererseits in der Natur des Baustoffs begründet, der für monumentale Zwecke durch Jahrtausende hindurch vorwiegend in Betracht kam: dem Stein.

Für die Überdeckung des Raumes in Form des waagrecht abschließenden steinernen Balkens ist dem Naturstein nur ein enger Spielraum gegeben. Erst durch das Verspannen einzelner Steine zum Bogen wird dieser Spielraum erweitert und es eröffnet sich zugleich dem volkstümlichen kleinen Vetter des Natursteins, dem gebrannten Steine jenes Wirkungsgebiet, das er so reich ausgefüllt hat.

Der Bogen gibt nicht nur die größere Spannweite, er ist der Keim zur raumüberdeckenden gebogenen Schale. Wenn man Bogen an Bogen reiht, erhält man die eine Urform des massiv gedeckten Raumes, die Tonne. Man lernt bald, sie in dünnerer Schale zwischen tragenden Bogen herzustellen.

Solche verspannte Schalen kann man auch ringartig aus Steinen zusammenfügen; statt einer horizontalen Tendenz gibt das

eine vertikale Tendenz in der Entwicklung des Raumes und es entsteht seine andere Urform: die Kuppel.

Beide, Tonne sowohl wie Kuppel, sind nicht an die Kreisform gebunden, die massiven Schalen folgen auch der freieren Kurve von Spitzbogen oder von Ellipse.

Die Weiterentwicklung von diesen Grundformen aus ergibt sich dadurch, daß zwei Schalenformen sich durchdringen können. Wenn zwei gleiche halbkreisförmige Tonnen sich rechtwinklig durchschneiden, entsteht das Kreuzgewölbe, das den von ihm überspannten quadratischen Raum im Gegensatz zur Tonne nach allen vier Seiten zu öffnen erlaubt. Hieraus folgt etwas Entscheidendes, nämlich die Möglichkeit, zum Zweck der massiven Überdeckung großer Flächen Kreuzgewölbe beliebig aneinanderreihen zu können. Die Welt der mittelalterlichen Kirchengrundrisse tut sich auf. — Im Zusammenfügen der gewölbten Elemente zu großen Raumgebilden wird man aber erst ganz frei, als der elastische Spitzbogen an die Stelle des unbeweglichen Rundbogens tritt, weil jetzt die einzelnen Raumelemente nicht mehr an den quadratischen Grundriß gebunden sind, sondern auch rechteckige Raumeinheiten zu überwölben vermögen, da das spitzbogige Kreuzgewölbe aus der Durchdringung verschieden weiter Spitzbogen entstehen kann. So führt die Entwicklung in der Horizontalen vermöge der Mittel einfacher mathematischer Durchdringungen und reicher Reihungen verschieden geformter Kreuzgewölbe zu den kaum übersehbaren Variationen der Kathedralgrundrisse gotischer Zeit. Bei allen diesen Kombinationen spielt als ergänzendes und abschließendes Element eine Form aus dem Reich der „Kuppel" mit: die Halbkuppel, die Chor und Apsis zugrunde liegt.

Die Bereicherung des Grundmotivs mittels Durchdringungsformen, die bei horizontaler Entwicklung zum Kreuzgewölbe führt, kann nun auch im vertikalen Sinn bei der Kuppel eintreten: sie löst sich los vom runden Grundriß und erhebt sich nicht nur über dem Vieleck, sondern auch über dem Quadrat;

es entsteht eine Durchdringung von Würfel und Halbkugel. Die Halbkugel kann, ehe sie sich vollendet, durch das Einschieben eines Zylinderstücks bereichert werden und sich dann erst durch eine Kuppelform schließen. Bei den Kuppeln einer hochentwickelten Zeit wiederholen sich solche Durchdringungen einfacher Grundformen in verschiedenen Stufungen, bis die Endigung in Form der „Laterne" erreicht ist. Bei einem Raumgebilde wie die Kuppel der Peterskirche haben wir es mit einer vertikalen Durchdringung von vier Grundformen des Raumes zu tun.

Und auch die Kuppel kann nun in verschiedenster Weise mit jenen anderen überwölbten Raumformen, von denen wir eben sprachen, zusammengefügt werden; vereinigt mit Tonnenstücken und Halbkuppeln wird sie zum großartigen freien Raum der Hagia Sophia; vereinigt mit Tonnen, Kreuzgewölben oder kleinen Kuppelgewölben wird sie zu den pfeilergegliederten Kirchen von Renaissance und Barock.

Wir können nur andeuten. Diese aphoristische Skizze der Entwicklungsformen des Raumes, die sich im Reich der massiven Schalenüberdeckungen ergeben, will nur zeigen, daß die grundsätzlichen Möglichkeiten durch die verhältnismäßig kleine Anzahl mathematischer Grundmotive begrenzt sind.

Es ist nötig, sich bewußt zu werden, daß die Raumphantasie, die mit den Schalenabdeckungen gefügter Steine, also mit Gewölben, rechnet, sich innerhalb endlicher Möglichkeiten bewegt, um zu begreifen, daß beispielsweise ein der Kunst im allgemeinen so erschlossener Mann wie Arthur Schopenhauer um die Mitte des 19. Jahrhunderts von der Architektur sagen kann: „Diese Kunst ist keiner bedeutenden Bereicherung mehr fähig — — das Streben nach dem Ideal fällt mit dem Nachahmen des Alten zusammen."

Er kommt zu diesem vernichtenden Urteil, weil er nur mit dem Stein als Baumaterial rechnet. Wohl bleibt dem Stein, ebenso wie er der Antike, dem Mittelalter und dem Barock in

den so verschiedenartigen Gestaltungen der Masse willig gefolgt ist, auch fernerhin ein gefügiger Stoff für jedwede neue Bauform, aber bei der Bildung des eigentlichen baulichen Gedankens, nämlich des räumlich formenden Gerüstes, sind ihm trotz der genialen Entwicklung des Gewölbebaues gewisse Grenzen gesetzt, innerhalb deren er sich unter Ausschöpfung aller grundsätzlichen Kombinations-Möglichkeiten bis zur Barockzeit bewegt hat. Hier gibt es wohl noch Steigerungen des Maßstabs, aber nicht der konstruktiven Idee.

Hat Schopenhauer nicht recht, wenn er auf die Notwendigkeit hinweist, beim Nachahmen des „Alten" alles Heil zu suchen?

Nur wenige Jahre nach der Festlegung dieses Ergebnisses errichtete Paxton für die Londoner Weltausstellung von 1852 nur aus Eisen und Glas seinen mächtigen „Kristallpalast", und bald darauf entdeckte der Gärtner Monier ein Verfahren, das durch Einbetten von Eisenstäben in Beton zu einem Baumaterial führte, bei dem infolge des fast gleichen Ausdehnungskoeffizienten der beiden verbundenen Elemente beinahe alle Spannungs- und Schubkräfte aufgehoben sind.

Eisen und Eisenbeton kündigten ihr Erscheinen an, aber erst um die Jahrhundertwende begannen sie mit wenig Ausnahmen aus der Rolle von versteckten Hilfsmaterialien zu selbständigen Mächten zu werden; erst der Deutsche Wayß entwickelte Ende der achtziger Jahre den Monierschen Gedanken zu einem technisch brauchbaren, nämlich berechenbaren Baustoff, und erst die Bauten der Pariser Weltausstellung der gleichen Zeit, die im Eiffelturm gipfelten, weckten den Blick dafür, daß hier auch ästhetische Möglichkeiten ungenutzt schlummerten.

Es war keine kleine Aufgabe für die Architektur des beginnenden 20. Jahrhunderts, neben den unzähligen neuen Bauaufgaben, die durch die Großstadtentwicklung entstanden, auch diese neuen Baumaterialien richtig in die schöpferischen Gedankengänge einzuordnen.

Das ist auch häufig genug mißlungen, aber allmählich begann doch die Erkenntnis zu erwachen, daß man aus diesen neuen Baumöglichkeiten eigenwertige Gestaltungen bilden konnte, und worin diese Eigenwertigkeit eigentlich bestand.

Der Eisenbeton erschwerte diese Erkenntnis vor allem dadurch, daß er eine proteusartige formale Bildsamkeit besitzt. Man konnte ihn mißbrauchen zur Nachahmung der Steinarchitektur, denn er stand als plastische Masse zur Verfügung. Ihr wahres Wesen aber enthüllte diese plastische Masse erst, wenn man den Gegensatz zum Schichten des Steines betonte und ihn zu großen monolithen Gebilden benutzte. Das Material erlaubt uns aber auch ganz im Gegensatz zu diesen monolithen Bildungen, den Baukörper völlig aufzulösen und in ein Gerüst senkrechter und waagrechter Elemente zu zerlegen, dessen Gefache offen bleiben, oder aber durch die verschiedensten Füllmaterialien — Keramik, Glas, Steinplatten — geschlossen werden können. Es erlaubt uns aber vor allem eine Fülle verschiedener freitragender räumlicher Überspannungen, die über das bisher Mögliche weit hinausgehen: vor allem weitgespannte Rahmenbinder, die jeder nur erdenklichen Krümmungsform in gebrochener Linie oder in kontinuierlicher Kurve folgen. Diese Möglichkeit führt in der Außenarchitektur zu Brückenlösungen von größter Kühnheit. Gebilde wie die „Teufeltalbrücke" der Reichsautobahn (Gera—Jena) mit ihrer freien Spannung von 138 Meter sind bisher nicht gesehen, und es ist nicht nur die Weite der Spannung, was solchen Bauwerken ihre Besonderheit gibt, sondern es ist das Verhältnis dieser Spannungsweite zur Stichhöhe des Bogens. Beim steinernen Bogen muß mit dem Wachsen der Weite auch die Höhe des Bogens wachsen, weil die einzelnen Steine sich sonst nicht verspannen; beim Eisenbeton ist das nicht nötig, die statischen Linien, die er zu spannen erlaubt, haben ihre eigenen Gesetze; wir sehen Kurven, die mit geringer Stichhöhe große Weiten in elegantem Schwung überwinden, und wir erleben Linienzüge, die bisher in der Architektur unbekannt waren. Sie haben ein neues Gefühl für die Spannkraft der Linie geweckt.

Diese Möglichkeiten haben nun vor allem für den Innenraum interessante und fruchtbare Folgen gehabt. Besonders ist es ein Raumtypus, der heute in unserer Architektur eine außerordentliche Rolle spielt. Es leuchtet ein, daß man den Bogenbinder einer Brücke, von dem wir soeben sprachen, in einer Folge bestimmter gleicher Abstände beliebig oft wiederholen kann; — deckt man die Zwischenräume dieser Binder oben gerade ab und schließt die seitlichen Lücken durch senkrechte Wände, so erhält man außen einen rechteckigen einfachen Baukörper, innen aber beherrscht den Raum das tragende Sprengwerk der Binder. Was ihm seinen Charakter gibt, ist die untere Kurve dieser Binder. Die Wiederholung dieser Kurve in gleichen Abständen wirkt auf den Beschauer ganz ähnlich wie ein Tonnengewölbe, dessen Schale im Zug dieser Kurve gewölbt ist. An zahlreichen Beispielen neuerer Bahnhofs- und Markthallen, Industrieräume, Sport- und Versammlungssäle kann man kontrollieren, daß nach diesem Prinzip konstruierte Gebilde eine eigentümliche Raumillusion erzeugen: man hat das Gefühl, in Räumen zu sein, die je nach der Gestaltung der Binder in verschiedenster Weise bald wuchtig, bald zierlich, bald in schnittigem flachen Bogen, bald im Zug einer mehrfach geschwungenen Kurve überdeckt sind. In Wahrheit ist der umschlossene Luftraum des Inneren ein einfaches rechtwinkliges Gebilde, dessen neutrales Wesen nur übertönt wird durch die Macht der Wiederholung einer charaktervollen Konstruktionslinie.

Solche offene, gleichsam skelettierte Tonnenräume haben vor der entsprechenden wirklichen Tonne gewisse praktische Vorzüge: die Zwischenwände zwischen den Bindern erlauben eine beliebige Entfaltung der Beleuchtung: man kann gerade Wände ganz in Fenster auflösen (Christus-Kirche in Berlin), aber man kann diese Zwischenwände auch der Kurve des Bin-

ders folgend in treppenartigen Zonen sich absetzen lassen (Funkhallen in Berlin), ja man kann sie neigen, wenn man einen bestimmten ästhetischen Zweck damit verfolgt (Krematorium in Hamburg). Das bedeutet nicht so sehr eine Variierung der Raumgestalt, denn diese Zwischenwände werden meist durch die eingestellten Binder perspektivisch überschnitten, sondern es bedeutet eine reiche Möglichkeit in der Anordnung des Lichtes: diese skelettierten Tonnen können bei gleicher Grundgestalt durch die Art der Beleuchtungstaktik zu völlig verschiedener Wirkung gebracht werden, ein künstlerisches Mittel, das dem wirklich mit geschlossener Schale eingedeckten Tonnenraum der Steinarchitektur in diesem Maße versagt ist.

Diese aus einer Folge offener Eisenbetonbinder entwickelten Längsräume lassen nun gewaltige stützenlose Überdeckungen zu: in der Längsrichtung sind sie theoretisch unbeschränkt, und in der Breite steht theoretisch nichts im Wege, sie ebensoweit zu spannen wie den Binder einer Brücke. Wenn wir trotzdem in Wirklichkeit noch keine Räume besitzen, die das Breitenmaß jener „Teufeltalbrücke" (138 Meter) zeigen, so liegt das daran, weil es Grenzen gibt, die man aus wirtschaftlichen Gründen nicht unnötig überschreitet. Die weitest gespannte Halle Europas zeigt 100 Meter offene Spannung und ist durch Eisenkonstruktion gedeckt (Messehalle 7 in Leipzig).

Neben solchen aus unserem Großstadtleben gar nicht mehr hinwegzudenkenden „aufgelösten" Tonnen steht dem Eisenbeton natürlich auch die Schalenkonstruktion der wirklichen Tonne zur Verfügung, und ebenso wie den Raumgedanken der Tonne vermag er damit die Kuppelform zu bewältigen. Daß man aber auch diese in höchst wirkungsvoller Weise in ein Skelett von Eisenbetongerüsten aufzulösen vermag, zeigt die großartige Kuppel der „Jahrhunderthalle" in Breslau. Die Art, wie hier die gewaltigen Glieder eines sichtbaren Konstruktionssystems in kühnen, unserem historischen Bewußtsein nicht geläufigen Schwingungen logisch ineinandergreifen, macht einen

phantastischen, beinahe möchte man sagen dämonischen Eindruck.

Diese Kuppel wird trotzdem wahrscheinlich eine vereinzelte Leistung bleiben, weil der Eisenbeton neuerdings Zentralräume mit weitaus wirtschaftlicheren Mitteln zu überwölben vermag.

Die Anforderungen der Planetariumkuppeln haben Anlaß gegeben zur Entwicklung einer Schalenkonstruktion, die technisch Erstaunliches bietet: sie ermöglicht, mit Schalen von nur 6 Zentimeter Dicke Spannungen massiv zu überwölben, die den Ausmessungen des Pantheon (43,4 Meter) entsprechen! Diese Leichtigkeit bewirkt, daß Schubwirkungen dem Architekten kaum noch Fesseln auferlegen, also auch die Außenarchitektur völlig anders als bisher gelöst werden kann.

Von hier blicken wir in eine noch weite Zukunftsperspektive: Professor Dischinger konnte auf einer Jahresversammlung des „Deutschen Beton-Vereins" das Projekt einer Thermenhalle zeigen, die eine offene Spannweite von 150 Meter vorsah.

Schalenwirkungen wie die, von denen wir zuletzt sprachen, sind dem zweiten Baumaterial, das um die Jahrhundertwende mit seinen Forderungen neu ins architektonische Bewußtsein trat, dem Eisen, versagt. Wenn es sein Wesen offen zeigt — und nur das interessiert uns in unserem Zusammenhang —, tritt es stets in Formungen auf, die wir mit dem Begriff des „skelettartigen" Gerüstes bezeichnet haben. Es führt zu Raumbildungen, die, grundsätzlich betrachtet, nach dem gleichen Prinzip entwickelt sind, das wir bei den offenen Tonnenräumen und offenen Kuppelräumen des Eisenbetons zu verdeutlichen versucht haben. Die Halle des Dresdner Hauptbahnhofs ist für den ersten, die Festhalle in Frankfurt für den zweiten Raumgedanken ein charakteristisches Beispiel für viele.

Wir müssen uns bei diesem kurzgedrängten Überblick damit begnügen, hervorzuheben, daß die geringe Masse, die das Eisen im Verhältnis zu denselben Leistungen des Eisenbetons nur zu

entfalten braucht, die im Prinzip gleichen Raumkonstruktionen ästhetisch ganz anders wirken läßt. Es ist nicht nur die größere Feingliedrigkeit, was dabei in Betracht kommt, sondern fast mehr noch der Umstand, daß der Beschauer die Logik des Ineinandergreifens und Verstrebens dieser feinen Glieder ganz anders zu überschauen vermag als bei den schwereren Formen des Eisenbetons.

Es ist interessant zu sehen, wie die Entwicklung der offenen Konstruktionen des Eisens auf den Skelettbau des Holzes eine umstürzende Wirkung ausgeübt hat. Als man anfing, dessen Leistungsfähigkeit nach den statischen Methoden des Eisens zu berechnen, wurde das Holz in unseren Tagen ein völlig neues Baumaterial. Der hölzerne Riesenbau der „Westfalenhalle" in Dortmund wetteifert mit seiner Spannung von 75 Meter, die mit einem Bindersystem bewältigt ist, dessen Bogen nur 19,5 Meter Scheitelhöhe besitzt, mit den größten derartigen Hallen des Eisenbaus, zeigt aber ebensowenig wie diese nicht etwa das Ende einer Entwicklung. Bei einer Tagung des Jahres 1934 führte Dipl.-Ing. Tauber aus: „Es steht durchaus nichts im Wege, die in der ‚Westfalenhalle' verwendete Binderkonstruktion auf eine Spannweite von 100 bis 125 Meter zu vergrößern." Wir blicken also ebenso wie beim Eisenbeton und beim Eisen auch beim Holz in eine weite Zukunftsperspektive.

Aber es sind nicht diese quantitativen Fragen, was uns in erster Linie berührt, wenn wir hier von den Möglichkeiten sprechen, die neue Baustoffe der Baukunst eröffnen. Mehr noch interessiert uns die Frage, welche Gesichtspunkte auftauchen, wenn man — ob klein oder ob groß — aus dem Wesen dieser Materialien heraus baulich zu schaffen beginnt.

Es leuchtet ein, daß es nicht etwa neue Formen sind, was dabei herauskommt: die dünne Sprödigkeit des Eisens widerstrebt einer Formgestaltung seiner Materie, und die Allbildsamkeit des Eisenbetons tut das gleiche nicht aus Sprödigkeit, sondern im Gegenteil aus allzu großer Willfährigkeit. Nicht

Besonderheiten der Form sind es, die man suchen muß, sondern Besonderheiten der Formung. Das soll heißen, in der Art, wie aus diesen Baustoffen räumliche Organismen geformt werden, liegt ihr besonderes Wesen.

Es tritt am stärksten hervor, wenn man es benutzt, um den Raum statt durch Massengestaltung, mit der die Steinarchitektur arbeitet, durch Gerippegestaltung zu bewältigen. Immer deutlicher kommt zum Bewußtsein, daß es neben der „Muskelarchitektur", die mit Massen und daraus entstehenden Flächen arbeitet, eine „Skelettarchitektur" gibt, und daß beide ihre eigenen, nicht vermischbaren Gesetze haben, die ihren Raumbildungen eine eigene Sprache geben.

Beiden ästhetischen Welten ist das gemeinsam, daß ihre Gestaltungen für uns erst lebendig werden, wenn wir die Erfahrungen und Vorstellungen, die wir aus unserer eigenen menschlichen Körperlichkeit in uns tragen, in sie hineinprojizieren. Wir haben schon ausgeführt, daß die in Wahrheit starre Materie der Massen in der „Muskelarchitektur" uns erst lebendig wird, wenn wir sie charakterisieren, als ob sie elastisch wäre, das heißt, wenn wir ihr Tragen und Stützen — wie bei der Säule — charakterisieren im Sinne der Schwellungen unserer Muskelfunktionen, denn andere innere Kräfte vermögen wir gar nicht zu verstehen. Bei der starren Materie des Gefüges der Skelettarchitektur ist es nicht anders, sie wird uns erst lebendig, wenn wir unbewußt in ihr etwas zu entdecken glauben von der Logik und dem statischen Sinn unseres Skelettgefüges, — von der Spannkraft unserer Sehnen und Gelenke. Das sind zwei völlig verschiedene Welten, die man, ohne ihre Harmonie zu stören, ebensowenig mischen kann, wie es erträglich ist, wenn bei dem Muskeleindruck einer schönen Menschengestalt plötzlich ein Glied sich als Skelett darstellt. Auf dem Wege der Entwicklung, den die neuen Baustoffe durchmachten, die wir hier aus manchen anderen herausgegriffen haben, sehen wir unzählige Beispiele dafür, daß der Schaffende in seiner Rat-

losigkeit zunächst einmal versucht hat, den ungewohnten Skeletteindruck durch den Zusatz möglichst eindrucksvoller Muskelarchitektur zu übertönen. Wir haben angedeutet, daß die Skelettarchitektur genug künstlerische Eigentümlichkeiten besitzt, um äußerlicher Zutaten entraten zu können.

Wenn wir uns diese Eigentümlichkeiten, die vor allem auf die Raumgestaltung Einfluß haben, noch einmal kurz vergegenwärtigen, sehen wir als erstes, daß im Raume völlig neue Verhältnisse von Weite zu Höhe entstehen. Unsere statischen Vorstellungen, die wir lange als etwas Absolutes angesehen haben, erweisen sich als etwas Relatives, nämlich Materialgebundenes. Durch das Umlernen schärft sich der Blick für die Spannkraft und Feinheit des Linienzuges, vor allem aber öffnet sich ein Reich neuer Proportionen und damit neuer Wirkungen auf architektonischem Gebiete, das nur durch den Vergleich mit musikalischen Begriffen charakterisiert werden kann.

Als ein zweites sehen wir im Raume neue Möglichkeiten der Belichtung entstehen. Das Skelett erlaubt, das Licht der Außenwelt an fast beliebigen Stellen anzuzapfen. Das ist, nebenbei gesagt, keine kleine Gefahr, aber auch eine reiche Quelle neuer Wirkungen, die uns gleichzeitig gegeben wird, wo auch die künstliche Beleuchtung uns erlaubt, Licht und Raumgestalt in völlig neuartiger Weise miteinander zu verbinden.

Als ein drittes sehen wir, daß ganz einfache rechtwinklige kubische Gebilde durch die Art, wie die Konstruktion ihrer Überdeckung gestaltet ist, im Innern eine Fülle verschiedenartiger Charakterisierung erhalten können. Man kann durch zielbewußtes Ausnutzen dieser Möglichkeiten, ohne die Grundform des raumumschließenden Körpers zu bewegen, Raumillusionen erzeugen, die zu den verschiedensten, noch lange nicht erschöpften künstlerischen Wirkungen führen.

Erst als viertes nennen wir die Tatsache, daß die absoluten Größen des stützenlos überdeckten Raumes in gewaltiger Weise wachsen können. Man ist geneigt, das allem anderen voranzustellen, denn hier scheint im ersten Augenblick die greifbarste Eigentümlichkeit zu liegen, die nicht nur als Neuartigkeit, sondern zugleich als Fortschritt bezeichnet werden muß.

Und doch kommen wir in Verlegenheit, wenn man fragt, ob in diesem Wachsen der Größe nicht nur ein materieller, sondern auch ein künstlerischer Fortschritt gesucht werden kann.

Wenn wir an monumentale Raumschöpfungen denken, ist es kein Zweifel, daß der Mensch, wenn er ein Stück gebändigten Raumes aus dem großen unfaßbaren kosmischen Raume kraft seiner Kunst herausreißt, als letztes Ziel verfolgt: trotz der Begrenzung doch etwas einzufangen von dem Gefühl der Unendlichkeit des Raumes. Jeder, der einmal im Pantheon gestanden hat, wird wissen, was damit gemeint ist. Dies Gefühl verlangt wohl ein gewisses Minimum an quantitativer Entfaltung, aber hängt darüber hinaus nicht ab vom Wachsen der wirklichen Größe, sondern von der inneren Harmonie einer monumentalen Grundform.

Auf diesem höchsten Gebiet ästhetischer Wirkung können wir also nicht etwas suchen, was den Begriff Fortschritt rechtfertigt, wohl aber dürfen wir von ihm innerhalb einer soziologischen Blickrichtung sprechen.

Dies Wachsen des ungehemmt bewältigten Raumes ist für zahlreiche soziologische Bedürfnisse in unserer Zeit der Massenballungen ein Schritt nach vorwärts. Fast alle unsere großen Anlagen für Versorgung, für industrielle Arbeit und für Verkehr haben durch die Möglichkeit der wirtschaftlichen Erstellung freier, gut belichteter Großräume ein neues Gesicht bekommen. Aber diese Möglichkeit hat oft nicht nur materielle, sondern auch ideelle Bedeutung: die Hallen für Leibesübung und für Massenversammlungen geben den Rahmen für Betätigungen, die in den Volkserziehungsgedanken unserer Zeit eine führende Rolle spielen. Wenn auch unsere heutige bauliche Richtung die bedeutsamsten repräsentativen Aufgaben soweit als möglich dem edlen Werkstein vorbehalten wissen will, so

bleiben doch genug Fälle übrig, wo diese neuen Baumethoden über die bloße Nützlichkeit heraus auch den idealen Tendenzen der Zeit ihre materielle Verwirklichung geben.

Aber alle diese Beobachtungen sind schließlich nicht der letzte Grund, weshalb wir die Wirkung neuer Baustoffe auf neue Bauformung so stark betont haben. Es schien in mehr als einer Hinsicht klärend, gerade an den verwirrenden Erscheinungen, vor die uns der heutige Entwicklungszustand stellt, zu zeigen, wo die Punkte liegen, die bei den Äußerungen der Architektur technisch bedingt sind, und wie sie der Gestaltende trotzdem benutzt, um die Ausdrucksmöglichkeiten seiner künstlerischen Sprache frei zu bereichern.

Unter den Mitteln, die ihm beim Bauwerk gegeben sind, ist die Raumgestaltung das stärkste. Durch sie kann er die heimliche Musik der Verhältnisse am restlosesten zur Geltung bringen, vor allem aber ist der gestaltete Raum auch das wirkungsvollste Instrument, um den unbeteiligten Menschen künstlerisch zu fassen.

Das ist bei der Baukunst ein nicht unwichtiges Ziel. Daß Malerei und Plastik den Anspruch auf gesammeltes Betrachten haben, ist jedermann bewußt, bei der Baukunst ist das anders: die praktische Seite ihrer Werke führt weit mehr dazu, flüchtig an ihnen vorüberzugehen, und doch fangen auch sie nur an zu reden, wenn man sich die Zeit nimmt zu lauschen. Beim Innenraum ist die Aussicht am größten, den Menschen zu diesem Lauschen zu bringen, ja selbst wenn er nicht bewußt dazu gebracht ist, kann der Raum unbewußt seine Macht auf das Gemüt ausüben. Denn er ist das einzige Kunstwerk, das nicht nur von außen an den Menschen herangebracht wird, sondern das ihn ganz umfängt, das einzige, in dem er sich mit allen seinen Sinnen selbst bewegen kann.

Es ist also Gelegenheit gegeben, in ungewöhnlichem Maß auf den Betrachter einzuwirken. Dazu ist aber nicht nur die Bildung der Raumform in ihren Proportionen und Rhythmen ein Mittel,

sondern die hierdurch angeschlagenen Saiten können in ihrem Klang verstärkt werden durch zwei weitere Mächte: das Licht und die Farbe.

3. LICHT UND FARBE

I.

Man kann den Unterschied im Wesen der bildenden Künste vielleicht an nichts so deutlich erkennen wie an ihrem Verhältnis zum Lichte.

Wir haben schon ausgeführt, daß die Malerei es nicht unmittelbar in ihren Dienst nehmen kann und seine Wirkungen nur indirekt zu charakterisieren vermag. — Die Plastik kann sich für ihre Eindrücke zwar des Lichtes selbst bedienen, aber die Art, wie das geschieht, ist in hohem Grade in die Willkür des Lichtes gegeben.

Bei der Baukunst wird das Verhältnis ein reicheres. Sie steht der Herrschaft des Lichtes in vielen Fällen auch in ganz ähnlicher Weise gegenüber wie die Plastik, aber wir werden sehen, daß die Sache mit dieser Feststellung nicht abgetan ist. Erst jenseits dieser Übereinstimmung liegen die wesentlichen Punkte, die ihr besonderes Verhältnis zum Lichte charakterisieren.

Das mit der Plastik Gleichartige besteht darin, daß die Formen der Außenarchitektur, sowohl die abstrakten wie die dekorativ durchgebildeten, durch das Licht ihre besondere Belebung erfahren. Diese Belebung wechselt wie beim plastischen Werk je nach dem Stand und nach der Intensität der Beleuchtung, aber infolge des unverrückbaren Standorts doch nur innerhalb einer bestimmt umgrenzten Spanne. Diese Spanne erweitert sich dadurch, daß nicht nur die Einzelform im Wechsel des Lichtes lebt, sondern auch der ganze Körper des Bauwerks. Wenn man einmal bei einem freistehenden Gebäude beobachtet

hat, wie sich sein „Temperament" ändern kann, sobald der Gegensatz von Hell und Dunkel, in dem die Flächen stehen, sich umkehrt, weiß, daß das Licht hier noch stärkere Einflüsse zu entwickeln vermag als bei der freistehenden Plastik, weil in der Regel die weichen Übergänge fehlen und das Gegensätzliche dadurch noch schärfer hervortritt.

Aber im Hinblick auf die Architektur dürfen wir noch etwas anderes hervorheben, das ihr eine Besonderheit gegenüber der Plastik gibt. Alles Licht strömt gleichsam unverarbeitet am Menschen vorüber, wenn es nicht von einer Fläche aufgefangen wird und nun erst im künstlerischen Sinn zu wirken beginnt: es verströmt ins Unendliche, wenn der Mensch es nicht auffängt. Erst dadurch wird er sich der gestaltenden Macht des Lichtes voll bewußt, und dies Bewußtsein vermitteln die im Licht glänzenden Massen des Bauwerks in noch stärkerem und bestimmenderem Maße als die geformte Plastik. Die Baukunst ist unter den Künsten die hervorragendste Verdeutlicherin der Macht des Lichts.

Das hat Schopenhauer, der sonst der Architektur gegenüber geistig sehr befangen war, in schöner Weise ausgedrückt. Er handelt von der Wichtigkeit der Wahl der Himmelsrichtung beim Bauwerk und sagt dann: „Dies alles hat seinen Grund zwar größtenteils darin, daß helle und scharfe Beleuchtung alle Teile und ihre Verhältnisse erst recht sichtbar macht; außerdem aber bin ich der Meinung, daß die Baukunst so wie Schwere und Starrheit auch das ganz entgegengesetzte Wesen des Lichts zu offenbaren bestimmt ist. Indem nämlich das Licht von den großen, undurchsichtigen, scharf begrenzten und mannigfach gestalteten Massen aufgefangen, gehemmt und zurückgeworfen wird, entfaltet es seine Natur und Eigenschaften am reinsten und deutlichsten, zum großen Genuß des Beschauers, da das Licht das erfreulichste der Dinge ist, als die Bedingung und das Korrelat der vollkommensten anschaulichen Erkenntnisweise" (Welt als Wille und Vorstellung III, 43).

Schopenhauer denkt bei seinen Worten an die Außenarchitektur, wie er denn überall zeigt, daß der Raum in seiner Vorstellungswelt nur eine sehr geringe Rolle spielt.

Das Verhältnis der Baukunst zum Lichte enthüllt aber erst ganz seine Besonderheiten, wenn wir nicht an die Außen-, sondern an die Innenarchitektur denken.

Gibt sich die Außenarchitektur sozusagen dem Lichte rückhaltlos preis, so bemächtigt sich die Innenarchitektur dieser elementaren Gestaltungskraft und ordnet sie als eines der wichtigsten Mittel in die Elemente ihrer künstlerischen Absichten ein.

Auch im Innenraum handelt es sich zuerst um das Fangen des Lichts, — aber es bleibt nicht nur ein Fangen, hier kann der Gestalter zugleich die Möglichkeit eines Führens des Lichts ausnutzen; dieses Führen kann er mit noch anderen Wirkungskräften verbinden; die letzte Steigerung zu individuellem Ausdruck ergibt sich in Verbindung mit der Farbe. Ganz abgesehen von allen Individualisierungen ist aber das Fangen des Lichtes in der Innenarchitektur etwas durchaus anderes wie in der Außenarchitektur. Das Fangen geschieht nicht etwa allein durch Flächen und Formen, kurz, durch positive Massen, an denen es sich auf seinem Wege bricht, sondern das Fangen geschieht durch negative Massen, nämlich durch das gestaltete Stück Luft, das wir Raum nennen.

Erst wenn sich das Licht im Raume fängt, beginnt dieser zu sprechen, — vorher ist er stumm. Erst das Licht gibt ihm eine Seele, und wenn eine Melodie in seiner Gestaltung schlummert, wird sie vom Lichte erst erweckt. Dies Wecken und Beseelen aber erfolgt nicht einfach durch den Naturvorgang, der die gesamte Atmosphäre jeweils erfüllt, sondern es wird vom gestaltenden Künstler beherrscht und geleitet. Das Licht ist in der Baukunst ein bewußt benutztes Mittel künstlerischen Ausdrucks. Dadurch unterscheidet sich diese Kunst von allen anderen Künsten.

Es genügt für den künstlerisch arbeitenden Architekten nicht, einen Raum von bestimmter Form sowie bestimmten Verhältnissen zu schaffen und ihn hell zu machen, erst wie er sein Leben beim Hellmachen weckt, gibt die letzte künstlerische Entscheidung. Dies Wecken kann leise und behutsam geschehen oder mit lautem Überschwang, — es kann bescheiden auftreten oder mit herrischer Gebärde.

Die Art des Lichteinfalls verteilt erst die gliedernden Schatten des Raumes. Sie sind bei gleicher kubischer Raumbildung ganz verschieden, je nachdem, ob das Licht von oben kommt oder seitlich dem Raume zugeführt wird. Wenn es von oben kommt, ist entscheidend, ob es der Deckenfläche unmittelbar entströmt oder einem Kranz, der sich erst unter der letzten deckenden Fläche öffnet. Da das Auge stets dem hellsten Punkte folgt, reißt das Licht im ersten Fall die Herrschaft an sich, im zweiten Fall bleibt es Dienerin des Raumes. Diesem Einfluß des hellsten Punktes ist das Auge noch mehr unterworfen, wenn das Licht dem Raume seitlich zugeführt wird, weil dieser hellste Punkt hier immer im Blickfeld bleibt. Das von oben strömende Licht kann man unter Umständen vergessen, das seitlich eindringende Licht behauptet stets die ihm besonders zugeteilte Rolle.

Bei dieser Rolle steht die Führung und die Formung des Lichtes im Wechselspiel. Von „Formung" können wir natürlich nur in bezug auf die Lichtquelle sprechen. Je nachdem ob sie als schmaler hoher Schlitz oder als breites horizontales Band, in regelmäßig unterbrochener Reihung oder als einzelner hervorgehobener Fleck auftritt, kann das Verhältnis, das den Raum beherrscht, entscheidend unterstrichen werden. So formt man dem Lichte künstlich gleichsam eine neue Quelle, aus der es zu entspringen scheint, in Wahrheit ist es nicht die Quelle, sondern nur das Mittel, wodurch man es lenkt. Denn man fängt es durch den gestalteten Raum nicht nur ganz im allgemeinen der unfaßbaren Unendlichkeit der Außenwelt ab, sondern vermag es auch im besonderen in die Art zu zwingen, wie es diesem gestalteten Raum seine Lebenskraft mitteilt: bald geheimnisvoll rieselnd, bald laut jauchzend, bald in ruhiger Würde sich mitteilend. Die verschiedenen Zeitepochen der Architektur, die wir mit bestimmten Stilbegriffen bezeichnen, lassen sich nicht zum wenigsten durch die Art charakterisieren, wie sie diese Führung des Lichtes zu behandeln liebten: Gotik und Renaissance sind in dieser Beziehung vielleicht die deutlichsten Gegensätze. Erst im Barock beginnt man die Möglichkeit, die verschiedenen Arten der Lichtführung in bewußte Beziehungen zu einem künstlerischen Werk zu bringen, voll auszunutzen; es wird eines der stärksten Mittel, mit dem die Phantasie der großen Barockmeister arbeitet. Nicht im einzelnen Raum, sondern erst in der Folge der Räume kann man ihre Absichten voll erkennen. Da wird man von Dämmerungen zu blendenden Helligkeiten geführt, — alle Wirkungen des indirekten Lichtes spielen dazwischen, und manchmal ist geheimnisvolle Dunkelheit ein letztes Ziel, um höchstes Aufleuchten um so wirksamer zu machen. Das Licht ist ein Mittel des Gestaltens geworden, das ebenbürtig neben den Mitteln der konkreten Materie steht.

Man könnte nicht ohne Recht sagen: „Man baut mit Licht", aber wenn man das tut, ist etwas anderes gemeint als das, was ein vielgenannter Architekt unserer Tage, Le Corbusier, ausdrücken will, wenn er das oft zitierte Wort ausspricht: „Ich baue mit Licht." Es entspringt bei ihm der Genugtuung darüber, daß er die erweiterten Möglichkeiten, die das Glas heutzutage als Baumittel bietet, in weitgehendem Maße ausnutzt.

Wir können heute im Gegensatz zum in die Wand eingesetzten Fenster ganze Wände in Glas auflösen, wie Le Corbusier das mit Vorliebe bei seinen Räumen tut, ja, wir können ganze mehrstöckige Fassaden in eine einzige gläserne Schürze verwandeln, wie das beim Dessauer „Bauhaus" unter dem lauten Beifall der damaligen Kunstliteratur geschehen ist. In Wahrheit

war das Glas bei der daraus entstehenden neuartigen Einstellung zum Licht nur ein Hilfsgenosse; diese seine Verwendung wurde erst ausführbar durch die neuen Möglichkeiten dünngliederiger Skelettarchitektur, die Eisen und Eisenbeton dem Bauenden boten. Wenn man sagte: „Ich baue mit Licht", sollte das heißen: „Ich baue mit Glas" — und wenn man das „Ich baue mit Glas" fachmännisch richtig ausdrücken wollte, müßte man sagen: „Ich baue nach der Statik des Skelettbaues und schließe das offene Skelettgerüst nicht mit Stein, sondern mit Glas."

Die Folge war die Möglichkeit verschwenderischer Lichtzufuhr im Innenraum. Und diese Verschwendung wurde zum Prinzip gemacht und als Fortschritt betrachtet. Praktisch mag sie es bei großen Räumen der Arbeit vielfach sein, künstlerisch liegt die Frage nicht so einfach. Gewiß wirkt es auch beim Raum, der künstlerische Ansprüche macht, oftmals verblüffend, wenn eine seiner Wände, aller Schwere entkleidet, der Außenwelt freien Zutritt gibt; und ist diese Außenwelt ein schöner Park oder eine weite Aussicht, so hat diese Verblüffung einen guten Grund. Der Grund liegt dann aber an der Außenwelt und nicht am Innenraum. Die Möglichkeit, bei Skelett-Glas-Architektur der Außenwelt das Licht in fast beliebiger Weise abzapfen zu können, von der wir oben gesprochen haben, hat im allgemeinen zu vielen Verzerrungen und Verirrungen geführt. Über die Freude, das Licht mühelos fangen zu können, hat man oft vergessen, daß es nicht nur auf das Fangen, sondern auch auf das Lenken ankommt. Wenn man dem Licht erlaubt, sich hemmungslos in den Raum zu stürzen, kann von Lenken nicht mehr viel die Rede sein, es entsteht vielmehr die Gefahr, daß es die Bildung des Raumes sprengt. Bei der aus Eisen konstruierten Tonne so mancher Bahnhofshalle und so manchen Industriesaales kann man das vielleicht am deutlichsten erkennen, wenn die Tonnenform an irgendeiner Stelle unorganisch durchbrochen wird; aber auch beim einfachen Kubus des gewöhnlichen Wohnraumes kann das Übermaß einer Wanddurchbrechung bereits das Raumgefühl vernichten.

Mit einem Wort: „Möglichst viel Licht" ist nicht ein Ziel der Baukunst. Schon deshalb nicht, weil Licht im Innenraum nicht isoliert werden kann von Wärme und von Kälte und deshalb in verschiedenen klimatischen Himmelsstrichen einer verschiedenen Dosierung bedarf. Ebensowenig kann natürlich „Sei möglichst sparsam mit Licht!" ein Leitsatz sein, sondern allein: „Sei wohlüberlegt mit Licht!" Seine Behandlung ist entscheidend für das Wesen einer baulichen Schöpfung.

Diese Bedeutung steigert sich dadurch, weil Licht ja nicht nur Hell und Dunkel erzeugt, sondern weil es zugleich Farben weckt, deren Wirkung von ihm abhängig ist. Das gilt für alle Farben, die im Innenraum entfaltet sind, aber es gilt in einem ganz besonderen Sinn, wenn sich Farbe gleichsam unmittelbar mit dem Licht verbindet, so daß es nur durch das Medium der Farbe hindurch in den Raum gelangen kann. Diese Möglichkeit der innigen Verbindung von Licht und Farbe hat bekanntlich zu Schöpfungen geführt, die man zu den Höhepunkten der künstlerischen Wirkung architektonischer Räume zählen kann. Die mittelalterliche Baukunst ist ohne diese Wirkungen nicht denkbar, und es ist schwer zu entscheiden, ob das Licht größere Triumphe als beseelendes Element des Raumes feiert, wenn es wie im Chor des Kölner Doms durch schmale lange Schlitze voll glitzernder Pracht fällt, oder wenn es, wie in der St. Chapelle von Paris, die ganzen Wände in sein Farbenspiel auflöst.

Diese höchsten Triumphe des Lichts sind in Wahrheit höchste Triumphe des Künstlers bei seinem Ringen mit dem Licht; denn in keiner anderen Form zwingt er es so fest in eine vorgezeichnete Rolle hinein wie beim Benutzen der Glasmalerei. Niemals aber wird dieses Zwingen zur Gewalttätigkeit, immer behält das Licht als Element baulicher Wirkungen seine Eigenlebendigkeit, und eben darin liegt der letzte Reiz für den Künst-

ler, der sich schaffend mit ihm beschäftigt. Er macht das Licht, das den unendlichen Raum der Welt erfüllt, faßbar, aber er unterjocht es dabei nicht seinem künstlerischen Willen, sondern er verbündet sich mit ihm und gibt ihm ein Instrument, auf dem es zu spielen vermag. Vielleicht kann man darin eine letzte Besonderheit sehen, wenn man die Sprache der Baukunst mit der Sprache der anderen Künste vergleicht.

II.

Wenn der Ruf nach Farbe in der Außenarchitektur erklingt, muß man vorsichtig sein. Als allgemeine Forderung ist es ein zweifelhafter Kampfruf. Man darf nicht glauben, daß Farbenfreudigkeit ohne weiteres ein erstrebenswertes Ziel sei. Was in südlichen Himmelsstrichen unseres Vaterlandes ein natürlicher Ausdruck der Sonnenfreude ist, das wirkt nicht selten in den nebligen Distrikten des Nordens nicht als Freude, sondern als Sehnen und kann recht melancholisch anmuten, — was am spiegelnden Wasserlauf durch Reflexe lustig zusammengewoben wird, wirkt an glatter Straße unnatürlich bunt, — was hinter grünen Bäumen vornehm aussieht, wirkt auf kahler Fläche aufdringlich. Mit einem Worte: Farbe in der Außenarchitektur ist etwas, was nicht allein mit dem Wesen des Bauwerks, sondern zugleich unlöslich mit dem Wesen der jeweiligen Umgebung zusammenhängt.

Diese Anpassung ist in weitem Maße beweglich, wenn es sich um eine farbige Haut handelt, die man dem Bauwerk überzieht, und in dieser Beweglichkeit liegt die Gefahr von Willkür, aber auch die Möglichkeit so reizvoller Wirkungen, wie in den Fachwerkstraßen von Celle. Dennoch kann man den eigentlichen Kern der Frage nicht in der Wahl solcher koloristischen Haut suchen, sondern vornehmlich in dem Farbton, der dem Baumaterial, aus dem das Werk geformt ist, als solchem eignet. Damit wird die Skala der farbigen Möglichkeiten sehr eingeengt, aber es tritt etwas Neues hinzu.

Farbe ist in der Architektur nicht etwas für sich Bestehendes. Dasselbe Rotbraun wirkt völlig verschieden, je nachdem ob es am stumpfen Mainsandstein oder am leise speckig schimmernden Klinker, oder an einem leicht porösen Handstrichstein, oder als aufgetragener Anstrich in Erscheinung tritt. Die Oberflächenstruktur ist ein wesentliches Moment der Wirkung. Wir empfinden sie nicht allein als etwas, das sich mit dem Koloristischen verbindet, sondern sie wirkt noch darüber hinaus als eine charaktergebende Macht. Denn wir haben ein sehr deutliches Gefühl für den Grad der edlen Eigenschaften eines Baustoffs. Es ist nicht die Kostbarkeit, auch nicht das Gefühl der statischen Festigkeit, was uns Eindruck macht — beides spricht nur im Hintergrunde mit —, sondern es ist das instinktive Gefühl für eine elementare Naturkraft, die im Baumaterial zum Vorschein kommt: die vulkanische Kraft etwa, die ehemals den Granit zusammenschmolz, oder auch die Kraft des Feuers, das den Ton zum Klinker verwandelte. Hier ist der Punkt, wo die Natur unmittelbar in die sonst naturfremden Wirkungen der Baukunst hereinspielt.

Farbe ist in den hohen Werken der Außenarchitektur Begleiterscheinung der Materialwirkung, nicht umgekehrt, und der wichtigste Gesichtspunkt wird immer bleiben, durch die Materialwirkung zugleich die Formgebung so stark wie möglich zur Geltung zu bringen. Das kann bald zur Tendenz nach möglichst ruhiger Fläche, wie beim Klinker, bald zur Tendenz nach reicher Schattengebung, wie beim hellen Sandstein, bald zur Tendenz nach wuchtigen Formen, wie beim Muschelkalk, führen. Ein wesentlicher Teil der Sprache der Außenarchitektur liegt im Baumaterial.

Ganz anders ist es in der Innenarchitektur. Hier spielt zwar auch die Verbindung von Farbe und ihren jeweiligen edlen oder üppigen Trägern eine wichtige Rolle, aber voran steht doch

immer die absolute Macht der Farbe als solche. Wenn wir die Eigentümlichkeiten dieser Macht etwas näher ins Auge fassen wollen, denken wir im folgenden deshalb in erster Linie an die Innenarchitektur und ihre kunstgewerblichen Hilfsmittel.

Es geht uns dabei ähnlich wie Philipp Otto Runge, der in seinem Briefwechsel mit Goethe von allgemeinen künstlerischen Erörterungen ausgehend schließlich bei den Grundproblemen vom Wesen der Farbe haften bleibt, weil er sich in den großen Fragen der Kunst „die Konnexion oder Verwandtschaft nicht denken, noch viel weniger darstellen kann, ohne sich auf die Grundursachen einzulassen".

Als man nach dem Weltkriege mit möglichst sparsamen Mitteln viele öffentliche Gebäude zu errichten hatte, trat das Problem immer deutlicher hervor, die künstlerische Belebung des Innern nur durch Farbgebung zu bestreiten. Was anfangs wie ein erzwungener Verzicht erschien, wurde bald zu freudiger Freiwilligkeit. Immer neue Reize ergaben sich, und bald stand man ganz unter der Macht „jener bezaubernden Prinzessin, welche — nach einem Wort Goethes — im siebenfarbigen Schmuck die ganze Welt zum besten hat". Wirklich schien sie oftmals in ihren Wirkungen im voraus unberechenbar zu sein: die einen fühlten sich wohlig angeregt durch die gleiche Farbenzusammenstellung eines Klassenraumes, in dem die anderen meinten, nicht unterrichten zu können; und auch selber erlebte man merkwürdige Überraschungen: wenn man eben glaubte, einen Farbton so getroffen zu haben, wie er den Wünschen vorschwebte, wirkte er plötzlich ganz anders, sobald ein zweiter Ton hinzukam.

Hatte die Prinzessin wirklich die ganze Welt zum besten, oder kannte man in seiner Unwissenheit nur das Zeremoniell nicht, nach dem sie unerbittlich regiert?

Es hat sich als unendlich schwer erwiesen, die Gesetze dieses Zeremoniells einigermaßen zu ergründen, und dabei ergab sich, daß mit ihrer Erkenntnis zwar vieles, aber doch nicht alles geklärt war — ein geheimnisvoller Schleier blieb über manchen Zügen im Wirken der Prinzessin zurück, hinter dem man dies Wirken wohl ahnen, aber nicht verstandesmäßig begreifen kann.

Wenn man die Dinge physikalisch betrachtet, ist es bemerkenswert, daß man vom Wesen der verschiedenen Töne des Klanges weit früher einen richtigen Begriff hatte als vom Wesen der verschiedenen Töne der Farbe.

Während schon Pythagoras in richtigem Gefühl aus dem Verhältnis der Länge schwingender Saiten ein System der Töne aufbaute, finden wir bei den antiken Philosophen die abenteuerlichsten Vorstellungen über das System der Farben. Von Empedokles hören wir: „Er erklärte Farbe als das in die Poren des Sehorgans Hereinpassende", und noch Plato macht sich diese Auffassung im „Menon" zu eigen: „Es ist nämlich die Farbe ein Ausfluß von Stoffen, der unserem Sehorgan entsprechend angepaßt ist." Demokritos ist uns schon verständlicher; er geht von dem durch Leukippos geprägten Begriff des Atoms aus und lehrt — wie Aetius uns überliefert hat —: „Die Gebilde aus diesen Atomen sind infolge der Anordnung, Gestalt und Lage der Atome gefärbt." Aristoteles aber berichtet: „Demokritos behauptet, daß die weiße Farbe glatt, die schwarze rauh sei." Aus den Zwischenstufen zwischen diesen polaren Gegensätzen sieht er die Farbentöne durch die Verschiedenheit der Oberflächenstruktur entstehen. „So wird das Gesehene in ein Getastetes verwandelt, der schärfste Sinn soll sich in dem stumpfsten auflösen, uns durch ihn begreiflicher werden" (Goethe).

Wir müssen uns solche Vorstellungen, in denen noch keine Ahnung vom richtigen Wege aufdämmert, klarmachen, um zu ermessen, welche Tat es war, daß Newton in den Farben verschiedene Brechungen des weißen Lichtes erkannte, und daß damit die Grundlage gegeben war, den Brechungswinkel jeder einzelnen Farbart genau zu bestimmen und im weiteren Verlauf der Entwicklung die Schwingungen, die dem gebrochenen Strahl

jeweils eigen sind, in Zahlen zu fassen. Das Zurückführen auf ein Meßbares, auf die Zahl, das schließlich auch für die Farbe gefunden wird, beleuchtet erst ganz, was es bedeutet, daß die Vorstellung, die Pythagoras von den Eigenschaften des Klanges hatte, von der Zahl ausgegangen ist.

Ahnen wir nicht die Gleichartigkeit der gesetzlichen Struktur, die im Kosmos waltet? Wir wissen es heute: Ton und Farbe, beide wirken durch Wellenschwingungen auf unsere Sinne, und es ist wohl begreiflich, daß das schwerlich lösbare Problem aufgetaucht ist, die beiden Welten von Sinnesempfindungen durch mechanische Mittel so miteinander zu verbinden, daß eine bestimmte Tonzusammenstellung die ihr entsprechende Farbzusammenstellung zur Anschauung bringt.

Weit geheimnisvoller wollen uns Zusammenhänge erscheinen, die auf psychologischem Gebiete liegen. Sind es uralte Überlieferungen, die uns dazu bringen, den Grundfarben moralische Beziehungen zuzusprechen? Wir können allenfalls begreifen, daß Weiß — das heißt die Abwesenheit jeder Färbung — die Farbe der Unschuld ist; aber weshalb ist Gelb die Farbe der Falschheit, Grün die der Hoffnung? Weshalb bedeutet uns Rot Liebe und Leidenschaft, Blau dagegen Glaube und Treue? Im Laufe der Zeit mögen sich literarische oder sonstige von außen kommende Assoziationen mit solchen Wertungen verbunden haben, aber deren Ursprung sind sie nicht. Die verschiedenen Farben üben zweifellos verschiedene Wirkungen aus, die in das Gebiet des Magischen fallen, Tiere geben uns eine Bestätigung dafür.

Es ist also nicht nur Wohlgefallen schlechthin, was wir im Dienste der Baukunst oder der angewandten Kunst durch Farbe erreichen können, sondern schon die schlichte einzelne Farbe ist vermöge ihrer psychologischen Wirkungen ein Mittel der Charakterisierung. Dieses Mittel kommt aber erst zu seiner vollen Auswirkung, wenn wir verschiedene Farben zielbewußt zusammenstellen.

Damit wird ein Gebiet berührt, das nicht im Ästhetischen erschöpft wird, sondern darüber hinausgeht. Was wir meinen, wird vielleicht am deutlichsten, wenn wir hören, was der bekannte norwegische Künstler Gerhard Munthe gelegentlich einer vom Krefelder Museum veranstalteten „Farbenschau" ausführte. Er sagt: „Die Farbe hat ebenso wie die anderen Ausdrucksmittel altnorwegischer Kunstarbeiten ihre besondere Physiognomie, die wesentlich verschieden ist von der nationalen Farbenwahl anderer Völker. Wir finden in dem norwegischen Farbensinn dieselbe Kraft und Breite, die für unsere Holzschnitzkunst und für unsere alten Dichtungen und Melodien bezeichnend sind." Er nennt dann als „spezifisch norwegisch": Indigoblau, Blaugrün, Messinggelb, Krebsrot und Rotviolett. Man sieht, dem Künstler scheinen tiefe innere Zusammenhänge zwischen „Farbenbukett" und Volkscharakter zu bestehen. Er begegnet sich in diesem Punkte mit Ausführungen, die Goethe in seiner „Farbenlehre" macht, die durch die Fülle ihrer feinsinnigen Bemerkungen stets ihren Wert behalten wird, man muß sie nur nicht als eine Erklärung des Entstehens der Farbe, sondern als eine Beobachtung ihrer Erscheinungen betrachten. Er sagt in diesem Zusammenhang: „Farben, wie sie Stimmungen hervorbringen, fügen sich auch zu Stimmungen und Zuständen. Lebhafte Nationen, zum Beispiel die Franzosen, lieben die gesteigerten Farben, besonders der aktiven Seite; gemäßigte, als Engländer und Deutsche, das Stroh- oder Ledergelb, wozu sie Dunkelblau tragen. Nach Würde strebende Nationen, als Italiener und Spanier, ziehen die rote Farbe ihrer Mäntel auf die passive Seite hinüber" (Farbenlehre, 838).

Daß solche Feststellungen mehr als subjektive Deutungen sind, zeigt uns wohl am besten ein Blick auf die „Volkskunst" der verschiedenen Nationen, bei der in der Tat deutlich erkennbar ist, daß die Völker eine durchaus verschiedene Vorliebe für bestimmte Farbenharmonien haben, die sich nicht im Wechsel

stilistischer Kunstepochen ändert, sondern unveränderlich in Klima und Stammeswesen wurzelt.

Je mehr das Objekt einer Farbenzusammenstellung sich aus der naiven Sphäre volkstümlicher Arbeit loslöst und in die Sphäre der bewußten Kunst herübergreift, um so mehr verwischen sich die volkhaften Eigentümlichkeiten, und die Farbe als solche diktiert dem künstlerischen Tun ihre Gesetze.

Dabei stoßen wir auf ein ganz eigentümliches, für die Sprache der Farben entscheidendes Phänomen.

Es ist nämlich nicht so, daß die Farben, wenn sie sich physikalisch ganz im Ruhezustand befinden, auch für unser Sinnesempfinden unbedingt im Ruhezustand bleiben. Es gibt zum Beispiel Fälle, wo sie sich bei bestimmten Zusammenstellungen vertikal gegeneinander zu verschieben beginnen. Otto Eckmann, dessen Teppiche und Tapeten unvergessen sind, sagt hierzu: „Wenn jemand ein Flächenmuster herstellen will, muß er die Farben gegeneinander abstimmen, daß sie ebenso wie die Zeichnung in der Fläche bleiben. Beispielsweise könnte man annehmen, daß jemand neben ein dünnes zartwirkendes Blau ein warmes, mit Ocker gemischtes Grün gebracht hätte; dann würde, vermöge seiner kräftigen Wirkung, das Grün aus der blauen, duftigen Fläche heraustreten, und wir hätten statt des Flächenornaments ein Zweiflächenornament."

Weit wichtiger aber als solche Flächenverschiebungen sind die Bewegungen, die der Farbenton als solcher innerhalb seines koloristischen Bereiches vornimmt, wenn er anderen Farbentönen begegnet.

Wenn man die Farben in der Reihenfolge des Regenbogens, Rot, Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange, Rot, zu einem geschlossenen Farbenkreis ordnet, so gilt als allgemeines Gesetz, daß die diametral einander gegenüberliegenden Farben sich „fordern". Das soll heißen: wenn wir beispielsweise Rot sehen und von diesem Rot auf eine farblose Fläche blicken, erscheint dort bekanntlich die Komplementärfarbe Grün. Goethe nennt

dies das „Gesetz der Totalität". „Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbenkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge durch eine spezifische Empfindung das Streben nach Allgemeinheit" (Farbenlehre, 805). Diese Tendenz bringt es mit sich, daß, wenn wir ihr bei einer Farbenzusammenstellung Genüge tun, das Auge also nicht mehr durch eigene Ergänzung das Gesetz zu erfüllen braucht, der Eindruck von Ruhe entsteht, die wir Harmonie nennen. Aus dieser Tendenz ergibt sich aber weiter, und das ist, was uns besonders interessiert, daß, wenn wir Farben zusammenbringen, die sich nicht komplementär gegenüberliegen, das Auge sie so stark wie möglich innerhalb des Farbenkreises in der Richtung der Komplementärfarbe verschiebt. Das gilt auch für Schwarz und Weiß und äußert sich hier als das, was wir Hell und Dunkel nennen, so daß mit der Farbtonverschiebung zugleich eine Verschiebung in der Leuchtkraft vor sich geht, und zwar derart, daß Komplementärfarben sich in der Leuchtstärke steigern, wenn sie zusammengebracht werden.

Was bei Hell und Dunkel verhältnismäßig leicht zu erkennen ist, geht genau ebenso bei den Farbentönen vor sich, aber es bleibt für unsere Sinne verborgener, denn wir wissen die Farbenschattierung im allgemeinen weniger leicht abzuschätzen als die Helligkeitsschattierung. Und eben deshalb ist für die künstlerische Handhabung der Farbenzusammenstellungen von außerordentlicher Wichtigkeit, dies Gesetz zu kennen. Es wird bei allen verfeinerteren Werken der Farbgestaltung — und auf die kommt es ästhetisch schließlich allein an — zu berücksichtigen sein.

Wenn man beispielsweise Rot mit Violett zusammenstellt, erhält Rot im Gegensatz zu seiner realen Färbung einen Stich ins Orange, Violett einen Stich ins Blaue. Wenn Rot zu Blau

kommt, erhält Rot einen orangefarbenen, Blau einen grünen Stich. Verbindet man Rot mit Gelb, kann man am Rot einen violetten, am Gelb einen grünen Schimmer erkennen, usw. Man beachte: Sobald das Auge zwei verschiedenartige Farbentöne nebeneinander gleichzeitig sieht, so empfindet es sie so abweichend wie möglich voneinander, sowohl bezüglich der Farbenstärke als des Tonwertes. Anders ausgedrückt: Soweit als möglich stellt sich die Tendenz zur Komplementärfarbe ein.

Diese Eigentümlichkeit berechtigte uns zu sagen, daß die Farbe physiologisch betrachtet nicht etwas Konstantes, sondern etwas Bewegliches ist, und diese in der Praxis meist längst nicht genügend beachtete Eigentümlichkeit macht ihr Wesen noch geheimnisvoller.

Und schließlich wollen wir nicht bedauern, daß vieles, was mit ihr zusammenhängt, geheimnisvoll bleibt. Nicht im Sinne der Alten, die der Meinung waren, daß dem „fractor sigilli coelestis, qui comminisceret secreta naturae et artis, multa mala sequuntur", aber im Sinne Goethes, der sagt: „Unsere ganze Klugheit, ja Weisheit, besteht darin, daß wir beides im Auge behalten, im Offenbaren das Verborgene, im Verborgenen das Offenbare wieder zu erkennen, um uns auf solche Weise mit unserem Zeitalter ins Gleichgewicht zu setzen" (Nachträge zur Farbenlehre, 30).

In einem Punkte dürfte der Wunsch, das Geheimnisvolle zu klären, wohl immer aufs neue auftreten: bei der Art, wie wir uns über Farben praktisch zu verständigen suchen. Unsere Sprache ist in dieser Beziehung sehr unbestimmt geblieben. Im praktischen Leben wissen wir, daß mit den Bezeichnungen der Grundfarben noch so gut wie nichts gesagt ist. Im Farbenkreis geht Rot in Violett oder Blau in Grün ganz allmählich in unzähligen feinen Stufungen über, und erst eine bestimmte Stufung pflegt dem zu entsprechen, was wir im Einzelfall für unsere Zwecke benötigen. Zur Andeutung solcher feineren Begriffe hat unsere Sprache aber keine eigenwertigen Ausdrücke

für die Farbe entwickelt, sondern sie verweist uns auf den Notbehelf, bei den Bezeichnungen für andere Sinnesempfindungen Anleihen zu machen: kalt und warm, laut und leise, süß und hart — das sind solche Anleihen, mit denen aber nur ganz allgemeine Richtungen des ästhetischen Charakters angegeben werden können. Das zeigt eine merkwürdige Armut der Wortentwicklung, die darauf hindeutet, daß die Farbe durch lange Zeitläufte das Bewußtsein des Menschen weniger beschäftigt hat als beispielsweise der Ton.

Aber man hat neuerdings mit Erfolg verschiedene Anstrengungen gemacht, um für den praktischen Gebrauch in der Baukunst und im Kunstgewerbe dieser Schweigsamkeit abzuhelfen und statt der ungenügenden Worte mechanisch benutzbare „Farbenverständigungsmittel" zu schaffen.

Es gibt beispielsweise ein streng wissenschaftliches „Chromoskop", bei dem das optische Drehungsvermögen des Quarzes zur zahlenmäßigen Feststellung einer praktisch unbegrenzten Anzahl von Farben in den feinsten Nuancen gebraucht wird; und daneben haben wir für einfachere Benutzung ein „Farbenlexikon", das die täglich gebrauchten 600 Farbtöne bringt, deren Abstände so gewählt sind, daß eine klare Unterscheidung aller Stufen durch Buchstaben und Nummern gesichert ist.

Das sind energische Versuche, der Farbe ihre Geheimnisse zu entreißen und sie zu einer Art Nutzsprache zu zwingen, die im Marktbetrieb des Tages gebraucht werden kann. Aber in Wahrheit hat sie dadurch den nur vom Instinkt erfaßbaren magischen Charakter ihrer künstlerischen Sprache nicht verloren, und noch heute verstehen wir, daß es der mächtige Verkünder des Farbenwunders, der Regenbogen, ist, von dem Faust sagt:

> Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
> Ihm sinne nach und du begreifst genauer:
> Im farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Wir haben im vorangehenden die Ausführungen über die künstlerische Wirkung der Baukunst in die gesonderte Erörterung der verschiedenen Elemente zerlegt, mit denen sie hauptsächlich wirkt. Wir haben damit grundsätzlich nichts anderes getan, als wenn wir früher etwa bei dem Thema „Sprache" Laut und Rhythmus, beim Thema „Tanz" Rhythmus und Gebärde oder beim Thema „Schauspielkunst" Sprache und Gebärde gesondert behandelten.

Aber es wirkt anders. Was dort für unser Gefühl leicht wieder zu einer Einheit zusammenschmilzt, das läuft Gefahr, bei der Architektur in unserer Vorstellung etwas Vereinzeltes zu bleiben.

Und das ist kein Zufall. Schon die Tatsache des nie gleichzeitig wahrnehmbaren Innen- und Außeneindrucks beim Bauwerk verlangt eine besondere Kraft der einheitlichen Schau; aber nicht nur das: jede künstlerische Leistung setzt sich auf diesem Gebiet aus weit mehr verschiedenartigen einzelnen Leistungen zusammen als bei jeder anderen Kunstübung. Es ist ja ein wesentliches Stück der Kunst des Schaffenden, sie so zu einer Einheit zu bringen, daß der eine oder der andere Anteil die angestrebte Harmonie nicht stört; aber ebenso ist es eine wesentliche Kunst des Betrachtenden, das Mosaik der zusammenwirkenden Einzelarbeiten als ein Ganzes in sich aufzunehmen.

Das Schicksal des Baumeisters, sein Kunstwerk nicht mit eigener Hand vollenden zu können, sondern dafür zahlreicher, und zwar völlig verschiedener Kräfte zu bedürfen, die er alle vermöge seines künstlerischen Willens zum Zusammenklingen bringen muß, wirkt auch auf den Betrachtenden herüber, der dies Tun verstehen will.

Insofern ist die Baukunst in der Tat schwerer zu erfassen als Malerei und Bildnerei. Wenn man aber so weit vordringt, daß man sie unabhängig von den verschiedenen Komponenten ihres Entstehens als Einheit in der Mannigfaltigkeit betrachten kann,

sieht man, daß sie unter denselben Gesetzen von Harmonie und Rhythmus, von Form und Ausdruck steht wie die anderen Künste und, so betrachtet, nicht schwerer zu verstehen ist wie die anderen bildenden Künste auch.

Darüber hinaus aber wird man erkennen, daß die Sprache, welche die Baukunst spricht, sich zwar ähnlicher Mittel bedient wie die anderen Künste, daß aber der Inhalt dessen, was sie mit dieser Sprache zu sagen vermag, in vieler Beziehung in andere Bezirke der Wirkung reicht.

Jacob Burckhardt sagt in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen": „Die meisten Leute glauben, die Kunst sei die Nachahmung des physisch Vorhandenen, Einzelnen, Gebrechlichen und eigentlich dazu da, um das, was ihnen aus anderen Gründen wichtig ist, recht eindringlich darzustellen und zu ‚verewigen'. Glücklicherweise aber gibt es eine Architektur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo, und unabhängig von jenem allen, ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten, was Kunst ist, trotz ihrer freilich nicht zu leugnenden großen Abhängigkeit vom Zweck und ihres oft langen Ausruhens auf konventionellen Wiederholungen."

Man sieht, er schätzt den Umstand, daß die Baukunst durch ihr abstraktes Wesen nicht dazu verführen kann, den Inhalt der Kunst in der Beschäftigung mit den Vorbildern der Wirklichkeit zu sehen, so hoch ein, daß ihm ihre praktischen Bindungen angesichts dieses Vorzugs als nebensächlich erscheinen. Mit anderen Worten: Nichts führt so deutlich wie die Architektur zum Bewußtsein, daß die Kunst eine eigene Welt neben die Welt der „Wirklichkeit" aufzubauen vermag, mit Mitteln, die geistig sind, wenn sie auch in sinnlicher Form auf uns wirken. Sie ist die beste Lehrmeisterin, um hinter dem Sinnlichen das Geistige zu sehen.

„Was ist das?" sagt Wilhelm Meister, als er im Schloß Nataliens in den „Saal der Vergangenheit" geführt wird. „Was ist das, das unabhängig von aller Bedeutung, frei von allem Mit-

gefühl, das uns menschliche Begebenheiten und Schicksale einflößen, so stark und zugleich so anmutig auf mich zu wirken vermag? Es spricht aus dem Ganzen, es spricht aus jedem Teile mich an, ohne daß ich Jenes begreifen, ohne daß ich Diese mir besonders zueignen könnte! Welchen Zauber ahnd ich in diesen Flächen, diesen Linien, diesen Höhen und Breiten, diesen Maßen und Farben! Was ist es, das diese Figuren, auch nur obenhin betrachtet, schon als Zierat so erfreulich macht! Ja, ich fühle, man könnte hier verweilen, ruhen, alles mit den Augen fassen, sich glücklich finden, und ganz etwas andres fühlen und denken, als das, was vor Augen steht."

Der Augenblick, wo einem Menschen vor einem Architekturwerk die geistige Schau teilhaftig wird, könnte nicht deutlicher dargestellt werden als durch diese verwunderten Fragen. Die Antwort, die man auf sie geben kann, ist nichts anderes als die Feststellung, daß die Sprache der Baukunst an seelische Bezirke zu rühren vermag, die außerhalb alles verstandesmäßig Deutbarem liegen. Das gibt ihr die Macht, das Wesen des Menschen in bestimmten Augenblicken seines Daseins über sich selbst emporzuheben, und die noch größere Macht, über den Augenblick hinüber das Wesen eines ganzen Volkes in einer aus allem Zufälligen emporgehobenen Weise dauernd widerzuspiegeln.

Darin können wir den höchsten Inhalt sehen, den die Sprache der Baukunst zu vermitteln vermag.

IX. DENKMALSKUNST

Zwischen den Werken bildnerischer Plastik und den Werken der Architektur steht eine künstlerische Erscheinung, die ihre Wurzeln nach beiden Seiten hin erstreckt: die Denkmalskunst. Aus ihrem Reich sind die höchsten Leistungen der Plastik erwachsen, aber begründet ist es nicht aus dem Gestaltungswillen des Bildhauers, es ist hervorgewachsen aus dem Gestaltungswillen des Bauenden.

Wenn man in die Kindheit der Völker zurückblickt, kann man deutlich erkennen, daß es zwei Antriebe sind, die zum bildenden Schaffen führen: der Antrieb, sich selber das Leben sicherer oder angenehmer zu machen, und der Antrieb, anderen ein Mal der Verehrung zu setzen.

Jener „Andere" ist zunächst ein Unbekannter, man sieht ihn nicht, man fühlt ihn nur, man nennt ihn Gottheit; und dann kommen einzelne, die scheinen ein Stück Göttermacht auf Erden zu besitzen, man nennt sie Fürsten; und andere scheinen in ihren Taten Gottähnlichkeit zu zeigen, man nennt sie Helden; einige aber sehen das Verewigungswerte im engen Kreise des eigenen Geschlechts und geben diesem Gefühl am Grabe ihren Ausdruck.

Alle diese Verehrungsgefühle lösen sich beim Menschen aus in der Form von Erinnerungsmalen. Wo immer neben dem realen Nützlichkeitsprinzip ein idealer Anstoß zum Bilden führt, hängt er mit dem Verehrungsbedürfnis in irgendeiner Form zusammen, und so ist es Denkmalskunst im weitesten Sinn, woran sich der instinktive ästhetische Ausdruck des Bildens vornehmlich geübt hat.

Für uns komplizierte Menschen von heute ist es ganz inter-

essant, uns einmal klar zu machen, welcher verdeutlichenden Sprache sich der naive Mensch bedient, um etwas ihm verehrenswert Erscheinendes äußerlich kenntlich zu machen. Er tut überall dasselbe: er redet durch Massen. Das tut er im Norden, wenn er seine Steingehege setzt, oder seine Hünengräber türmt, das tut er in Ägypten, wenn er seine Pyramiden baut, das tut er in Assur und Babylon, wenn er seine Mastabas terrassenförmig schichtet, das tut er in Indien so gut wie in Mexiko.

Und es ist seltsam, wenn wir diesen ersten ungefügen Äußerungen des Verewigungsbedürfnisses heute begegnen, haben wir nicht etwa dies überlegene Gefühl, das den gereiften Mann erfüllt, wenn ihm zufällig einmal wieder die Schreibhefte seiner Jugend vor Augen kommen, nein, wir verstummen. Es packt uns angesichts solcher Male das Gefühl einer urtümlichen Großartigkeit: sie sind nicht veraltet, sie sind heute noch ebenso jung wie damals.

Das ist merkwürdig, denn auf eigentlich allen anderen Kunstgebieten können wir beobachten, daß wir ihren Werken gegenüber erst von einer gewissen Reife der Kultur an einen unmittelbaren Stimmungseindruck empfinden, und hier trifft das nicht zu. Oftmals können wir beinahe umgekehrt sagen, daß auf dem Gebiet des Monumentalen gerade die urwüchsigen Werke eine elementarere Stimmungsgewalt besitzen als die stilgerecht durchgearbeiteten Leistungen reifer Systeme.

Es spielt hier eben eine Macht mit, die als Unterton durch alle Wirkungen baulicher Art hindurchgeht: ein instinktives Naturgefühl, das sich äußert in einem Respekt vor der Masse, vor der Masse an sich. Dieser Respekt greift aber nur auf ein ästhetisches Gebiet hinüber, wenn wir zugleich der Masse gegenüber das Gefühl einer Bewältigung durch Menschenkraft bekommen. Nicht der mächtige Felsblock allein ist es, was uns Eindruck macht, sondern der Versuch, System hereinzubringen in ein Stück ungefüger Natur, gibt der Masse erst die stimmungerzeugende Kraft. Menschenhand muß mit Natur gerungen haben, wenn dieser Respekt einsetzen soll. Das ist das eine; ebenso wichtig aber ist das andere: Menschenhand darf dabei Natur nicht sklavisch unterjocht haben, diese muß als ursprüngliche Gewalt noch deutlich durchschimmern; sonst spricht das Werk nicht eine elementare Sprache.

Man denke sich einmal, um es primitiv auszudrücken, die Pyramiden „künstlerisch" weiter durchgearbeitet und alle die gewaltigen Quadern zu reinlichen Bossen zugehauen, oder man denke sich die mächtig und trotzig vorspringenden Buckeln des Palazzo Pitti zu regelmäßigen Diamantquadern verarbeitet — die Masse wäre dieselbe, aber der Respekt vor der Masse wäre verschwunden. Es wäre ähnlich, wie wenn ein Bändiger seinem Löwen die Mähne in Locken drehen würde; das mag ein Kunststück der Dressur sein, aber der Respekt vor dem Löwen und damit zugleich vor dem Bändiger geht verloren.

Das klingt sehr einfach, und ist es auch. Und doch ist dies ein Punkt, der in der praktischen Architekturbetätigung oft genug mißachtet worden ist. Überall werden in der Architektur dem Löwen die Locken gedreht, das ganze spielerische Elend an so vielen unserer Denkmäler hängt mit dem Vernachlässigen dieser Grundstimmungen baulicher Wirkung eng zusammen. —

Neben dieser Art, durch mehr oder minder wuchtige Male das Gedenken zu versinnbildlichen, geht nun bei weiterer Kulturentwicklung eine ganz andere Art, dem Verehrungsbedürfnis Ausdruck zu geben: Man sucht eine Gestalt festzuhalten in Form eines Bildwerks. Die Gestalt kann das Abbild einer bestimmten Person, etwa eines Herrschers, sein, früher aber noch ist sie das Abbild einer nur erdachten Person, nämlich eines Gottes, dem man jedoch Züge verleiht, die so deutlich immer wiederkehren, daß man vom „Porträt einer Idee" sprechen könnte.

In den alten Kulturvölkern, wie den Ägyptern und Assyrern, treten uns schon sehr früh neben den Götterbildern Statuen

der Herrscher entgegen. Zuerst architektonisch streng gebunden, dann immer freier und individueller, bis in der reifen ägyptischen und später in der griechischen und römischen Kunst das Porträt zur Vollkommenheit entwickelt ist.

Im Gegensatz zu jenen Denkmälern architektonischer Art ist es dem Beschauer gegenüber eine ganz andere psychologische Taktik, die in diesen Porträtdenkmälern eingeschlagen wird. Die Architekturdenkmäler suchen uns etwas mitzuteilen von der Wirkung, die eine Persönlichkeit ausgeübt hat; der Grundzug ihres Wesens, das Gewaltige, das Prächtige, das Finstere, das Mächtige wird uns aus dem Spiegel der Architektur, die mit ihrem Namen verknüpft ist, reflektiert. Man charakterisiert einen Menschen in einer zwar durch das Auge lesbaren aber abstrakten Sprache, ähnlich wie man etwa in der Sprache der Töne Persönlichkeiten zu charakterisieren vermag. Und im anderen Fall gerade umgekehrt: man sucht das Äußere des Menschen festzuhalten und überläßt es dem Eindruck dieses Äußeren, uns etwas mitzuteilen von den Wirkungen und Eigentümlichkeiten der Persönlichkeit. Interpretiert der Gestalter im ersten Fall das Individuum ins Allgemeine, so sucht er im anderen gerade das Spezielle zu fassen und überläßt es diesem, uns seinerseits das Allgemeine zu interpretieren.

Es liegt auf der Hand, daß nur in dieser zweiten Form eine über Grundstimmungen hinausgehende Charakteristik einer Persönlichkeit möglich ist, und in der Tat gibt es ja Männer, die wie Äschylus oder Cäsar uns durch die Züge ihres Antlitzes den Kern ihres Wesens zu deuten vermögen. Ebenso klar ist es aber, daß dies nicht immer der Fall ist, und daß diese Sprache der Charakteristik nur für den ertönt, der mit der Absicht sie lesen zu wollen an das Werk herantritt. Große pathetische Steinmassen ziehen auch den Unaufmerksamen in ihren Bann, ihnen gegenüber ist die bloße äußere Nachbildung eines Menschen, wenn man sich an das Vorhandensein solcher Nachbildungen einmal gewöhnt hat, ein unzulängliches Mittel, um von

der öffentlichen Bedeutung seiner Persönlichkeit Kunde zu geben; ein privater Zug bleibt zurück.

Das haben künstlerisch entwickelte Epochen wohl empfunden, und sie haben daraus den Schluß gezogen, daß das Porträtbild in Form einer Statue, an und für sich noch nicht ein Denkmal ist, sondern erst die Art ihrer Behandlung, ihrer Weiterbildung, ihrer Aufstellung ein Denkmal daraus machen kann.

Es bedarf irgendeiner Form der Monumentalisierung des Porträts, um es aus seiner privaten Sphäre heraus zum Charakter eines Denkmals zu erheben. Diese Monumentalisierung hat zunächst schon einzusetzen in der künstlerisch gesteigerten Art, in der die individuellen menschlichen Züge vom Künstler stilisierend aufgefaßt werden, und das ist künstlerisch vielleicht die tiefste Seite der Frage. Aber von dieser innerlichen Seite wollen wir zunächst nicht sprechen, sondern von den äußeren Mitteln, die außerdem noch nötig sind, um aus einer Statue ein Denkmal zu machen. Es gibt ihrer viele.

Es ist wohl kein Zufall, daß uns aus dem griechischen Altertum, außer wo es sich um die Verherrlichung des schönen nackten Körpers eines olympischen Siegers handelte, verhältnismäßig so wenig Bildnisfiguren in ganzer Gestalt überliefert sind, — vorwiegend sind es Büsten. Die Form der Büste, zumal wenn sie sich, wie bei den Griechen, verbindet mit dem glatten ragenden Schaft einer Herme, ist bereits eine gewisse Art der Monumentalisierung des Individuums; man löst sich los von den Zufälligkeiten der Tracht einer Zeit oder eines Volkes, und man gibt sozusagen den Extrakt einer Persönlichkeit im Haupte allein. In einfachster Form verbindet sich Plastik mit Architektur. Zu allen Zeiten ist die Herme eine monumentalere Denkmalsform für Privatpersonen gewesen als die Darstellung der ganzen Figur.

Die Griechen gaben solch bescheidenem Hermendenkmal aber erst seine Bedeutung dadurch, daß sie die Rolle, welche die Architektur dabei spielt, noch indirekt erweiterten: sie

brachten es in eine architektonisch geschlossene Umgebung. So stellten sie es etwa auf in einer Säulenhalle, wo es losgehoben wurde vom Treiben des Alltags, oder sie stellten es an den Rand eines Forums, wo ein ganzer Kranz gleichartiger Hermen durch die Bedeutung des Nachbarn die Bedeutung des Einzelnen hob. Welch ganz andere Wirkungen lassen sich dadurch erzielen, als wenn man solche kleinen Male rings in einer Stadt verzettelt, oder, wie es in manchen deutschen Städten üblich ist, sie zerstreut in den weiten Bezirken eines großen Parks, wo vielleicht einmal die Neugier eines Fremden angeregt wird, eine Inschrift zu entziffern. Kleine Denkmäler können zu großen werden, wenn man sie — wie das etwa auf dem Universitätsplatz in Padua geschehen ist — zusammenfaßt. Die Art der Aufstellung ist ein wesentlicher Teil aller Denkmalkunst: wir stoßen hier zum erstenmal auf die Tatsache, daß es sich bei ihr nicht nur um die Vereinigung von Plastik und Architektur handelt, sondern daß die Kunst des „Städtebaus" die dritte Kraft im Bunde ist.

Das Verewigungsbedürfnis macht aber nicht halt bei der Büste, oft ist es erst zufrieden mit der Darstellung eines Menschen in seiner ganzen Gestalt. Solche Bildnisgestalten sind vielfach für Innenräume bestimmt, und die Art, wie sie dadurch in den Mittelpunkt einer architektonischen Umgebung gerückt werden können, erledigt die Frage, die uns hier interessiert. Ein Problem tritt erst auf, wenn ein solches vereinzeltes Bildwerk im Freien aufgestellt werden soll — da bedarf es irgendeiner Art der Monumentalisierung, und man hat mannigfache Versuche dafür gemacht.

Zunächst das Einfachste. Man bildete solche Figuren groß, riesengroß. Von einer ganzen Anzahl römischer Kaiser wissen wir, daß sie sich in kolossalen Abmessungen verewigen ließen. Wir haben dieses Mittel auch in unserer Zeit verschiedentlich anzuwenden versucht, der Hermann im Teutoburger Wald und die Bavaria in München reden davon. Sie zeigen, daß die Vergrößerung an sich eine Gestalt noch nicht monumental macht, denn vor diesen gesteigerten Quantitäten Bronze setzt der „Respekt vor der Masse" nicht ein. Das ist uns nach dem früher Gesagten nicht verwunderlich, denn es war eine Wirkung, die an architektonische Behandlung geknüpft war, sie setzte nur ein, wo man das Gefühl der Organisierung eines Stückes Natur durch Menschenhand bekam. Wären solche Kolosse gefügt aus mächtigen Quadern, würde die Wirkung eine ganz andere sein. Der monumentale Eindruck des Rolands in Bremen oder des Bismarck-Rolands in Hamburg ist untrennbar von den Fugen seiner Steinschichten: die Figur wird dadurch unvermerkt architektonisch, und nun gelten für sie dieselben Normen wie für das Architekturmonument.

Man sieht, diese Monumentalisierungsart besitzt nur einen engen Kreis von Möglichkeiten, und das ist bei einem anderen Versuch in dieser Richtung, den die römische Zeit machte, noch mehr der Fall. Marc Aurel und Trajan suchten ihr Bildnis zu einem monumentalen Merkzeichen zu erheben dadurch, daß sie es auf einen gewaltigen Unterbau stellten, auf eine riesige reliefumwundene Säule. Das Merkzeichen wurde wohl monumental, aber das Bildnis wurde zum bloßen Schein; es kann ebensogut ein Gladiator dort oben stehen. Das Schicksal hat das an der Pariser Vendôme-Säule deutlich genug bewiesen, denn die blieb immer dasselbe Denkmal, ob nun Napoleon oder Gambetta oder der heilige Petrus auf ihrer Spitze thronte.

Gleichzeitig kam man auf einem viel bescheideneren Wege der Lösung des Problems von der Monumentalisierung des Porträts näher. Dieser Weg erscheint uns heute als etwas ganz Naheliegendes, und doch war es eine eigentümliche und originelle Tat, als der Künstler zum erstenmal seine Porträtfigur, um sie zu monumentalisieren, auf ein Pferd setzte.

Nur verhältnismäßig wenige Lösungen dieser Art sind uns aus dem Altertum überliefert; unter ihnen ist der Marc Aurel, der heute auf dem Kapitol in Rom steht, die bedeutendste. Man muß

sich klar machen, daß es gar nicht etwas so Selbstverständliches ist, einen Menschen, um ihn der Nachwelt zu überliefern, reiten zu lassen, zumal wenn es sich gar nicht etwa um ein kriegerisches Dahersprengen handelt, sondern, wie beim Marc Aurel, lediglich um eine wohlwollend-freundliche Gemütsverfassung, für die das Reiten völlig gleichgültig ist. Und dennoch wagt es der Künstler, ein als Individuum ganz gleichgültiges, an Masse weit überlegenes Lebewesen in Wettbewerb zu bringen mit seinem Bildnis, — dennoch stellt er einen mächtigen Tierschädel in dieselbe Achse mit seinem Menschenhaupt, — dennoch schafft er sich eine Gruppe, die nur noch zwei Ansichtsmöglichkeiten, die beiden Längsseiten, besitzt, während zwei Seiten zur Verzerrung werden, — dennoch schafft er sich eine Masse, die in ihrer Verteilung statisch beängstigt, da eine viel zu schwere hängende Materiallast auf viel zu schwachen Postamenten zu ruhen scheint: den dünnen Pferdebeinen.

Und alle diese Schwierigkeiten nimmt der Künstler ruhig in den Kauf, denn der Wunsch nach Monumentalisierung des Porträts ist größer als diese Bedenken; und die Zeit, die da, wo es sich um Jahrhunderte handelt, in der Kunst ebenso sicher sichtet wie das Nützlichkeitsprinzip im Kampf ums Dasein auf anderen Lebensgebieten, hat dem Künstler recht gegeben: noch heute ist die Reiterstatue die monumentalste Form des Bildnisdenkmals.

Zu diesem Siege wirkten verschiedene Momente zusammen. Einesteils der ungewöhnliche Reiz des Umrisses, der in der Seitenansicht im Widerspiel der horizontalen und vertikalen Linienzüge liegt, die trotz ihres Kontrastes durch die reitende Bewegung zu einer vollen Einheit verwachsen. Dann aber ein ganz anderer Grund, nämlich die Möglichkeit, das Pferdemotiv weiter auszugestalten zu einem illustrierenden Mittel der Charakterisierung des Reiters: man schildert das Wesen des Reiters durch das Temperament seines Pferdes.

Beim Marc Aurel sehen wir davon noch nichts. Das Pferd, das

deutlich porträthafte Züge aufweist, ist dem Reiter gegenüber nichts als ein neutrales Postament, dessen einzige Aufgabe darin liegt, vornehm zu erscheinen. Auch das Mittelalter weiß noch nichts von dieser psychologischen Vertiefung des Pferdemotivs, es befaßt sich aber in einer recht bemerkenswerten Weise mit jenen ästhetischen Schwierigkeiten, die wir für die Reitergruppe andeuteten.

Entweder wird der Reiter in kleinen Abmessungen hoch oben auf einen architektonischen Bau gestellt, so daß er in überschnittenen Linien durch seinen Umriß wirkt (zum Beispiel die Scaligergräber in Verona), oder er wird von architektonischen Aufbauten baldachinartig eng umgeben, so daß stets Architekturlinien den vollen Überblick überschneiden (zum Beispiel König Otto in Magdeburg), oder aber, und das ist der häufigste Fall, er wird so aufgestellt, daß die Längsachse des Pferdes parallel zu einer als Hintergrund wirkenden Mauer geht. So sehen wir den zum deutschen Sinnbild gewordenen Reiter im Dom zu Bamberg oder später den Karl XII. in Blois. Durch diese „städtebauliche" Maßnahme wird der Beschauer gezwungen, sich auf die ästhetisch vollwichtige Seite des Werkes zu konzentrieren, und auch jene statische Schwierigkeit der allzu großen Last auf allzuschwachen Stützen wird aufgehoben, da man zwischen den Beinen des Pferdes nicht mehr Luft, sondern eine abschließende Fläche sieht.

Alles das sind bedeutungsvolle Punkte. Die Durchbildung des Pferdes tritt daneben in dieser Zeit, wie gesagt, ganz zurück; die Kunst des Mittelalters kommt nicht dazu, das Tier ähnlich zu beherrschen wie den Menschen, hier setzt erst die Renaissance ein. Sie tritt die eigentliche Erbschaft des ehernen Marc Aurel an in zwei großen Reiterbildern: dem Gattamelata Donatellos in Padua und dem Colleoni Verrocchios in Venedig; — da Lionardos Mailänder Reiterdenkmal zerstört ist, sind sie die einzigen ehernen Reiter der Renaissance.

Schon bei Donatello fühlt man den Zusammenhang zwischen

der Art des Tieres und der Art des Mannes; das kurze, schwere, treuherzige Tier paßt zur Natur des tapferen, geraden Kriegsmannes, der dieser Gattamelata war; zu einer hinreißenden Charakterisierung des schneidigen Kondottiere aber weiß Verrocchio das Roß seines Colleoni zu gestalten. Pferd und Reiter verwachsen hier in Temperament und in Linie zu einer untrennbaren Einheit, und der Vorgang des Reitens selbst wird zu einer inneren Notwendigkeit, im Gegensatz zu der nur äußeren Berechtigung, die beim Marc Aurel vorliegt. Gleich vollendet ist dieser Zusammenklang von Roß und Reiter wohl nur noch beim Großen Kurfürsten Schlüters gelungen. Die Kunst hat die Sprache des Pferdes zu nutzen gelernt.

So ist das Motiv des Reitens neben seinen äußeren Wirkungen allmählich zum großartigen Charakterisierungsmittel geworden, und es wird keine Form des Bildnisdenkmals geben, die jene Doppelwirkung des äußeren Hervorhebens und des inneren Charakterisierens, die dem Reiterbild eigen sein kann, zu überbieten vermag ohne Heranziehung weiterer Hilfstruppen.

Jenes zweite Moment aber, der Wunsch, die Bedeutung einer Persönlichkeit zu verdeutlichen über die Mittel der Porträtzüge und der Geste hinaus, wird im Laufe der Denkmalsentwicklung immer drängender, und so kommt man dazu, das, was man oben noch nicht eindringlich genug glaubte zum Ausdruck bringen zu können, in einer Art Fußnote am Sockel des Denkmals weiterzuführen: man kommt zu den Sockelfiguren.

Die Erfindung ist nicht so sehr alt. Die Antike kennt sie ebensowenig wie das Mittelalter, und selbst als die Renaissance beginnt, im Sockel ein höchst wichtiges Moment für die Gesamtwirkung des Denkmals zu erkennen, benutzt sie ihn eigentlich nur als Träger des Wappens oder bescheidener Reliefs. Erst die Barockzeit beginnt wirklich erzählenden Schmuck am Sockel zu entfalten, und sie bleibt nicht stehen beim Relief, für das die Trajanssäule ja als ein gewisses Vorbild herangezogen werden könnte, sondern vollplastische Figuren wagen sich am Sockel

hervor. Der Unterbau des Großen-Kurfürsten-Denkmals in Berlin mit seinen vier gefesselten Kraftgestalten an den Ecken kann als besonders großzügiges Beispiel des daraus entstandenen Typus gelten.

In einer Zeit, wo man ohne Unterschied den heidnischen Olymp, den christlichen Himmel und die philosophischen Richtungen der Zeitgenossen benutzte, um plastischen Ausdruck für seine allegorischen Vorstellungen zu finden, ist diese Wendung in der Denkmalskunst ganz natürlich. Stilistisch kam ihr die Architektur auf halbem Wege entgegen, denn die geschwungenen Linien des Barock haben eine eigene Fähigkeit, solche abstrakte Lebewesen in den ganzen Fluß eines Aufbaus hereinzubeziehen, so daß man nicht mehr recht weiß, ob solch eine Figur entstanden ist als Abschluß einer architektonischen Linie oder die architektonische Linie als Abschluß einer Figur. Deshalb fassen wir denn auch jene vier gefesselten Kraftgestalten am Denkmal des Großen Kurfürsten gar nicht als gesonderte Sinnbilder auf, — es sind nicht vier Allegorien, sondern alle zusammen sind eine Allegorie, die eine Allegorie von Unterjochung alles Widerstrebenden durch die Kraft des Genies. Das ist wichtig, denn hier liegt künstlerisch eine Grenze. Das 19. Jahrhundert hat sie nicht erkannt, denn wenn wir an den Sockeln seiner zahlreichen Reiterdenkmäler vier allegorischen Gestalten begegnen, können wir sicher sein, daß es vier verschiedene Allegorien sind, und jede benimmt sich als ein Wesen für sich, das seine eigenen Pflichten zu erfüllen hat. Um Bismarck zu charakterisieren bemüht Begas den Atlas, den Siegfried und die Germania, und gerade in solcher Häufung zeigt sich die Leere und Hilflosigkeit der künstlerischen Phantasie. Die Plastik wird dazu mißbraucht, um „Lebende Bilder" am Denkmalssockel zu stellen, Gruppen, die sich auch auflösen und anders zusammensetzen oder gar ganz verschwinden könnten.

Was wir mit der letzten Möglichkeit berühren, ist eine der wichtigsten Fragen im Thema Denkmalskunst: die unlösliche

Verbindung von Architektur und Plastik. Wir brauchen nur ins Mittelalter zu schauen, um zu sehen, daß die beiden Reiche ganz miteinander verschmelzen können. Die frischen Werke der reifen romanischen und der frühen gotischen Epoche erzählen uns in naivem Nebeneinander die ernstesten Geschichten und die harmlosesten Schnurren, und trotzdem werden sie nicht spielerisch, sondern ein großer Zug hält das Ganze gebunden, weil alle diese Plastik architektonisch aufgefaßt ist. Aus der Masse der Bausubstanz heraus — mag es sich nun um einen Brunnen oder ein Portal oder ein Grabmal oder nur um einen Wasserspeier handeln — wird die Skulptur gewonnen; sie wird nicht da draußen irgendwo gemacht und nun als Schmuck zum Bauwerk hinzugetan, sondern ein Stück des Baukörpers belebt sich gewissermaßen von innen heraus an der entscheidenden Stelle zur organischen Schmuckform wie bei einem Kristallisationsprozeß. Ganz von selber ergibt sich daraus eine Stilisierung von Form und von Gebärde, die beide im Bann der Architektur bleiben.

Als sich in der Renaissance die Fähigkeiten der technischen und formalen Verfeinerung immer mehr entwickeln, ist ein wachsendes Loslösen der Skulptur von der Architektur die Folge: sie zieht sich zurück in besonders für sie ausgesparte Füllungen, dann in besonders für sie hergestellte Nischen und von da auf besonders für sie aufgebaute Postamente. Und je mehr die Skulptur sich befreit und so zum Selbstzweck wird, um so mehr beginnt der stilisierende Einfluß der Architektur sich zu verwischen, erst nur äußerlich, dann auch innerlich.

Der dadurch entstehenden Gefahr kann man nun nicht etwa durch ein grundsätzliches Zurückgreifen auf mittelalterliche Auffassungen begegnen, das wird nur in einzelnen Fällen möglich sein. Man muß die selbständig gewordene plastische Figur auf andere Weise wieder in engere Verbindung mit der Architektur bringen, und das ist nur dadurch möglich, daß man sich nicht einfach mit dem Sockeldenkmal begnügt, sondern Motive

lebendig werden läßt, die solcher Verbindung in die Hände arbeiten.

Eine entscheidende Vorbedingung dafür ist die Wahl des Denkmalplatzes. Es muß das Ziel sein, das Kunstwerk mit dessen jeweiligen Eigentümlichkeiten so in Zusammenhang zu bringen, daß es untrennbar mit der Umgebung verwächst. Dafür genügen nicht die üblichen drei Stufen, es gehören schon andere Mittel dazu, die in das Gebiet städtebaulicher Gestaltung herübergreifen.

Man hat beispielsweise Ludwig Richter in Dresden in Bronze auf einen polierten Granitsockel gesetzt, und kein Zeichen weist bei dieser Darstellung darauf hin, ob man es nicht etwa mit einem Historiker oder Dichter zu tun hat. Wie anders könnte ein Ludwig-Richter-Brunnen wirken; es wäre nicht schwer durch ihn die Stimmungswelt zu charakterisieren, die mit dem Namen dieses Mannes zusammenhängt.

Wesentlich dabei wäre die Behandlung des Wassers. Es ist eines der wichtigsten und der wandlungsfähigsten Mittel, um Architektur und Plastik in lebendige Beziehungen zu setzen, darüber hinaus aber um die wirkungsvolle Verbindung des so entstandenen Werkes mit seiner Umgebung herzustellen. Es gilt, die einzigartige Möglichkeit vielseitig auszunutzen, die der Architektur dadurch gegeben ist, daß sie ein bewegliches Element in ihren Dienst zu nehmen vermag.

Wir müssen uns etwas ausführlicher vergegenwärtigen, welcher Reichtum an Motiven aus der künstlerischen Bändigung des Wassers entsteht. Es handelt sich dabei nicht allein um Personendenkmäler, wie sie etwa der Mönckeberg-Brunnen oder der Kaiser-Karl-Brunnen in Hamburg zeigen, sondern auch um Anlagen, die keine bestimmte sachliche Beziehung haben, sondern die nur die Denkmäler von Gemeinsinn und Bürgerstolz sind.

Will man Wasser in den Dienst der Architektur nehmen, so muß man aus seiner unbestimmten Fülle einen Teil als Strahl absondern: der gefaßte Strahl und das fassende Becken sind

die Urform des Brunnenmotivs. Im kleinen und im großen können sie im Widerspiel miteinander stehen. Daraus entspringen zwei architektonische Aufgaben, die Anlaß geworden sind zu immer neuen reizvollen Lösungen. Die Öffnung, die den Strahl entläßt, lockt die gestaltende Phantasie. Es ist erstaunlich, in wie mannigfacher Weise der Begriff „Mund" ausgebildet werden kann, bald in schwellenden, abstrakt wirkenden Formen, bald in Verbindung mit animalischen Gestaltungen, die zwischen Tier und Mensch wunderlich wechseln. Der alte Zusammenhang, den die Dichtung zwischen Wasser und phantastischen Wesen hergestellt hat, findet hier eine oft nur leise und fast unbewußt anklingende künstlerische Form.

Rainer Maria Rilke beschwört diesen Zauber in dem Gedicht:

O Brunnenmund, du gebender, du Mund,
Der unerschöpflich Eines, Reines spricht —
Du von des Wassers fließendem Gesicht
Marmorne Maske. Und im Hintergrund
Der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
Tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
Am schwarzen Altern deines Kinns
Vorüberfällt in das Gefäß davor.
Das ist das schlafend hingelegte Ohr,
Das Marmor-Ohr, in das du immer sprichst.
Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
Redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
So scheint es ihr, daß du sie unterbrichst.

Wunderbar, wie diese Verse vor unserem inneren Blick jene Urform entstehen lassen, in der Wasser durch die Mittlerrolle des Architektonischen zum Genossen des Menschen wird: gefaßter Strahl und fassendes Becken, ein Stück Lebensnotdurft und zugleich ein Stück Denkmal. Denn nicht nur an der Stelle,

wo das Leben entquillt, ergibt sich die Gelegenheit zu einer köstlichen Fassung, sondern auch am Becken, in dem sich das Wasser sammelt. Aus dem bewegten Murmeln, das zwischen Strahl und Wasserfläche spielt, lassen sich vielfältige Geschichten heraushören, die sich an der Wand des Beckens materialisieren. Es ist eine Eigentümlichkeit des Wassers als Bundesgenosse künstlerischer Wirkung, daß es die Macht besitzt, die Phantasie anzuregen, und dabei spielt Auge und Ohr in gleicher Weise mit. Wo findet das Ohr sonst diese Verbindung von perlendem Leben und immer wiederkehrendem Rhythmus, die innere Töne erweckt ohne zu beunruhigen?

Aber was angeregt wird, ist nicht nur die Phantasie, die im erzählenden Kunstwerk, in Versen, oder in Tönen, oder in plastischen Darstellungen ihren Niederschlag findet. Wasser reizt zu weit mehr, nämlich zu einem immer neuen Spiel architektonischer Formbildungen. Dadurch wird es zu einem der schöpferischen Kräfte in der Denkmalkunst.

Vergegenwärtigen wir uns einige der fruchtbarsten Typen der Brunnengestaltung.

Das Becken weitet sich; aus der Mitte steigt eine Säule empor; sie wird zu einem eigenen kleinen Bauwerk, mit dem die verschiedenen Denkmalbeziehungen in Verbindung gebracht werden können; Figuren schmücken nicht nur die Säule, sie lagern sich auch am Brunnenrand. Und das alles wird genutzt als Mittel, um durch phantasievolle Einfälle, aus dem einfachen Strahl des entströmenden Wassers ein Spiel von Strahlen zu machen.

Dann ein anderer Typus: das Becken wird vermannigfaltigt; der Strahl ist nicht mehr zum Auffangen für den Gebrauch bestimmt, hoch oben entspringt er als Quell, und sein Wasser fällt von Becken zu Becken. Und wieder hat ein Dichter den Reiz dieses Gebildes aufgefangen; Konrad Ferdinand Meyer singt:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Wir sehen das Wasser in einer neuen künstlerischen Gestalt, nicht mehr als Strahl, sondern als Schleier, der silbern die steinernen Formen umspielt.

Und wieder ein anderer Typus: inmitten gebändigter Felsen erheben sich Gestalten und zwischen ihnen fällt das Wasser in abermals neuer Formung: wie in kleinen Kaskaden schießt es über den Stein herunter. Wir denken an die Gärten vom Tivoli.

Schließlich aber finden wir Bildungen, in denen alle diese Wasserformen, das Strahlen, das Quellen, das schleierartige Weben und das kaskadenartige Fallen sich zu reichster Wirkung vereinigen. Das Singen des Strahls, das Murmeln des Quellens, das Rauschen des Fallens, all dies verschiedenartige Tönen des Wassers ist wie zu einem Orchester zusammengefaßt. Solch bunte Entfaltung von glitzerndem Augenspiel und tönendem Ohrenspiel kann der Künstler mit seinem starren steinernen Werk verbinden; es ist, als ob es selber in Bewegung geriete inmitten all der Bewegung, die es scheinbar entfesselt. Erst die Barockzeit hat diese letzten Möglichkeiten ausgenutzt, die dem Wasser als Bundesgenossen der bildenden Kunst gegeben sind, und es entstanden berauschende Werke wie die Fontana Trevi in Rom oder der Marcolini-Brunnen in Dresden.

Solche verwirrende Fülle der Effekte ist nicht mehr das, was wir heute anstreben, wenn wir das Wasser in den Dienst von Brunnendenkmälern stellen. Es ist charakteristisch, daß ein

reifer Künstler wie Adolf Hildebrand, in dessen Künstlertum sich Bildhauerisches und Architektonisches in seltener Harmonie vereinen, die verschiedenen Wirkungen weise sondert, so daß jede in ihrer besonderen Eigenschaft voll zur Geltung kommt. In den vier großen Brunnendenkmälern, die Deutschland ihm verdankt, spielt es ganz verschiedene Rollen: im Wittelsbacher Brunnen in München sehen wir es als quellenden Strahl aus der Schale emporsteigen, als Schleier vom Schalenrand eines oberen Beckens herunterwallen und im Sockel als Ring kleiner Kaskaden das unterste Becken erreichen; im Vater-Rhein-Brunnen, wie er in Straßburg aufgestellt war, lag die Wirkung in der Art wie das am Sockel der Statue hervorsprudelnde Wasser in breitem Stufenfall in das langgestreckte Becken herunterfließt, bis es Ruhe findet; der Kölner Vater-Rhein-Brunnen zeigt den Gegensatz des in ruhigem Strom der Urne des Flußgottes entfließenden Schwalls und den Bächen und Strahlen, die malerisch zwischen den in Grotten spielenden Rheintöchtern hervorbrechen; im Münchener Hubertus-Brunnen endlich, dem Denkmal des Prinzregenten, liegt die Hauptwirkung in der vom Brunnenhaus umgebenen ruhigen Wasserfläche, in der sich der mystische Hirsch spiegelt. So ist alles auf eine Hauptrolle eingestellt, die dem Wasser zugewiesen wird. Ein Meister spielt auf diesem Instrumente. Er zeigt uns, daß Wasser gefaßt und gelenkt von Architektur wohl das schönste Mittel ist, um Plastik und Baukunst unlöslich miteinander zu verbinden.

Es liegt auf der Hand, daß die Anlagen, bei denen das gefaßte Wasser die künstlerische Mittlerrolle spielt, trotz allem Reichtum der Gestaltung nur einen bestimmt umrissenen Kreis von Denkmalsthemen umfassen: es sind die Künstlerdenkmäler und all das, was man vielleicht mit dem allgemeinen Begriff der Kulturdenkmäler bezeichnen kann. Für das weite Reich der Male, die staatsmännischen und militärischen Persönlichkeiten gelten, oder die ganz allgemein dem Ausdruck des nationalen

Empfindens dienen, kommt die Verbindung mit der vieldeutigen Phantasievorstellung, die das bewegliche Element entfesselt, nicht in Betracht, ja, wir verlangen von ihnen den Eindruck fester Unbeweglichkeit als einen ersten und maßgebenden Charakterzug ihres Wesens.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß in einer Stadt, wo schon soundsoviele berühmte Männer in Sockeldenkmälern verewigt sind, selbst das beste Herrscherdenkmal von gleichem Typus nicht zu der populären Bedeutung zu kommen vermag, die ihm als Repräsentanten einer großen allgemeinen Idee gebührt. Da muß der Ernst der ganzen Anlage mitsprechen. Manchmal, zumal in kleinen Städten, ist vielleicht schon etwas erreicht, wenn man ein solches Denkmal mit der Wand eines bedeutsamen öffentlichen Gebäudes verbindet, es verwächst dadurch mit einem gegebenen historischen Begriff der Stadt und erhält von vornherein eine erhöhte äußere Würde.

Nach einer ganz anderen Richtung gehen Versuche der Monumentalisierung der Bildnisgestalt, die beim Thema „Bismarck" hervorgetreten sind, Versuche, die allerdings nur bei den ganz großen Erscheinungen möglich werden, deren Name ein Stück Volksempfinden weckt. Die Bildnisgestalt selbst ist in die Sphäre einer Allegorie gehoben, die Züge des Individuums sind projiziert in das Schema eines dichterisch empfundenen Typus, eines Roland, eines Siegfried, eines Zeus. In Hamburg sieht man Bismarck rolandartig gen Himmel ragen, in dem großen Binger Wettbewerb errangen eine Siegfriedgestalt und ein Entwurf, der ihn darstellte, zeusartig thronend mit entblößter Brust, die ersten Preise. Wenn wir aber zu diesem Maß von Pathos greifen, müssen wir den Ton, der hier angeschlagen wird, sorgsam vorbereiten, wir müssen ihn anklingen und mitklingen lassen in gleichartiger Stimmung architektonischer Art, — wir müssen die unbewußt wirkende Macht der Architektur benutzen, um den Beschauer aus der Welt des Alltagsempfindens unvermerkt zu der Stimmung überzuleiten, die uns

solche dichterische Steigerung nicht als Dissonanz, sondern als etwas Selbstverständliches erscheinen läßt.

Vielleicht wirken wir sogar am stärksten, wenn wir die Macht des Symbols noch unpersönlicher walten lassen, indem wir sie ganz in der Gestaltung der Architektur suchen. Die Cheops-Pyramide, der Titus-Bogen, das Grabmal des Theoderich, die Bismarck-Säule wecken nicht nur die Erinnerung an einen bestimmten Mann, sondern zugleich an das ganze Volk, in dessen Dienst dieser seine hohe Kraft entfaltete. Die großartigen Denkmalsanlagen, die das deutsche Volk seinen im Weltkrieg gefallenen Söhnen errichtet hat, sind Architekturdenkmäler. Wenn sie nicht meist in fremden Ländern ständen, würden sie die Phantasie unseres ganzen Volkes beschäftigen.

Keine andere künstlerische Sprache vermag den Ausdruck zu übertönen, der in gefügten Massen liegt. Die tiefsten Empfindungen der Menschheit: der tiefste Stolz nationalen Fühlens, die tiefste Ehrfurcht des Glaubens, der tiefste Schmerz des Todes, die tiefste Freude an Macht und Größe einer genialen Persönlichkeit, — sie lassen sich nur ausdrücken in einer abstrakten Sprache: in der Sprache der Harmonien. Das ist eine Sprache, die entweder in Tönen oder in Massen laut wird.

Um sie zu sprechen, bedarf es der Seele des Dichters.

X. DIE KUNST DES STÄDTEBAUS

Wenn man die Arbeit eines Mannes verfolgt, der auf städtebaulichem Gebiet tätig ist, wird man auf statistische Tabellen über Bevölkerungsbewegung und Wohnungsverhältnisse stoßen, man wird Diagramme über Verkehrswesen und Warenumschlag finden, man wird Karten über Bodenwirtschaft und Wasserwirtschaft sehen und Projekte für Kraftleitungen, Wasserversorgung und Abwasserwirtschaft. Es ist kaum anders möglich, als den Eindruck zu gewinnen, daß soziale, wirtschaftliche und technische Dinge der Gegenstand der Arbeit sind, und darin täuscht man sich auch nicht. Die Frage scheint durchaus berechtigt: Wo bleibt hier Raum für etwas, das eine künstlerische Sprache spricht?

Wenn man aber vor der fertigen Leistung steht, und sie ist gut gelungen, merkt man nichts von diesem aus allen möglichen Berufssphären stammenden Apparat. Beim Durchwandern einer Kruppschen Siedlung oder der Gartenstadt Staaken, oder auch beim Betrachten der Pläne der Stadt der Hermann-Göring-Werke, braucht man an nichts anderes zu denken als an Verteilung und Gruppierung der verschiedenen baulichen Elemente, an ihre Wohnlichkeit, ihre eindrucksvolle Wirkung und ihr Verhältnis zur lebenden Natur.

In dieser Tatsache liegt die erste und in mancher Hinsicht größte Kunst städtebaulicher Arbeit. Denn es muß möglichst wenig zum Bewußtsein kommen, wie verwickelt die Ansprüche eines heutigen Lebenskörpers sind und wie problemreich seine harmonische Einpassung in die Gegebenheiten des Bestehenden ist, wenn dieser Lebenskörper den Reiz natürlichen Wesens haben soll.

Die äußeren Formen unserer Umwelt wurden eben deshalb so unerträglich, weil die technischen Einrichtungen, die zur Bewältigung der Bedürfnisse von Menschenhäufungen unentbehrlich sind, unabhängig voneinander bewältigt wurden und dadurch in alle Eindrücke störend hereinspielten.

Die Anlagen waren für sich betrachtet vielleicht ganz auf der Höhe der Zeit, als Gesamterscheinung bildeten sie ein Chaos, in dem die ungewohnten technischen Erscheinungen zumeist am stärksten auffielen, weil sie am herrischsten und unbeweglichsten ihr Recht verlangten. Das erste Ziel des Städtebaues ist, alle die grundlegenden soziologischen Dispositionen miteinander abzustimmen, und alle technischen und mechanistischen Einrichtungen so im nun entstehenden Lebenskörper einzufügen, wie sie auch im menschlichen Körper eingefügt sind, wo die Blut- und Nervenbahnen, Herz, Magen, Darm und die anderen technischen Einrichtungen des Lebens weise verteilt und derart angeordnet sind, daß das eigentliche Endergebnis, der gestaltete Mensch, sich ihrer bedienen kann, ohne daß sie störend in Erscheinung treten.

Mit diesem Wunder des technischen Organismus der lebenden Geschöpfe ist von ferne vergleichbar, was der heutige Städtebauer mit der Disposition der Blutbahnen der verschiedenen Verkehrsarten, den Nervensträngen der Kraftleitungen, der Organe der Arbeit, der Ernährung und Entleerung zu leisten hat, ehe er mit dem bewußten Gestalten der individuellen Lebensformen beginnen kann. Wenn es ihm gelungen ist, für eine gestalterische Idee f r e i e B a h n zu bekommen, hat er ein wesentliches Stück „Kunst" geleistet, ehe die sichtbare Kunst beginnen kann.

Die „s i c h t b a r e K u n s t", das ist auf dem Gebiet des Städtebaus kein deutlich umrissener Begriff. Die Kunst einer Stadtanlage kann man dem F a c h m a n n wohl sichtbar machen, wenn er ihr abstraktes Bild, nämlich den Grundplan, vor sich hat. Seine geschulte Phantasie kann darin spazierengehen, und sie

wird finden, daß die schlichten Linien, die Luftraum gegen Bebauung abgrenzen, eine eigentümliche Suggestionskraft besitzen. Der Laie wird diese Sprache des Planes nur selten in vollem Maße verstehen; aber auch wenn wir uns ohne den Plan in dem Gebiet bewegen, der das Ergebnis dieser städtebaulichen Arbeit ist, ist ihm das Wesen der Sache nur schwer deutlicher zu machen. Man wird sein Verständnis nicht besonders fördern, wenn man etwa darauf aufmerksam macht, wie gut die Silhouette eines Bauwerks als Blickfang in den Lauf einer Straße springt, oder wie geschickt die Mündungen der Seitenstraßen angelegt sind, oder wie wohltuend eine sanfte Straßenkrümmung zwischen rechten Winkeln wirkt, oder wie vernünftig das Arbeitsgebiet durch einen Grünstreif vom Wohngebiet abgesetzt ist, oder wie fein man auf den Eindruck eines Platzes vorbereitet wird. — Alle solche Feinheiten sind gewiß beachtenswert, aber sie sind nicht etwas für sich Bestehendes. Wenn man von ihnen ausgeht, so ist es ähnlich, wie wenn man das Wesen einer Symphonie zu erfassen suchte, indem man auf einzelne Motive und Effekte achtet. Erst wenn man ein Ganzes erlebt, werden die Einzelheiten etwas Lebendiges.

Was bei einem solchen Ganzen auf das Konto der Kunst des Städtebaues kommt, spürt man nur halb unbewußt, weil die Kunst, die in den einzelnen Bauten steckt, sie so leicht übertönt. Es ist nämlich etwas anderes als die Summe der Eindrücke der einzelnen Bauten, was auf einen einwirkt, wenn man etwa durch die Mittelader von Augsburg wandelt oder den Kapitolplatz in Rom betritt; man wird umfaßt von einer undefinierbaren Gewalt: man erlebt einen Raum.

Es ist die Eigentümlichkeit der Baukunst, daß ihre Werke nicht nur Hülle von inneren Räumen bilden, sondern daß sie zugleich äußere Räume schaffen oder schaffen helfen. Sie sind Teilstücke eines Außenraumes. Das bedeutet einen künstlerischen Anspruch, der nicht unmittelbar aus ihrer besonderen Aufgabe als solcher, ihrer Zweckleistung und deren künstlerischer

Durchbildung erwächst, sondern der aus einer ganz anderen Richtung kommt: aus einer Forderung, die einem außerhalb des eigenen Programms liegenden Gemeinschaftsgeist entspringt. Die Art aber, wie das Bauwerk sich mit diesem Gemeinschaftsgeist auseinandersetzt, sich ihm einpaßt oder ihm eine besondere Richtung gibt, entscheidet über den künstlerischen Wert der Leistung. Die organisatorische Kraft dieses Gemeinschaftsgeistes ist das, was wir „Städtebau" nennen.

Im Lauf der historischen Entwicklung war es oftmals eine anonyme Kraft, wie beispielsweise in jener vielgestaltigen Mittelader der Stadt Augsburg, oft aber war es auch die Kraft eines führenden Meisters, wie beim Kapitolplatz Michelangelos. Heute ist es nur möglich, auf die Wirkung dieses Gemeinschaftsgeistes, aus dem ein künstlerischer Außenraum entsteht, zu rechnen, wenn ein bestimmter Wille ihn zu bestimmtem Ziele lenkt.

Die Schwierigkeit solchen Lenkens liegt darin, daß der Wille im allgemeinen nicht die Möglichkeit hat, sich bis zum Endergebnis durchzusetzen, sondern nur den Auftakt geben kann zu dem, was erst allmählich in konkreter Form entstehen wird. Das bedeutet, daß es meist nur der Grundriß der Raumgestaltung und der allgemeine Rhythmus seiner Wände ist, was von der Kunst der städtebaulichen Planung festgelegt werden kann. Das, was dem Innenraum erst seinen ausschlaggebenden Charakter gibt, sein oberer Abschluß, bleibt offen. Das ist nicht etwa nur in dem Sinne gemeint, wie der Außenraum seiner Natur nach keinen anderen Abschluß als den offenen Himmel besitzt, sondern es handelt sich um etwas anderes. Beim Außenraum wird der künstlerische Eindruck seines oberen Abschlusses nicht durch die Tatsache dieses Offenseins bestimmt, sondern was ihm den Abschluß verleiht, ist der Bautenumriß, mit dem sich der Raum optisch gegen den Himmel absetzt. Wenn die Ausführung des Planes ebenfalls in der Hand des städtebaulichen Gestalters liegt, wie das bei vielen der großarti-

gen Schöpfungen des Barock und neuerdings bei manchen Planungen unserer Zeit der Fall ist, wird der künstlerische Wille im Hinblick auf diesen wesentlichen Teil der Raumgestaltung nicht beschränkt, und insofern ist der Weg zum letzten künstlerischen Ziel leicht gemacht. In den meisten Fällen aber ist es so, daß die Umrißwirkung der Seiten des Raumes vom städtebaulichen Planer nur vorbereitend beeinflußt werden kann. Es ist eine besondere Kunst, die Dinge so zu gestalten, daß beim Entstehen der konkreten Massen, Ruhe und Bewegung sich richtig verteilen und die baulichen Betonungen aus innerer Notwendigkeit da hervorgelockt werden, wo sie gewollt und wo sie nötig sind. Das ist eine Kunst, die als solche verborgen bleibt und die nur in Wirkung tritt als Teil eines Gemeinschaftskunstwerks.

Um diesen merkwürdigen Begriff eines „Gemeinschaftskunstwerks" kommen wir im Städtebau nicht herum. Er deutet darauf hin, daß in einem Stück städtebaulicher Gestaltung etwas Ähnliches wirkt wie in der Orchesterleistung einer musikalischen Symphonie. Immer wieder wird man zurückgeführt auf das Bild, das Goethe so schön in seinen „Maximen und Reflexionen" gezeichnet hat; er denkt sich Orpheus, der durch die Töne seiner Leier die Steine herbeilockt und sie zwingt, sich zu harmonischen Massen zu fügen: „Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig."

In dieser dichterischen Darstellung steckt mehr als ein Bild. Wenn der heute städtebaulich Schaffende sie liest, sieht er darin ein Ideal aufgestellt, und aus diesem Ideal ergeben sich für ihn Forderungen sehr ernster Art.

Das Ideal, das aufgestellt wird, ist das Entstehen städtebaulicher Gestaltungen aus einer außerhalb aller technischen Überlegungen, ja aller Überlegungen der Vernunft entspringenden Kraft, einer Kraft, die ähnlich wie der Wachstumsaft der Pflanze den Organismus hervorbringt, einer Kraft, die das Vermögen harmonischer Entfaltung als geheimnisvolle Naturgabe in sich trägt.

Diesem Ideal steht die Wirklichkeit in grausamer Gegensätzlichkeit gegenüber. Man kann beim Aufwachsen einer Stadt nicht auf eine natürliche Wachstumkraft rechnen, die den Keim harmonischer Entfaltung in sich trägt. Was entsteht, wenn sie ihren natürlichen Antrieben überlassen bleibt, ist nicht Wachsen, sondern Wuchern. Die organismusbildende Kraft natürlichen Wachstums muß man ersetzen durch geistige Mittel: durch Überlegungen der Vernunft, durch Regelungen aus Menschengeist. Und doch muß das Ergebnis, wenn anders man es vollwertig nennen kann, den Charakter natürlichen Wachstums tragen und muß die Eingriffe künstlicher Regelungen der Vernunft vergessen lassen. Ein Mechanismus muß zum Organismus werden: das ist die große und schwere Aufgabe der Kunst des Städtebaus.

Wie ist solch eine wunderbare Wandlung überhaupt möglich? Nur dadurch, daß in das Vernunftgebilde auch etwas Irrationales mit einströmt. Der Entwerfende muß zwar von dem ganzen wissenschaftlichen Material der Statistik, von Wohnungspolitik, Verkehrspolitik und Wirtschaftspolitik ausgehen, er muß überblicken, welcher technische Niederschlag aus diesem wissenschaftlichen Material hervorgeht, aber er darf sich nicht damit begnügen, denn aus all diesem Wissen entsteht noch nicht die Kraft der Gestaltung. Es ist nur die Kette eines Gewebes, dessen Schußfäden der Phantasie entstammen müssen. Nicht einer beliebig schweifenden Phantasie — die gibt es bei allem, was mit ernstem baulichen Tun zusammenhängt, überhaupt nicht —, sondern einer Phantasie, die sich

entzündet an den verwickelten Forderungen der Wirklichkeit. Das Wissen muß zum Bilde werden. Erst wenn das eintritt, ist der entscheidende Augenblick einer städtebaulichen Arbeit erreicht: man muß ein Stück Zukunft innerlich schauen. Denn ein städtebaulicher Plan wird nicht erdacht, sondern erschaut, das Geschaute wird nicht gezeichnet, sondern „gewebt". Es ist ein kunstvolles Gewebe aus Zwang und Freiheit.

Dessen muß man sich bewußt sein, wenn man die künstlerische Sprache eines Bebauungsplanes recht verstehen will. Der Begriff „Zwang" braucht in diesem Zusammenhang nicht etwas Störendes zu sein. Wenn es gelingen soll, einen Mechanismus in einen Organismus zu verwandeln, kann das Ziel nur sein, dem Entstehenden in seinem Verhältnis zur Natur den Charakter der Willkür zu nehmen, und den Eindruck der inneren Notwendigkeit, der allem Organischen als etwas Selbstverständliches anhaftet, so stark wie möglich herauszuarbeiten. Dafür ist das wichtigste Mittel, das entstehende Gebilde mit den jeweiligen Gegebenheiten der Natur aufs engste zu verflechten; man darf nicht mehr unterscheiden können, ob die Planung aus den Eigentümlichkeiten der Natur, oder die Eigentümlichkeiten dessen, was als „Natur" erscheint, aus der Planung hervorgehen. So erreicht man, daß ein Stück organischen Lebens sich im konstruierten Leben fortsetzt.

Auch der Begriff „Freiheit" ist in diesem Zusammenhang etwas Relatives, denn die Freiheit des inneren Schauens wird vielartig gebunden, sobald die Aufgabe zu lösen ist, diese Schau so zu materialisieren, daß man Rechenschaft von ihr geben kann. Das ist eine ganz eigene Kunst, die sich an schöpferische Organe besonderer Art wendet. Es handelt sich ja nicht etwa darum, in einem perspektivischen Bilde zu zeigen, was einem vorschwebt, sondern um die Kunst, Anweisungen an die Zukunft zu geben, die so geartet sind, daß jenes gewollte Bild beim Heranwachsen von Bauten und Bäumen in der Wirklichkeit entsteht. Diese Anweisungen dürfen nicht ein totes

Schema sein: die Musik des Orpheus muß in sie hereinfließen. Hier ist der Punkt, wo die musikalische Analogie von einem bloßen poetischen Vergleich zu einem künstlerischen Tun werden muß, das unter ähnlichen Gesetzen steht.

Wir haben bei Besprechung des Einzelbauwerks bereits ausgeführt, daß zwischen dem innersten Wesen von Tonwerk und Bauwerk große Verwandtschaften bestehen, die man allerdings nur begreifen kann, wenn man auf das zurückgeht, was die beiden entgegengesetzten Welten des Zeitgeschehens und des Raumgeschehens miteinander verbindet: die Zahl. Ebenso wie „Raum" und „Zeit" Vorstellungen sind, die der Menschengeist sich geschaffen hat, um sich im Fluten des unendlichen Geschehens zurechtfinden zu können, ist es auch die Zahl. Sie ist dem Raum- und Zeitbegriff in gewisser Weise übergeordnet, da sie nicht nur beide Begriffe umfaßt, sondern das Mittel ist, durch das sich der Mensch allein zugleich in der von ihm geschaffenen Welt des Raumes und der Welt der Zeit zu orientieren und sich dem Nebenmenschen mitzuteilen vermag. Auf dieser Grundlage aber wurde die Zahl bald weit mehr als ein Mitteilungsinstrument, sie führte zur Entdeckung von Gesetzen, die nicht nur der Anfang der Erkenntnis der menschlichen Verstandesorganisation, nämlich der Mathematik — sondern auch der Anfang der Erkenntnis der menschlichen Gefühlsorganisation, nämlich der Harmoniebegriffe waren. In der Musik kamen sie dem Menschen zuerst zum klaren Bewußtsein, die Länge der Saiten, deren Töne ihm harmonisch zueinander zu stimmen schienen, konnte er messen: er konnte seelische Wirkungen in Zahlen ausdrücken. Erst allmählich erkannte er, daß die Wirkungen von Proportionen nicht nur ein akustisches, sondern auch ein optisches Phänomen sind. Alle künstlerische Wirkung geht mit einer ihrer Wurzeln auf dies Phänomen zurück, am deutlichsten aber wird das in derjenigen Kunst, in der es sich um die Beziehungen von Raum zu Masse handelt, Beziehungen, bei denen die Proportionen am sinn-

fälligsten und klarsten in die Erscheinung treten: der Baukunst. Es ist kein Zufall, sondern hat seine tiefen und einfachen Gründe, weshalb alle Erörterungen über Baukunst immer wieder zu dem Versuch führen, sich durch den Hinweis auf musikalisches Erleben verständlicher zu machen.

Beim Einzelbauwerk können wir die Verhältnisse von Flächenteilungen, die Massenproportionen, und die Raumabstimmungen in ihren inneren Zusammenhängen noch bis zu einem bestimmten Punkte, wo das Unmeßbare beginnt, verfolgen. Es enthüllt uns gleichsam seine Melodie.

Beim städtebaulichen Gebilde bewegen wir uns in der gleichen Sphäre, aber es handelt sich nicht mehr um eine in sich geschlossene Melodie, sondern um den komplizierten Aufbau einer Symphonie, die ihre künstlerischen Absichten in Sätzen entwickelt, die ganz verschiedenen Charakter haben, und die sich doch zu einer höheren Einheit zusammenschließen.

Wir haben nicht die Absicht, den Vergleich im einzelnen fortzuführen, er hat nur den Zweck, durch die Erinnerung an eine allgemein bekannte Kunstform die Vorstellung von dem zu erleichtern, was sich bei dem so schwer verständlichen und so wenig bekannten Vorgang städtebaulicher Gestaltung an künstlerischen Schwingungen regt. Es handelt sich nicht einfach um das Aneinanderfügen räumlicher Aufteilungen, sondern um das Entwickeln sinnvoll ineinandergreifender, wohl abgestimmter Raumelemente. Die Gesichtspunkte, die dabei verfolgt werden, sind denen eng verwandt, die beim räumlichen Gefüge großer Einzelanlagen auftreten. Es gibt erstaunliche Palastanlagen aus der römischen Kaiserzeit und prunkvolle Klosteranlagen des Barock, in denen so gut wie alles entfaltet ist, was ins Große übertragen an monumentalen künstlerischen Reizen in der Raumfolge eines Stadtgebildes zu entwickeln ist: Der Übergang von Enge in räumliche Weite, der Gegensatz von glatten Wänden und reich gegliedertem Schattenspiel — die Steigerung der Wirkung durch retardierende Momente — die

Überschneidung der großen Dominanten durch maßstabgebende Teile — die Überraschung durch unerwartete Durchblicke — die beruhigende Zusammenfassung aller bedeutungsvollen Elemente zu einem abschließenden Gesamteindruck.

In der Art, wie diese optischen Wirkungen abgestimmt sind, entfaltet sich das Spiel der Verhältnisse, das sich, ohne daß wir uns dessen bewußt zu werden brauchen, in jene Schwingungen umsetzt, die unser Gefühl bewegen. Es sind aber nicht nur die optischen Eindrücke, die dabei in Betracht kommen, sondern es spricht noch etwas anderes mit, das beim städtebaulichen Kunstwerk mit gleicher Stärke daneben wirksam wird.

Die Kunst der Raumbildung ergreift nicht nur Besitz von unserem Auge, sondern sie erfaßt unseren ganzen Körper, indem sie, ohne daß wir es zu merken brauchen, seine Bewegungen beeinflußt und lenkt. Die Gestaltung der uns umschließenden Raumwände spielt dabei eine zweite Rolle gegenüber der Modellierung des Bodens. Das Steigen oder Fallen — die Zäsur durch Treppenstufen — die Entspannung durch horizontale Flächen — die Führung zu bestimmten Punkten des Betrachtens, das alles sind motorische Wirkungen, die den Rhythmus der Körperbewegung in ganz ähnlicher Weise beherrschen wie die Formen der Raumgestaltung den Rhythmus der Augenbewegung. In diesen rhythmischen Möglichkeiten, die dem Gestalter gegeben sind, liegt eines der wichtigsten Mittel, um dem Mechanismus einer konstruierten Stadt jenes Leben zu geben, das ihm zum Rang eines Organismus erhebt.

Dies alles tritt in den nach der monumentalen Seite liegenden Ausbildungen einer Stadt mit besonderer Deutlichkeit hervor, das darf aber nicht dazu führen, es nur in diesen Teilen zu suchen. Eine besondere Kunst liegt darin, daß der gleiche Geist feinfühliger Abstimmung, der in den geballten Gebieten einer Stadtanlage gleichsam das dankbare Material für seine Betätigung findet, auch in den gelockerten Gebieten waltet,

wo die Straffheit der Formung verschwindet. Hier tritt in die städtebauliche Aufgabe ein Moment ein, daß im Einzelbauwerk nicht sein Widerspiel findet: die Durchdringung der Baugebiete durch Grüngebiete. Die Art, wie sich in gärtnerischen Anlagen Natur und Kunst die Hand reichen, führt zu einem der reizvollsten Kapitel städtebaulichen Schaffens. Es steht im Grunde unter keinen anderen Gesetzen wie das Gestalten mit dem festen Material der Bauwerke, aber ein freundlicher Schimmer von Unbeschwertheit durch strenge Zwecksetzungen liegt über dem Ganzen, und das stille Bündnis, das man mit den Überraschungen der Jahreszeiten und mit den Hoffnungen zukünftigen Wachstums schließen kann, gibt allem Gestalten seinen eigentümlichen Zauber.

Aber ohne alle solche besonderen Mittel bleibt die große Aufgabe, auch da, wo man nur mit den bescheidensten Bedingungen des Lebens rechnen kann, den Eindruck der Harmonie zu erreichen. Nicht durch seine Glanzpunkte wird ein städtebaulicher Plan zum reifen Kunstwerk, sondern durch die Art, wie sich aus dem gesunden Untergrund der unscheinbaren Gebiete die künstlerischen Betonungen wie etwas Selbstverständliches losheben. Denn das Ziel städtebaulichen Gestaltens liegt höher als das Ziel, ein Werk zu schaffen, das die Merkmale der Kunst an sich trägt. Es ist das Vorrecht derjenigen Gebiete künstlerischen Tuns, die sich den Zwängen der Notdurft des Lebens unterwerfen müssen, daß sie, ohne die Eigentümlichkeiten ihrer künstlerischen Sprache zu verleugnen, ihre Ziele über die Kunst hinausstecken können, nämlich unmittelbar in das Reich des Lebens. Dies Vorrecht ist das Geheimnis des Städtebaus; es läßt die Kunst, die in ihm entfaltet ist, so schwer erkennen, weil es tausend unscheinbare Adern sind, durch die sie ihre veredelnde Kraft in das lebendige Werden strömen läßt. Der höchste Triumph dieser Kunst ist, daß man ihr Wirken gar nicht bemerkt: der Schein der Selbstverständlichkeit ist das Zeichen dafür, daß es wirklich gelungen ist, aus

dem Mechanismus, den man konstruieren mußte, etwas zu machen, das wirkt wie eine organische Wachstumskraft.

Dieser Vorgang, der sich so still und unmerkbar abspielt, ist aber in Wahrheit ein Stück leidenschaftlichen Kampfes mit den gefährlichsten Mächten unserer Zeit. Unser Dasein droht zu verkrüppeln und zu ersticken unter dem Einfluß der Mechanisierung und Entseelung, der mit einer ungebändigten Technik zusammenhängt. Immer wieder werden Stimmen laut, die ein hoffnungsloses Unterliegen unseres Lebens unter diese Mächte prophezeien, und die dieses Unheil mit tatenlosem Fatalismus heranrücken lassen. Ein erstes mächtiges Auflehnen gegen diese Gefahr liegt in der Art, wie sich in den letzten Jahrzehnten, das, was wir „Städtebau" nennen, zu einer kampfesmutigen Kunst entwickelt hat: ein Ringen um die Macht über alle die Gewalten, deren Sklave wir zu werden drohten.

Es mag im ersten Augenblick so scheinen, als ob das bewußte Lenken der äußeren Lebensentfaltung, das hier geübt wird, die Gefahr der Mechanisierung lebendiger Kräfte noch vermehrte. Unsere Ausführungen wollten anzudeuten versuchen, daß man diese Gefahr überwinden kann, daß die Gesetze, die aus Willkür Ordnung schaffen sollen, nicht nur äußerliche Gesetze sind, sondern daß der Geist jener inneren Gesetzmäßigkeit, die das heimliche Wesen aller Kunst ist, sich mit den äußeren Regelungen verbinden läßt.

Die Ordnung, die dadurch in das bunte und verworrene Gefüge der Forderungen unseres Daseins gebracht wird, ist nicht nur Selbstzweck, sondern sie ist die Vorbedingung dafür, daß alle die Regungen, die durch die anderen Künste ins Leben gebracht werden, eine Stätte finden, in der sie sich entfalten können, ohne vom Gestrüpp einer ungeordneten Umwelt erstickt zu werden. So stehen wir hier nicht am Endpunkt, sondern am Anfangspunkt eines ernsthaften Ringens um Kunst, und es ist wichtig, daß immer größere Kreise das begreifen und

Verständnis bekommen für die leise Sprache, die ihre Befehle in das Getriebe des Werdens schickt. Denn sie wendet sich an jeden einzelnen, der von der Stelle aus, an die das Leben ihn gestellt hat, mitarbeiten muß, damit aus Kunst wieder künstlerische Kultur wird: etwas Gemeinsames, das unser Leben durchströmt.

XI. KUNST UND „TECHNIK"

1. DAS WESEN DER TECHNIK

In dem Titel, den einer der wirkungskräftigsten unter den heutigen Philosophen, Ludwig Klages, seinem großen Hauptwerk gegeben hat, türmt sich das große Problem auf, vor das unsere Zeit gestellt ist: „Der Geist als Widersacher der Seele." Alles was unsere Zeit ihre „Errungenschaften" nennt, alles Technische ist Geist. Ist es wirklich eine Macht, die dem Seelischen im Menschen Feindschaft kündigt?

Die Anklage, die in diesem Titel liegt, hebt das Problem zugleich in eine zeitlose Sphäre, es ist ein ewiges Problem: Es handelt sich um den kämpferischen Zwiespalt zwischen der Welt der Ordnung, die der Mensch aus seinem Innern heraus aufgebaut hat vermöge der Kraft seines mathematisch organisierten Geistes und jener Außenwelt, in die er gestellt ist, der Welt des flutenden naturhaften Lebens, das man — je nachdem, ob man es passiv oder aktiv betrachtet — bald „Willkür", bald „Freiheit" im Gegensatz zur Ordnung nennt.

Diese beiden Welten, die vom Menschen selbst geschaffene des Geistes und die von außer ihm stehender Kraft geschaffene Welt der „Natur", ringen um die Gewalt über den schöpferischen Keim, der in ihm ruht, ringen um seine Seele. Das Leben, wie es aus der Natur hervorgeht, ist ihr Bundesgenosse, der Geist, der die Natur zu beherrschen beginnt, droht damit auch die Seele zu beherrschen.

Das ist ein Kampf, der sich mit ständiger Kräfteverschiebung durch die Geschichte der Menschheit hindurchzieht. In unserer Zeit spitzt er sich in ungeahnter Weise zu, viele meinen, zum

Entscheidungskampf, denn der Geist hat es verstanden, sich immer mehr zu materialisieren. In dem, was wir „Technik" nennen, beginnt er unser Leben zu beherrschen, und unsere Zeitgenossen verzeichnen das mit den verschiedensten Gefühlen.

Auf der einen Seite hat man zum Preise der Technik alle Farben aufgeboten, die eine kühn malende Beredsamkeit zur Verfügung hat. Aus der gesteigerten Ausnutzung der Rohstoffe sah man ungeahnte Steigerungen des Weltwohlstandes erwachsen; aus der Benutzung neuentdeckter Naturkräfte sah man die Herrschaft des Menschen über die Geheimnisse seiner Umwelt entstehen; aus dem Ersatz mühseliger Handarbeit durch die Kraft der Maschine sah man eine Befreiung des gequälten Menschen vom Sklaventum mechanischer Arbeit aufleuchten; vor der Unwiderleglichkeit mathematischer Gesetze schienen alle Zweifel über ästhetische Werte zu verschwinden.

Auf der anderen Seite aber hat man zur Verdammnis der Technik alle Farben aufgeboten, die eine grausig malende Beredsamkeit zur Verfügung hat. Immer mehr Stimmen erhoben sich, um die Glückseligkeit, die man erhoffte, ein Trugbild zu nennen. Aus der gesteigerten Ausnutzung der Rohstoffe sah man Verschiebungen im Gleichgewicht der Weltwirtschaft entstehen; hinter der Benutzung neuentdeckter Naturkräfte sah man eine Entfremdung des seelischen Zusammenhangs mit der naiv sich darbietenden Natur erwachsen; aus dem Ersatz der Handarbeit durch technische Mittel sah man eine andersartige Versklavung, nämlich die Versklavung an die Maschine für den Arbeitenden und die Versklavung an das Schicksal der Arbeitslosigkeit für den durch die Maschine Verdrängten lauern; aus der Herrschaft verstandesmäßiger Gesetze sah man eine Ertötung des Gefühls und damit der Kunst entstehen. Kurz, man glaubte in der Technik die Macht zu erkennen, die nicht nur das Gleichgewicht unseres äußeren Lebens, sondern auch das Gleichgewicht unseres seelischen Lebens zerstört, einer Macht, die uns der Entmenschlichung und Mechanisierung entgegen-

treibt, die nichts anderes bedeutet als den Tod einer lebendigen Kultur.

Wenn man vor einem solchen Gegensatz der Grundeinstellungen steht, handelt es sich gewöhnlich nicht allein um einen Widerstreit der Anschauungen, sondern es liegt ihm in der Regel auch eine Unklarheit darüber zugrunde, wovon in Wirklichkeit gesprochen wird.

Das dürfte in hohem Maße der Fall sein, wenn von „Wesen der Technik", „Zeitalter der Technik" und ähnlichem die Rede ist. Das Wort „Technik" ist eines der vieldeutigsten Worte und man kann sich mit den Problemen, die wir eben auftauchen sahen, nicht beschäftigen, wenn man sich nicht zunächst klarmacht, was alles an verschiedenartigem Inhalt hinter diesem Begriffe schlummert.

Wenn wir im Zusammenhang der Fragen, die uns beschäftigen, von „Technik" sprechen, meinen wir damit die materiell gestaltende Technik, die sich in irgendeinem Gebilde sinnlich darstellt. Man hat sie auch „Realtechnik" genannt. Man darf nicht vergessen, daß dies nur die eine Seite des Inhalts trifft, der in diesem Begriffe liegt. Es gibt daneben eine Technik, die geistig bleibt, die nicht zu einem Gebilde führt, sondern ihre Wirkung ohne sinnlich faßbare Formung in irgendeiner Art als ordnendes Gesetz unsichtbar ausübt. Wir sprechen von der „Technik des Dramas", der „Technik des Bankwesens", der „Technik des Welthandels".

Es ist wesentlich, sich dieser zweiten geistigen Seite des Begriffes bewußt zu sein, wenn man das Wesen der materiellen Technik richtig verstehen will. Denn diese zweite Seite ist ihrem innersten Wesen nach nicht verschieden von der ersten.

Der Ursinn alles dessen, was unter den Begriff „Technik" fällt, ist jenes ordnende Gesetz, das Zufall und Willkür regelt und an ihre Stelle eine bestimmte Ordnung setzt, die als Regelform für eine bestimmte Funktion gedacht ist. Gewisse ins Große gehende Funktionen unseres Lebens oder immer wieder-

kehrende Formen unseres Tuns können solcher Ordnung, die wir auf geistigem Gebiet „Organisation" nennen, nicht entbehren. Sie regelt nicht nur, sie kann auch die Kraft der Wirkung steigern. An sich liegt in ihr nichts, was als widernatürlich oder bedrückend empfunden zu werden braucht. Wohl aber kann diese ganze Tendenz zur Organisation widernatürlich und bedrückend werden wie jedes Gesetz, wenn man seine bindende Kraft überspannt, wenn man es benutzt nicht um zu regeln, sondern um zu fesseln. Wir sprechen dann von Überorganisation oder von Mechanisierung. Weil es sich um geistige Dinge handelt, liegt es in hohem Grade in der Macht des menschlichen Willens, die Grenze zwischen vernünftigem Regeln und unvernünftigem Zwang einigermaßen in Ordnung zu halten, falls sie gefährdet wird.

Dieser Sinn der „geistigen Technik" ist nun nichts anderes, als was dem als Sinn zugrunde liegt, was wir „materielle" Technik nennen. Auch hier handelt es sich darum, gewisse ins Große gehende Funktionen unseres Lebens oder immer wiederkehrende Funktionen unseres Tuns in eine bestimmte gesetzmäßige Ordnung zu bringen, die sie regelt oder in ihrer Wirkung steigert. Aber das Material, an dem dieser Vorgang sich vollzieht, ist ein anderes. Die geistige Disposition ergießt sich in Eisen, Kupfer, Stahl, Holz, Glas und Stein, sie materialisiert sich zu greifbarer Form.

Bei diesen materiell verfestigten Dingen liegt es in weit geringerem Grade in der Macht des menschlichen Willens, die Grenze zwischen vernünftigem Regeln und unvernünftigem Zwang einigermaßen in Ordnung zu halten, falls sie gefährdet wird. Dadurch entsteht im praktischen Leben eine große Verschiedenheit in der Rolle, welche die eine oder andere Form des technischen Geistes spielt.

Man hat die Technik mit besonderer Eindringlichkeit charakterisiert als den Kampf, den der Mensch mit der Natur führt. Man kann sie mit weit besserem Recht charakterisieren als das

Bündnis, das er mit der Natur schließt. Der Unterschied ergibt sich aus dem, was man unter „Natur" versteht. Meint man die Wirkungen, die sie im Lauf ihrer wechselnden Erscheinungen ausübt, die wir etwa empfinden als Sturm oder Finsternis und alle jene Formen machtloser Abhängigkeit, die dem einzelnen drohen, der in diese ihre für uns unberechenbaren Wirkungen verflochten wird, so sieht man natürlich nichts als „Kampf". Meint man dagegen das Wesen der Natur, wie es sich dem forschenden Betrachter als etwas Bleibendes in seinem gesetzmäßigen Walten darstellt, so wird aus dem vermeintlichen Feind der große Lehrer des Menschen. Die Natur zeigt ihm, wie sie für die verschiedensten Funktionen die vollkommenste Form gefunden hat, — die Natur zeigt ihm, wie neben dem grob Wahrnehmbaren verfeinerte Kräfte und Gesetze als das wahrhaft Mächtige wirken können.

Und schließlich enthüllt sie ihm das große Geheimnis unseres Seins: daß der Verstand, der dem Menschen gegeben ist, in seinem letzten Wesen nichts anderes ist als ein Stück jener großen Gesetzmäßigkeit, die im Weltall waltet. Und jetzt erst haben wir das richtige Verhältnis von Mensch zu Natur erkannt. Daraus ergibt sich dann aber, daß das Kind des Verstandes, die „Technik", nichts anderes ist als die Art, wie der Mensch diese Erkenntnis der kosmischen Gesetzmäßigkeiten immer vollkommener in den Dienst seiner eigenen Lebensverhältnisse stellt. Technik ist nicht der Ausdruck einer erst durch Zivilisation entdeckten Art, wie der Mensch sich der Natur gegenüber verhalten kann: vom ersten Tun des ersten Menschenpaares an war sie geboren. Sie ist nicht eine Geistesrichtung, der erst unser Zeitalter verfallen ist, wie eine jener großen Seuchen, die in gewissen Zeiträumen die Menschheit geißeln: beim ersten Pflug und ersten Rad war sie schon da.

Wer die Technik als solche für die Beschwerden unserer Zeit verantwortlich macht, ist dem Arzt vergleichbar, der bei einem Herzkranken das Herz als solches verantwortlich macht, statt

die Erweiterung seiner Klappen verantwortlich zu machen. Diese Verwirrung hat dazu geführt, daß, wenn man heute von Technik sprechen will, man zunächst einmal eine Art philosophischer Ehrenrettung ihres Charakters vornehmen muß.

Diese Ehrenrettung bezieht sich in erster Linie auf die materielle Technik, die uns im Augenblick allein interessiert. Es genügt noch nicht festzustellen, daß sie ebenso wie die geistige Technik nichts anderes ist als eine Fortsetzung der Organisationsformen der Natur, entscheidend ist erst, welches Ziel der Mensch mit dem immer stärkeren Herausarbeiten dieser Organisationsformen verfolgt. Die richtige Antwort darauf können wir nur erhalten, wenn wir die Technik an der Quelle ihres Wesens betrachten. Da bedeutet sie aber nichts anderes als die fortschreitende Lösung des Menschen aus einer Sphäre, in der er dem Ablauf von außen her begründeter Geschehnisse verhaftet ist, zur Freiheit: nämlich zum Geistigen. Sie ermöglicht dem Menschen, zu wirken im Dienste der menschlichen Urbestimmung, der Wendung zum Geiste, „der Heimkehr zum Urgrund, zum Schöpfer, der selbst Geist ist".

Es ist erwiesen, daß die großen technischen Meister in diesem Sinne und nicht etwa zur Erreichung materieller Zwecke gehandelt haben. Diesen ethischen Urgrund kann man der Technik nicht nachträglich nehmen.

Aber wenn wir so feststellen, daß das Wesen der Technik nicht im Materialismus, sondern im Geistigen wurzelt, haben wir zwar einen feindlichen Angriff aus dem Wege geräumt, aber wir haben damit durchaus noch nicht den entscheidenden Sieg errungen. Wenn wir in der Technik eine Herrschaft des Geistes sehen, bestätigen wir ja gerade jene weit tiefer greifende Gefahr, die sich in der Auffassung ausprägt: „Der Geist als Widersacher der Seele." Klages stellt die Urdualität von Geist und Seele fest, derzufolge „das begeistete Menschentum mit der Beseeltheit der Erde, ja alles Geschehens streitet". Man wird diesen Dualismus ohne Zweifel gelten lassen müssen, aber man

braucht darum durchaus nicht mit Klages zu folgern, daß es sich nur um die Wahl zwischen einer zum Versiegen verurteilten „logozentrischen" und einer zum Leben führenden „biozentrischen" Kultur handeln kann. In ihrer Gegensätzlichkeit sind diese beiden Kulturen leicht zu charakterisieren, aber nicht darauf kommt es an: für die Fragen unseres wirklichen Seins, für das Problem unserer Zeit kommt es vielmehr darauf an, zu untersuchen, wie diese beiden entgegengesetzten Mächte ineinandergreifen. Die Einheit in der Zweiheit zu finden, ist das große Problem alles menschlichen Lebens, wie paradox das auch klingen mag.

Das Zwischenreich, das zwischen diesen beiden Polen liegt, ist das Reich, in dem wir Menschen dieser Zeit uns in Wirklichkeit bewegen, es ist das einzige Reich, das praktisch für uns existiert. In diesem Reich zwischen Kultur und Natur, zwischen Mechanisierung und Freiheit, zwischen Geisteskraft und Lebenskraft haben wir uns zurechtzufinden. Die Frage, vor die wir dadurch gestellt werden, lautet: Wo bleibt Raum für gefühlsmäßige Beseelung innerhalb der mechanistischen Kräfte der Technik? Wo bleibt — um mit Klages zu reden — Raum für die Seele neben dem Geist? Wo bleibt — um im Sinne unserer Blickrichtung zu sprechen — Raum für Schöpferwillen, den wir als „Kunst" empfinden, neben der Mechanisierung?

Wenn wir diese Frage näher prüfen wollen, müssen wir zunächst unterscheiden, in welchen verschiedenen Grundgestalten uns die materiell gestaltende Technik entgegentritt. Wir sehen einen ersten grundlegenden Gegensatz zwischen dem, was wir „statische Technik", und dem, was wir „dynamische Technik" nennen können. Es ist der Unterschied zwischen den Begriffen „Baugestaltung" und „Maschine". Ein vom Standpunkt unserer Fragestellung aus in seinen Gegensätzen leicht erfaßbarer Unterschied, der erst in seinen Zwischenstufen undurchsichtiger wird. Uns soll zunächst die „statische Technik", das Reich des Bauingenieurs, beschäftigen.

2. KUNST UND INGENIEURWERK

Die Sorgen, welche die dynamische Technik, also die Maschine, auslöst, werfen ihren Schatten schon in das Gebiet der statischen Technik, von dem wir zunächst nur sprechen wollen. Wenn der Ingenieurcharakter bei einem baulichen Gebilde deutlich ausgeprägt ist, treten für den oberflächlichen Betrachter gewisse Ähnlichkeiten mit der Maschine hervor, und die vermeintliche Maschinenhaftigkeit des Eindrucks genügt, um die Bedenken, die gegen die Wirkungen der Maschine im Reich des künstlerischen Schaffens bestehen, auszulösen. Das ist natürlich ein Gedankenkurzschluß, aber auch wenn wir die ästhetische Frage aus dieser Vermengung loslösen, bleibt eine Erscheinung zurück, deren Neuartigkeit manchen Betrachter fremd berührt. Wir stoßen auf die Tatsache, daß die karge, klare Formgebung der zweckhaften Konstruktion der Maschine unser künstlerisches Gefühl zu beeinflussen beginnt, unser Gefühl für den Reiz einer knappen Formensprache, für die Kraft der Spannung, die in einer Linie liegen kann, für die Anregung, die das Erkennen eines konstruktiven Gefüges zu geben vermag. Aber noch sind wir vielfach sowohl als Schaffende wie als Betrachtende unsicher diesen Regungen gegenüber.

Denn unser gewordenes Gefühl für bautechnische Konstruktion leidet unter zwei Hemmungen: der Gewöhnung an bestimmte, oftmals dekorative Konstruktionssymbolik, die aus der liebevollen Beschäftigung mit dem, was wir „historische Stile" nennen, hervorgegangen ist, und der Gewöhnung an einige wenige Baumaterialien, die eine jahrhundertlange Alleinherrschaft geführt haben. Vermissen wir jene alten Symbolformen oder begegnen wir gar statt dessen ungewohnten Konstruktionsformen ungewohnter Materialien, so meinen wir, einer neuen Welt, der neuen „Welt der Technik" gegenüberzustehen. Es ist aber in ihrem tiefsten inneren Wesen meist gar nicht eine so neue Welt. Das Wesen des technischen Schaffens, das wir

in Stein und Holz ergründet haben, das uns geläufig ist und das wir infolgedessen anerkennen, äußert sich nur durch ein anderes Medium. Es ist eine Täuschung, wenn man ohne weiteres einen dem Wesen nach anderen Geist zu spüren glaubt, weil die Erscheinung eine andere ist. Auf allen Gebieten der statischen Technik ist es vielmehr so, daß, sobald es sich um verschiedene Materialien handelt und die Erscheinung die gleiche oder eine ähnliche bleibt, daß eben dann der Geist des Schaffens nicht der gleiche geblieben ist. Diese Täuschung wird dadurch unterstützt, daß wir gegenwärtig noch in einem seltsam unklaren Übergang der baulichen Berufsklassifikationen stehen. Der bauliche Beruf wird nach Baumaterialien unterschieden: handelt es sich um Stein, Backstein oder Holz, so spricht man vom „Architekten", handelt es sich um Eisen und Eisenbeton, so spricht man vom „Ingenieur". Diese Unterscheidung ist längst zu einer Unmöglichkeit geworden, und der Ressortpartikularismus, der sich aus ihr entwickelt hat, ist schuld an vielen Verzerrungen des Unverständnisses, die uns umgeben und auf das Schuldkonto der mißhandelten „Technik" geschrieben werden. Um das zu vermeiden, handelt es sich gegenwärtig darum, Architekt und Ingenieur zu einem möglichst vernünftigen Zusammenarbeiten zu bringen. Künftig wird wohl daneben der Ingenieur-Architekt immer mehr in den Vordergrund treten. Denn bei der Zusammenarbeit kommt es genauer betrachtet nicht auf das Zusammenführen zweier verschiedener Berufe an, sondern auf das Zusammenführen zweier verschiedener Kräfte, die oftmals nicht in der gleichen Person vereinigt sind. Es kommt an auf das Zusammenführen stärkster Kräfte rhythmischen Gefühls, die beim formal Gestaltenden gesucht werden, mit stärksten Kräften des struktiven Verstandes, die beim mathematisch Rechnenden gesucht werden.

Für das Verständnis des eigentlichen Wesens der „statischen Technik" ist es zunächst entscheidend, ob diese Verbindung wirklich nötig und ob sie möglich ist.

Wir haben in der ersten Freude an der erstaunlich sich ausbreitenden Gestaltungsfähigkeit, die sich kraft mathematischer Gesetze und der aus ihnen entwickelten Gedankenreihen eröffnete, geglaubt, daß in diesen Gesetzen auch das letzte Wort für die sinnliche Wirkung der durch sie entstehenden Gebilde gesagt und damit die Frage des Gestaltens für die Werke, die nach der Seite des Bauingenieurs liegen, erledigt sei. Wir waren fest überzeugt, daß das Ergebnis einer eleganten statischen Berechnung nicht nur die materielle Form der höchsten Zweckmäßigkeit ergeben müßte, sondern daß wir sie auch ästhetisch als solche Form der höchsten Zweckmäßigkeit wohltuend empfinden würden. Der Gedanke einer „Ästhetik der materiellen Zweckmäßigkeit" war lange ein Lieblingsgedanke der Kunsttheorien.

Man nannte das „Wahrheit" und glaubte nicht fehlzugehen, wenn man Wahrheit gleich „Schönheit" setzte.

Nun braucht man nicht so weit zu gehen, wie Keyserling es neuerdings tut, in der Wahrheit grundsätzlich den Gegensatz der Schönheit zu sehen. Man braucht sich vielmehr nur klarzumachen, daß es bei der Frage künstlerischer Wirkung ja nicht darauf ankommt, was den Schaffenden als „Wahrheit" gelenkt hat, sondern nur auf das, was der Beschauer als Wahrheit empfindet. Und da weiß der Architekt, daß das beim baulichen Tun durchaus nicht das gleiche ist. Die ganze künstlerische Gestaltung dessen, was wir beim Stein architektonische Formen nennen, beruht ja darauf, mit der Materie etwas vorzunehmen, was die Kraft ihrer materiellen Funktionen durchaus nicht zu verstärken braucht und doch die Kraft ihrer gefühlsmäßigen Funktionen erheblich steigert, ja manchmal überhaupt erst weckt. Alle architektonische Formgebung des Steins, die sich als geschwungenes Profil oder geschwellter Säulenschaft, als Kapitäl oder Konsole darstellt, besteht in nichts anderem als in dem verstandesmäßigen Widersinn, eine starre Materie so zu behandeln, als ob sie elastisch wäre.

Der Künstler weiß, daß wir aus dem unorganischen Stoff nur das herausfühlen, was der Mensch vermöge der Erfahrungen über Kräftewirkungen an dem elastischen Material seines eigenen Körpers selbst erprobt hat. Mit einem Worte: der Mensch projiziert sich mit seinen dynamischen Körpererfahrungen unbewußt in alle Materie; alle seine Vorstellungen sind beherrscht vom Wesen seines eigenen Organismus — vom Wesen der Schwellung seiner Muskeln, der Spannung seiner Sehnen und der Struktur seines Skeletts. Er vermag gar nichts anderes zu empfinden als das, was er mit diesem seinem Wesen in Beziehung bringt. Die Folgerungen aus dieser Verlebendigung der Materie sind das, was wir beim Bilden abstrakter Organismen mit „Kunst" bezeichnen. Wenn wir das Spiel harmonischer Kräfte in einem Organismus von Menschenhand empfinden, erleben wir nicht etwa das statische Gesetz, das in ihm schlummert — wir besitzen gar kein Organ, um es mit unserer menschlichen Daseinswelt in Beziehung zu setzen —, was wir erleben können, ist nur etwas von unserer eigenen Kräfteharmonie, die der Künstler in die Materie hineingeheimnißt hat, obgleich sie in Wahrheit anderen Gesetzen gehorcht als die Materie des menschlichen Organismus.

Solch ein Vorgang, den wir bei den Kunstgebilden der Steinarchitektur längst erkennen, ist bei den Gebilden der Ingenieurtechnik seinem innersten Wesen nach nicht anders. Nur sind die Mittel, mit denen wir diese geheimnisvollen Übertragungen unseres Lebensgefühls in die tote Materie zu vollziehen vermögen, uns noch nicht, wie in der Steinarchitektur, als etwas Typisches geläufig; wir müssen sie erst Schritt für Schritt zu erwerben suchen.

Diese Mittel können selbstverständlich nicht den gleichen typischen Ausdruck haben wie in der Steinarchitektur, sobald wir anderes Material, etwa Eisen, vor uns haben; wir können nicht einmal einen ähnlichen Ausdruck erwarten, da die Eindrücke, die wir unbewußt künstlerisch verarbeiten, in einem Falle

beim massegebenden Stein, aus den Erfahrungen unserer Muskeln — im anderen Falle beim Gerippe bildenden Eisen — aus den Erfahrungen unseres Knochen- und Sehnensystems eine Gefühlsanalogie haben. Das Maß, das der Mensch aus sich nimmt für die Dinge, kann verschiedenen Eigentümlichkeiten seines Wesens entfließen und erzeugt deshalb ästhetisch andersartige Erscheinungen.

So stehen wir denn vor den Werken aus Eisen und Eisenbeton, künstlerisch betrachtet, in den meisten Fällen auf Neuland, und was in der Steinarchitektur durch eine endlose Summe intuitiver Erfahrungen zu einem festen System von Grundprinzipien geworden ist, deren Sinn und Wesen wir uns kaum noch klarmachen, da sie, aus uns geboren, uns als etwas Selbstverständliches erscheinen, all das muß das künstlerische Gefühl bei den Erscheinungen der modernen Technik erst klären.

Man sieht, es handelt sich nicht etwa darum, die sogenannte „nackte" Konstruktion durch Zutaten, die der Künstler bestimmt, äußerlich künstlerisch salonfähig zu machen, sondern es handelt sich um die innerliche Belebung, die ein Werk der Technik erfahren muß, um vollwertig zu sein: Es handelt sich um eine Paarung von Geist und Gefühl. Aus dieser Paarung erst wird Beseelung.

Wir erkennen damit den großen Irrtum, der im Reich des Gestaltens „Geist" und „Seele" einander gegenüberstellt. Beim Schöpfungsakt sind „Geist" und „Gefühl" die großen Gegensätze. Erst durch ihre Vermählung, nicht etwa durch einseitige Wahl zwischen ihnen, entsteht „Seele". „Mens — sensus — anima" heißt das uralte heilige Siegel der Kunst. Wohl stehen sich die „logozentrischen" und „biozentrischen" Mächte als polare Gegensätze gegenüber, aber wir dürfen die Kraft der Seele nicht auf der einen der beiden Seiten suchen — sie erwacht erst durch die Vereinigung des Geistes und der Sinne. Das bedeutet: die geistgeborene Technik ist nur da Widersacherin der Seele, wo

sie die Mitwirkung des Gefühls ausschließt. Sobald das nicht der Fall ist, siegt Schöpferwille über Mechanisierung.

Die Gerippekuppel der Jahrhunderthalle in Breslau, das Motorenhaus der AEG, eine Fabrik Poelzigs, die Flugzeughalle in Travemünde, die Hängebrücke in Köln — das sind nicht nur Erzeugnisse des rechnenden Verstandes, sie sind ebensoschr Erzeugnisse des wägenden Gefühls. Aber es handelt sich nicht allein um die Bauwerke, in denen Ingenieurarbeit offensichtlich hervortritt. — Man wird es einstmals als ein wertvolles Empfinden unserer Zeit erkennen und bezeichnen, daß sie versucht hat, für die Großstadtbauten einen Weg zu finden, der verhindert, daß zwischen den eigentlichen Ingenieurwerken, die uns nun einmal überall begegnen, und dem, was man im alten Sinne „Hochbauten" nennt, ein klaffender Riß in der gefühlsmäßigen Haltung entsteht. Das war eine große Gefahr. Wenn das äußere Bild unserer Zeit wieder einigermaßen einheitlich werden soll, muß es nicht allein unser Bestreben sein, das Ingenieurwerk gefühlsmäßig zu beseelen, sondern ebensosehr ist unsere Aufgabe, das Architekturwerk mit dieser neuen Welt in einen inneren Einklang zu bringen. Es darf uns nicht entmutigen, wenn diese schwere Aufgabe noch nicht immer gelingt, wenn vor allem Nachläufer das, was für die Großstadt gilt, modenhaft auch da auftrumpfen, wo es nicht hingehört, oder es äußerlich nachahmen. Auch die Literatur einer Zeit wägt man nicht nach dem Zeitungsroman, sondern nach der Art, wie sich das Wesen der Zeit in ihren hohen Leistungen äußert.

Für die Art, wie eine Verschmelzung zwischen rechnendem Verstand und formendem Gefühl möglich ist, gibt es keine Rezepte, aber eine Vorbedingung läßt sich doch als allgemeine Wahrheit herausstellen: sie ist nur möglich, wenn die Arbeit von Ingenieur und Architekt nicht zeitlich hintereinander, sondern wenn sie zeitlich parallel geschaltet wird. Während des noch plastischen Zustandes des Werdens müssen die Kräfte von beiden Seiten ineinanderfließen, damit statt zweier ein

Strom entsteht. Der ingenieurmäßig Rechnende muß die rhythmisch-musikalischen Überlegungen des Architekten kennen, während seine mathematische Phantasie tätig ist, und der architektonisch Formende muß die statischen und wirtschaftlichen Überlegungen des Ingenieurs kennen, während seine gestaltende Phantasie tätig ist. Auf beiden Seiten wird dadurch aus schweifender Phantasie innere Notwendigkeit, und erst wo sich dieser Prozeß beim Entstehen eines Werkes abspielt, entsteht das, was wir als Kunst empfinden, nämlich ein organisch wirkendes Gebilde. Kunst ist nichts anderes als die Überführung schweifender Phantasie in innere Notwendigkeit.

Es ist kein Zufall, daß es dazu des Elternpaares von Gefühl und Verstand bedarf, — der Zeugungsakt in jenem Reich des Werdens, das der Mensch neben der Natur erobert hat, ist darin ähnlich wie der Zeugungsakt in der Natur selbst, daß polare Kräfte sich vereinen müssen.

Man könnte fragen, ob es nötig ist, daß der Betrachtende diese inneren Zusammenhänge, durch die das Ingenieurwerk zum Kunstwerk geadelt wird, begriffen haben muß, um die Sprache der Kunst, der er hier begegnet, zu verstehen. Vielleicht ist das in der Tat nur nötig, bis man in stärkerem Maße gelernt hat, bei diesen Werken richtig zu sehen. Das richtige Sehen setzt sich nicht mit einem Schlage durch. Diese Werke fordern nicht, wie die warmen Schöpfungen aus Stein, dazu heraus, daß man sich in sie versenkt. Meist sind sie von Unruhe umwirbelt, spröde und herb stehen sie im Bild des Lebens. Der Hauch der Kunst aber teilt sich nur mit, wenn der Mensch sich ihm empfangsbereit erschließt, und deshalb ist es nicht überflüssig, sich mit dem inneren Wesen dieser neuartigen Erscheinungen zu beschäftigen, kann es doch dazu helfen, die Sprache leichter zu verstehen, die im Durcheinander der heutigen Eindrücke in mancher Hinsicht am schwersten in ihrer Tiefe zu erfassen ist: die Sprache der eigenen Zeit.

3. KUNST UND MASCHINE

Mit den Überlegungen, die sich auf die Werke des Bauingenieurs beziehen, haben wir nur die eine Seite dessen beleuchtet, was wir unter den materialisierten Erscheinungen der heutigen Technik verstehen. Neben der statischen steht die dynamische Technik, und selbst wenn es zutrifft, daß man das Gefühl für ihre Gefahren zu sehr verallgemeinernd auch auf Gebiete überträgt, die nur durch das Band eines weiten Oberbegriffs äußerlich mit ihr verbunden, aber innerlich verschiedenartig sind, so bleiben diese Gefahren für das künstlerische Leben doch einstweilen noch drohend genug. Es sind die Gefahren, bei denen es sich nicht um das „Maschinenhafte", sondern um die wirkliche Maschine handelt.

Aber auch hier gilt es zunächst einmal begrifflich zu sondern. Wir haben erst gesagt, daß es sich bei der Unterscheidung von statischer und dynamischer Technik um den Gegensatz von „Baugestaltung" und „Maschine" handelt. Das ist grob gesprochen, denn zwischen beiden steht ein Mittelreich, das Beziehungen nach beiden Seiten hat: eine statische Konstruktion, die erst ihren Sinn erhält durch die Verbindung mit der Aktivität einer dynamischen Kraft. Diese dynamische Kraft kann als erstes in einem lebenden Wesen liegen. Dann birgt das technische Gebilde gleichsam eine latente Aktivität in sich, die der Mensch erst wecken muß. Das sind alle Werkzeuge; aber es handelt sich nicht nur um Werkzeuge im engeren Sinne. Fernrohr und Mikroskop sind bezeichnende Beispiele für das, was im Zusammenhang unserer Betrachtung gemeint ist. Auch unbenutzt bergen sie Fähigkeiten, die der Geist in sie gelegt hat, aber erst in Verbindung mit dem fühlenden Menschen erhalten sie Seele. Alles was man vom Auge sagen kann als Mittler der Beseelung von etwas Erschautem, kann man auch von diesen mächtigen Bundesgenossen und Kraftsteigerern des Auges sagen. Gewiß, man kann das Mikroskop und das Fernrohr

ebensogut wie das natürliche Auge auch benutzen, um nichts als messende Feststellungen zu machen, — aber der weiß wenig von der Astronomie und der Naturerforschung, der glaubt, mit solchen Feststellungen wäre ihr Wesen erfaßt. Das Geheimnis des Kosmos und das Geheimnis der Zelle entschleiert sich nur der eigentümlichen Verbindung von Verstand und Phantasie. Alle die zahlreichen technischen Mittel — für die Mikroskop und Teleskop nur ein Beispiel sind —, mit denen der Mensch die beschränkte Kraft seiner Sinne steigert, bergen nicht die Gefahr in sich, die man in der Mechanisierung unseres schöpferischen Willens durch den Geist sieht, sie behalten ein Stück jenes Lebens, das uns die Sinne vermitteln.

Die dynamische Kraft, die sich mit einem statischen Gebilde verbindet, braucht aber nicht allein in einer lebendigen menschlichen Kraft zu liegen. Sie kann auch bestehen in der Verbindung mit jener mechanischen und uns seelenlos erscheinenden Kraft, die wir Maschine nennen: beim sinnvoll gestalteten Rumpf des Flugzeugs und beim elegant gestalteten Wagen des Autos mit dem Motor, oder beim kunstvollen Ingenieurbauwerk des Ozeandampfers mit seiner Maschine.

Das sind höchst charakteristische Schöpfungen der statischen Technik, die erst ihren Sinn bekommen durch die unlösliche Verbindung mit einer Spitzenleistung aus dem Gebiet der dynamischen Technik. Wir werden vor die Frage gestellt: Gibt dieses Stück Seelenlosigkeit dem Ganzen seinen ausschlaggebenden Charakter?

Offenbar nicht. Wir erleben vielmehr etwas ganz Absonderliches: zu diesen beweglichen Schöpfungen der statischen Technik findet das künstlerische Gefühl in der Regel leichteren Zugang als zu standfesten Schöpfungen wie eine Eisenbahnbrücke oder eine Fabrikhalle. Vielleicht kommt das daher, weil es diese Werke unbewußt mit ihm liebgewordenen historischen Bauschöpfungen vergleicht und sie daneben fremd erscheinen, während es bei den anderen unbefangen vor etwas Unvergleichbarem steht. Wir fangen ja erst an, uns im „Zeitalter der Maschine" umzuschauen, seine hundert Jahre sind ein Augenblick, gemessen an den zweihunderttausend Jahren der Menschheitsgeschichte. Trotzdem wird es nur wenige geben, die nicht den Eindruck einer großartigen Schönheit haben, wenn sie einen heutigen Ozeanriesen an den lieblichen Parkufern der Elbe vorbeigleiten sehen, und doch verkörpert er eine der stärksten Möglichkeiten, wie sowohl maschinelle als auch baukonstruktive Wirkungen uns begegnen können. Ebenso wird es nur wenige Autokenner geben, die nicht über die Feinheiten eines neuen Wagentyps hohe ästhetische Entzückungen empfinden, und ähnlich würde es mit den Flugzeugen sein, wenn sie uns schon vertrauter wären. Ein feiner Geist, der französische Flieger Exupéry, lehrt uns in seinem Buch „Wind, Sand und Sterne" das Flugzeug lieben wie ein schönes Tier, und er berührt den für das Verständnis dieser Erscheinungen wichtigen Punkt, wenn er sagt: „Es scheint, daß jeder technische Ansturm der Menschen, alle Berechnungen, alle über Plänen und Rissen durchwachten Nächte als letztes sichtbares Ergebnis immer wieder die größte Einfachheit zeitigen, als ob die Erfahrung mehrerer Geschlechter nötig wäre, um langsam die Linien einer Säule, eines Kiels, eines Flugzeugrumpfes zu entdecken, ehe diese endlich die herrliche Schlichtheit erhalten, die die Linie der weiblichen Brust oder der Schulter von Urzeit an besitzt. — Die Maschine in ihrer höchsten Vollendung wird unauffällig."

In vielen Fällen, wo wir glauben, uns am Geist der heutigen Technik zu ärgern, ist es in Wahrheit nur die Halbheit, mit der dieser Geist erst zum Ausdruck kommen konnte. Die absoluteste Form setzt sich am leichtesten durch.

Weiter aber können wir deutlich erkennen, daß neben der beseelten Wirkung eines lebensvollen Stückes konsequent gestalteter statischer Technik der entseelte Charakter mechanischer Technik keine Macht besitzt, auch wenn das erste

mit dem zweiten zu untrennbarer Einheit verbunden ist, ja dem ersten durch sein Vorhandensein erst Sinn verleiht.

Im Reich der Technik läßt die Maschine dem künstlerischen Eindruck durchaus Spielraum, wenn sie sich mit einem kunstvollen Gebilde des gestaltenden Ingenieurs verbindet, und es ist bedeutsam für unsere Betrachtung, daß auch beim Gegner der Technik das Gefühl des Ärgernisses vor dem Zeppelin, der „Europa", dem Mercedes-Wagen und dem Junkers-Doppeldecker schweigt.

Das eigentliche Gebiet der grundsätzlichen Technikgefahr wird dadurch enger umrissen: die Erscheinungen, in denen sich das Reich der statischen Technik mit dem Reich der dynamischen Technik in entscheidender Weise verbindet, gehören mit unter die „Werkzeuge", die die Herrschaft des Lebens nicht ersetzen, sondern ihr dienen, und die deshalb selbst dem Leben zugerechnet werden. Bei allem aber, was man dem Leben zurechnen kann, bleibt auch Raum für Wirkungen, die uns künstlerisch berühren. So zieht sich denn schließlich der Kreis um den eigentlichen Träger der dynamischen Technik in seiner Urform — um die Maschine — immer deutlicher zusammen.

*

Wenn wir „Maschine" sagen, so meinen wir damit alle technischen Gebilde, durch die eine dynamische Kraft mechanisch zu wirken vermag. Der Punkt der Gefahr liegt darin, daß an die Stelle einer organischen Kraftwirkung eine mechanische tritt. In diesem Tausch liegt die Entseelung.

Aber die Umsetzung der einen in die andere Kraft greift ganz verschieden in unser Leben ein, je nachdem, welche Formung der organischen Kraft durch die Maschine ersetzt wird.

Die Oberflächlichkeit des landläufigen Urteils beruht zum wesentlichen Teil darauf, daß es nicht beachtet wird, wie verschieden die Mechanisierung der Kraft auf unser Leben einwirkt, je nachdem, ob die Maschine Naturkraft oder ob sie tierische Kraft oder ob sie menschliche Kraft ersetzt.

Dem Ersatz dieser unterschiedlichen Formungen organischer Kraft stehen wir durchaus nicht in gleicher Weise gegenüber.

Bei der Naturkraft handelt es sich nur scheinbar um ihren Ersatz. In Wahrheit handelt es sich zunächst um ihre Regelung, das heißt um die Ausschaltung dessen, was wir vom Standpunkt des menschlichen Willens als „Willkür" in ihrem Wirken empfinden, dann aber um ihre Umformung oder auch um ihre Speicherung, die für den praktischen Gebrauch bequemer oder sicherer ist.

Man braucht nur an Elektrizität zu denken, um zu wissen, daß in ihr ein Moment der Umgestaltung unseres Daseins von ungeheuerster Tragweite liegt; aber es ist nicht nötig, daß diese Umgestaltung mit dem Verlust grundsätzlicher Lebenswerte gleichbedeutend ist. Selbst wo der Vorgang landschaftliche Werte berührt, bleibt meistens die Möglichkeit offen, das Verschwindende durch neue Werte zu ersetzen. Es gibt Talsperren, deren Schönheit man nicht missen möchte.

Bei der tierischen Kraft handelt es sich wirklich um einen Ersatz. An die Stelle des Pferdes tritt in der Tat die PS, die nichts mit ihrem Namensgeber zu tun hat, der sich in einen Zahlbegriff aufgelöst hat.

Auch in dieser Mechanisierung durch die Maschine liegt ein Moment der Umgestaltung unseres Daseins von ungeheuerster Tragweite — aber von einem verhängnisvollen Verlust an grundsätzlichen Lebenswerten können wir auch hier nicht sprechen. Für das Tier ist dieser Ersatz vielfach eine Erlösung geworden. Nicht in dem, was verschwunden ist, liegt die Gefahr. Wenn wir sie trotzdem wittern, müssen wir sie ganz anderwärts suchen, nämlich in einem unverständigen Gebrauch dessen, was gewonnen ist. Das ist aber eine Frage, die nicht das Wesen der Technik, sondern unseren gegenwärtigen — also veränderlichen — soziologischen Zustand berührt.

Und bei der menschlichen Kraft? Wenn wir damit die physische Kraft des Menschen meinen, läßt sich nicht viel anderes darüber sagen wie beim Tier, sofern es sich um die Benutzung der physischen Kraft zu Arbeiten handelt, die für den Menschen qualvoll zu leisten sind. Ihn von diesen durch die Maschine zu erlösen, kann nur wünschenswert erscheinen, und zur Zeit, als die Maschine ihren Siegeslauf begann, sahen ihre Propheten, wie schon gesagt, nur diese Seite ihrer Wirkungsmöglichkeit. Sie schien die Gewähr zu geben für goldene Zeiten nicht nur wegen ihrer Leistungsfähigkeit, sondern auch wegen dieser Entlastung des Menschen.

Erst allmählich erkannte man, daß neben diesem Segen die Gefahr lauert, die Gefahr, die darin liegt, auch die geistige Seite der Arbeit durch mechanische Hilfsmittel zu ersetzen. Und da die beiden Seiten meist eng ineinandergreifen, entstand eine doppelte Anklage: sie lautete auf Entseelung des Arbeitsproduktes und auf Entseelung des Arbeitsvorganges. Das ist vielfach das gleiche, aber glücklicherweise nicht immer das gleiche, — und das ist vom Standpunkt unserer Betrachtung wichtig.

Wenn ich ein Teppichmuster statt es zu knüpfen maschinell verwirkliche, wird dem Produkt jenes geheimnisvolle Leben genommen, das jede Arbeit durch das Irrationale, das durch die Zufälligkeiten der Hand in sie einfließt, haben kann. Aber es ist nicht ohne weiteres sicher, ob die Betreuung der Maschine sich nicht an lebendigere Fähigkeiten und Interessen des Menschen wendet, als sie das einförmig-geduldige Knüpfen des Musters fordert.

Wenn wir im Gegensatz dazu ein Automobil am laufenden Bande erzeugen, so hat der Arbeitsvorgang im Vergleich zur individuellen Herstellung des Wagens sicherlich eine Entseelung erfahren. Aber das Produkt der Arbeit braucht nicht anders auszusehen, als wenn es in individueller Arbeit entstünde. Denn die Beseelung geschieht hier niemals durch die

„Zufälligkeiten" der formenden Hand, sondern was etwa durch Feinheiten der Form und Eleganz der Linien an Beseelung vorhanden ist, das spielt sich bereits im Entwurf ab, der beide Male exakt zur Ausführung gebracht werden muß.

In dem Gegensatz, den diese Beispiele zeigen, liegt nicht nur die Feststellung bestimmter Gefahrenpunkte, sondern zugleich eine Richtunggebung.

Angesichts der Gefahr der Mechanisierung unseres Lebens, die durch die Maschine heraufbeschworen ist und die keine entgegengesetzte Beschwörungsformel wieder bannen kann, müssen wir zu vermeiden suchen, daß beim Widerspiel zwischen Mensch und Maschine beide Teile, das Arbeitsprodukt und der Arbeitsvorgang, entseelt werden. Dann erst sind wir wirklich verloren.

Bezüglich des Arbeitsproduktes bedeutet diese Forderung: der Maschine nur solche Arbeiten zuzumuten, deren seelischer Gehalt von ihr nicht entwertet werden kann. Das ganze weite Reich der dekorativen Belebung, das die formende Hand für sich ausgebaut hat, fällt damit fort; aber es wäre falsch zu glauben, das, was übrigbleibt, mit den Begriffen „Zweckmäßigkeit" und „Sachlichkeit" charakterisieren zu können. Die zahlreichen Manifeste, die versuchten, auf diesen Begriffen ein neues Evangelium aufzubauen, haben viel zur Verkennung der Aufgabe unserer Zeit beigetragen. Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit sind selbstverständliche Voraussetzungen für das, wovon die Rede ist. Darüber hinaus handelt es sich aber um etwas, was nicht mit dem Verstande, sondern nur mit dem Gefühl verwirklicht werden kann: dem organischen Wesen der Dinge möglichst nahezukommen. Auf dem Wege zur organisch wirkenden Form fällt alles Dekorative, das ebensooft zum Verhüllen wie zum Schmücken gebraucht wird, fort; an die Stelle des Reizes, der in der Phantasiewelt des Ornamentes liegen kann, tritt das geschärfte Gefühl für die lebenspendende Kraft, die in der feinsten Spannung der Linie oder des Umrisses zu

liegen vermag. Alle Lebenswerte aber, die auf Linie und Formenumriß beruhen, entziehen sich nicht der wiedergebenden Kraft der Maschine. Will man diese Lebenswerte wahren, muß der Schaffende sie vor dem Ausführungsprozeß in seinem Entwurfe eingefangen haben, da sie während des Ausführungsprozesses nicht mehr entstehen können. Diese Forderung verlangt eine neue Art schöpferischen Fühlens. Wo sie erfüllt wird, bedeutet es kein Herabschrauben der Ansprüche an seelische Energie. Ihre Spannkraft muß vielmehr so groß sein, daß sie über den Zwischenzustand des mechanischen Prozesses herüberwirken kann.

Die zweite Forderung, die wir eben aufstellten, die Forderung, da, wo das Arbeitsprodukt unaufhaltsam den Weg der Mechanisierung geht, dem Arbeitsvorgang etwas vom Segen des Persönlichen zu wahren, ist weit schwerer zu erfüllen. Aber wir dürfen zweierlei nicht vergessen: es gibt viele Formen der Arbeit, bei denen der Mensch ein Bündnis mit der Maschine schließt, wo sie ihm nur einen Teil der Arbeit (das Hobeln oder das Bohren der Nietlöcher) abnimmt, aber die menschliche Hand ihre Rechte behält, sobald die synthetische oder verfeinernde Arbeit beginnt. Es hat keinen Sinn, solch Kameradschaftsverhältnis zu verdammen, weil die Maschine nicht nur Verbündeter, sondern auch Konkurrent sein kann. Dann aber ein Zweites: selbst wo sie Konkurrent geworden ist, ist die neue Situation durch diese Feststellung noch nicht erschöpfend gekennzeichnet. Ich kenne nicht nur einzelne Menschenexemplare, sondern eine ganze Menschenklasse, die ihre Maschine pflegt, ja liebt, wie auch der Bauer sein Pferd nicht besser pflegen und lieben kann. Neben dem Schrecken des laufenden Bandes, dem wir nicht ausschließlich Symbolkraf für den Begriff „Maschinenzeitalter" zubilligen dürfen, stehen auch Bilder ganz anderer Art, die ein Stück neuer Welt bedeuten, in der wir den Punkt des Lebens nicht an der alten, sondern an einer ganz anderen Stelle suchen müssen.

Und nur das ist es, worauf wir hinweisen wollen. Wir suchen nach den bescheidenen Punkten, an denen trotz allem noch seelische Werte mit der Maschine in Verbindung treten können, damit wir von ihnen ausgehend die neuen Kräfte der Überwindung wecken können, eine Überwindung der Gefahren, die uns nicht — wie manche Propheten meinen — abgeschnitten ist, sondern die wir mutig anpacken müssen.

Vielleicht wird der Leser sagen, daß wir mit den vorstehenden Ausführungen ganz den Gesichtspunkt verlassen haben, von dem die Betrachtungen dieses Buches ausgegangen sind. Man kann ihm nicht unrecht geben, denn in der Tat haben wir bei all diesen Fragen der Technik und insbesondere bei den Fragen der Maschine nicht von der „Sprache der Kunst" reden können, vielmehr nur von der Frage, ob überhaupt Zusammenhänge erkennbar sind, in denen diese Erscheinungen nicht für die Kunst tödlich sind, sondern die Verbindung mit jenen Kräften des Lebens zulassen, die dem Wirken der Seele Raum geben. Das war nötig, weil wir uns auf ein Gebiet begeben haben, auf dem noch ein ungeklärtes Durcheinander der Meinungen und Erscheinungen herrscht, und das nicht nur auf sich selber beschränkt bleiben kann, sondern das ansteckend zu wirken droht auf viele Nachbargebiete unseres Kulturlebens.

Es mußte sich deshalb zuerst darum handeln, zu erkennen, wo die Grenzen der Gefahren liegen, die aus diesem Gebiet der Technik für alles das auftauchen, was zum künstlerischen Ausdruck herüberführt. Nur um diese Frage konnte es sich handeln. Es würde einen ganz falschen Eindruck machen, wenn es so wirkte, als wollten wir mit solchen Feststellungen das Bild des „Maschinenzeitalters" leise umschminken. Es soll nur von einigen verdunkelnden Firnisschichten befreit werden. Was übrigbleibt, ist ernst genug. Man kann sich den Versuch einer realistischen Schilderung ersparen, wenn man sagt, daß wir uns in der Lage des Goetheschen Zauberlehrlings befinden, der voll Schrecken sieht, wie der mechanische Helfer, den er ge-

rufen hat, seine Existenz bedroht, ohne daß er das Zauberwort kennt, ihn in seine Schranken zu weisen. Daß wir einstweilen das Zauberwort nicht gefunden haben, müssen wir trotz allem Optimismus zugeben; aber bei Goethe gibt es schließlich noch den Meister, der es zu sprechen vermag. Können wir auf einen solchen „Meister", das soll heißen, auf eine Macht, durch die die Entwicklung gewendet wird, hoffen? Ganz gewiß nicht in dem Sinne, daß der Besen wieder wird, „was er gewesen". Wer darauf hofft, kennt die Menschenseele nur wenig.

Auch wenn die Maschine in der Gewalt des Menschen bleibt, muß er sein Leben und das Bild seiner Ideale gründlich umgestalten. Sobald aber die Maschine ihr dienendes Wesen verliert und Übermacht bekommt über den Menschen, kann er ihrer auf dem Boden der materiellen Technik überhaupt nicht wieder Herr werden, er braucht dazu einen von außen eingreifenden Bundesgenossen. Diesen Bundesgenossen kennen wir schon: es ist die geistige Technik. Nur sie kann als „Meister" das erlösende Zauberwort sprechen.

Es ist charakteristisch für unsere Zeit, daß sich die organisierende geistige und die gestaltende Technik in wichtigen Fragen des Lebens entwickelt haben, ohne innere Fühlung untereinander zu besitzen. Der Unsegen, der im Wesen der gestaltenden Technik gesucht wird, liegt nur zu oft darin, daß die organisierende Technik dies ihr Wesen nur mangelhaft erkannte, es vielfach aber unbedenklich mißbrauchte. Sie muß die technische Kraft in den Dienst der ethischen Ziele stellen, aus denen sie in Wahrheit entsprungen ist.

Wenn die Maschine mehr produziert als konsumiert werden kann, so liegt das nicht an dem Laster ihrer übermäßigen Leistungsfähigkeit, sondern an dem Irrtum einer kaufmännischen Organisation. Wenn eine Landschaft durch eine Brücke entstellt wird, so liegt das nicht an der Unfähigkeit der Technik, eine gute Brücke zu schaffen, sondern an der Unfähigkeit der Organisation des Unternehmens, den richtigen technischen

Schöpfer zu finden. Wenn unser Leben immer mehr von herandrängenden technischen Einwirkungen umsponnen wird, so liegt das nicht an der Aufdringlichkeit dieser Wirkungsmächte, sondern an der Überorganisation, die sie sich haben gefallen lassen müssen. Wenn Dinge vernichtet werden, ehe sie reif zum Sterben sind, so liegt das nicht an dem Machthunger des Dämons Technik, sondern an der Gefühllosigkeit oder auch der Kopflosigkeit, mit der diese Kräfte in irgendeine andere Absicht eingespannt werden. Wenn die raumweitende und zeitkürzende Eigenschaft der Technik ihre Segnungen weniger entfalten kann als ihre Sensationen, so liegt das daran, weil dieser großartigen Weitung des technischen Raumes nicht etwa eine entsprechende Weitung des wirtschaftlichen Raumes, sondern im Gegenteil eine von allen Seiten kommende künstliche Verengung gegenüberstand. Ja selbst bei der ernstesten Anklage, vor die die Technik gestellt wird, der Anklage, daß sie dem Arbeiter nicht nur die lebendige Anteilnahme an seiner Arbeit nimmt, nein, daß sie ihm vermöge ihrer mechanischen Überlegenheit überhaupt die Arbeit raubt, und ihm das schwerste Schicksal bereiten kann, das es gibt: die Arbeitslosigkeit, — müssen wir uns klarmachen, daß wir nicht auf ein Problem technischer, sondern auf ein Problem volkswirtschaftlicher Organisation stoßen.

Für die großen, in äußeren technischen Zusammenhängen hervortretenden Erscheinungen unserer Umwelt beginnen wir diese Notwendigkeit einer planmäßigen Ordnung mehr und mehr zu begreifen. Wir fingen an mit „Städtebau", aber der richtigen Zielsetzung kamen wir erst näher, als zum Städtebau die Landesplanung trat. Hier beginnt der Kampf gegen die Gefahren der Technisierung praktisch geführt zu werden. Aus großen Gesichtspunkten heraus werden den Mächten unseres Daseins, deren Wirken einen technischen Niederschlag hat, die Wege und die Ziele dieses Wirkens vorgeschrieben. Neben diesen Versuchen, die sich vorzugsweise mit der Welt der stati-

schen Technik beschäftigen, sieht es mit dem Suchen nach einem Instrument, das die Welt der dynamischen Technik regiert, viel unbestimmter aus. Das ist kein Zufall: denn während die Regelung der an den Boden gebundenen technischen Maßnahmen vom Kleineren zum Größeren, von der Bauordnung zum Städtebau, vom Städtebau zur Landesplanung allmählich fortschreiten konnte, kann jene zweite Regelung nur vom Großen ins Kleine — von der Weltwirtschaft zur nationalen Wirtschaftsordnung, zur Individualwirtschaft gehen.

Was aber hat die Kunst mit solchen großen Fragen der Ordnung unserer fundamentalen Lebenskräfte zu tun? Sprechen wir nicht nur von Fragen, die auf eine Verstärkung der Macht der Zivilisation hinauslaufen? Taucht nicht Klages wieder auf, der düstere Ankläger der „logozentrischen" und der Verkünder der „biozentrischen" Entwicklung? Ach, es ist so leicht, theoretisch in sein Lager überzugehen. Man schämt sich fast in dem Gedanken, daß es scheinen mag, als wüßte man nichts vom Segen der unberührten Welt, in der man das Wirken des Menschen vergißt, vom Segen der Welt des Unbewußten, in der man sich selber vergißt.

Von diesem Segen weiß man nicht nur, man möchte ihn auch soviel als möglich verbreitet wissen, aber man weiß auch, daß gewiß nichts davon übrigbleibt, wenn man den Dingen ihren „natürlichen" Lauf läßt. Wir leben in einer Zeit der Orchesterwirkungen des Daseins: wenn die einzelnen Instrumente ihren Neigungen nachgehen wollen, gibt es Tumult.

Nichts nutzt es uns, die Strömungen, in denen wir zu leben gezwungen sind, anders zu wünschen. Keine Philosophie kann uns zur Erfüllung dieses Wünschens helfen. Der Strom der Zeit trägt uns unaufhaltsam weiter und wir können weder zurück noch aus ihm heraus. Es gibt nur eines: den Strom nach besten Kräften zu regulieren. Dann kann man hoffen, durch ein weises Formen seiner Ufer und seiner Buchten ein Land zu gewinnen, auf dem man auch das anbauen kann, was wir

Kunst nennen. Das Bereiten des Erdreiches ist für eine gute Ernte die Vorbedingung. Je vollkommener wir die Mächte der Technik zu beherrschen lernen, um so besser bereiten wir der Kunst inmitten aller störenden Einwirkungen, die sie in unseren Tagen umbrausen, ihren Boden vor.

In diesem Sinne steht die Entwicklung der Technik zu immer größerer Vollkommenheit und Ordnung in enger Beziehung zu allem, was Kunst heißt, und wir haben allen Grund, uns mit den verschiedenen Sprachen, in denen sie sich äußern kann, vertraut zu machen.

*

So schließen unsere Betrachtungen mit der Erkenntnis, daß Kunst wohl, wie wir oft hervorgehoben haben, eine Welt für sich ist, in der man sich erst zurechtfinden kann, wenn man sich bemüht, die Sprache, die in dieser Welt gesprochen wird, zu verstehen, daß es aber Grenzgebiete gibt, in denen Kunst zwar nicht herrscht, in denen sie aber doch Rechte hat, die verteidigt werden müssen. — Wir meinen Bezirke des praktischen Lebens, die ihre unabdingbare Eigenbedeutung haben, aber jene andere Welt doch leise berühren. Es wäre falsch, solche Berührung zu scheuen, denn eine Kunst, die sich ängstlich und vornehm in ihre lebensferne Sphäre zurückzieht, ist in unserer Zeit nicht am Platze, sie muß handfest zugreifen, wo sich Gelegenheit bietet. Solches Zugreifen darf man aber nicht verwechseln, mit den trügerischen Versuchen populär zu werden durch Verwässern, Verflachen und Versüßlichen.

Goethe schildert in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" das Idealreich einer auf dem Betrieb der Kunst aufgebauten „Pädagogischen Provinz". Unter idealen Lebensverhältnissen wird der Kunstjünger in seinen Beruf eingeführt, all sein Tun begleitet Musik und Harmonie, damit er die höchste Anschauung von seiner Aufgabe bekommt, dann aber werden die reifen

Zöglinge aufgefordert, sich nach allen Seiten ins Leben zu zerstreuen und sich in ihrer Umwelt fleißig zu bewegen. — Wir dürfen dies Bild der „Provinz“ symbolisch auffassen: es soll zeigen, wie wahre Kunst zwar nur in einer reinen, hohen, idealen Atmosphäre erwachsen kann, daß es aber ihre Bestimmung nicht ist, sich in dieser Atmosphäre einzukapseln, sondern im Gegenteil das ganze Leben mannigfach zu durchsetzen.

Wenn ihr das erfolgreich gelingen soll, muß sie recht vielen Menschen begegnen, die ihre wahre Sprache verstehen.

WEITERE BÜCHER
VON
FRITZ SCHUMACHER

STUFEN DES LEBENS

Erinnerungen eines Baumeisters

433 Seiten. 8. Tausend. Gebunden RM 8.50

Es ist in den letzten Jahren kaum ein so fesselndes, so meisterhaft geschriebenes und so inhaltreiches Memoirenwerk erschienen, wie dieses. Ein Buch, mit dem man monatelang stille Zwiegespräche führen kann, und das für die Kulturgeschichte der Vorkriegsjahre unentbehrlich ist.

Deutsche Rundschau, Berlin

Fritz Schumacher verkörpert in sich die besten Kräfte, die vom Vorkriegsdeutschland ins Nachkriegsdeutschland hinüberweisen. Die tiefe soziale Verpflichtung eines künstlerischen Menschen drückt sich auf allen Seiten seiner Lebensbücher aus, in denen eine ganze Generation für sich die Rechenschaft ablegt. *Kölnische Zeitung*

RUNDBLICKE

Ein Buch von Reisen und Erfahrungen

252 Seiten. Gebunden RM 5.50

Die weite Schau, die sich in seltener Schönheit der Sprache auftut, läßt sich nicht beschreiben — man muß dieses Buch lesen.

Preußische Zeitung, Königsberg

Überall die gleiche lebendige Fülle der Gesichte, die wundervoll reife Behutsamkeit des Urteils und nicht zuletzt eine Spannkraft der Darstellung, vor der ganze Scharen exotischer und abenteuerlicher Reiseberichte verblassen. *Die Woche*

BEGLEITMUSIK DES LEBENS

Ausgewählte Gedichte

145 Seiten. Gebunden RM 4.50

Ein kluger, vielerfahrener Mann schrieb diese Gedichte voll Ernst und Ironie, Überlegenheit und Demut, voll Freude am Spaß und von der Bescheidenheit vor echter Größe. Dieser Architekt hat dem Leben nicht nur Form verliehen und sich kluge und gescheite Gedanken über seinen Sinn gemacht; — er hat hinter das Leben gesehen. *Deutsche Zukunft*

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART BERLIN

DER GEIST DER BAUKUNST

329 Seiten. Gebunden RM 7.50

Das neue Buch Schumachers ist nicht nur eine Art Schlußstein des gedanklich-kritischen Gebäudes, das uns das 19. Jahrhundert in seiner Objektivität aufzubauen versucht hat. Darüber hinaus stellt sich diese sehr abschließende Arbeit als eine Basis dar, von der aus ein neuer Anfang kritischer Überlegungen möglich ist. *Die Kunst im Deutschen Reich*

TRÄUMEREIEN

Ernste und heitere Gedankenspiele

230 Seiten. Gebunden RM 6.50

Ein Buch, das zum Erquickendsten gehört, was man in guten und bösen Stunden tropfenweise wie ein beruhigendes Öl auf die Wellen der eigenen Gedanken wirken lassen kann. — Ein Buch vor allem von lauterster Gesinnung und Menschlichkeit. *Rheinisch-Westfälische Zeitung*

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART BERLIN

STRÖMUNGEN IN DEUTSCHER BAUKUNST SEIT 1800

192 Seiten Text. 247 Abbildungen. Gebunden RM 8.50

Ich kenne kein Buch, das so tiefe Einblicke in die Geschichte und die Probleme des Bauens seit 1870 ermöglichte wie Schumachers neue Veröffentlichung. *Deutsche Allgemeine Zeitung*

PROBLEME DER GROSSSTADT

144 Seiten. Broschiert RM 2.50

Schumacher behandelt in einem sehr gründlichen Büchlein Großstadtfragen nach neuen Gesichtspunkten. *General-Anzeiger, Frankfurt/M.*

E. A. SEEMANN / LEIPZIG

P. Marquardt. 194

FRITZ SCHUMACHER

DIE SPRACHE DER KUNST

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

aus organisatorischen Gründen ist der Scan dieses Buches in zwei Teile zerlegt worden:
Dieses ist der 2. Teil ab Buchseite 163

Dieser Scan eines Buches

von **Fritz Schumacher**

wurde im Juli 2018

– mehr als 70 Jahre nach dem Tod von Fritz Schumacher –

(Fritz Schumacher;
Geboren: 4. November 1869, Bremen;
Gestorben: 5. November 1947, Hamburg)

angefertigt von **Jörg Beleites**, Hamburg,
Mitglied der Fritz-Schumacher-Gesellschaft.

Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.
Vereinigung zur Förderung der Baukultur
c/o Fritz-Schumacher-Institut

http://fritzschumacher.de/gesellschaft/

Das Original dieses Buches ist Bestandteil
der **Bibliothek des Fritz-Schumacher-Instituts**
und kann dort eingesehen werden.

Schumacher, Fritz
Die Sprache der Kunst

Stuttgart [u.a.]: Deutsche Verl.-Anst, 1942.

Signatur: 9.008

Seit 2013 (*und zur Zeit immer noch*)
befindet sich das ***Fritz-Schumacher-Institut***
in den ehemaligen Räumen der HafenCity Universität Hamburg,
Hebebrandstraße 1, Haus B, Raum 12.

http://fritzschumacher.de/institut/institut/

Der Scan ist mit OCR-Texterkennung bearbeitet und anschließend optimiert worden.
Es ist also eine Volltextsuche in ihm möglich.

Hamburg, 25.7.2018 Jörg Beleites

Nachfragen über joerg.beleites@gmx.net
Vergl. auch www.joerg-beleites.de