

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

~~BIBLIOTEKA GŁÓWNA~~

~~II~~

~~4229~~

L. inv.

LEHRER
ZUR
KUNST

16/
17

SCHÖN
UND PRAKTISCH
VON
KONRAD LANGE

PAUL NEFF
VERLAG
MAX SCHREIBER
ESSLINGEN

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294551

Führer zur Kunst — periodisch erscheinende

reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine Vermehrung der üblichen kunsthistorischen Monographien, sondern allgemein verständliche Abhandlungen erster Autoren über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuss und zum Kunstverständnis zu führen.

Erschienen sind bis jetzt:

Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?

Mayer, R. v., Die Seele Tizians.

Semper, H., Das Fortleben der Antike
in der Kunst des Abendlandes.

Woermann, K., Die italienische Bildnis-
malerei der Renaissance.

Forrer, R., Von alter und ältester
Bauernkunst.

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der
Renaissance in Italien.

Schmidkunz, H., Die Ausbildung des
Künstlers.

Lux, J. A., Schöne Gartenkunst.

Gaulke, Joh., Religion und Kunst.

Kirchberger, Th., Anfänge der Kunst
und der Schrift.

Woermann, K., Von deutscher Kunst
(Doppelbändchen).

siehe Rückseite

Ferner sind erschienen:

Borkowsky, E., Antoine Watteau. —
Volkmann, L., Das Bewegungs-
problem in der bildenden Kunst. —
Singer, H. W., Käthe Kollwitz. —
Lange, K., Schön und praktisch. —

In Vorbereitung:

Berlepsch-Valendas, H. v., Das künst-
lerische Element in unseren Wohnungen.

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

3761

SECHZEHNTE UND SIEBZEHNTE BÄNDCHEN:

SCHÖN UND PRAKTISCH
EINE EINFÜHRUNG IN DIE ÆSTHETIK
—= DER ANGEWANDTEN KÜNSTE =—
VON PROFESSOR DR. KONRAD LANGE



—= ESSELINGEN =—
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
—= 1908 =—



11-351273

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
~~11 4229~~

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Akc. Nr. 3pu-3-27/2018
~~162~~ / 50

VORWORT

Diese Schrift ist eine erweiterte Bearbeitung des Vortrags „Ueber die Entstehung der dekorativen Kunstformen“, den ich am 28. Januar 1905 im Württembergischen Kunstgewerbeverein zu Stuttgart gehalten habe.¹⁾ Wiederholte Aufforderungen von befreundeter Seite haben mich veranlaßt, ihn umzuarbeiten und zu ergänzen. Dazu fühlte ich mich besonders auch deshalb verpflichtet, weil ich damals, entsprechend der Tendenz, die ich verfolgte, die eine Seite des künstlerischen Schaffens, nämlich die organische Belebung der Materie, stärker betont hatte als die andere, nämlich die Rücksicht auf Gebrauchszweck und Material. Das könnte zu Mißverständnissen führen, die ich gern vermieden sehen möchte. Man hat gesagt, die Illusionsästhetik berücksichtige die technisch-strukturelle Seite der Kunst nicht genügend und schlage den ästhetischen Wert der „reinen“ Form zu gering an. Ich glaube nicht, daß dieser Vorwurf bei objektiver Prüfung meines ästhetischen Systems, wie es jetzt in meinem „Wesen der Kunst“²⁾ vorliegt, aufrecht erhalten werden kann. Vielleicht trägt diese Schrift, die ein wichtiges Kapitel der Illusionsästhetik eingehender, als es in dem großen Werke geschehen konnte, behandelt, zur Beseitigung des Mißverständnisses bei. Daß ich dasselbe nicht sehr schwer genommen habe, wird man verstehen, wenn man erfährt, daß andere Kritiker wieder meine Theorie zu formalistisch gefunden haben. Der erste Vorwurf geht von den Formalisten, der zweite von den Gehaltsästhetikern aus. Da ich mich zu beiden nicht rechne, mußte ich solche Einwände voraussehen. Den Titel habe ich geändert, da er leicht so aufgefaßt werden konnte, als handle es sich um eine historische Untersuchung, während mich doch nur das ästhetische Problem interessierte.

¹⁾ Abgedruckt in den Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, im Auftrag des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart herausgegeben von Dr. Franck-Oberaspach 1905/1906, Heft 2, S. 63—95.

²⁾ K. Lange, Das Wesen der Kunst. G. Grottesche Verlagsbuchhandlung in Berlin. 2. Auflage in einem Bande. 1907.

EINLEITUNG

Unter den Schlagworten, die der Kampf um das moderne Kunstgewerbe gezeitigt hat, ist wohl keines, das in den letzten Jahren öfter vernommen worden wäre, als das von der Entstehung der dekorativen Kunstformen aus dem Gebrauchszweck und dem Material. Die Form in der Architektur und den übrigen angewandten Künsten, so heißt es, ist kein Erzeugnis der frei schaffenden Phantasie, sondern ein Ergebnis praktischer, rein materieller Erwägungen. Sie entsteht nicht aus dem Belieben des Künstlers, sondern aus dem Zwang äußerer Verhältnisse. Diese Verhältnisse aber sind: erstens der praktische Zweck, dem der betreffende Gegenstand dient, zweitens das Material, aus dem er angefertigt ist. Nur ein Gebrauchsgegenstand, dessen äußere Formen diese doppelte Herkunft verraten, der nicht nur in Wirklichkeit zweckmäßig und materialgerecht ausgeführt ist, sondern der dies auch in seiner äußeren Erscheinung zeigt, kann als schön gelten. Seine Schönheit besteht dann eben in dieser äußerlich zutage tretenden Zweckmäßigkeit und materialgerechten Konstruktion. Einem Stuhl muß man ansehen, daß er aus Holz ist, und daß man bequem darauf sitzen kann, einem Gebäude, daß es aus Steinen besteht und wohnlich eingerichtet ist. Diese Gegenstände müssen schon äußerlich etwas Einladendes haben, ihren Zweck und ihre Konstruktion klar und deutlich erkennen lassen. Ihre Schönheit besteht dann eben in dieser ihrer einladenden und zweckentsprechenden Form.

Dieser Grundsatz, der für praktisch veranlagte Menschen etwas außerordentlich Ueberzeugendes hat, wird zunächst von den Gegnern des modernen Kunstgewerbes mit Entschiedenheit proklamiert. Sie glauben damit eine Kritik an den Willkürlichkeiten gewisser moderner Dekorationskünstler üben zu können, die ihrer Ansicht nach allzuwenig auf die praktischen Verhältnisse Rücksicht nehmen. Er wird aber auch — und

das ist das Merkwürdige — von diesen modernen Künstlern selbst mit Energie verfochten, sei es nun, daß dieselben sich dadurch gegen den Vorwurf der unzweckmäßigen Formenbildung verwahren wollen, den ihre Gegner ihnen nur zu häufig machen, sei es, daß sie wirklich davon überzeugt sind, Zweckmäßigkeit und Schönheit seien im Grunde ein und dasselbe. Ja, die Beziehungen dieses Grundsatzes zur modernen Bewegung sind so eng, daß es Schriftsteller gibt, die geradezu behaupten, das Wesen des „modernen Stils“, soweit man von einem solchen überhaupt reden könne, bestehe, in dieser zur Schau getragenen Zweckmäßigkeit. Für das moderne Kunstgewerbe sei es eben charakteristisch, daß die Formen nicht die Bedeutung von Ornamenten hätten, die von außen an die Dinge herangebracht seien, sondern daß sie sich „von innen heraus“, „rein sachlich“ entwickelten. Der moderne Stil sei ein Stil der „inneren Notwendigkeit“, der „reinen Sachlichkeit“, der sich weder um historische Traditionen, noch überhaupt um das landläufige „Schöne“ kümmere. Ein Stil, der seine Formen etwa so entwickle, wie es die Ingenieurkunst tue, die kein Gebilde ausführe, das sich nicht gerade so aus der gewollten Arbeitsleistung, d. h. aus der angewendeten Kraft und den von ihr zu überwindenden Widerständen von selbst ergebe. Man müsse endlich einmal aufräumen mit den barocken und überladenen Formen der älteren Kunst. An ihre Stelle müsse eine „einfache, wahre und aufrichtige“ Kunst treten, in der keine unnütze und vor allen Dingen keine zweckwidrige Form vorkomme. Ein modernes Möbel sei prinzipiell durchaus nicht verschieden von einer Maschine, deren einzelne Teile so berechnet seien, daß sie mit dem denkbar geringsten Material- und Betriebsaufwand die denkbar größte Arbeit leisten könnten, oder von einem Schiffsrumpf, dessen Form sich mit mathematischer Genauigkeit aus der gewollten Geschwindigkeit einerseits und dem vorhandenen Widerstande des Wassers andererseits berechnen lasse. Mit einem Worte: Kunst und Ingenieurwissenschaft seien eigentlich identisch.

Ich habe manchmal lächeln müssen, wenn ich solche Versicherungen in den Schriften von Künstlern las, deren Werke mir durch ihre freien, den Gesetzen des Materials hohnsprechenden

den und keineswegs immer sehr bequemen Formen aufgefallen waren. Seltsam in der Tat! Diese phantasievollen, vielleicht allzu phantasievollen Erfinder, diese Schöpfer neuer, kapriziöser, vielleicht allzu kapriziöser Formen als Verfechter einer Theorie, die streng durchgeführt die Phantasie völlig lahmlegen, die Kunst geradezu zum Handwerk degradieren würde! Das entbehrt nicht eines gewissen Humors. Ich habe dabei oft an den Wolf im Schafspelz denken müssen.

Und dann mußte es mich als Aesthetiker doch einigermaßen wundern, daß in diesen Lehren ein altbewährter Grundsatz der Aesthetik, nämlich der von dem Auseinandergehen von Zweckmäßigkeit und Schönheit, mit souveräner Nichtachtung behandelt wurde. Standen wir denn wirklich noch auf der ästhetischen Stufe des Sokrates, der Schön und Gut und Zweckmäßig in naiver Unbefangenheit durcheinander warf? Hatte denn niemals ein Kant den Nachweis geführt, daß das Schöne zweckmäßig ohne Zweck, das Gefallen daran ein interesseloses Wohlgefallen sei? Aber freilich, das alles sind in den Augen unserer Modernen „olle Kamellen“, von denen sie nichts wissen wollen. Eine Kunst ohne Zweck oder mit einem rein ästhetischen Zweck, das ist für viele ein längst überwundener Standpunkt. So etwas paßt nicht in das Zeitalter der Maschinen und des Verkehrs. Was weiß man heutzutage von einer Kunst, die jenseits der Zweckmäßigkeit liegt, die ihre Formen in jener freien und spielenden Weise schafft, welche der Phantasie des Menschen, seinem idealen Bedürfnis Genüge leistet?

Was mich aber immer am meisten gewundert hat, das ist, daß dieser Grundsatz von den Anhängern der modernen Kunst als spezifisch moderne Wahrheit hingestellt wird, während er doch ein ganz erkleckliches Alter hat. Ist er doch schon in voller Schärfe von Gottfried Semper in seinem Stil (1860) und einigen ihm vorausgegangenen Vorträgen verfochten worden, und ist er doch aus den Schriften des berühmten Architekten schon längst in alle kunsthandwerklichen Lehrbücher übergegangen. Ich übertreibe wohl nicht, wenn ich behaupte, daß der Satz von dem Einfluß des Gebrauchszwecks und Materials auf die Kunstformen seit mindestens dreißig Jahren jedem braven Polytechniker, Kunstgewerbe- und Baugewerk-

schüler vollkommen geläufig, allen praktisch Kunstbeflissenen gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen ist. Woher also das Recht der Modernen, ihn für sich in Anspruch zu nehmen?

Hier ist also irgend etwas nicht in Ordnung. Entweder haben die Anhänger Sempers, d. h. die Nachahmer der Renaissance, diesen Grundsatz mit Unrecht verfochten, während er doch gerade auf die von ihnen wiedererweckte Kunstrichtung keineswegs paßt, oder die Modernen berufen sich ohne triftigen Grund auf ihn, weil ihr eigenes Schaffen nicht mit ihm übereinstimmt. Oder aber — und das ist vielleicht das Wahrscheinlichste — beide sind auf dem Holzwege, insofern sie eine Teilwahrheit zur ganzen Wahrheit machen und gerade das weglassen, was notwendig dazu gehört, um den Grundsatz in seiner eigentlichen Bedeutung zu verstehen, d. h. seine Geltung auf das gebührende Maß einzuschränken.

So wird es sich denn empfehlen, die ganze Frage von Grund aus neu zu behandeln, wobei wir versuchen wollen, sie *sine ira et studio* ihrer Lösung entgegenzuführen.

Kapitel I

Kritik der Zweck- und Materialtheorie

Es wird zuweilen behauptet, Semper habe die Kunstform lediglich aus dem Material und der Technik abgeleitet. Das ist nicht richtig. Im Gegenteil, gerade er ist den „Materialisten“ unter den Architekturschriftstellern, wie er sie nennt, entschieden entgegengetreten. Was er ihnen vorwirft, ist, daß sie „die Idee zu sehr an den Stoff schmiedeten, da doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar ist“. Wenn Semper hier von „Idee“ spricht, so meint er damit nichts anderes als den Gebrauchszweck. Die Idee eines Gefäßes ist das Flüssigkeitsfassen, die Idee eines Gebäudes das Darinwohnen. Diese Idee ist nach ihm unter allen Umständen die Hauptsache. Sie beruht auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses, die für alle Menschen maßgebend sind. Diese Gesetze führen zu allgemeingültigen Formen, die in allen Ländern, bei allen Völkern wiederkehren. „Die Bestimmung eines jeden technischen Produktes bleibt dem Wesen nach zu allen Zeiten dieselbe, insofern sie sich auf das allgemeine Bedürfnis des Menschen begründet und auf überall und zu allen Zeiten gültigen Naturgesetzen beruht, die ihren formellen Ausdruck suchen.“ So entstehen gewisse Grundformen oder Typen der Kunst, entsprechend der praktischen Verwendung der menschlichen Gebilde zum Essen, Wohnen, Schlafen, Sichkleiden u. s. w. Diese Grundformen und Typen haben zunächst noch nichts mit der besonderen Formulierung zu tun, die wir aus den historischen Stilarten kennen. Sie sind zeitlos, ohne nationales Gepräge, unabhängig von der Ueberlieferung und Mode, allgemein menschlich.

Erst an zweiter Stelle kommt für Semper das Material. Seine sekundäre Rolle ergibt sich schon daraus, daß es dem Gebrauchszweck untergeordnet ist. Für die Erfüllung bestimmter Zwecke sind bestimmte Materialien besonders geeignet, für das Wohnen Stein und Holz, für das Aufbewahren der Getränke Glas oder gebrannter Ton, für das Bekleiden

schmiegsames Gewebe. Deshalb werden diese Stoffe bei den betreffenden Gegenständen immer angewendet. Geschieht das aber einmal, so muß sich natürlich auch die Form diesen Materialien anpassen. „Jedes technische Produkt ist auch ein Resultat der Materie, d. h. des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Prozeduren, die dabei in Anwendung kommen.“

Diese beiden Faktoren, Gebrauchszweck und Material, sind es aber nicht allein, die den Stil in den technischen Künsten bestimmen. Aus ihnen erklärt sich noch nicht, warum ein korinthisches Kapitell gerade diese und keine andere Form hat, warum eine Porzellanvase gerade so und nicht anders aussieht. Demgemäß fügte Semper als drittes hinzu: die lokalen, ethnographischen, klimatischen, religiösen und politischen Einflüsse. Da aber auch diese noch nicht für die individuelle Form des einzelnen Kunstwerks entscheidend sind, nannte er viertens noch die persönlichen Einflüsse, unter denen er wieder diejenigen der Auftraggeber und diejenigen der ausführenden Künstler unterschied.

Aus diesen vier Einflüssen oder Gruppen von Einflüssen leitete nun Semper den Stil ab. Der Stil ist, wie er sich ausdrückt, eine „Funktion dieser vier Koeffizienten“. Ändert sich auch nur einer von ihnen, so muß sich auch der Stil ändern. Und je nach dem Koeffizienten, den wir gerade im Auge haben, reden wir entweder von Materialstil oder von Zeitstil und Volksstil oder von dem persönlichen Stil dieses oder jenes Künstlers.

Was uns bei dieser Beweisführung besonders auffällt, ist das Fehlen der Naturnachahmung oder, um es allgemein auszudrücken, der organischen Belebung. Daß diese in den dekorativen Künsten gar keine Bedeutung haben sollte, ist schon von vornherein nicht sehr wahrscheinlich. Spielt sie doch in den anderen Künsten eine maßgebende Rolle. Wenn der Bildhauer den Marmor durch seine Bearbeitung „belebt“, d. h. ihm durch die Kunstform organisches Leben verleiht, wenn der Maler die Fläche seiner Leinwand durch Linien und Farben mit Leben und Bewegung erfüllt, wenn der Dichter uns an menschlichem Leben und Treiben durch das Mittel des Wortes teilnehmen läßt, wenn der Tondichter

in Tönen jubelt und trauert, sollte dann die dekorative Kunst gar keine Beziehung zum organischen Leben haben? Und sagen wir denn nicht: das Ornament „belebt“ die Fläche, die Formen eines Gebäudes „wachsen organisch empor“, die Säule „stemmt sich“ gegen die Last, die Decke „schwebt“ über dem Raume u. s. w.? Ist nicht ein wichtiger Teil der dekorativen Kunst, das Ornament, zum großen Teil Darstellung organischen Lebens?

Alles das war Semper natürlich bekannt. Er als Vertreter der Renaissance mußte am besten wissen, daß weite Gebiete der dekorativen Kunst wie das Ornament ohne die organische Analogie überhaupt nicht zu verstehen sind. Dieser Gesichtspunkt muß also latent in irgendeiner Seite seiner Lehre enthalten sein. In der Tat hat man ihn zu erkennen in den Erörterungen über die rein formalen Prinzipien des künstlerisch Schönen, die Symmetrie, Reihung u. s. w., die er seinem „Stil“ vorausschickt. Denn hier führt er diese Prinzipien wenigstens zum Teil auf das Vorbild der organischen Natur, auf Pflanzenformen u. dergl. zurück.

Allein gerade dieser Abschnitt seines Werkes ist ziemlich unglücklich formuliert und steht nicht recht organisch im Ganzen. Er ist auch philosophisch nicht einwandfrei. Was soll zum Beispiel der Unterschied zwischen „imitativen“ und „kosmischen“ Künsten? Gewiß, die Architektur ist keine eigentlich nachahmende Kunst. Aber erschöpft sich denn das Wesen der Malerei in der Nachahmung? Und wenn das Ornament eine kosmische Kunst ist, warum soll es die Plastik nicht auch sein? Alle Kunst ist organische Fiktion, menschliches Reproduzieren natürlicher Schöpfungsprozesse. Wieweit der Künstler dabei die Natur nachahmt, ist eine Frage für sich. Er kann sie nachahmen, indem er die Form ihrer Produkte in seinem Material wiederholt. Er kann sie auch nachahmen, indem er sich den organischen Bildungsprozeß der Natur nur im allgemeinen zum Vorbild nimmt und etwas der Natur Analoges und doch wieder Anderes aus der Materie hervorbringt. Immer ist es organisches Leben, was entsteht. Organisches Leben nicht in Wirklichkeit, sondern in der Fiktion, für die ästhetische Anschauung, die Phantasie des Beschauers.

Wenn unsere dekorativen Künstler das vielfach geradezu

vergessen zu haben scheinen, so trifft die Schuld dafür zum Teil Semper und seine Anhänger. Man kann ihm den Vorwurf nicht ersparen, daß er die organische Analogie, die ja ihrer Allgemeingültigkeit wegen gewiß zu den primären stilbildenden Faktoren gehört, nicht so stark hervorgehoben hat, wie sie ihrer Bedeutung nach verdient hätte. Und da er es nun gewesen ist, der den materiellen Ursprung der Formen ganz besonders betont, den Einfluß des Materials, der Konstruktion, des Gebrauchszwecks in allen Techniken eingehend dargelegt hat, so begreift man, daß sich unter seinen Nachfolgern immer mehr die Meinung festsetzen mußte, die organische Belebung bedeute in der Architektur und dem Kunstgewerbe überhaupt nichts. Wenn man heutzutage einen Architekten fragt, worauf denn die architektonische Schönheit beruhe, so wird er zwar antworten: Auf der Zweckmäßigkeit, der Materialgerechtigkeit, der Sachlichkeit und Ehrlichkeit, vielleicht auch auf den Proportionen oder der gesetzmäßigen Gruppierung der Massen, aber nicht auf der organischen Belebung. Im Gegenteil, er wird sogar betonen, daß es auf diese gar nicht ankomme, daß Leben und Bewegung absolut keine Erfordernisse der architektonischen Schönheit seien. Und wenn man auf das Ornament hinweist, wo das Organische ja auf der Hand liegt, so wird er sagen: Ach was, Ornament! Ein Bauwerk kann auch ohne Ornament schön sein. Das Ornament ist ein überwundener Standpunkt. Wir verzieren unsere Bauwerke schon längst nicht mehr. Wir schaffen vielmehr „Raumgebilde“. Wir wirken durch die Proportionen, durch das Raumverhältnis zwischen Mauerfläche und Maueröffnungen, durch die Massenverhältnisse, durch die Zusammenstimmung mit der Umgebung u. s. w.

Wenn man moderne Ausstellungen kunstgewerblicher Gegenstände besucht, so überzeugt man sich bald, daß das organische Leben auch aus diesen Gebilden nachgerade ganz verschwunden ist. Senkrechte und wagrechte Linien, glatte Flächen, regelmäßige stereometrische Formen, Verzicht auf jeden reicheren Schmuck, dafür aber Wirken mit kostbaren Materialien, Ruhe, Vornehmheit, Einfachheit, das ist die Losung.

Und doch: Läßt sich der Schmucktrieb ganz zurückdrängen? Ist der nüchterne Grundzug der Gegenwart so übermächtig, daß er uns nur noch in geometrischen Formen zu

denken erlaubt? Verlangen wir nicht auch von dem einfachsten Gebäude und Gerät, daß seine Form sich „organisch“ entwickle, daß es den Charakter der Naturnotwendigkeit habe? Kann nicht der Massengliederung, der Proportion an sich schon eine organische Bedeutung zukommen?

Daß die Naturalalogie bei Semper so völlig unter den Tisch fallen konnte, erklärt sich aus den Verhältnissen, unter denen seine Schriften entstanden sind, aus der Tendenz, die er mit ihnen verfolgte. Gegenüber einem naturalistisch verwilderten Kunstgewerbe kam es ihm darauf an, das Gefühl für den Materialstil wieder zu beleben. Wenn er sah, daß man sich nicht scheute, naturalistische Blumenbuketts in Teppiche einzuweben und auf Tapeten zu drucken, so wollte er im Anschluß an den flächenhaften Stil der orientalischen und primitiven Ornamentik den Nachweis führen, daß das Ornament nicht einfache Nachahmung der Natur, sondern vor allem Flächenfüllung sei. So kam er ganz von selbst dazu, den Stil als etwas der Natur Entgegengesetztes aufzufassen, als die Gesamtheit aller der Elemente, welche der einfachen Naturnachahmung entgegenarbeiten. Das sind aber eben die Bedingungen des Gebrauchszwecks und des Materials.

Aber haben wir heutzutage ein Recht, bei dieser Semper'schen Anschauung stehen zu bleiben? Die Verirrungen des Kunstgewerbes, gegen die sich Semper wendete, sind ja jetzt glücklicherweise überwunden. Semper hat sich wohl auch durch die landläufige Bedeutung des Wortes Stil in diese etwas einseitige Anschauung hineindrängen lassen. Unter „Stil“ versteht man nun einmal in der Regel etwas, was der Natur entgegengesetzt ist. Stil umfaßt in unseren Augen alles, was der Mensch von sich aus zur Natur hinzubringt, jede Umbildung, die die Natur bei der Uebertragung in die Kunst infolge gewisser störender Verhältnisse erleidet. Da kommt man denn leicht zu der Vorstellung, als ob die Natur überhaupt nicht zum Stil gehöre, als ob die Kunstform eben nur in dem, was von der Natur abweicht, bestehe. Und in Zeiten, wo das bewußte Stilisieren auch in der Malerei und Plastik immer mehr Mode wird, kann sich daraus leicht eine Aesthetik der dekorativen Künste entwickeln, aus der die Natur, das Organische überhaupt ausgeschaltet ist.

Um so notwendiger erscheint es mir, an der Gebrauchs- und Materialtheorie Kritik zu üben und dem vergessenen organischen Prinzip wieder zur Geltung zu verhelfen. Suchen wir uns deshalb die Argumente jener Theorie nach Semper und seinen Nachfolgern an ein paar Beispielen zu vergegenwärtigen.

Ein Gefäß, mag es aus einem Stoffe sein, aus welchem es wolle, hat immer den Zweck, einen entweder flüssigen oder körnigen oder pulverförmigen Inhalt in sich aufzunehmen und nach Bedürfnis wieder von sich zu geben. Da der Inhalt, sei es Wasser, Wein, Korn, Mehl oder was immer, sich den Wandungen des Gefäßes anschmiegt, so ergibt sich daraus die Tendenz zu einer ungefähr kugeligen Form. Denn nicht nur nehmen Flüssigkeiten, wenn man sie sich selbst überläßt, z. B. ein Wassertropfen, leicht die Form einer Kugel an, sondern die Kugel ist auch von allen Formen diejenige, die mit dem geringsten Materialaufwand das größte Volumen darstellt, als Hohlraum also den größten Inhalt hat. Freilich wird diese Kugelform nicht immer streng durchgeführt. Denn das Gefäß ist nicht nur zum Aufbewahren der Flüssigkeit, sondern auch zum Stellen auf den Tisch, zum Schöpfen und Ausgießen da. Daraus entwickelt sich der Fuß (oder die zylindrische Form), der Henkel und der Ausguß, Teile, die auf eine Trübung der reinen Kugelform hinauslaufen. Je nach der Durchführung dieser Zutaten entstehen wieder allerlei Varianten. Auch die Natur der aufzubewahrenden Flüssigkeit, ob Wasser, Wein oder Oel, die Art, wie das Gefäß gehalten oder getragen wird, der besondere Zweck bei Tisch oder in der Wirtschaft bedingen wieder besondere Modifikationen. Daraus entstehen entweder längliche oder breite, entweder offene oder geschlossene, eiförmige, oben oder unten dickere u. s. w. Gefäße, d. h. eben diejenigen Typen, die uns aus den antiken Vasenformen und aus unseren Trink-, Gieß-, Schöpf- und Aufbewahrungsgefäßen, unseren Bechern, Schalen, Kannen, Gläsern, Krügen, Pokalen u. s. w., geläufig sind.

Die allgemeine Form ist also in erster Linie durch den Gebrauchszweck bestimmt. Dazu kommt dann in zweiter Linie das Material. Zur Erfüllung eines bestimmten Zweckes eignet sich in der Regel ein bestimmtes Material am besten. An-

genommen, man wählt ein solches, z. B. den Ton, so ergeben sich daraus wieder ganz bestimmte Eigentümlichkeiten der Form. Diese Eigentümlichkeiten weisen teilweise in dieselbe Richtung wie der Gebrauchszweck. Ein Tongefäß muß auch deshalb von möglichst kugelförmiger Form sein, weil die Bearbeitung des feuchten Tons zunächst mit der Hand, dann mit der Töpferscheibe, auf diese kugelförmige Form hinweist. Es muß, wenn es beim Brennen nicht zerbrechen soll, Wände von einer bestimmten Dicke haben, aber dieselben dürfen doch nicht dicker sein, als sich mit der geforderten Leichtigkeit und den Bedingungen eines gleichmäßigen Brandes verträgt. Es darf keine reichen plastischen Verzierungen mit unterschrittenen Formen haben, denn damit würden sich die Prozesse des Brennens, Glasierens u. s. w. nicht vertragen. An ihre Stelle tritt das gemalte oder eingravierte Ornament.

Alle diese Forderungen modifizieren sich, sobald man ein anderes Material wählt. Porzellan erlaubt seiner technischen Natur nach eine feinere und reichere Verzierung, Glas kann vermöge der technischen Prozesse des Blasens, Schmelzens, Pressens u. s. w. sehr viel dünnwandiger und zierlicher bearbeitet werden u. s. w. Gefäße aus Stein und aus Metall unterliegen wieder anderen Bedingungen, führen also wieder zu anderen Verzierungsweisen und Formen.

Für die Zwecke der Bekleidung ist das textile Produkt wegen seiner Schmiegsamkeit am geeignetsten. Auch der fußwärmende Teppich und der raumscheidende Vorhang werden in textiler Technik ausgeführt. Aus diesen Zwecken ergibt sich die Form von selbst. Das Kleid hat sich dem Körper anzuschmiegen, der Teppich deckt als rechteckiges Flächengebilde den Fußboden, die Portiere hängt breit und faltig von der Decke oder dem Türsturz herab. Die Schmiegsamkeit des textilen Produktes wird durch die Prozesse des Flechtens und Webens, d. h. durch die Zusammensetzung aus langen, dünnen, biegsamen Elementen, die in bestimmter Weise miteinander verflochten sind, garantiert. Aus dieser Art der Zusammensetzung, d. h. aus der Webetechnik, ergibt sich die Vorliebe für eine bestimmte Art der Ornamentik, Reihungen, symmetrische Entsprechungen, lineare Stilisierung u. s. w.

Ein Stuhl soll zum Sitzen dienen. Er muß also eine

horizontale Sitzfläche in der Höhe haben, in welcher sich der zum Sitzen benutzte Teil des menschlichen Körpers befindet. Natürlich muß die Sitzfläche gestützt werden. Drei Stützen haben zwar den Vorteil, nie zu wackeln, aber gleichzeitig den Nachteil, das Gleichgewicht zu gefährden. Man wählt also vier Stützen. Soll der Stuhl bequem sein und zu längerem Sitzen einladen, so muß er eine Rücklehne haben. Auch diese muß sich in ihrer Höhe und Breite ungefähr nach der Form des menschlichen Körpers richten. Sollen außerdem die Arme gestützt werden, so sind Armlehnen erforderlich, deren Höhe und Ausladung wieder ungefähr durch den Bau des menschlichen Körpers bestimmt sind.

Als Material für unsere Möbel wählen wir der Billigkeit, Leichtigkeit und Festigkeit wegen fast immer Holz. Dieses wächst schon an sich ziemlich gerade, und die Instrumente, mit denen es bearbeitet wird, Axt, Säge, Hobel u. s. w., führen noch obendrein zu einer Bevorzugung gerader Linien und ebener Flächen, bei der die etwaigen Unregelmäßigkeiten des Wachstums in geometrischem Sinne ausgeglichen werden. Außerdem hat der Mensch zur Herstellung von Rotationsformen die Drechselbank erfunden. Mit ihr und den modernen aus ihr hervorgegangenen Maschinen stellt er ohne Schwierigkeit Kugeln, Kegel, Zylinder u. s. w. her, die eine einfache Ornamentik ermöglichen. Da ein Holzmöbel um so fester zusammenhält, je mehr seine einzelnen Teile senkrecht ineinander verzapft sind, so ergibt sich von selbst eine Tendenz, das Ganze aus senkrecht aufeinander stehenden und geradlinigen Elementen zusammensetzen.

Diese Formenentwicklung hat etwas Zwingendes, fast Naturnotwendiges. Sie kann mit der Entwicklung der Naturformen durch die natürliche Auslese verglichen werden. Angenommen, es wären von Anfang an auch andere Formen in Gebrauch gewesen, so hätten sich die schließlich ausgebildeten Formen doch als die praktischsten und materialgerechtesten im Kampf ums Dasein durchgesetzt. Daraus erklärt sich auch, daß gewisse Formen, z. B. der Stühle und Gefäße, mit wenigen Varianten bei allen Völkern wiederkehren.

Sind nun aber die so entstandenen Formen wirklich Kunstformen? Das ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, weil

ihre Herstellung kein besonderes Nachdenken erfordert. Wir wissen doch von jeder Kunst, daß sie geistige Arbeit verlangt. Ein Kunstwerk ist nicht etwas, was von selber entsteht, sondern etwas, was der Mensch im Schweiße seines Angesichts schafft. Der Genuß daran mag mitunter leicht und spielend sein. Geboren wird es immer mit Schmerzen. Die Herstellung der Formen aber, die sich aus Zweck und Material ergeben, macht nur körperliche Mühe. Man kann die Theorie, daß die Kunstform aus dem Zweck und Material hervorgeht, nicht nur im Hinblick auf das Material als materialistisch bezeichnen. Sie ist es auch deshalb, weil sie den menschlichen Geist als schöpferische Potenz nahezu ausschaltet. Wenn ein Mensch sich einen feuchten Tonklumpen nimmt und die Faust oder einen runden Stein so lange hineindrückt, bis er völlig ausgehöhlt ist, und wenn er diesen hohlen Körper dann an der Sonne und am Feuer trocknet, so tut er gewiß nicht mehr als zum Beispiel das Tier, das sein Loch oder Nest baut. Selbst wenn er sich im Urwald ein paar Bäume fällt und daraus Pfosten und Bretter zimmert, die er dann zu einfachen Möbeln zusammensetzt, so tut er damit nichts wesentlich anderes, als was der dümmste Handwerker von jeher getan hat. Er verrichtet eine Arbeit, die sich eigentlich von selbst versteht, ebenso wie das Bestellen des Feldes, das Backen des Brotes, das Kochen der Speise u. s. w.

Mit einem Worte: die Formen, die so entstehen, sind nicht Kunst-, sondern Handwerksformen. Die materialistische Erklärung verwechselt tatsächlich die Kunstform mit der Handwerksform. Die Gefahr einer solchen Verwechslung lag besonders in einer Zeit nahe, wo man auf die „natürliche“ Erklärung alles Geschehens besonderes Gewicht legte. Der Einfluß der Darwinschen Deszendenzlehre und der materialistischen Weltanschauung mußte sich notwendig auch in der Aesthetik in dem Sinne geltend machen, daß man das Verdienst des Geistes, der persönlichen Schöpferkraft beim Zustandekommen der Kunstformen möglichst gering anzuschlagen suchte. Man tat das, indem man der Kunstform einfach die Handwerksform unterschob und behauptete, die Kunstform sei eben diejenige, die sich dem Menschen ohne jedes geistige Zutun aufdrängt, die er gar nicht umgehen kann,

weil sie die einfachste, natürlichste und bequemste ist, die er überhaupt zu wählen vermag.

Bei der Erklärung dieser einfachen Handwerksformen aus dem Gebrauchszweck und Material blieb man aber nicht stehen. Man wendete diese Erklärung auch auf solche Formen an, die tatsächlich nicht mehr reine Handwerksformen sind. Da sollte zum Beispiel die dorische Säule mit ihren Kannelüren aus dem Steinpfeiler ägyptischer Gräber entstanden sein, indem man, nur um den Verkehr zu erleichtern, zuerst die Kanten eines viereckigen Pfeilers abgeschrägt, dann die so entstehenden acht Kanten wiederum abgeschrägt hätte. Da sollte der gotische Spitzbogen lediglich aus konstruktiven Bedingungen hervorgegangen sein, indem der Rundbogen und das aus ihm konstruierte Kreuzgewölbe geometrische Schwierigkeiten bei der Ueberdeckung oblonger und trapezförmiger Räume machte, die man durch eine elastischere Form vermeiden wollte. Da wurden ganze Ornamentgattungen, wie das geometrische Ornament, auf eine bestimmte Technik, und zwar die Weberei, zurückgeführt, indem man annahm, daß sie sich hier aus der Zusammensetzung von Kette und Einschlag von selbst ergeben hätten und erst von hier auf andere Techniken, z. B. die Vasenmalerei, übertragen worden wären. Daß zu dieser geometrischen Ornamentik auch krummlinige Gebilde wie Kreise, Spiralen, Schlangenlinien u. s. w. gehören, erregte keinerlei Bedenken. Denn hier hatte man die Metalltechnik zur Erklärung bei der Hand, in der sich solche Formen, besonders am Draht, d. h. an der Filigranarbeit, notwendig entwickelt haben mußten, wobei man wiederum annahm, daß sie erst von da auf die anderen Techniken übertragen worden seien.

Eine Zeitlang, etwa in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, hatte sich besonders unter den Kunsthistorikern eine wahre Manie entwickelt, bestimmte Kunstformen auch der Plastik und Malerei auf bestimmte Materialien zurückzuführen. Bei jeder nur einigermaßen auffälligen Kunstform fragte man sofort: Aus welcher Technik ist sie entstanden? Man begnügte sich nicht, gewisse stilistische Eigentümlichkeiten der plastischen Behandlung als Marmorstil oder Bronzestil zu bezeichnen, was ja an sich ganz richtig

ist, sondern man führte auch weitergehende stilistische Eigentümlichkeiten, z. B. in der Gewandbehandlung, auf bestimmte Materialien zurück, redete in der Malerei von Treibstil oder Lederstil, in der Plastik von malerischem, in der Malerei von plastischem Stil u. s. w. Kurz, wenn man sich in diese Vorstellungen nur recht einlebte, so konnte man beinahe zu der Ueberzeugung kommen, daß gar nicht der Mensch, sondern das Material die Formen bilde, daß es auf die Nachahmung der Natur eigentlich gar nicht ankomme, sondern lediglich auf das Material, das man benutze und aus dem man die Formen entwickle.

Hiergegen hat sich seit einigen Jahren, auch wieder in Kunsthistorikerkreisen, eine entschiedene Reaktion geltend gemacht. An ihrer Spitze stand der verstorbene österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl, der besonders in seinen Stilfragen (1893) die Semperschen Theorien mit Erfolg bekämpft hat. Vor allem im Gebiete der textilen Kunst hat er, wie ich glaube, endgültig nachgewiesen, daß es mit der Ableitung der Formen aus dem Material allein nichts ist, daß dabei ein geistiges Moment, der spezifisch „künstlerische Wille“ zu sehr außer acht gelassen ist. Leider hat Riegl, seiner vorwiegend historischen Richtung entsprechend, das allgemeine ästhetische Prinzip, das zur Entstehung der Kunstform führt, nicht klar genug herausgearbeitet, so daß wir seinen Beweis nach verschiedenen Richtungen hin ergänzen müssen.

Eine Widerlegung der Zweck- und Materialtheorie kann natürlich niemals darauf ausgehen zu behaupten, daß Zweck und Material keinen Einfluß auf die Entstehung der Formen hätten. Die Bedeutung dieser beiden Faktoren ist vielmehr über allen Zweifel erhaben. Jeder Künstler wird sich beim Entwerfen eines Gebrauchsgegenstandes zuerst fragen: Welchem Zweck soll er dienen, welches Material eignet sich am besten zur Erfüllung dieses Zwecks und wie wird dasselbe bearbeitet? Er wird sich danach eine gewisse Vorstellung der Hauptformen machen, die gewissermaßen den Ausgangspunkt für seine schöpferische Arbeit bildet. Bei diesem Punkt wird er mit seiner schöpferischen Phantasie einsetzen müssen, um zur eigentlichen Kunst zu kommen. Er wird sich mit einem gewissen Gefühl für das Material durchdringen und aus

diesem Gefühl heraus, unter Berücksichtigung der technischen Bedingungen des Materials, seine Formen schaffen.

Wohl aber hat eine Widerlegung der Zweck- und Materialtheorie den Sinn, nachzuweisen, daß dieselbe das Problem noch nicht erschöpft, daß die Rücksicht auf dieselbe beiden Faktoren erst den Anfang zu der eigentlich künstlerischen Arbeit bildet. Diese aber besteht hier wie in jeder bildenden Kunst in der organischen Belebung der Materie. Das ist es, was zu der Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit hinzukommen muß, wenn Kunst entstehen soll.

Indem wir uns nun zum Beweise dieses Satzes wenden, konstatieren wir zunächst, daß die Forderungen des Gebrauchszwecks und des Materials schon an sich keineswegs immer in dieselbe Richtung weisen. Am besten läßt sich das wieder am Stuhl demonstrieren. Wir haben gesehen, daß die materialgerechte Herstellung eines solchen von Rechts wegen eine Konstruktion aus lauter geraden, senkrecht ineinander verzapften Teilen fordern würde. Dabei müßte also zum Beispiel die Lehne mit der Sitzfläche einen rechten Winkel bilden. Bekanntlich ist das aber bei einigermaßen bequemen Stühlen nicht der Fall. Vielmehr ist die Lehne bei ihnen fast immer etwas nach hinten geneigt, oft sogar geschweift. Der Grund ist sehr leicht einzusehen: wir wollen nicht nur sitzen, sondern auch bequem sitzen. Unser Rücken soll sich bequem anlehnen können, seine Fortsetzung nach unten soll weich in Sitz und Lehne eingebettet sein. Da aber unser Körper an diesen Stellen von gebogenen Flächen umgrenzt ist, so müssen wir auch dem Holz eine Biegung und Schweifung geben, falls wir nicht zu dem Auskunftsmittel des Polsters greifen wollen. So führt denn schon die gleichzeitige Berücksichtigung der beiden praktischen Faktoren: Gebrauchszweck und Material zuweilen zu einem Gegensatz, der nur durch einen Kompromiß gelöst werden kann.

Vor allen Dingen läßt sich aber die Unzulänglichkeit der Zweck- und Materialtheorie durch die Tatsachen der Kunstgeschichte nachweisen. Dieselben lehren nämlich, daß das künstlerisch ausgestaltete Handwerk sich niemals innerhalb der Formen gehalten hat, die durch Gebrauchszweck und Technik diktiert werden. Gibt man auch zu, daß beim Stuhl

Sitzfläche und Lehne aus praktischen Gründen geschweift sein müssen, so liegt doch für eine Schweifung der Füße gar kein praktischer Grund vor. Nun ist es aber eine bekannte Tatsache, daß schon die ägyptischen und altgriechischen Stühle zuweilen geschweifte Füße hatten. Bei den Rokokostühlen gehört die Schweifung geradezu zum Stil, und es gibt viele moderne Möbelkünstler, wie van de Velde, Riemerschmid, Pankok u. a., die kaum jemals einen völlig geraden Stuhlfuß entworfen haben. Schon für die Verjüngung des Stuhlbeins nach unten, die durchaus die Regel bildet, läßt sich kein praktischer Grund ausfindig machen, da die solideste Stütze ohne Zweifel der auf seine ganze Länge gleichstarke Holzpfosten ist. Und jede, auch die leiseste Biegung muß die Festigkeit gefährden, da die Kurve durch die Richtungslinie der Holzfaser hindurchschneidet, wodurch die Gefahr des Absplittersns entsteht.

Eisen läßt sich am leichtesten in Gestalt vierkantiger, gerader Stäbe schmieden. Die einfachste Konstruktion eines schmiedeeisernen Gitters ist also die aus senkrechten vierkantigen Stäben, die gleichweit voneinander abstehen, in einer steinernen Schwelle stecken und oben durch einen horizontalen Querstab miteinander verbunden sind. Ein solches Gitter erfüllt seinen praktischen Zweck, zwei Räume voneinander zu scheiden und doch ein Hineinschauen von dem einen in den anderen zu ermöglichen, am besten. Der gleiche Abstand der Teile voneinander, der eine gleichmäßige Verteilung der Verbindungsstellen zur Folge hat, garantiert die denkbar größte Festigkeit, kurz, es gibt keine Form, die mit dem Gebrauchszweck und Material besser übereinstimmte.

Dennoch ist die Schmiedekunst dabei nicht stehengeblieben. Vielmehr finden wir schon in der deutschen Renaissance, dann im Barock und Rokoko jene reichverzierten, lebendig bewegten Gitter, die aus lauter rund profilierten, in Form von Kreisen, Spiralen u. s. w. gebogenen Stäben bestehen. Es ist nicht richtig, wenn man diese Formen spezifisch eisenmäßig nennt. Sie lassen sich zwar in Schmiedearbeit herstellen, aber sie werden durch diese Technik keineswegs gefordert, und da die gebogenen Formen eine ungleichmäßige Verteilung der Befestigungspunkte zur Folge haben, so wird durch sie die Solidität des Gitters ganz wesentlich verringert.

Bei den einfachen kugeligen Formen, die sich aus der Technik der Glasbläserpfeife ergeben, ist die Glasindustrie keineswegs stehengeblieben. Es würde gewiß schwer sein, die prunkvolle und dabei so zerbrechliche Form der venezianischen Gläser mit ihren hohen dünnen Stielen und den angeschmolzenen Ornamenten, sei es aus der Technik, sei es aus dem Gebrauchszweck begreiflich zu machen.

Alle diese Beispiele — und man könnte sie ohne Schwierigkeit verzehnfachen — beweisen, daß die Kunstformen nicht aus dem Material und dem Gebrauchszweck hervorgehen, genauer gesagt, daß sie nicht mit den einfachen Grundformen identisch sind, die sich gewissermaßen von selbst aus diesen Bedingungen entwickeln. Ja noch mehr. Sie beweisen sogar, daß die Kunstformen den Forderungen des Gebrauchszwecks und des Materials zuweilen geradezu widersprechen. Wir wollen einmal vorläufig dahingestellt sein lassen, ob das ästhetisch berechtigt ist, uns genügt es, die Tatsache zu konstatieren. Und wir ziehen daraus den Schluß, daß die Kunstformen einem besonderen Triebe ihre Entstehung verdanken, einem Triebe, der mit Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit nichts zu tun hat.

Hiermit kommen wir wieder auf einen Gedanken zurück, den wir schon einmal berührt haben, nämlich, daß es zwischen Handwerk und Kunst notwendig eine bestimmte Grenze geben muß. Bei einem einfachen Handwerksprodukt ist es selbstverständlich, daß seine Formen keine andere Aufgabe haben als die, zweckmäßig zu sein. Ein Hausschlüssel, ein Taschenmesser, ein Bahnwärterhäuschen, eine Eisenbahnbrücke, das sind Gegenstände, die einen ganz bestimmten Zweck haben und diesen nur mit ganz bestimmten Formen erfüllen können. Diese Formen zeigen nicht mehr und nicht weniger als zur Erfüllung dieses Zweckes nötig ist. Sie lassen dem Belieben, der freien Phantasie keinen Spielraum.¹⁾

Ich will durchaus nicht sagen, daß man sich über derartige Gegenstände nicht freuen könne. Ein kleiner, leichter

¹⁾ Die Frage, ob auch die Zweckformen der Ingenieurtechnik künstlerisch weitergebildet werden können, berührt uns hier nicht. Wenn wir von Ingenieurwerken sprechen, meinen wir immer solche, deren Formen rein sachlich konstruiert sind.

und gut schließender Hausschlüssel, ein scharfes, gut federn- des Taschenmesser können ihrem Besitzer recht wohl Freude bereiten. Aber diese Freude ist keine ästhetische. Auch an einer zweckmäßig konstruierten Maschine, einer modernen Gebirgsbahn, einem lenkbaren Luftschiff oder einem überseeischen Kabel können wir uns freuen. Doch leuchtet ein, daß diese Freude eine ganz andere ist als die, welche uns ein Gemälde oder eine Statue oder eine Symphonie bereitet. Unsere Befriedigung bezieht sich nämlich nicht auf die Form oder Farbe dieser Gegenstände an sich, auf das Spiel der Phantasie, zu dem wir durch sie angeregt werden, sondern auf ganz andere Dinge: auf die zweckmäßige und solide Ausführung, auf die Kühnheit der Konstruktion, das tadellose Funktionieren des Mechanismus u. s. w. Wir sind vielleicht stolz auf den menschlichen Geist, der diese Dinge ausgedacht, d. h. die denkbar größte Kraftleistung mit den denkbar geringsten Mitteln erreicht hat. Unsere Freude wird aber eine rein praktische oder intellektuelle, vielleicht auch eine ethische sein, jedenfalls keine ästhetische. Hier gibt es eine ganz bestimmte Grenze, die jeder sofort empfindet.

Das Kunstgewerbe hat nun eine eigentümliche Mittelstellung zwischen Kunst und Handwerk. Das sagt schon der Name. Jedes kunsthandwerkliche Produkt — oder wenigstens die Mehrzahl von ihnen — hat auch einen praktischen Zweck. Ein künstlerisch ausgeführter Stuhl soll eben auch zum Sitzen dienen. Aus einem verzierten Glase will man eben auch trinken, ein künstlerisch gestalteter Leuchter soll eben auch ein Licht halten. Aber diese Dinge sollen mehr. Sie sollen uns auch ästhetisch anregen.

Aus dieser Doppelnatur ergibt sich eine doppelte Art von Formen. Die eine ist die, welche dem Handwerkszweck entspricht, die andere die, welche dem künstlerischen Bedürfnis Genüge leistet. Das ist nun eben die Frage, um die es sich handelt, ob man diese beiden Arten von Formen überhaupt scharf voneinander trennen kann, oder ob sie ineinander übergehen, vielleicht gar teilweise identisch sind. Die Vertreter des modernen Satzes von der Entstehung der Kunstformen aus dem Zweck und Material scheinen das letztere zu glauben. Denn wenn sie recht damit haben, daß die Kunst-

formen aus Zweck und Material hervorgehen, so ergibt sich daraus eben, daß die Kunstformen nichts anderes als die Handwerksformen sind. Wenigstens ist bei letzteren kein Zweifel, daß sie diesen, und zwar lediglich diesen Ursprung haben.

Es leuchtet nun schon logisch ein, daß das nicht richtig sein kann. Wären diejenigen Formen der angewandten Künste, die aus Zweck und Material hervorgehen, die eigentlichen Kunstformen, so würde daraus hervorgehen, daß auch bei den reinen Künsten, Malerei, Plastik, Musik u. s. w., die Kunstformen ihren Ursprung in Zweck und Material haben müßten. Denn man kann doch nicht annehmen, daß das, was für die eine Kunst gilt, für die andere gar keine Bedeutung hat. Das ist aber schon deshalb nicht möglich, weil diese Künste ja gar keinen Zweck im eigentlichen Sinne des Wortes haben. Ein Gemälde dient zu nichts Bestimmtem, eine Sonate hat keinen praktischen Zweck, mit einer Statue will man nichts praktisch Wichtiges erreichen. Alle diese Kunstwerke sind nur dazu da, gesehen und gehört zu werden. Sie sollen Genuß bereiten durch die Anschauung. Dieser Genuß kann sich also unmöglich darauf beziehen, daß man Formen wahrnimmt, die einem praktischen Zweck entsprechen oder sich aus einem bestimmten Material ergeben.

Es ist ferner klar, daß, wenn wir das Künstlerische an den Nutzkünsten ermitteln wollen, wir das nur durch einen Vergleich derselben mit den eigentlichen Künsten können. Am Kunstgewerbe kann offenbar nur das Kunstform sein, was seinem Wesen nach mit der eigentlichen Kunst übereinstimmt. Unsere Kunstgewerbler geben sich die größte Mühe, die Gleichberechtigung der dekorativen Künste mit den übrigen, den „eigentlichen“ Künsten nachzuweisen. Der Weg, den sie dabei einschlagen, ist nicht immer zweckmäßig gewählt. Viele von ihnen glauben am besten zum Ziele zu kommen, wenn sie den Anspruch der Malerei und Plastik, „höhere“ Künste zu sein, mit ethischer Indignation zurückweisen. Diese Künste seien überhaupt, so heißt es, nur insoweit Künste, als sie kunstgewerbliche, d. h. dekorative Zwecke verfolgten. Eine große Malerei und Plastik habe es nur im Mittelalter gegeben, wo diese beiden Künste noch eine Einheit mit der

Architektur bildeten. Mit ihrer Loslösung, ihrer Emanzipation von der Architektur habe ihr Verfall begonnen. Schon die Renaissance sei ein solcher Verfall. Weit davon entfernt, die Gleichberechtigung der Nutzkünste mit ihnen beweisen zu wollen, behaupten sie vielmehr, daß jene die eigentlichen ursprünglichen Künste seien. Malerei und Plastik sollen ihre Daseinsberechtigung nur dadurch beweisen, daß sie in den Dienst dieser Nutzkünste treten, daß sie ihren dekorativen Charakter, ihren Charakter als „Raumkünste“ wahren.

Es gibt aber noch ein anderes Mittel, die Gleichberechtigung der Nutzkünste zu beweisen, als die Verdrehung der historischen Tatsachen. Das ist nämlich der Versuch, dasjenige nachzuweisen, was die Nutzkünste mit den übrigen Künsten gemein haben. Denn irgend etwas muß es wohl sein, was sich hier wie dort findet, sonst würde man nicht in beiden Fällen von Künsten sprechen. Und die Logik lehrt uns, daß das Künstlerische an den Nutzkünsten nicht das sein kann, was sie für sich allein haben, sondern das, was ihnen mit den übrigen Künsten gemein ist. Die Sache liegt doch sehr einfach. Wir unterscheiden drei Tätigkeiten, Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst. Wir wollen ermitteln, was am Kunsthandwerk das Künstlerische ist. Die herrschende Meinung sagt: Das, was aus Zweck und Material hervorgeht. Aber gerade dies ist es ja, was beim Handwerk die Form ausmacht. Und eben dieses kommt bei der Kunst überhaupt nicht in Betracht, da sie keinen Gebrauchszweck hat. So führt also die herrschende Meinung zu der unmöglichen Konsequenz: die Kunstform im Kunstgewerbe entsteht nicht aus dem, was das Kunstgewerbe mit der Kunst, sondern aus dem, was es mit dem Handwerk gemein hat. Sie ist etwas, was in der eigentlichen Kunst überhaupt nicht vorkommen kann, dagegen beim Handwerk notwendig vorkommen muß.

Derartige logische Erwägungen, die wirklich nicht so fernliegen, haben schon früh zu der Ueberzeugung geführt, daß bei der Architektur und den übrigen Nutzkünsten zweierlei Formen unterschieden werden müssen, nämlich Nutzformen und Kunstformen. Die Nutzformen bezeichnet man gewöhnlich als Handwerksformen oder Werkformen.

Der erste Architekturtheoretiker, der diesen Unterschied

geahnt hat, ist Schinkel. Derselbe schildert einmal sehr anschaulich, wie er, angeekelt durch die in seiner Zeit herrschende Nachahmung historischer Formen, nach etwas Neuem gesucht habe und dabei in der Irre gegangen sei. „Sehr bald geriet ich in den Fehler der rein radikalen Abstraktion, wo ich die ganze Konzeption für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Konstruktion entwickelte. In diesem Falle entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und Poetische, ganz ausschloß. Ich forschte weiter, wie weit das rationelle Prinzip wirksam sein möchte, um den Trivialbegriff des Gegenstandes festzustellen, und wie weit andererseits jenen höheren Einwirkungen von geschichtlichen, artistischen und poetischen Zwecken der Eintritt dabei gestattet werden dürfe, um das Werk zur Kunst zu erheben. Es ward mir anschaulich, daß ich auf den Punkt in der Baukunst gekommen sei, wo das eigentlich artistische Element seinen Platz in dieser Kunst einnehme, die in allem übrigen ein wissenschaftliches Handwerk sei und bleibe.“¹⁾

Das Wichtige an diesem Selbstbekenntnis ist die Ueberzeugung, daß eine Architektur, die ihre Formen nur aus dem trivialen Zweck und aus der Konstruktion entwickelt, nichts als ein Handwerk, wenn auch ein höheres wissenschaftliches Handwerk sei. Diese Ueberzeugung kann man denen nicht genug vor Augen halten, die sich einbilden, unsere Architektur und unser Kunstgewerbe durch eine Zurückführung auf die allereinfachsten primitiven Formen wieder zur Blüte bringen zu können. Der Primitivismus der geraden Linie und der geometrischen Form, wie er sich in unserer neueren Baukunst und in den Ausstellungen mehr und mehr breitmacht, ist als Reaktion gegen die Gedankenlosigkeiten des „Jugendstils“ wohl zu verstehen und hat durch die stärkere Betonung des Struktiven und der Materialgerechtigkeit in vieler Beziehung heilsam gewirkt. Er kann aber, wie auch die Auffassung Schinkels lehrt, nur als Uebergangsstadium zur eigentlichen Kunst, d. h. zu einer

¹⁾ Aus Schinkels Nachlaß, herausgegeben von Freiherrn von Wolzogen, II (1862), S. 211.

neuen, wirklich phantasievollen Kunst, gelten. Um schön zu bilden, genügt es nicht, daß die Formen „rein zweckmäßig“, „rein sachlich“ seien. Eine bloß „anständige Werkkunst“ ist noch keine Kunst im höheren Sinne. Gewiß, sie hat ihre relative Berechtigung, schon weil sie billig ist und dem Bedürfnis breiter Volksschichten Genüge leistet. Es braucht ja nicht alles Kunst im höheren Sinne zu sein. Auch das Handwerk ist eine respektable Tätigkeit und hat außerdem einen goldenen Boden. Aber man muß hier doch genau unterscheiden. Eine Richtung, deren Ideal etwa der Urmensch ist, der, nur mit einem Feigenblatt bekleidet und mit einer Axt bewaffnet, in einem Urwalde haust und sich mit möglichster Ersparnis von Gehirnarbeit lauter Möbel von elementaren rechteckigen Formen zusammensammelt, kann niemals Kunst im höheren Sinne des Wortes sein. Derartige Richtungen erhalten sich wohl erfahrungsgemäß eine Zeitlang, zumal wenn sie durch andere eng damit verbundene Richtungen, wie hier die des Biedermeierstils und der Heimatkunst, gestützt werden. Aber man glaube nur ja nicht, daß sie dauernd sind, daß sie das lange gesuchte und nun endlich gefundene Ideal repräsentieren. Es wird auch ihren Vertretern endlich die Erkenntnis aufdämmern, die einem Schinkel schon in seinen Entwicklungsjahren aufdämmerte, nämlich, daß diese Art Kunst eigentlich gar keine Kunst, sondern „wissenschaftliches Handwerk“ ist. Damit ist ihre Existenz natürlich nicht in Frage gestellt und auch noch kein Werturteil abgegeben. Der Primitivismus wird schon seiner Billigkeit und Solidität wegen stets sein Publikum finden. Jedenfalls entspricht er dem Geschmack vieler Menschen. Formen, die nicht über das Notwendige und Zweckmäßige hinausgehen, werden niemand durch ihre Extravaganz beleidigen. Sie sind recht eigentlich dazu bestimmt, einem weiteren Kreise solider und wohlwollender Besteller das zu bieten, was sie verlangen. Das Gute, Brave und Durchschnittliche ist von jeher beliebt gewesen, weil es die Menschen nicht aufregt und erbittert. Es wird deshalb stets als Unterströmung des Künstlerischen eine gewisse Bedeutung haben. Eine große Kulturerrungenschaft wird es niemals darstellen.

Wenn Schinkel nach den oben zitierten Worten den Unterschied zwischen der „reinen Trivialform“ und dem „Artisti-

schen“ wohl gefühlt hat, so ist er doch nicht dazu gekommen, dieses Artistische seinem Wesen nach klar zu entwickeln. Entsprechend dem in seiner Zeit herrschenden Historizismus und der Ueberschätzung des „Poetischen“ auch in den der Poesie fernerstehenden Künsten, glaubte er dieses Artistische als ein „Historisches“ oder „Poetisches“ erklären zu können. Dabei schwebten ihm natürlich die historischen Formen der Baukunst vor, die ja gerade er — und zwar in keineswegs einseitiger Weise — wiedererweckt hat. Er dachte offenbar daran, wie man mit den historischen Formen Stimmungswirkungen, d. h. poetische Wirkungen, erzielen könne. Aber er gelangte nicht zur Klarheit darüber, was denn bei diesen Künsten das Artistische an sich — unabhängig von der historischen Tradition — sei. Und zuweilen hat man den Eindruck, als ob auch bei ihm eine gewisse Ueberschätzung des Zweckmäßigen die Erkenntnis der Wahrheit zurückgedrängt oder hintangehalten habe. Auch nach ihm ist das Grundprinzip alles Bauens die Zweckmäßigkeit. Schon er bezeichnet den Zweck als die „Idee“ des Bauwerks, die möglichst klar und vollständig herausgearbeitet werden müsse. Er unterscheidet drei Arten von Zweckmäßigkeit, erstens die der Raumverteilung, zweitens die der Konstruktion und drittens — die Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung. Letztere zeigt drei Haupteigenschaften, erstens die beste Wahl des Ortes der Verzierung, zweitens die beste Wahl der Verzierung, drittens die beste Bearbeitung der Verzierung.¹⁾

Es ist klar, daß sich Schinkel durch diese Unterordnung des Schmuckes unter den Zweckmäßigkeitsbegriff die richtige Erkenntnis ganz unmöglich gemacht hat. Denn der Schmuck kann zwar zweckmäßiger oder weniger zweckmäßig angebracht und ausgeführt sein, aber er kann selbst niemals die Eigenschaft der Zweckmäßigkeit haben, da er immer etwas Ueberflüssiges, frei Hinzugefügtes ist. So kann es uns auch nicht viel nützen, wenn Schinkel den Historizismus wenigstens theoretisch durch die Forderung überwindet, daß die Architektur sich nicht mit der Wiederholung des abgeschlossen Historischen zufriedengeben dürfe, sondern zu neuen Erfindungen

¹⁾ Vgl. Schinkels Nachlaß, II S. 208.

weitschreiten müsse, und daß hierbei der Phantasie und dem Divinationsvermögen die Aufgabe zufalle, das der Kunst nottuende Mehr wenigstens für die nächste Zukunft zu finden.¹⁾ Denn gerade das, worauf es ankommt, d. h. die Art der Phantasietätigkeit, die über die Trivialform hinauszukommen sucht, hat er nicht erkannt oder wenigstens in seinem Nachlaß, soviel ich sehe, nicht genauer bestimmt.

Neuerdings scheint man vielfach der Ansicht zu sein, daß das Hinausgehen über die Stufe des Handwerksmäßigen vorzugsweise eine Sache der Materialwirkung sei. Es ist ja allerdings richtig, daß auch ein ganz primitivistisch komponiertes Möbel durch Verwendung kostbarer Materialien einen sehr vornehmen Charakter erhalten kann, und daß dann schon die Kosten eines solchen Prunkstückes weit über das hinausgehen, was das Bedürfnis fordert und was man vom gewöhnlichen Handwerk erwartet. Der materielle Zug, der heutzutage die Anschauung so vieler Menschen bestimmt, führt leicht zu der Meinung, es genüge für ein Kunstwerk, wenn es aus kostbarem Material gefertigt und folglich wesentlich teurer sei als ein entsprechendes Handwerksprodukt. Träfe das zu, so würde der Unterschied zwischen Kunst und Handwerk etwa auf den Unterschied zwischen Sparsamkeit und Verschwendung, Zweckmäßigkeit und Luxus hinauslaufen.

Das Unzulängliche dieser Auffassung brauche ich nicht ausführlich nachzuweisen. Es ist allerdings richtig, daß ein Kunstwerk immer teurer sein wird als ein demselben Zweck dienendes Handwerksprodukt. Allein nicht deshalb, weil es aus kostbarem Material besteht — eine Tonbüste kann ein ebensogutes Kunstwerk sein wie eine Marmorbüste —, sondern weil seine Herstellung wegen der den Bedingungen des Materials zuweilen widersprechenden Form mehr Mühe macht, und weil die künstlerische Erfindung bezahlt sein will. Die Verwendung kostbaren Materials hat auf den Kunstwert nur geringen Einfluß. Denn sie hängt weniger von künstlerischem Verständnis als von der Größe des Geldbeutels ab. Solange also mit der Wahl eines kostbaren Materials nicht auch eine Verfeinerung der Formen verbunden ist, solange man sich also

¹⁾ Vgl. Schinkels Nachlaß, II S. 210, III S. 334, 345.

beispielsweise damit begnügt, nüchtern-geometrische Formen in kostbarem Material auszuführen, entsteht durch die Kostbarkeit des Materials noch kein Kunstwerk. Darum soll nicht geleugnet werden, daß eine besondere Kunst darin besteht, die Schönheit eines Materials durch die Formen zur Geltung zu bringen, und daß ein kostbares Material sehr wohl dazu beitragen kann, sonstige künstlerische Qualitäten in ihrer Wirkung zu steigern. Denn es ist klar, daß eine an sich schöne Form durch den Wert des Materials, in dem sie ausgeführt ist, noch gewinnt, abgesehen davon, daß Formen von gewisser Feinheit eben nur in einem Material von bestimmter Qualität ausgeführt werden können.

Im allgemeinen wird man annehmen dürfen, daß die Freude an kostbarem Material jedem sinnlich empfindenden Künstler angeboren ist, und daß eine primitivistische Askese in dieser Beziehung dem Wesen der Kunst widerspricht. Die natürliche Entwicklung fordert auch eine Ausnutzung oder möglichste Steigerung aller technischen Mittel, kein Zurückschrauben auf längst überwundene Herstellungsweisen, die dem Zeitalter der Maschinen nicht mehr anstehen. Gerade im Gebiete der dekorativen Künste ist das Wertlegen auf Stoff und Technik etwas durchaus Gesundes, das sich wenigstens in den Fällen, wo die Mittel dazu vorhanden sind, ganz von selbst verstehen sollte. Es ist auch kein Zweifel, daß die Schönheit des Materials immerhin zur künstlerischen Wirkung beiträgt, und zwar in doppeltem Sinne, erstens insofern sie dem Gebilde den Stempel des Wertvollen aufprägt, den es auch schon durch die Kunstform erhalten soll, und zweitens, insofern sie die Aufmerksamkeit des Beschauers überhaupt auf das Material lenkt, was aus Gründen, die wir später kennen lernen werden, notwendig ist. Daß sich die Schönheit des Materials selbst wieder aus verschiedenen Faktoren, sinnlichen und assoziativen, zusammensetzt, ist bekannt. Glanz, Farbe, Glätte, Schwere und Dauerhaftigkeit wirken dabei zusammen. Jedenfalls sind das alles aber Dinge, die mit der Kunstform als solcher nichts zu tun haben. Sie können sich mit dieser wohl verbinden und werden dann ihre Wirkung steigern. Aber sie können die Kunstform nicht ersetzen.

Kapitel II

Die organische Belebung

Nachdem wir das Wesen der Nutzformen kennen gelernt und uns überzeugt haben, daß sie keineswegs mit den Kunstformen identisch sind, wenden wir uns zu den letzteren. Daß die Kunstform einem besonderen, von Zweckmäßigkeit zurückstehenden unabhängigen Triebe ihre Entstehung verdankt, haben wir schon gesehen. Daß dieser Trieb zuweilen in einem Gegensatz zur Zweckmäßigkeit steht, ist uns ebenfalls nicht verborgen geblieben. Wenn es dafür noch eines Beweises bedürfte, so wäre er durch eine Kritik der Anfänge unseres modernen Kunstgewerbes leicht zu erbringen. Heutzutage täuscht sich wohl niemand mehr darüber, daß die jungen Maler, die in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts zum Kunstgewerbe übergingen, zwar eine Fülle von Phantasie mitgebracht und den Nutzkünsten dadurch neues Blut zugeführt haben, aber daß von ihnen gleichzeitig auch manche Verstöße gegen die Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit begangen worden sind, die ihnen bei genauerer Kenntnis der Bedingungen des Materials und der praktischen Bedürfnisse ihrer Auftraggeber erspart geblieben wären. Diese Verstöße, die natürlich zu einer maßlosen Verteuerung der kunstgewerblichen Gegenstände geführt haben, waren teilweise so arg, daß sie die primitivistische Reaktion zur Folge hatten, von der ich oben gesprochen habe. In der Erkenntnis, daß die Kunstformen dem praktischen Bedürfnis oft geradezu ins Gesicht schlugen, kam man zu der Schlußfolgerung, daß das, was bis dahin „Kunstform“ genannt worden war, in den Nutzkünsten durchaus vom Uebel sei, und daß nur bei strenger Askese künftig Fehler dieser Art vermieden werden könnten: Eine Uebertreibung, die sich bei richtiger Erkenntnis des Künstlerischen sehr bald auf ihren wahren Kern zurückführen lassen wird.

Für uns sind die Entgleisungen unseres jugendlichen Kunstgewerbes besonders deshalb sehr wichtig, weil sie uns in der Ueberzeugung bestärken, daß die Kunstform einem

anderen Triebe als die Werkform ihre Entstehung verdankt, und daß diese beiden Triebe oft geradezu in einem Gegensatz zueinander stehen können. Um nun die richtige Ausgleichung zwischen ihnen zu finden, d. h. über die Art des Kompromisses, den sie miteinander eingehen können, klarzuwerden, müssen wir uns über das Wesen des „Artistischen“, was noch Schinkel nicht genau formulieren konnte, verständigen.

Ein praktisches Mittel für das Verständnis der freien Phantasietätigkeit ist, wie gesagt, die Unterscheidung von Werkform und Kunstform. Diese Unterscheidung hat zum erstenmal der Architekt Karl Bötticher genauer durchgeführt.¹⁾ Die Werkform ist nach ihm das, was sich unmittelbar aus der statischen Funktion des betreffenden Baugliedes ergibt, d. h. was an Material notwendig da sein muß, um die statische Leistung, die dem betreffenden Baugliede zufällt, auszuüben. So würde zum Beispiel bei einer Säule die Werkform ein länglicher, senkrecht aufgerichteter Baukörper sein, dessen Querschnitt groß genug wäre, um das Gebälk und die Decke zu stützen. Die Kunstform dagegen würde das sein, was zu dieser Werkform, gewissermaßen als etwas Ueberflüssiges, hinzukommt; bei der griechischen Säule also zum Beispiel die Riefelung des Schaftes, das Kapitell mit seiner besonderen Form u. s. w. Die Werkform läßt sich aus der statischen Leistung abstrakt entwickeln und mathematisch berechnen, wobei man allerdings immer mehrfache Sicherheit zugrunde legen muß. Die Kunstform dagegen veranschaulicht diese statische Leistung in allegorisch-symbolischer Weise. Und zwar tut sie das nach Bötticher durch eine Analogie der Natur, außerdem auch zuweilen durch eine Analogie gewisser primitiver Techniken, besonders der textilen. So sind zum Beispiel die „Kymatia“ — die Bötticher auch da suchte, wo sie nicht vorhanden waren — Analogiebildungen vegetabilischer Art, die Tänen, Flechtbänder u. s. w. Analogiebildungen technischer (textiler) Art. Solche Formen veranschaulichen symbolisch die Kräfte des Stützens, Stemmens, Ziehens, Umschließens u. s. w., deren Darstellung das Wesen der architektonischen Kunstform aus-

¹⁾ Die Tektonik der Hellenen, 1844.

macht. Die Veranschaulichung geschieht in Form einer Erinnerung, sei es an die Natur, den Blätterüberfall u. s. w., sei es an gewisse technische Prozeduren, das Flechten u. s. w. Die so entstandene Kunstform hat materiell, statisch und konstruktiv gar nichts zu leisten. Sie legt sich „wie eine Hülle oder ein Gewand“ um die Werkform herum. Nur der Kern ist im praktischen Sinne notwendig. Die Werkform allein muß da sein, wenn das betreffende Bauglied seinen statischen Zweck erfüllen soll. Die Kunstform dagegen kann man sich auch hinwegdenken, ohne daß die statische Wirkung des Baugliedes darum irgendwie in Frage gestellt wäre.

Mit dieser Lehre war die Loslösung der Kunstform von dem Gebrauchszweck und Material vollzogen, ihr idealer Charakter, ihre nur für die Phantasie vorhandene Wirkung erwiesen. Wenn Böttichers Begründung auch im einzelnen Mängel aufweist, manche seiner Deutungen sich nicht bewährt haben, so ist doch die Hauptsache, nämlich die Unterscheidung von Werkform und Kunstform, unanfechtbar.

Allerdings war es ein Irrtum Böttichers, wenn er die Kunstform als eine Hülle auffaßte, die sich um die Werkform als Kern herumlegt. Das ist sie durchaus nicht immer. Vielmehr steckt das Künstlerische sehr oft schon in der Grundform selbst. Schon daß die letztere so und nicht anders ist, macht sie unter Umständen zur Kunstform. So kann man zum Beispiel bei der Säule wohl in Zweifel sein, wo die Werkform aufhört und die Kunstform anfängt. Wenn auch klar ist, daß die Kannelierung und der Echinus oder Blätterkranz des Kapitells zur Kunstform gehören, so ist darum doch noch nicht gesagt, daß die zylindrische Form des Schaftes reine Werkform sei. Denn im Grunde wird die Funktion des Stützens durch einen rechteckigen Pfeiler ebensogut, und zwar in einer dem Steinmaterial angemesseneren Weise, erfüllt wie durch einen zylindrischen Schaft. Hier würde also schon die zylindrische Form als solche Kunstform sein, d. h. eine materielle Trennung von Werkform und Kunstform wäre nicht möglich.

Ebenso ist an dem geschweiften Fuß eines Rokokomöbels nicht nur das Ornament, mit dem er verziert ist, Kunstform, sondern auch die Schweifung an sich, da ja die praktische

Funktion des Stützens nur eine längliche, geradlinige Stütze von bestimmter Dicke verlangen würde. Man sieht daraus, daß es bei dieser Frage nicht auf den Unterschied von Kern und Hülle, sondern auf den Gegensatz zwischen dem technisch Notwendigen und dem darüber Hinausgehenden, Ueberflüssigen, ankommt. Kunstform ist alles, sei es an der Kernform, sei es am Umriss oder Ornament, was über das praktisch Geforderte und Notwendige hinausgeht. Schon in der bloßen Linienführung des Umrisses, schon in der Verjüngung, An- und Abschwellung, Biegung und Knickung eines Gliedes kann sich eine bestimmte künstlerische Absicht aussprechen. Das Ornament ist nur eines unter vielen Mitteln, dem tektonischen Gebilde einen künstlerischen Charakter zu verleihen. Auf die Verzierung als solche kommt es nicht an, sondern darauf, ob der menschliche Geist zu dem materiell Gegebenen oder Geforderten etwas Besonderes, dem Geist Entstammendes und auf die Phantasie Wirkendes hinzugefügt hat.

Damit ist das Verhältnis des Kunstgewerbes zum Handwerk einerseits und zu den übrigen Künsten andererseits klargelegt. Da das Wesen der übrigen Künste jedenfalls nicht in dem praktisch Notwendigen, sondern in dem Ueberflüssigen, Geistigen, Phantasiemäßigen besteht, da andererseits dem Handwerk gerade dieses fehlt, so ist im Kunstgewerbe und in der Architektur theoretisch eine scharfe Zweiteilung notwendig. Es ist nämlich in ihnen das zu unterscheiden, was durch praktische Rücksichten seine Form erhalten hat, und das, was durch ästhetische Bedürfnisse gerade so, wie wir es sehen, geworden ist. Ich will durchaus nicht sagen, daß nur dieses Kunst, jenes dagegen Handwerk sei — vielmehr wird uns das Verhältnis beider Seiten zueinander später noch genauer beschäftigen —, ich will nur sagen, daß beides notwendig ist und daß man beides im Unterschied voneinander klar erkennen muß, wenn man ein Kunstwerk ästhetisch verstehen will.

Das ist nun nicht so schwer, wie es auf den ersten Anblick scheint. Man muß sich nur bei jedem architektonischen oder tektonischen Gebilde fragen: Welche seiner Formen sind technisch notwendig, durch Gebrauchszweck und Material bestimmt? Hat man diese einmal gefunden, so ergibt sich daraus

unmittelbar, daß alles, was darüber hinausgeht, rein ästhetischen Sinn hat. Mit diesem Rezept kann selbst jemand, der für seine Person wenig künstlerisches Gefühl besitzt, rein verstandesmäßig zur Einsicht darüber kommen, was an einem Werke der dekorativen Kunst das eigentlich Künstlerische ist.

Wenn wir nun die Böttichersche Theorie weiter verfolgen, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß das eigentlich Künstlerische an Werken der Nutzkunst gewöhnlich in einer gewissen Analogie zum organischen Leben besteht. In diese Richtung werden wir, wie ich schon oben S. 12 ausgeführt habe, sowohl durch unseren Sprachgebrauch als auch durch den Vergleich mit den übrigen Künsten gewiesen. Wenn wir von einem Architekturwerk einen „organischen“ Aufbau verlangen, wenn wir von „kraftvoll bewegten“ Architekturformen sprechen, wenn wir sagen: das Ornament „belebt“ die Fläche, so zeigen wir damit deutlich, daß wir solchen Gebilden gegenüber das Gefühl der organischen Belebung haben.¹⁾ Und da es auch bei den eigentlichen Künsten, z. B. der Malerei und Plastik, wesentlich auf organische Belebung der Materie ankommt, so hätten wir also hier das Mittel gefunden, um die dekorativen Künste mit den übrigen zu einer Einheit zusammenzufassen. Alle Künste würden aus dem Bedürfnis der organischen Belebung hervorgegangen sein. Daß der Mensch eine Neigung hat, die Gegenstände seiner Umgebung, überhaupt die Materie zu beleben, d. h. sich selbst anzunähern, kann kein Zweifel sein. Schon das Kind sieht in der Fußbank einen Hund und behandelt das Sofakissen als Baby. Der Naturmensch legt dem Holz oder Stein organische Kräfte unter und sieht in ihm das Walten von Göttern oder Dämonen. Im Rieseln der Quelle, im Rauschen des Waldes erkennen wir die Aeüßerungen lebendiger Kräfte, so sehr wir auch wissen, daß es einfach mechanische Geräusche sind. Warum sollte der Mensch nicht auch das Bedürfnis haben, die Gebilde seiner Hand, die er selbst zu seinem praktischen Gebrauch anfertigt, in Gedanken zu beleben? Warum sollte er nicht suchen,

¹⁾ Ausnahmsweise kann auch einmal eine nichtorganische Bewegung, z. B. die des Wassers, des Rauches, der Wolken u. s. w., das Motiv zu einer Kunstform bieten. Doch will ich bei der Seltenheit der Fälle hier davon absehen.

sie sich dadurch näherzubringen, zu Freunden, zu Gefährten zu machen? Und sollte sich aus diesem Bedürfnisse nicht die Sitte entwickelt haben, die Formen nach Analogie der organischen Natur auszuführen, d. h. die einfachen Nutzformen, von denen die Herstellung ausgeht, zu Analogieformen der Natur weiterzubilden?

Daß diese naheliegende Erkenntnis neuerdings vergessen worden ist, glaube ich auf das Mißverständnis zurückführen zu dürfen, als ob es sich dabei um eine Nachahmung der Natur handeln müsse. Dieser Begriff ist für viele Aesthetiker wie ein rotes Tuch, wodurch ihnen eine Theorie von vornherein unannehmbar gemacht wird. Während die griechischen Philosophen und die Theoretiker der Renaissance bekanntlich das Wesen aller Kunst in der Nachahmung erkannten, ist man neuerdings gegen dieses Prinzip so skeptisch geworden, daß man es selbst da, wo es ganz offenbar zu Rechte besteht, nicht gelten lassen will. Um wie viel mehr in denjenigen Künsten, die in der Tat von eigentlicher Nachahmung ziemlich weit entfernt sind. Es gehört nicht viel dazu, einzusehen, daß ein griechischer Tempel oder ein Stuhl van de Veldes keine Nachahmung der Natur ist. Es gibt kein bestimmtes Naturgebilde, das hier als Vorbild gedient hätte, und selbst die Verwandtschaft der Säulenreihen und Rippengewölbe einer gotischen Kirche mit den Bäumen eines Waldes ist nicht so groß, daß von eigentlicher Nachahmung die Rede sein könnte.

Allein der Begriff der Nachahmung ist ein relativer. Und es muß gleich von vornherein betont werden, daß auch in den verhältnismäßig am meisten nachahmenden Künsten, Malerei und Plastik, eine genaue Nachahmung bestimmter Formen in der Regel nicht stattfindet. Jede künstlerische Nachahmung ist eine Stilisierung. Es kommt nicht darauf an, eine Naturform *tale quale* in das Material des Kunstwerks zu übertragen, sondern die Aufgabe besteht darin, unter Benutzung von Naturformen Gebilde zu schaffen, die in dem bestimmten Material des Kunstwerks, unter den optischen Verhältnissen, die dieses bietet, bestimmte künstlerische Wirkungen auszuüben imstande sind. In dieser Beziehung stehen die angewandten Künste unter keinen anderen Bedingungen als die reinen. Die Behauptung, daß ein gemaltes Blumenstück

eine genaue Nachahmung der Natur sei, ein Blumenornament dagegen eine ungenaue, ist nicht zutreffend. Beide sind vielmehr stilisierte Nachahmungen der Natur, idealisierte Darstellungen organischen Lebens. Daß die Abweichungen von der Natur im einen Falle größer sind als im anderen, ist allerdings richtig. Aber mit Nachahmungen organischen Lebens haben wir es in beiden Fällen zu tun.

Was ist nun der Zweck der Stilisierung? Zunächst die Verdeutlichung. Ein Blattfries, der so hoch angebracht ist, daß man ihn nur mit Mühe erkennen kann, muß, wenn er überhaupt als Ornament wirken soll, eine Steigerung der charakteristischen Naturformen zeigen, eine scharfe Heraushebung der Umrisse, eine Verstärkung der aus- und einspringenden Flächen, so daß lebhafte Gegensätze von Licht und Schatten entstehen. Als unvergleichliches Vorbild hierfür kann die gotische Steinornamentik dienen.

Das zweite ist die Anpassung der Naturformen an das Material, das zu ihrer Ausführung bestimmt ist. Ein Naturblatt kann in Stein oder Holz niemals so dünn, wie es wirklich ist, ausgeführt werden. Das gibt das Material einfach nicht her. Es kommt also darauf an, die Naturform umzuredigieren, d. h. in dem betreffenden Material etwas Analoges wie die Naturform herzustellen, aber etwas, was den technischen Bedingungen entspricht. Ob man hierbei nun den Schwerpunkt auf die Uebereinstimmung mit der Natur oder auf die Anpassung an die Technik legen will, bleibt dem Belieben überlassen. Man kann ebensogut von der Uebersetzung einer Naturform in das betreffende Material wie von der Herstellung eines Ornaments in dem betreffenden Material unter Benutzung gewisser Naturvorbilder sprechen. Der Grad der Annäherung an die Natur oder der Entfernung von derselben ist von vornherein durchaus nicht festgelegt.

Es ist nun ein großer Irrtum zu glauben, eine solche Stilisierung könne nur in den dekorativen Künsten stattfinden. Sie ist vielmehr ebenso in der Plastik und Malerei notwendig. Denn auch diese Künste sind von gewissen Bedingungen des Materials, der Aufstellung u. s. w. abhängig, auf die bei der Ausführung der Formen Rücksicht genommen werden muß. Und auch bei ihnen handelt es sich immer um Verdeutlichung und um

Anpassung an das Material. Es gibt unendliche Möglichkeiten der Stilisierung. Von einer verhältnismäßig engen Annäherung an die Natur bis zu einer verhältnismäßig weiten Entfernung von derselben bestehen unendlich viele Zwischenstufen, die der künstlerischen Darstellung alle — je nach den vorliegenden Aufgaben — zugänglich sind. Ein gemalter Blumenstrauß von van Huysum und ein gotischer Blattfries aus Stein sind nur die zwei Endpunkte einer Reihe, auf der zahlreiche Etappen liegen.

Man sieht daraus, wie verkehrt es ist, das Nachahmungsprinzip deshalb zu verwerfen, weil die Nachahmung der Naturformen in der Kunst nicht immer eine genaue ist. Wenn man vielmehr den Begriff der Nachahmung von vornherein so weit faßt, wie er mit Rücksicht auf die tatsächlichen Verhältnisse gefaßt werden muß, so steht durchaus nichts entgegen, ihn auch auf die dekorativen Künste anzuwenden.

Stärker ist ein anderer Einwand, den man gegen das Nachahmungsprinzip erheben könnte. Das ist nämlich der, daß es immer nur verhältnismäßig wenige Formen der angewandten Künste sind, die dadurch ihre Erklärung finden. In der Tat, wenn man ein Werk der Architektur überblickt, so muß man sich sagen, daß die Formen, welche in Nachahmung bestimmter Naturformen gebildet sind, einen verhältnismäßig geringen Raum einnehmen im Vergleich mit den regelmäßigen geometrischen Formen, die die Erscheinung des ganzen Gebäudes bestimmen. Gerade dieser Umstand muß notwendig dazu führen, das Nachahmungsprinzip durch ein anderes zu ersetzen. Man kann ein Gebäude nicht als Nachahmung der Natur bezeichnen, wenn an ihm nur einzelne schmückende Teile, noch dazu nicht genau, der Natur nachgebildet sind.

Dadurch kommen wir nun auf das Prinzip der „ästhetischen Illusion“, das ich in meinem „Wesen der Kunst“ begründet habe. Nach diesem Prinzip ist es bekanntlich nicht die Aufgabe der Kunst, irgendein Naturobjekt oder eine Erscheinung der toten oder lebenden Natur täuschend nachzubilden, sondern mit Benutzung von Elementen, welche die Natur bietet, eine Illusion zu erzeugen. Diese Illusion braucht durchaus nicht die Vorstellung einer bestimmten Naturform zu sein, wie es zum Beispiel in der Malerei oder

Plastik meistens der Fall ist. Es kann sich dabei auch um eine bestimmte Eigenschaft der Natur handeln, die in dem Begriff Form oder Farbe nicht aufgeht. So hat zum Beispiel auf der Bühne und in der Musik die Geräuschillusion eine besondere Bedeutung, d. h. die Erzeugung einer Geräuschvorstellung mit anderen Mitteln, mit Surrogaten, Tönen u. s. w. So handelt es sich in der Poesie sehr häufig um eine Gefühlsillusion, d. h. um die Vorstellung eines Gefühls, das nicht wirklich ist, vielmehr einer fingierten Person nur untergelegt wird.

Eine dieser Seiten der Natur, die Gegenstand der Illusion sein können, ist nun auch das organische Leben an sich, genauer gesagt die Kraft, die wir den Naturgebilden zuschreiben. Den Begriff der organischen Kraft gewinnen wir natürlich aus unserer eigenen körperlichen Erfahrung.¹⁾ Wir fühlen die Kraft in uns und wissen aus Erfahrung, daß wir sie zur Ausführung von Bewegung und Arbeit brauchen. Dementsprechend setzen wir dieselbe Kraft auch bei anderen Menschen und bei Tieren voraus. Wir sehen, wie die Ausführung bestimmter Bewegungen durch diese Lebewesen bestimmte Veränderungen der Körperformen mit sich bringt, wie die Muskeln beim Stemmen, Drücken, Ziehen u. s. w. anschwellen, und wir verbinden diese beiden Erscheinungen kausal miteinander, indem wir die Bewegungen als Folge dieser Formveränderungen auffassen.

In ähnlicher Weise legen wir auch den Pflanzen Kräfte unter. Wir setzen im Baum eine nach oben treibende organische Kraft voraus, welche die Aeste und Zweige hervorbringt und schließlich in den Blättern ausklingt. Wir legen der Kürbisranke, die am Erdboden dahinkriecht, eine organische Kraft unter, die in der Richtung ihres Wachstums wirkt, u. s. w. Alles das ist keine Illusion, sondern Glaube. Wir glauben an

¹⁾ Diese Tatsache hat dazu geführt, die Formen der Architektur einseitig aus der Analogie der menschlichen Körpergefühle zu erklären. Der Unterschied dieser sogenannten „Einfühlungstheorie“ von der „Illusionstheorie“ wird am besten klar werden, wenn man z. B. H. Wölfflins treffliche Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (München 1886) mit der vorliegenden Darstellung vergleicht. Eine Auseinandersetzung mit der Einfühlungstheorie liegt außerhalb des Zwecks dieser Abhandlung.

diese in der Natur vorhandenen Kräfte, mag dieser Glaube nun durch die Wissenschaft Bestätigung finden oder nicht.

Aus diesem Glauben wird nun in dem Augenblick eine Illusion, wo es sich nicht um ein lebendes oder organisches Wesen, sondern um ein Gebilde aus totem Stein, Metall, Holz oder irgendeinem anderen Baustoff handelt. Die Möglichkeit, beim Anblick eines solchen Gebildes eine Illusion zu erleben, ist gegeben durch die Kunstform, die es seitens des Künstlers erhalten hat. Diese Kunstform braucht der Natur nicht notwendig nachgebildet zu sein, sie braucht nur an die Natur zu erinnern. Dann entsteht durch Assoziation die Vorstellung einer organischen Kraft, und wir übertragen diese organische Kraft in Gedanken auf das Kunstwerk oder den Teil des Kunstwerks, der diese Form zeigt.

Natürlich ist diese Illusion keine wirkliche Täuschung. Denn wir wissen ja, daß es sich nicht um ein lebendes Wesen, sondern um einen toten Gegenstand, ein Werk des Menschen handelt. Wir wissen zum Beispiel, daß Stein nicht wirklich wächst oder elastisch herausquillt. Die Illusion ist vielmehr eine Phantasievorstellung, eine Art der Anschauung, die durch die Kunstform hervorgerufen wird. Wir sind uns beim Anblick des Kunstwerks bewußt, daß wir kein organisches Gebilde vor uns haben. Dennoch lassen wir uns durch die Kunstform zu einer Phantasievorstellung organischen Lebens anregen, d. h. wir geben uns einer spielenden Täuschung, einer bewußten Selbsttäuschung hin.

Die Illusion, um die es sich in unserem Falle handelt, bezeichnen wir als Kraftillusion. Um ihr Wesen zu verstehen, müssen wir uns klarmachen, daß die toten Gebilde aus Stein, Eisen, Holz u. s. w., denen wir in unserer Phantasie eine solche Kraft unterlegen, in Wirklichkeit auch eine gewisse Kraft haben, aber eine solche, die von der Kraft, welche wir ihnen unterlegen, ganz verschieden ist. Das ist nämlich die Schwerkraft. Da wir diese aus der Erfahrung sehr genau kennen, entsteht bei der Anschauung eines künstlerisch geformten Gebildes eine Doppelvorstellung sich widerstreitender Kräfte. Auf der einen Seite wissen wir, daß alle diese Gegenstände lediglich schwer sind, d. h. senkrecht nach unten lasten, auf der anderen Seite stellen wir uns vor, daß sie

eine organische Kraft in sich haben, eine Kraft, die nach oben drängt, d. h. der Schwerkraft entgegengesetzt ist.

Am besten kann man das an der Säule verdeutlichen. Die Vorstellung, daß diese emporwächst, sich gegen die Last des Gebälks oder der Decke stemmt, ist uns ganz geläufig. Natürlich könnte diese Vorstellung nicht entstehen, wenn nicht Kunstformen vorhanden wären, die sie uns suggerierten. Diese Erwägung hat ohne Zweifel Bötticher zu seiner Auffassung der Kunstform geführt. Nach ihm ist die Werkform an sich tot. Soll sie zur Kunstform werden, so muß ihr in irgendeiner Weise Leben verliehen werden. Das geschieht durch eine Analogiebildung der Natur, d. h. mit Hilfe von Formen, die an die Natur erinnern. Die Werkform ergibt sich — rein mathematisch — aus ihrer statischen Leistung und braucht deshalb kein „seiendes“, d. h. außer ihr befindliches Vorbild nachzuahmen. Die Kunstform dagegen, die als freie Phantasieschöpfung zur Werkform hinzutritt, knüpft an bestimmte Vorbilder der Natur an und erhält dadurch ihren allegorisch-symbolischen Charakter. Die Kunstform sagt — nach Bötticher — dasselbe wie die Werkform, nur mit anderen Worten und in einer für die Anschauung klareren Weise.

Mit dieser letzteren Wendung hat Bötticher einen Irrtum begangen, der auch für seine Nachfolger verhängnisvoll geworden ist und die Frage bis in die neueste Zeit mehr verwirrt als geklärt hat. In Wirklichkeit sagt nämlich die Kunstform durchaus nicht dasselbe wie die Werkform, sondern etwas anderes, ja sogar Entgegengesetztes. Allerdings „trägt“ die Säule das Gebälk, und insofern könnte man sagen, daß die Kunstform der Säule, die das Aufwärtstreben, das Sichstemmen gegen die Last symbolisiert, ein Ausdruck dieses Tragens sei. Aber in Wirklichkeit handelt es sich dabei doch um zwei ganz verschiedene Dinge. Bötticher hat nicht bedacht, daß man dabei mechanische und organische Kraft unterscheiden muß. Die Kraft, die wirklich in der Säule vorhanden ist, und die wir bei der Anschauung deshalb auch als wirklich vorhanden auffassen, ist eine mechanische Kraft, nämlich die Schwerkraft. Die Kraft dagegen, die der Säule durch die Kunstform untergelegt wird, ist eine organische Kraft, die Kraft des Emporwachsens, Sich-gegen-eine-Last-

Stemmens. In Wirklichkeit trägt die Säule das Gebälk nur dadurch, daß sie sich als starrer Körper zwischen den Fußboden und das Gebälk schiebt. Nach der künstlerischen Fiktion dagegen wächst sie aus dem Unterbau des Tempels empor und stützt mit ihrer aufwärtsgerichteten organischen Kraft das Gebälk.

Hier handelt es sich also um eine Illusion, um eine freiwillige Phantasievorstellung, der man sich bei der Anschauung hingibt. Es wird sich demnach fragen, welcher Art die Formen sind, die uns zu dieser Illusion anregen. Da der Inhalt unserer Vorstellung organisches Wachstum, lebendige Kraft ist, so müssen auch die Kunstformen, die diese Vorstellung erzeugen, organischer Art sein. Das leuchtet in einzelnen Fällen ohne weiteres ein. Wenn das korinthische Kapitell aus einer Reihe aufwärtsgerichteter Akanthusblätter besteht, wenn das ägyptische Kapitell die Form einer Lotos- oder Papyrosblume oder -knospe hat, wenn bei den ägyptischen sog. Hathorkapitellen menschliche Köpfe das Kapitell vertreten oder in der persischen Baukunst Löwen- oder Stierköpfe an derselben Stelle angebracht sind, so ist klar, daß wir mit der Anschauung dieser organischen Gebilde auch die Vorstellung der organischen Kraft verbinden, die ihnen innewohnt. Es ist dabei durchaus nicht nötig, daß wir uns vorstellen, diese organischen Körper oder Körperteile trügen das Gebälk wirklich — bei aufwärtsgerichteten Blattreihen wäre das ja von vornherein unmöglich —, vielmehr genügt es vollständig, daß wir uns ein Emporwachsen von unten nach oben, ein Drängen organischer Kraft in der Richtung vorstellen, in der sich die getragene Last befindet. Erst dadurch entsteht dann die Vorstellung einer Zweiteilung der Materie in tragende und getragene, stützende und schwebende Teile, die den physikalischen Tatsachen durchaus nicht entspricht.

Ja, der Künstler kann die organische Illusion sogar noch dadurch steigern, daß er größere Teile des menschlichen Körpers oder den ganzen Körper an die Stelle des tragenden Baugliedes setzt. Die Atlanten und Karyatiden der antiken Kunst, die Hermen der Renaissance sind nur weiter ausgeführte Beispiele einer Idee, die andeutungsweise schon in den historischen Kapitellformen gegeben ist. Auch bei ihnen handelt

es sich nur um ein Spiel der Vorstellung. Denn der Gedanke, daß wirkliche Menschen an diesen teilweise sehr gefährlichen Stellen des Gebäudes ständen und so schwere Lasten trügen, kann von vornherein gar nicht aufkommen. Wenn nun gar ein menschlicher Oberkörper aus einem Pfeilerschaft herauswächst, so sieht jedermann sofort, daß es sich nur um ein Spiel der Vorstellungen handelt, bei dem das Wissen von der materiellen Natur und der wirklichen statischen Funktion der Bauteile neben der Fiktion organischer Kraft weiterbesteht.

In allen diesen Fällen wird die Wirkung mit Naturanalogien hervorgebracht, über die deshalb kein Zweifel sein kann, weil die Formen den Naturformen geradezu, wenn auch in stilisierter Weise, nachgebildet sind. Dieser Fall trifft auch für jedes Ornament zu, das aus vegetabilischen oder auch menschlichen und tierischen Formen zusammengesetzt ist. Ein Fries, der aus lauter in gleichen Abständen hintereinander herschreitenden Tieren besteht, erweckt in uns die Vorstellung der organischen horizontal gerichteten Kraft, die wir einem um das ganze Bauwerk herumlaufenden Bande gern unterlegen. Eine Pilasterfüllung, die in Form aufwärtsgerichteter Blattkelche, Ranken, Blätter und Blumen verziert ist, erweckt in uns die Vorstellung des organischen Emporwachsens, die wir gern mit stützenden Gliedern, Säulen oder Pfeilern verbinden. Wenn aber bei solchen Ornamenten häufig die Formen des Pflanzenreiches und Tierreiches mit denen des menschlichen Körpers phantastisch vermengt sind, wenn das Ornament jene „grotesken“ Formen annimmt, die uns schon aus den pompejanischen Wandgemälden und dann aus den Loggiendekorationen Raffaels bekannt sind, so hat die Abweichung von der Natur auch hier einen guten Sinn. Sie soll das Bewußtsein des Beschauers in einer gewissen Entfernung von der Natur halten und dadurch verhindern, daß die spielende Vorstellung organischer Kraft, der er sich bei der Anschauung hingibt, jemals die Form der Wirklichkeit, d. h. der wirklichen Täuschung annimmt. Jede Stilisierung, jede Steigerung der Regelmäßigkeit, jede phantastische Kombination von Formen, kurz jede Abweichung von der Natur hat bei diesen Ornamenten den Zweck, dem Beschauer das Gefühl zu geben, daß es sich dabei gar nicht um die Darstellung bestimmter Natur-

gebilde handelt, sondern vielmehr um die Erzeugung einer Kraftvorstellung, die durch die verschiedensten Naturanalogien hervorgebracht werden kann.

Ich will diese Beispiele, wo das Naturvorbild, wenn auch nach bestimmten Gesichtspunkten modifiziert, doch im wesentlichen deutlich erkennbar ist, als deutliche Naturanalogien bezeichnen. Sie spielen nicht nur in der Architektur, sondern auch im Kunstgewerbe eine große Rolle. Den Löwenköpfen an der Sima griechischer Tempel, den in Tierform gebildeten Wasserspeiern gotischer Kirchen entsprechen in der Keramik die griechischen Vasen in Form von Tierköpfen, die sog. Rhyta, die antiken Brunnenausgüsse in Form von Löwenköpfen, die Ringhalter, Türklopfer u. s. w. der mittelalterlichen und Renaissancekunst. Menschliche Figuren als Verzierungen von Spiegelgriffen, Löffelstielen u. dergl. sind seit den Zeiten der ägyptischen Kunst allezeit beliebte Ziermotive gewesen. Wenn antike Bronzemöbel in der Regel Füße haben, die in Form von Tierbeinen oder Tierklauen verziert sind, so liegt dabei die Naturanalogie auf der Hand. Das Gerät soll dadurch als etwas organisch Belebtes charakterisiert, seine bewegliche Natur durch Vergleichung mit dem Fuße des flüchtigen Rehs oder des schnellen Panthers angedeutet werden. Man müßte die ganze Geschichte des Kunstgewerbes ausschreiben, wenn man alle Beispiele dieser Art anführen wollte.

Ist nun auch die Analogie der Natur in allen diesen Fällen unzweifelhaft, so handelt es sich dabei doch in der Regel nicht um eine genaue Nachahmung. Eine solche ist schon durch die früher erwähnte phantastische Kombination verschiedenartiger Elemente ausgeschlossen und wird weiterhin auch durch die Stilisierung der Formen im einzelnen stark modifiziert. Es liegt im Wesen der Sache, daß die Naturformen bei der Kombination mit, sei es Naturformen anderer Art, sei es Zweckformen, einer weitgehenden Stilisierung unterliegen müssen. Nicht nur muß sich das Ornament der Fläche, der es als Verzierung dient, anpassen und einen flächenhaften Charakter annehmen, sondern jede plastische Naturanalogie wird auch von dem Formensystem des nächstbenachbarten tektonischen Gliedes mehr oder weniger angesteckt. Bei einer stilvollen Herme darf die Ausführung des nackten Oberkörpers

nicht in einem naturalistischen Gegensatz zu den geraden Kanten und glatten Flächen des Pfeilers darunter stehen, wenn das Ganze einheitlich wirken soll. Vielmehr muß sich das Formenprinzip des letzteren zum Teil auch den Formen des Nackten mitteilen, d. h. dieses muß geometrisch stilisiert werden. Eine solche Angleichung der Naturform an die tektonische Form, mit der auch eine Berücksichtigung der Eigentümlichkeiten des Materials Hand in Hand gehen muß, ist notwendig, um dem Ganzen die Einheit zu geben, die wir von jeder organischen Schöpfung verlangen.

Die Abänderung der Naturformen, die sich aus der Rücksicht auf das Material und den tektonischen Charakter des ganzen Gebildes ergibt, kann nun verschieden groß sein. Im allgemeinen wird aber von der Naturform immer das erhalten bleiben, was den organischen Charakter des betreffenden Wesens vorzugsweise bestimmt. Das sind also zum Beispiel bei Tieren diejenigen Formen, in denen sich ihre körperliche Kraft am meisten ausspricht, bei Pflanzen diejenigen, welche das Wachstum am besten verdeutlichen. Der Künstler greift dabei aus vielen Einzelformen, die ihm zu Gebote stehen, diejenigen heraus, die Kraft und Wachstum besonders veranschaulichen und sich gleichzeitig den tektonischen Formen des betreffenden Gebildes am besten anpassen lassen.

So kommen wir ganz von selbst zu einer zweiten Gattung von Formen, das sind die undeutlichen oder verschleierte Analogien der Natur. Bei ihnen handelt es sich nicht um die Nachahmung irgendeines bestimmten Naturgebildes, sondern um die Darstellung des Wachstums oder der organischen Kraft als solcher. Es werden folglich aus der Natur nur diejenigen Formen herausgenommen, in denen sich das betreffende Wachstum oder die betreffende Kraft ausspricht. Und diese Formen werden an denjenigen Stellen angebracht, an denen ein Bedürfnis nach Vorstellung eines solchen Wachstums oder einer solchen Kraft besteht.

Wir wollen das wieder an der Säule demonstrieren. Wenn wir nach dem oben S. 35 gegebenen Rezept fragen, welche ihrer Formen Kunstformen sind, so stoßen wir zuerst auf die zylindrische Form ihres Schaftes. Denn die Funktion des Tragens verlangt durchaus keine zylindrische Stütze. Dazu

würde auch ein viereckiger, rein parallelepipedisch geformter Pfeiler genügen. Ja ein solcher würde sogar im Stein ungleich leichter herzustellen sein als eine zylindrische Säule. Im Holzbau allerdings ist die Säulenform die nächstliegende, weil hier der Baumstamm die natürliche Stütze ist. Aber die Säulenform beschränkt sich nicht auf den Holzbau. Sie ist auch im Steinbau von jeher die eigentlich klassische Stützenform gewesen. Das kann nur darauf beruhen, daß die zylindrische Form einen spezifisch organischen Charakter hat. Nicht nur der Baumstamm, sondern auch die Aeste und Zweige, die Stiele der Pflanzen, Ranken, Blattadern, Staubfäden u. s. w. sind zylindrisch oder nahezu zylindrisch. Dieselbe Form kommt auch beim menschlichen und tierischen Körper sehr häufig vor. Man denke an die nahezu zylindrische Form des menschlichen Rumpfes, an die Formen der Beine, Arme, Finger u. s. w., an den Leib zahlreicher Vierfüßler, an Schlangen, Aale, Raupen, Würmer und zahllose andere Amphibien und Insekten. Lediglich darauf ist es zurückzuführen, daß nicht nur in der Architektur, sondern auch in den verschiedensten Gebieten des Kunstgewerbes die zylindrische Form bei Stützen, Stäben, Pfosten u. s. w. so häufig angewendet wird. Man vergleiche einen viereckigen und einen runden Holzpfosten, einen viereckigen und einen runden Eisenstab: man wird sich sofort überzeugen, daß der letztere ein inneres Leben, einen organischen Charakter hat, der dem ersteren infolge seiner kantigen Form abgeht.

Auch die Verjüngung des Säulenschaftes nach oben hat den Zweck der organischen Belebung. Denn durch sie wird die vertikale Richtung der aufwärtsstrebenden Kraft besonders betont. Im Holzbau ergab sich diese Verjüngung ja aus der Form des Baumstammes von selbst. Aber im Steinbau mußte sie besonders hergestellt werden und hatte praktisch nicht den geringsten Zweck. Sie kann also nur ästhetisch, als Analogie der Natur erklärt werden. Denn fast alle zylindrischen Gebilde der Natur sind nicht genau zylindrisch, sondern verjüngen sich in einer Richtung.

Daß die Schwellung des Säulenschaftes technisch gar keinen praktischen Zweck hat und außerdem sehr schwer herzustellen ist, beweist, daß sie nicht aus dem Gebrauchszweck

und Material hervorgegangen sein kann. Wenn wir nun sehen, daß in der Natur die nahezu zylindrischen Körper oder Körperteile fast immer eine Schwellung haben — man denke an Beine und Arme, an den Schlangenleib, an viele Pflanzenstiele und Baumstämme, so liegt der Gedanke sehr nahe, daß die Entasis der griechischen Säule einfach eine organische Kunstform ist. Und wenn unsere Glieder bei jeder Kraftanstrengung anschwellen, ist es da so sonderbar, daß die Griechen einem stützenden Gliede, in dem sich der Widerstand gegen eine Last aussprechen sollte, eine Schwellung verliehen?

Niemand hat bisher für die Kannelierung der antiken Säule einen triftigen praktischen Grund angeben können. Ihre Herstellung macht nicht nur besondere Mühe, sondern die schmalen Stege oder Kanten zwischen den Furchen sind auch, besonders in ihren unteren Partien, fortwährender Verstümmelung ausgesetzt. Es bleibt also gar nichts übrig, als sie ebenfalls aus einer organischen Analogie, sei es aus gewissen Rindenbildungen der Bäume oder der Furchung des Stengels bei gewissen Pflanzen zu erklären.

Es ist durchaus nicht notwendig, den Echinus des dorischen Kapitells aus dem technischen Vorbilde des Polsters abzuleiten. Ein elastisches Herausquellen der Masse unter dem Druck der Last findet auch beim menschlichen Körper überall da statt, wo das Fleisch, z. B. der Hand, sich gegen einen festen Körper, eine Last u. s. w. stemmt.

Daß die Säule da, wo sie den Erdboden berührt, einen Untersatz hat, kann man, wenn man will, praktisch erklären, nämlich aus den Traditionen des Holzbaus, bei dem eine Isolierung des hölzernen Säulenschaftes gegen die Feuchtigkeit des Erdbodens gewiß von alters her gebräuchlich war. Aber ebensogut kann man auch darauf hinweisen, daß der Baumstamm sich unmittelbar über der Erde stark verdickt, daß bei Menschen und Tieren die Füße immer eine größere Ausladung haben als die nächstbenachbarten Teile der Beine. Und was den Wechsel zwischen Wulst und Hohlkehle betrifft, der sich fast bei allen Säulenbasen nachweisen läßt, so kann man ihn wohl als eine geometrische Stilisierung des Wechsels zwischen eingezogenen und herausquellenden Teilen auffassen, der sich an so vielen Stellen organischer Körper findet.

In allen diesen Fällen handelt es sich, wie man leicht sieht, nicht um eine Nachahmung der Natur. Man kann hier bestenfalls von verschleierte Naturanalogien reden. Und daß diese Naturanalogien den verschiedensten Gebieten der organischen Natur entnommen und die Formen außerdem in strenger Weise geometrisiert sind, fällt unter den Begriff der Stilisierung, d. h. der Anpassung der organischen Formen an den tektonischen Zweck und das Material. Der Beschauer soll eben bei all diesen Formen gar nicht daran denken, daß sie bestimmten Naturvorbildern entstammen, sondern er soll nur ganz im allgemeinen das Gefühl der organischen Kraft erhalten, durch das dem Bauwerk ein inneres Leben verliehen wird. Der Künstler hat gewissermaßen aus allen Eigenschaften der Natur nur die eine Kraft herausgenommen und in bestimmten, deutlich markierten Formen symbolisiert. Alles andere ist ihm gleichgültig gewesen, soll also auch dem Beschauer gleichgültig sein.

In dieser Weise lassen sich nun zahlreiche Formen der dekorativen Künste erklären, die einerseits zu schwierig herzustellen sind, als daß sie einfach aus dem Material und der Technik erklärt werden könnten, andererseits aber auch der Natur nicht so sehr gleichen, daß sie als einfache Naturnachahmungen anzusprechen wären. Freilich wird der Beweis der Naturanalogie hier in vielen Fällen nicht ganz leicht zu führen sein. Denn die Aehnlichkeit mit den entsprechenden Naturformen ist gewöhnlich nicht so groß, daß sie jedermann sofort in die Augen fiele. Das Prinzip läßt sich hier denn auch mehr durch allgemeine Reflexionen als durch exakte Vergleichung beweisen. Aus den zahllosen unbestreitbaren Naturanalogien darf man mit Recht schließen, daß versteckte Naturanalogien auch da vorliegen, wo sie sich nicht sofort aufdrängen. Wenn bei den ersteren das Prinzip der organischen Belebung nicht zweifelhaft sein kann, mit welchem Rechte will man es dann in den anderen Fällen bestreiten? Es ist deshalb, wie ich glaube, methodisch richtig, in allen solchen Fällen schon eine ungefähre Naturanalogie gelten zu lassen und anzunehmen, daß es oft nur ein sehr allgemeines Gefühl des Stützens, Haltens, Schwebens, Drängens, Ziehens u. s. w. ist, was sich in einer solchen Form ausspricht.

So ist ein Stuhl- oder Tischbein gewiß nur in den seltensten Fällen eine eigentliche Kopie eines Tier- oder Menschenbeines. Aber wenn auch nur die Beispiele aus der antiken Kunst vorlägen, daß Tierklauen zur Verzierung von Möbelfüßen verwendet worden sind, so würde uns das meines Erachtens ein Recht geben, auch in weniger deutlichen Fällen die Naturanalogie zur Erklärung herbeizuziehen. So kann man es gewiß auf eine solche zurückführen, daß Möbelfüße immer zunächst der Sitzfläche am dicksten sind und sich nach dem Fußboden zu verzüngen, ebenso daß sie an ihrem unteren Ende wieder eine Verdickung zeigen. Auch gewisse Biegungen, Knickungen, Schweifungen u. s. w. können unter Umständen an die Beinummisse von Menschen oder Tieren anklingen. Und selbst wenn der Künstler sich dessen im einzelnen Falle nicht völlig bewußt gewesen wäre, und wenn der gewöhnliche Beschauer auch nicht an ein bestimmtes Naturvorbild dächte, so würde doch schon die ferne Ähnlichkeit der Form genügen, um ihn das organische Leben, die elastisch federnde Kraft wenigstens dunkel empfinden zu lassen.

Um das zu verstehen, muß man sich klarmachen, daß der dekorative Künstler die Natur in der großen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen genau kennt. Er hat eine Menge von Umrissen, Formen, Linienführungen in ihr beobachtet. Zahllose Schwellungen, Biegungen, Knickungen, Einziehungen, Ausbauchungen u. s. w. sind ihm durch tägliche Anschauung geläufig geworden, gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen. Er hat sie nicht nur unendlich oft gesehen, sondern diese Wahrnehmungen haben sich bei ihm auch mit gewissen Vorstellungen von organischer Kraft verbunden, derart, daß für ihn eine bestimmte Linie eben die Bedeutung einer bestimmten organischen Kraft gewonnen hat. Die ganze Art des organischen Wachstums ist ihm durch vieles Sehen und Studieren so geläufig geworden, daß er seinen Erfindungen unwillkürlich die Gesetze desselben zugrunde legt. Er weiß, daß jedes organische Gebilde ein Kraftzentrum hat, welches sich äußerlich durch eine Konzentration der Masse an dieser Stelle charakterisiert, daß von da die einzelnen Teile sich verzweigen, indem sie stufenweise immer schwächer und dünner werden. Er weiß, wie die Aeste an

den Stamm, die Zweige an die Aeste, die Blätter an die Zweige ansetzen, er weiß, wie sich die Blüten, Knospen u. s. w. entwickeln. Er kennt den Ansatz der Muskeln, das Vortreten der Gelenke, die Spannung der Sehnen u. s. w. Und alle Linien und Formen verbinden sich in seiner Erinnerung mit bestimmten Vorstellungen von Kraft und Wachstum. Ist es da so unwahrscheinlich, daß er beim Erfinden dekorativer Motive derartige Formen aus seiner Erinnerung herausholt und an den Stellen verwendet, wo er die Vorstellung einer ähnlichen Kraft oder eines ähnlichen Wachstums erzeugen will?

Die Natur ist so unendlich reich an Formen, daß man mit Bestimmtheit sagen kann: Es gibt im ganzen Gebiete der dekorativen Kunst keine Form, die der Mensch völlig neu zu erfinden brauchte. Das Ausdenken dekorativer Formen ist gewiß mehr ein Finden als ein Erfinden, mehr ein Sicherinnern und Kombinieren als ein Neuschaffen. Das Schöpferische dabei besteht viel weniger in der Herstellung ganz neuer nie dagewesener Formen, als in der Anwendung gefundener und beobachteter Naturelemente auf bestimmte dekorative Aufgaben. Die dekorative Phantasie ist durchaus nicht mit phantastischer Erfindergabe zu verwechseln, sondern besteht darin, daß dem Künstler aus der Fülle seiner Anschauung jederzeit die Linien und Formen zu Gebote stehen, die dem gewollten Kraft- und Wachstumsausdruck am besten entsprechen.

Es ist nun eine Tatsache, daß zwischen den deutlichen und den versteckten Naturanalogien keine scharfe Grenze besteht. Ob ein stark stilisiertes Blatt, das man botanisch nicht mehr bestimmen kann, oder ein geschwollter Zylinder der Natur nähersteht, ob man die organische Kraft in einem Maureskenornament stärker empfindet als in dem Profil einer attischen Basis, das wird sich schwer entscheiden lassen. Nimmt man schließlich auf der Seite der genaueren Naturnachahmung noch die Art hinzu, wie Plastik und Malerei organische Gebilde darstellen, so erhält man eine zusammenhängende Reihe von Naturnachahmungen, die von verhältnismäßiger Genauigkeit durch zahlreiche Zwischenstufen hindurch bis zu weitgehender Stilisierung und Verschleierung des Naturvorbildes führen. Ueberblickt man diese ganze Reihe, so gewinnt man den Eindruck, daß die Verschiedenheit der Naturnachahmung

nicht auf einem Art-, sondern auf einem Gradunterschiede beruht. Damit ist denn auch die Einheit der Künste, die Wesensgleichheit der dekorativen Kunst mit der Malerei und Plastik erwiesen. Bildende Kunst ist immer Darstellung organischen Lebens mit anorganischen Mitteln. Diese Darstellung ist verschiedener Art, je nachdem das Kunstwerk selbständig ist oder einem praktischen Zwecke dient. In allen Fällen aber ist sie keine sklavische Kopie, sondern stilisierende Umbildung im Hinblick auf die Bedingungen des Zwecks und Materials. Das Kunstwerk steht zwar in engen Beziehungen zur Natur, bildet aber doch wieder eine Welt für sich, die ihre eigenen Gesetze hat. Ebendeshalb kommt man mit dem Prinzip der Nachahmung nicht aus. An seine Stelle hat das Prinzip der Illusion zu treten, das über die Genauigkeit der Nachahmung von vornherein gar nichts aussagt, sondern lediglich davon ausgeht, daß mit Formen, die an die Natur erinnern, gewisse Vorstellungen von Kraft und Wachstum erzeugt werden, und daß diese das Gebilde für die Phantasie mit organischem Leben erfüllen.

Dieser illusionäre Charakter der Baukunst ist auch unseren großen Architekten früher durchaus geläufig gewesen. So formuliert zum Beispiel Schinkel das Wesen der künstlerischen Illusion folgendermaßen: „Es gibt eine dreifache Täuschung. Die eine besteht darin, daß wir Wahres für falsch, Gutes für böse halten oder umgekehrt. Die andere darin, daß wir, wie im Zustande des Träumens, Fiebers, der Trunkenheit, die ohne alle Willkür sich in uns bildenden Vorstellungen für Wirkungen äußerer Eindrücke von den uns gegebenen Gegenständen halten. Die dritte darin, daß wir die durch unsere Selbsttätigkeit hervorgebrachten und geordneten Ideen für gegebene halten, daß wir den Geschöpfen unserer Einbildung eine von diesen unabhängige, nicht nur mögliche, sondern notwendige Realität beilegen. Letztere verträgt sich von diesen dreien allein mit der Würde und Bestimmung der Kunst.“ Und weiter: „In gewissem Sinne kann man behaupten, der Geist belebe die Materie durch die ihr von ihm aufgedrückte Form wirklich, mache sie zu einem lebendigen Wesen, mit dem man umgeht . . . Es lebt ein Genius in

dem Stein, der so lange darinnen wohnt und physisch und moralisch wirkt, solange noch eine Erkennbarkeit der Form da ist.“ Endlich: „Die schöne Kunst macht uns zu Kindern. Wir spielen mit ihr, und je unschuldiger und unbefangener wir dies tun, je mehr werden wir wieder Kinder. Wenn wir aber nicht Kinder werden können, kommen wir nicht ins Himmelreich.“¹⁾ Nach Semper aber beruht das Wesen der Kunst darauf, daß der Mensch sich die fehlende Vollkommenheit der Welt im Spiel hervorzaubert, sich eine Welt im kleinen bildet, worin das kosmische Gesetz in engster Beschränktheit, aber in sich selbst abgeschlossen und in dieser Beziehung vollkommen hervortritt. In diesem Spiel befriedigt er seinen kosmogonischen Instinkt. Schafft ihm die Einbildungskraft diese Bilder, indem sie einzelne Naturformen so vor ihm zurechtlegt, erweitert und seiner Stimmung anpaßt, daß er im einzelnen die Harmonie des Ganzen zu vernehmen glaubt und durch diese Illusion für Augenblicke der Wirklichkeit ent-rissen wird, so ist der Zweck der Kunst erreicht.²⁾

¹⁾ Schinkels Nachlaß II S. 207, III S. 348, 349. ²⁾ Semper, Der Stil I S. XXI.

Kapitel III

Regelmäßigkeit und Proportion

Im vorigen Kapitel habe ich den Nachweis zu führen gesucht, daß die Kunstform in den angewandten Künsten den ganz bestimmten Zweck hat, die Materie zu beleben, den Gebilden einen organischen Charakter zu verleihen. Hiergegen läßt sich nun der schon erwähnte Einwand erheben, daß die Formen, die eine solche organische Illusion erzeugen, im ganzen verschwindend gering an Zahl gegenüber den regelmäßigen geometrischen Formen sind, die das Aussehen eines architektonischen oder tektonischen Gebildes wesentlich bestimmen. In der Tat, wenn man eine griechische Tempelfassade ins Auge faßt, so muß man sagen, daß die organischen Einzelformen, die wir kennen gelernt haben, sehr zurücktreten hinter den großen durchgehenden Linien, der strengen Symmetrie des Aufbaus, den regelmäßigen geometrischen Abmessungen, die der Komposition des Ganzen zugrunde liegen. Und man könnte es wohl verstehen, wenn ein Gegner unserer Theorie sagte: Die architektonische Schönheit besteht durchaus nicht in den paar organischen Formen des Ornaments oder der größeren Bauglieder, sondern sie besteht eben in jenen durchgehenden Zügen geometrischer Art, die dem Prinzip der organischen Belebung geradezu entgegengesetzt sind.

Damit hinge dann gleichzeitig ein zweiter Einwand zusammen: Nämlich, wenn die architektonische Schönheit wirklich in der organischen Belebung der Formen besteht, warum wird diese dann nicht konsequent durchgeführt? Warum zeigen gerade die klassischen Bauten eine verhältnismäßige Ruhe und Einfachheit der Formen, während nur die naturalistischen Weiterbildungen und Uebertreibungen zur Zeit der Spätgotik und des Barock und Rokoko das Prinzip der Kraft und Bewegung einigermaßen rein zur Anschauung bringen? Wäre es nicht die notwendige Konsequenz des organischen Belebungsprinzips, daß sich die Formen nicht nur des Kunstgewerbes, sondern auch der Architektur von vornherein in ein freies Spiel naturalistischer Ornamente aufgelöst hätten,



derart, daß die Gebilde völlig in Bewegung geraten wären und von Ruhe und Monumentalität der Wirkung nicht die Rede sein könnte?

Die Antwort auf diese möglichen Einwendungen ist im vorigen eigentlich schon enthalten. Zunächst ist ja mit dem Prinzip der organischen Illusion noch in keiner Weise gesagt, wie weit diese getrieben werden müsse, damit ein Werk der Nutzkunst zu einem wirklichen Kunstwerk gestempelt werde. Daß jedes Bauwerk und Gerät auch Formen haben muß, die aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgehen, davon haben wir uns ja früher überzeugt. Die Forderung der organischen Belebung der Formen kann also immer nur den Sinn haben, daß diese Mittel der organischen Belebung zu den aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgehenden Formen hinzutreten müssen, wenn ein Kunstwerk entstehen soll. In welches quantitative oder dynamische Verhältnis sie zu den letzteren zu setzen sind, ist damit noch nicht gesagt. Theoretisch wäre sowohl ein Ueberwiegen der einen als auch der anderen möglich. Nur das eine muß allerdings gefordert werden, daß bei einem Kunstwerk überhaupt organische Formen oder Naturalogien vorhanden seien.

Sodann liegt ja auch in dem Begriff der Illusion, wie wir ihn fassen, durchaus nicht, daß die Vorstellung des Beschauers beim Genuß eines solchen Kunstwerks gänzlich in der organischen Illusion aufgehen muß. Im Gegenteil, die Illusion ist, wie ich ausgeführt habe, und wie auch schon aus den zitierten Worten Schinkels hervorgeht, eine freiwillig übernommene Täuschung, eine „bewußte Selbsttäuschung“. Daraus ergibt sich unmittelbar, daß neben den organischen Formen auch solche vorhanden sein müssen, die uns von der organischen Belebung abziehen, das Gefühl für die statischen Realitäten, für Zweck und Material lebendig erhalten. Der Beschauer muß, wenn er ästhetischen Genuß haben soll, nicht nur solche Formen sehen, die ihn zu der Vorstellung organischen Lebens anregen, sondern auch solche, die ihn daran erinnern, daß er in Wirklichkeit nur tote Materie, einen Gebrauchsgegenstand aus bestimmtem Material und mit einem bestimmten Zweck vor sich hat. Mit einem Worte: Zur ästhetischen Wirkung gehört nicht nur die Illusions-

erregung, sondern auch die Illusionsstörung. Das Kunstwerk darf nicht nur aus illusionserregenden Elementen bestehen, sondern es muß daneben auch illusionsstörende Elemente haben. Denn nur dadurch entsteht die Balance der Vorstellungen, das kontrastierende Spiel der Phantasie, worin das Wesen jeder künstlerischen Anschauung besteht.

Um dieses Zusammenwirken der illusionserregenden und illusionsstörenden Elemente zu verstehen, wollen wir uns das Wesen der letzteren an mehreren Beispielen klar machen. Wir gehen dabei von dem griechischen Tempelbau als demjenigen Bautypus aus, bei dem dieselben am deutlichsten hervortreten. Selbst wenn man zugibt, daß die Säule in ihrer Form verschiedene organische Elemente aufweist, welche die Vorstellung von Kraft und Wachstum erzeugen, muß man doch betonen, daß der Tempel daneben eine ganze Menge von Formen enthält, die sich durchaus nicht in ähnlicher Weise erklären lassen. Dazu gehört vor allen Dingen der dreieckige Giebel mit seinem vertieften Felde. Die Dreiecksform als solche hat in der organischen Natur keine Analogie. Man kann höchstens sagen, daß, wenn ein solches Giebelfeld mit plastischen Figuren gefüllt ist, der starre anorganische Charakter der Dreieckslinien aufgehoben oder zum wenigsten gemildert wird.

Zu den rein geometrischen Elementen gehört ferner der dorische Fries mit seinen Triglyphen und Metopen, den bekanntlich schon Vitruv nach seinen griechischen Quellen auf die Balkenköpfe des im Steinbau imitierten primitiven Holzbaus zurückgeführt hat. Auch hier kann wohl durch die malerische oder plastische Verzierung der Metopen ein organisches Element hinzugefügt werden. Allein die durchgehenden geometrischen Linien des Frieses sind durchaus unorganischer Art.

Daß der Stylobat mit seinem Treppenbau keine organische Form, sondern einfach durch praktische Rücksichten diktiert ist, daß die Mauern in ihrer senkrechten geometrischen Gestaltung mit organischen Analogien nichts zu tun haben, daß auch der Säulenkranz nicht etwa aus einer Nachahmung der Natur, sondern aus dem Bedürfnis des Schutzes gegen die Witterung hervorgegangen ist, leuchtet ohne weiteres ein.

Es ist nun klar, daß die Absicht beim Schaffen eines solchen Bautypus nicht dahin gegangen sein kann, diese regelmäßigen Formen aus dem Bewußtsein des Beschauers auszuschalten und seine Aufmerksamkeit lediglich auf die organischen Analogien zu konzentrieren. Dazu treten die letzteren im ganzen Ensemble viel zu sehr zurück und drängen sich die ersteren viel zu sehr vor. Offenbar besteht die ästhetische Anschauung nicht darin, daß man organisches Leben zu sehen meint und daneben die nichtorganischen Formen vergißt oder als selbstverständliche Zutat, gewissermaßen als notwendiges Uebel mit in Kauf nimmt, sondern vielmehr darin, daß man die beiden nebeneinander stehenden und miteinander kontrastierenden Formgruppen gleichzeitig und in gleicher Weise auf sich wirken läßt.

Man darf also strenggenommen nicht sagen, daß nur die organischen Formen Kunstformen seien. In gewisser Hinsicht kann man auch die „anorganischen“ Formen zu ihnen rechnen. Diese allein machen allerdings ein Kunstwerk noch nicht aus. Es müssen zu ihnen organische Formen hinzukommen. Aber auch die letzteren allein genügen nicht, ein Kunstwerk zu konstituieren. Beide sind vielmehr nötig, wenn ästhetischer Genuß zustande kommen soll.

Damit erhält nun auch die Frage nach der Zweckmäßigkeit der Kunstformen einen neuen Sinn. Daß die organischen Formen nicht aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgehen, haben wir gesehen. Wie aber steht es mit den nichtorganischen? Diese sind nichts anderes als die Zweck- und Nutzformen, die sich bei sachgemäßer Ausführung von selbst ergeben. Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß die Regelmäßigkeit (oder, wie man auch wohl sagt, die Gesetzmäßigkeit) ein vom Menschen frei gewähltes Formprinzip sei, das lediglich deshalb angewendet werde, weil es dem Menschen Befriedigung gewähre. Vielmehr ergibt sie sich unmittelbar aus den technischen Bedingungen der Kunst. Sie ist eine einfache Folge von Gebrauchszweck und Material. Wir wollen das im einzelnen nachzuweisen suchen.

Das wesentliche Kennzeichen eines regelmäßig konstruierten Bauwerks ist seine Zusammensetzung aus senkrechten,

meist rechteckig gestalteten Mauern. Dieselbe ergibt sich aus der Verwendung von Balken und behauenen Steinen ganz von selbst. Der erste Mensch, der von dem unregelmäßigen Bau mit Lehm, Feldsteinen, Flechtwerk, Moos, Blättern u. s. w. zum regelmäßigen Fachwerk oder Quader- oder Ziegelbau überging, tat das durchaus nicht aus ästhetischen Gründen, etwa weil er ein unüberwindliches Bedürfnis nach der Anschauung wagrechter und senkrechter Linien gehabt hätte. Er tat es vielmehr aus Gründen der Festigkeit, indem er sich sagte, daß ein Bauwerk um so mehr Dauer verspreche, je regelmäßiger das Material sei, aus dem es errichtet werde.

Hatte schon beim unregelmäßigen Bau aus rein statischen Gründen eine annähernd senkrechte Schichtung der übereinander gelegten Steine stattgefunden, so konnte eine Konstruktion der Mauern aus gerade zugehauenen Balken und parallelepipedisch geformten Steinen nur eine strenge Durchführung der senkrechten Materialschichtung, d. h. eine senkrechte ebenflächige Form der Mauer zur Folge haben. Senkrechte Uebereinanderschichtung der Steine ergibt aber horizontale Richtung der Lagerfugen, und diese hat wieder eine horizontale Begrenzung der Mauern an ihrem unteren und oberen Ende zur Folge. Wenn senkrechte Mauern im Winkel aufeinander stoßen, so entstehen senkrechte geradlinige Kanten. Diese schließen mit den horizontalen Mauerbegrenzungen am Sockel und der Dachkante oblonge Flächen ein, und daraus entsteht die Rechtecksform der Mauer. Hiermit hätten wir also den Gegensatz zwischen der Horizontalen und der Vertikalen gewonnen, der alle Architektur beherrscht. Es ist nicht richtig, diesen Gegensatz ästhetisch zu erklären, seine Wirkung auf assoziative Faktoren, etwa das Körpergefühl des Gleichgewichts oder die Vorstellungen von Ruhe und Kraft oder dergl., zurückzuführen. Sein Ursprung ist vielmehr praktischer Art und seine Bedeutung am Bauwerk einfach die, daß er sich aus den Bedingungen der technischen Konstruktion von selbst ergibt. Er ist nichts anderes als eine Folge der Schwerkraft, die das senkrechte Uebereinanderschichten des Materials nötig macht, im Verein mit der horizontalen Richtung des Erdbodens, die, wo sie nicht von selbst vorhanden ist, durch Fundamentierung und Sockel künstlich hergestellt wird. In dem Augenblick, wo man

den Uebergang von der unregelmäßigen zur regelmäßigen Bau-technik machte, war auch die konsequente Betonung der Horizontalen und Vertikalen gegeben. Dieser Richtungsgegensatz überträgt sich dann vom ganzen Bauwerk auf die technische Einheit, den Quader oder Balken. Umgekehrt: man hätte aus einem rechtwinklig geformten Material mit dem besten Willen keine Bauten errichten können, an denen nicht die horizontalen und vertikalen Linien dominiert hätten. Daß dann weiterhin auch die Maueröffnungen der Türen und Fenster von senkrechten und wagrechten Linien umschlossen sein mußten, war ebenfalls die einfache Folge des regelmäßigen Materials.

Aber auch die schräge Dachlinie, die als Drittes zu der Horizontalen und Vertikalen hinzukommt, ist eine einfache Folge praktischer Verhältnisse. Man braucht dabei durchaus nicht an die Körpergefühle des Auf- und Absteigens zu erinnern. Eine schräge Bedachung ergab sich schon aus dem Bedürfnis des Schutzes gegen die Witterung, besonders gegen den Regen und Schnee, deren Liegenbleiben durch die schräge Richtung der Dachfläche verhindert werden sollte. Die besondere Konstruktion des Daches ergab sich aus dem schrägen Gegeneinanderstützen der Sparren, sobald einmal der Uebergang von der unregelmäßigen Dachkonstruktion aus Stangen, Ruten, Zweigen, Blättern, Stroh u. s. w. zur regelmäßigen Dachkonstruktion mit Sparren, Schindeln oder Ziegeln gemacht war. Die Ueberdeckung eines oblongen Raumes mit einem so konstruierten Sparrendach konnte nur die Form des Satteldaches haben, dessen First in der Achsenrichtung des Gebäudes, parallel den beiden Längsmauern lief. Die natürliche Endigung des Satteldaches an den beiden Schmalseiten des Baues war aber entweder der Walm oder der dreieckige Giebel. Die Dreiecksform des Giebels, welche die Fassade des griechischen Tempels, der altchristlichen Basilika, teilweise auch noch der romanischen Kirche beherrscht, ist also durchaus nichts Willkürliches oder Freierfundenes, sondern eine einfache Folge der Dachkonstruktion. Sie hat ursprünglich gar keine ästhetische, sondern eine rein praktische Bedeutung.

Der Bogen und das Gewölbe sind reine Zweckmäßigkeitsformen, deren Ursprung in der Konstruktion als solcher liegt. Die Ueberdeckung einer Maueröffnung mit einer Reihe keil-

förmig zugeschnittener Steine, die sich von beiden Seiten im Bogen ansteigend gegeneinander stützen und so in ihrer Lage erhalten, ist ein technisches Hilfsmittel, das mit Kunst zunächst noch nichts zu tun hat. Auch die Weiterbildung des Rundbogens zum Tonnengewölbe und zum rippenlosen aus der Durchkreuzung zweier Halbtönen gebildeten Kreuzgewölbe ist rein konstruktiv bedingt. Allerdings liegt in der Verbindung des Bogens mit der senkrechten Stütze, in dem „Herauswachsen“ der Bogenlinie aus der senkrechten Mauerkante, dem Pfeiler oder der Säule der Keim zu einer organischen Deutung, der dann aufgenommen und weiterentwickelt wird. Aber der Rundbogen an sich ist noch keine organische Linie, da er auch ohne Hinblick auf organische Analogien einfach aus dem praktischen Bedürfnis entstanden sein würde. Dagegen läßt sich für den Spitzbogen außer den praktischen Vorteilen, die er bietet (vergl. oben S. 19), auch die größere Schlankheit und Eleganz, die größere Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, d. h. ein ästhetisches Moment geltend machen, das mit dem Bedürfnis nach scheinbarer Erleichterung der Masse und Aufhebung der materiellen Schwere zusammenhängt. Jedenfalls dürfte die konsequente Durchführung des Spitzbogens im Gewölbe und seine Uebertragung auf den oberen Fensterabschluß und die Türüberdeckung eher einem ästhetischen als einem praktischen Bedürfnis entstammen. Das gotische Fenstermaßwerk ist vollends eine reine Kunstform, da praktisch gar kein Grund für die reiche obere Endigung der Fensterpfosten vorlag. Sein lineares Spiel ist ein klassisches Beispiel einer durch bloße Naturanalogie, nicht Naturnachahmung erzeugten Kraftillusion. Es läßt sich in dieser Beziehung am besten mit der Arabeske der maurischen Kunst oder dem Maureskenornament der Renaissance vergleichen.

Der Strebepfeiler an sich, als Versteifung der Mauer und Widerlager gegen den Seitenschub des Gewölbes, ist eine strukturelle Notwendigkeit, die als solche nicht aus organischen Analogien erklärt werden kann. Doch tritt bei seiner Einzeldurchführung, d. h. seiner Verzierung mit Hohlkehlen, Schmiegen, Säulchen, Fialen, Baldachinen, Kreuzblumen u. s. w., die Analogie der Natur in Kraft. Auch im Innern der gotischen Kirche ist es nach dem oben (S. 35) gegebenen Rezept leicht, die

Werkformen von den Kunstformen zu unterscheiden. Engagierte Ecksäulchen, Pfeiler- und Wanddienste, Bündelpfeiler, plastische Gewölberippen, verzierte Schlußsteine, Maßwerkblenden u. s. w. können trotz aller Tendenz zur Regelmäßigkeit, die ihnen innewohnt, ihrem eigentlichen Wesen nach nur zu den organischen Analogien gerechnet werden. Man sieht daraus recht deutlich, daß Werkformen und Kunstformen vielfach ineinander übergreifen, miteinander verflochten sind, so daß sie wohl theoretisch, nicht aber praktisch voneinander getrennt werden können. Auch daraus ergibt sich, daß weder die organischen Formen noch auch die Nutzformen für sich allein die architektonische Schönheit repräsentieren, sondern daß das Geheimnis der architektonischen Schönheit in dem Zusammenwirken beider, in der Ausgleichung der geometrischen und organischen Tendenz liegt.

Dasselbe kann man auch vom Kunstgewerbe sagen. Es wird sich im einzelnen Falle oft schwer entscheiden lassen, welche Formen eines Möbels oder einer Vase noch reine Nutzformen und welche schon organische Analogien sind. Dennoch wird man theoretisch daran festhalten müssen, daß der Beschauer neben der durch Gebrauchszweck und Material bestimmten Form ein gewisses Etwas von organischer Belebung verlangt, wenn er ein solches Gerät ästhetisch genießen soll. Aber auch hier geht die künstlerische Gestaltung nicht darauf aus, die Nutzformen aus der Betrachtung auszuschalten und die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz auf die organischen Analogien zu lenken. Das ästhetische Urteil soll keineswegs in dem Satz gipfeln: Das ist organisches Leben, sondern in dem: Das ist etwas praktisch Zweckmäßiges, dessen Formen an organisches Leben erinnern. Der Beschauer will nicht organisches Leben sehen, sondern er will durch die praktisch notwendigen Formen hindurch organisches Leben empfinden. Deshalb fühlt er sich auch immer verletzt, wo sich im Kunstgewerbe das organische Leben zu stark vordrängt. Ein Porzellangefäß, das die Form einer Rose hat, ist weniger schön als ein eiförmiges Gefäß, das nur mit stilisierten Rosen bemalt ist. Ein Schlitten, der genau wie ein Schwan gestaltet ist, befriedigt uns weniger als ein solcher,

bei dem nur ein Schwanenkopf am vorderen Ende an organisches Leben erinnert.

Die Bedeutung der Nutzformen in der Gesamtheit des Kunstwerks wird am besten veranschaulicht, wenn man sich ihrer Zugehörigkeit zu den illusionsstörenden Elementen bewußt wird. Nach der Illusionsästhetik muß jedes Kunstwerk, da es uns nicht wirklich täuschen soll, neben den illusionserregenden Elementen auch illusionsstörende haben. Die letzteren beschränken sich keineswegs auf die Nutzkünste. So sind zum Beispiel in der Malerei die flächenhafte Darstellung, die Bewegungslosigkeit, der Rahmen u. s. w. illusionsstörende Elemente, und es ist bekannt, daß jeder Versuch, die aus dem Wesen der betreffenden Kunst hervorgehenden illusionsstörenden Elemente zu vernichten, z. B. dem Gemälde wirkliche Plastik oder wirkliche Bewegung zu verleihen, zu ästhetischen Mißgriffen führt, durch welche die künstlerische Wirkung geradezu aufgehoben wird. Ebenso ist in den tektonischen Künsten jeder Versuch, die Nutzformen zugunsten der organischen Formen zu unterdrücken, jedes Bemühen zum Beispiel, die Natur realistisch nachzuahmen, ein ästhetischer Fehler. Wenn die ästhetische Illusion in der Tat, wie wir überzeugt sind, keine wirkliche Täuschung, sondern nur eine spielende, eine bewußte Selbsttäuschung ist, so müssen notwendig in jedem Kunstwerk Formen, Materialien, Farben u. s. w. vorhanden sein, die einer durch bestimmte Mittel erzeugten organischen Illusion entgegenwirken. Solche Elemente sind eben in der Architektur und im Kunstgewerbe die besprochenen regelmäßigen Formen, die ebenen Flächen, die geraden senkrechten Kanten, die dreieckigen Giebel u. s. w. Alle diese regelmäßigen geometrischen Formen haben das Eigentümliche, daß sie in der organischen Natur nie oder so gut wie nie vorkommen. Am Körper des Menschen und der Tiere, an Bäumen und Pflanzen sind alle Umrisse gerundet, alle Flächen entweder ausgehöhlt oder gewölbt. Daraus folgt, daß jede gerade Linie, jede ebene Fläche an sich schon der organischen Illusion entgegenarbeitet, als etwas Unorganisches, der Natur Entgegengesetztes empfunden wird.

Die Sache liegt nun aber keineswegs so, daß der Beschauer diese von der Natur abweichenden Formen als etwas

Selbstverständliches, gewissermaßen als notwendiges Uebel mit in Kauf nimmt, sonst aber seine Aufmerksamkeit nur auf die organischen Formen richtet, sondern er faßt sie mit vollem Bewußtsein auf, er will sie geradezu wahrnehmen. Denn er will ja gar nicht getäuscht werden, sondern sich nur einem Illusionsspiel hingeben. Das ergibt sich schon aus der starken Stilisierung, die sich die Naturformen selbst da gefallen lassen müssen, wo es sich um eine Nachahmung der Natur handelt. Gegen nichts ist der dekorative Künstler empfindlicher als gegen den Naturalismus bei Ornamenten oder tektonischen Formen. Jeder künstlerisch gebildete Mensch empfindet sofort, daß die Naturform, sobald sie in das Ensemble der Nutzformen eintritt, umgebildet, dem geometrischen Schema und den Bedingungen des Materials angepaßt werden muß. Diese Stilisierung ist aber nicht etwas, was von selbst entsteht, sondern etwas, was vom Künstler gewollt wird. In ihr besteht recht eigentlich das Verdienst des Künstlers, sie ist eine wesentliche Ursache des ästhetischen Genusses. Das Auffinden einer organischen Analogie ist an sich noch kein besonderes Verdienst. Es wird zu einem solchen erst dann, wenn sich das Organische mit der Nutzform zu einer innerlich glaubwürdigen Einheit verbindet.

Wie wichtig die illusionsstörenden Elemente für den ästhetischen Genuß sind, kann man besonders daran sehen, daß Aufrichtigkeit des Materials zu den wichtigsten Erfordernissen der architektonischen Schönheit gehört. Wir haben die Bedeutung des kostbaren Materials für die Wertsteigerung des Kunstwerks schon kennen gelernt. Hier müssen wir noch einmal auf die besondere Bedeutung desselben für die ästhetische Illusion zurückkommen. Das Material steht in der Architektur und dekorativen Kunst immer in einem Gegensatz zu der organischen Illusion. Denn es ist an sich immer etwas Unorganisches. Blätter, die in Eisen oder Stein ausgeführt sind, wird man schon deshalb nie mit wirklichen Blättern verwechseln, weil das Material nicht mit dem der Natur übereinstimmt. Wird nun die Bedeutung des Materials durch die Schönheit und Kostbarkeit der gewählten Stoffe noch besonders gesteigert, so besagt das nichts anderes, als daß diesem illusionsstörenden Element ein besonderes Schwergewicht verliehen wird.

Ist dies aber der eigentliche ästhetische Sinn der Materialschönheit, so begreift man auch, daß wir besonders in der Architektur volle Aufrichtigkeit des Materials verlangen. Wir wollen uns nicht durch Marmorstuck echten Marmor vortäuschen lassen, wir wollen nicht, daß Steingesimse durch Zement- oder bemalte Zinkprofile ersetzt werden. Türen oder Schränke aus Tannenholz mit einer künstlichen Eichenholzmaserung zu versehen, erscheint uns ebenso verwerflich, wie durch Bemalung die feinen Farbdifferenzen der Sandsteinquader zu imitieren. Alles das mißbilligen wir nicht aus ethischen Gründen, weil der Betrug verwerflich wäre, sondern aus ästhetischen Gründen, weil dadurch ein illusionsstörendes Element von der größten Wichtigkeit vernichtet oder in seiner Wirkung abgeschwächt wird.

Die Zweiteilung der dekorativen Formen in positive und negative oder besser in illusionserregende und illusionsstörende und der Nachweis, daß beide Gruppen vorhanden sein müssen, wenn ästhetischer Genuß entstehen soll, ist besonders deshalb sehr wichtig, weil dadurch neues Licht auf gewisse allgemeine Formprinzipien fällt. Es handelt sich dabei um die Proportion, die Reihung und die Symmetrie, über deren eigentliche Bedeutung bis auf diesen Tag keine völlige Klarheit herrscht. Während dieselben nämlich nach der landläufigen Auffassung als rein ästhetische Prinzipien gelten, die für den Schönheitswert der dekorativen Schöpfungen entscheidend sind, wird sich jetzt für uns die Frage erheben, ob dieselben der Reihe der illusionserregenden oder der illusionsstörenden Elemente angehören. Mit anderen Worten: Wir müssen zu ermitteln suchen, ob sie im Sinne der organischen Illusion oder vielmehr derselben entgegengesetzt wirken, ob sie aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgehen, oder ob sie dem Bedürfnis nach organischer Belebung ihre Entstehung verdanken. Wir werden sehen, daß das nur von Fall zu Fall entschieden werden kann, und daß die einschlägigen Verhältnisse sehr genau erwogen werden müssen, wenn man über die Bedeutung dieser Formen ins klare kommen will.

Insbesondere die Proportion gehört zu den Prinzipien, die von vielen Künstlern und Aesthetikern als ausschlag-

gebend für die künstlerische Wirkung angesehen werden. Wie oft kann man die Behauptung hören, es komme bei einem Gebäude gar nicht darauf an, wie es verziert sei, sondern vielmehr, wie die Massen disponiert seien, in welchen Größenverhältnissen die einzelnen Teile desselben zueinander ständen, wie sich die Fensteröffnungen zu den Mauerflächen, die Dachflächen zu den Mauern u. s. w. verhielten. Die Architektur sei eben in erster Linie „Raumkunst“, ihre Aufgabe sei Räume zu schaffen, in dieser Richtung läge ihre eigentliche Stärke, alles andere sei Nebensache.

Soweit sich diese Behauptungen gegen die Ueberschätzung des Ornaments in der letztvergangenen Kunstperiode richten, kann man sich nur mit ihnen einverstanden erklären. Die einzelne Verzierung spielt in der Tat in der Gesamtwirkung der Kunst keine sehr große Rolle. Soll aber die Proportion gegen die organische Belebung überhaupt ins Feld geführt werden, so muß man doch wohl erst die Vorfrage erledigen, ob denn sie und die organische Belebung notwendig Gegensätze sind, ob sie sich nicht vielmehr sehr gut miteinander vertragen. Es könnte doch sein, daß die Proportion eben auch eines jener Mittel wäre, durch die einem Bauwerk der Charakter des Organischen verliehen wird. Denn auch die organische Natur hat bestimmte Proportionen, und warum soll zu den Mitteln der organischen Belebung nicht auch das gehören, daß diese organischen Proportionen auf das Kunstwerk übertragen werden? Wäre es denn nicht denkbar, daß wir aus der Anschauung der Natur eine gewisse Vorstellung von dem Charakter organischer Proportionen gewonnen hätten, daß wir also mit der Anschauung gewisser Proportionen die Vorstellung eines bestimmten organischen Lebens, einer gewissen Art des Wachstums, der Beweglichkeit u. s. w. verbänden, und daß wir demgemäß Kunstgegenstände, die diese Proportionen zeigten, so oder so beurteilten, ihnen diesen oder jenen organischen Charakter zusprächen? Da die Proportion hier nicht für sich, sondern im Verhältnis zu anderen Proportionen Gegenstand unserer Anschauung ist, will ich diese Art Proportionsschönheit als die relative bezeichnen.

Ganz verschieden von ihr ist eine andere, die als die

absolute bezeichnet werden mag. Bei ihr handelt es sich darum, ob die Proportion als solche, z. B. das Verhältnis der Höhe zur Breite oder das Verhältnis eines Teils zum Ganzen, einen absoluten ästhetischen Wert hat. Dies ist, wie man sagen kann, die populäre Auffassung der Proportions Schönheit. Die meisten Menschen glauben, es gäbe gewisse Größenverhältnisse, die als solche schön wären. Eines der beliebtesten Größenverhältnisse dieser Art ist der Goldene Schnitt, d. h. die Teilung einer Linie in dem Verhältnis, daß die ganze Linie sich zum größeren Teil wie dieser zum kleineren verhält. Man behauptet, sowohl in der Natur als auch in der bildenden Kunst komme dieses Verhältnis besonders oft, und zwar immer in den Fällen vor, wo die Anschauung eines Gegenstandes ein Lustgefühl auslöse. Ein anderes Zahlenverhältnis ist das des gleichseitigen Dreiecks, d. h. das Verhältnis der Höhe eines gleichseitigen Dreiecks zu seinen Seiten u. s. w. Es ist klar, daß diese Art Schönheit, vorausgesetzt, sie wäre wirklich vorhanden, etwas ganz anderes bedeuten würde als die relative Proportions Schönheit. Sie wäre etwa zu vergleichen mit den Schwingungsverhältnissen der Töne, deren harmonisches Zusammenklingen bekanntlich von dem rationalen Verhältnis der Schwingungszahlen abhängt.

Diesen zwei Proportions Schönheiten könnte man endlich eine dritte hinzufügen, die ich als die praktische bezeichnen will. Sie würde darin bestehen, daß die Proportionen sich unmittelbar aus den praktischen Bedingungen des Bauwerks ergeben. Wäre dies der Fall, so würde die Proportion zu denjenigen Formprinzipien gehören, die aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgehen. Damit wäre ihr ästhetischer Charakter natürlich nicht in Frage gestellt. Denn auch solche Formen müssen ja, wie wir gesehen haben, vorhanden sein. Nur wäre die Proportion derjenigen Gruppe von Formenelementen zugewiesen, der die organischen Analogien nicht angehören. Sie wäre in einen Gegensatz zu den organischen Analogien gesetzt.

Man sieht sofort, daß diese drei Arten von Proportions Schönheit getrennt voneinander untersucht werden müssen. Denn die Anerkennung oder Verwerfung einer von ihnen

schließt noch keineswegs die Anerkennung oder Verwerfung der anderen in sich. Man sieht aber auch, wie unzulässig es ist, einfach von „Proportionsschönheit“ zu reden, ohne genau zu sagen, welche Art von Proportionsschönheit man meint. Die Unklarheit, die in unserer heutigen Aesthetik in bezug auf diese Frage herrscht, beruht zum größten Teil darauf, daß die Aesthetiker sich nicht die Mühe genommen haben, diese verschiedenen Arten von Proportionsschönheit voneinander zu unterscheiden. Immer wird nur ganz allgemein von der Schönheit der Proportionen gesprochen, dieselbe entweder behauptet oder bestritten, ohne daß man sich klar macht, daß etwas ganz Verschiedenes gemeint ist, je nachdem man diese oder jene Art von Proportionsschönheit im Auge hat.

Indem ich mich nun zu einer Kritik der verschiedenen Proportionsschönheiten wende, will ich mit der zweiten, der absoluten beginnen. Solange man diese nur ganz im allgemeinen behauptete und von der „musikalischen“ Schönheit der Raumverhältnisse schwärmte, oder „schöne“ Maßverhältnisse ohne bestimmtes Proportionsprinzip aufstellte, wie es etwa Vitruv mit seinem Modulussystem beim griechischen Tempel getan hat, handelte es sich um eine harmlose Spielerei ohne tiefere Bedeutung. Ernsthafter wurde die Sache, als der Hegelianer Zeising 1854 die Behauptung aufstellte, nicht nur die Kunst, sondern auch der menschliche Körper, ja die ganze Welt sei nach dem Prinzip des Goldenen Schnittes gebildet. Oder als man später auf den Gedanken kam, die stetige Proportion oder das Quadrat, das gleichseitige Dreieck, die Analogie des Größeren im Kleineren u. s. w. sei die Grundlage für eine absolute Proportionsschönheit. Ich will auf diese Versuche hier im einzelnen nicht eingehen,¹⁾ sondern mich nur mit der Feststellung der Tatsache begnügen, daß keines dieser Proportionsprinzipien empirisch nachgewiesen werden kann. Es ist dabei vollkommen gleich-

¹⁾ Ein paar derselben habe ich in meinem „Wesen der Kunst“ (besonders in der ersten Auflage) kritisiert. Ich bitte den Leser, diese Kritik etwa mit neueren Schriften über das Problem, z. B. Fritz Hoerber, Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen 1906, zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen, daß die von mir widerlegten Irrtümer noch allgemein verbreitet sind.

gültig, ob man annimmt, die alten Künstler hätten mit Bewußtsein bestimmte Proportionen, sei es arithmetischer, sei es geometrischer Art angewendet, oder sie hätten ihre Werke unbewußt nach solchen Prinzipien geschaffen. Das Entscheidende ist vielmehr, daß weder in der Natur noch in der Kunst ein Proportionsprinzip empirisch als das häufigste oder schönste nachgewiesen werden kann, und daß folglich alle Versuche, ein solches Prinzip als normativ für die Kunst hinzustellen, notwendig scheitern müssen. Daraus erklärt sich auch, daß weitaus die meisten modernen Künstler die Existenz normativer Proportionen schlechthin leugnen und die Behauptung ihrer Existenz als ein Mißverständnis bezeichnen, das nur dem Theoretiker passieren könne, der keine Ahnung von dem Zustandekommen eines Kunstwerkes habe und sich einbilde, derartige Fragen mit Hilfe metaphysischer Postulate lösen zu können.

Für den gesunden Menschenverstand genügt es, ein paar Argumente vorzubringen, welche die völlige Aussichtslosigkeit aller derartigen Beweise darzutun imstande sind. Die Behauptung Zeising's, daß die organische Welt, von gewissen „Trübungen der Idee“ abgesehen, nach dem Goldenen Schnitt gebaut sei, wird heutzutage wohl von keinem Naturforscher mehr ernst genommen. Wäre der männliche Körper nach dem Goldenen Schnitt geteilt, so wäre es jedenfalls der weibliche nicht, denn dieser hat, entsprechend seiner physischen Bestimmung, andere Proportionen als jener. Wäre der menschliche Körper nach diesem Verhältnis geteilt, so wäre es jedenfalls der tierische nicht. Paßte die Teilung auf das eine Tier, so paßte sie jedenfalls nicht auf das andere. Wer möchte sich anheischig machen, sie gleichzeitig beim Elefanten und der Giraffe, bei der Ente und beim Schwan, beim Igel und beim Aal nachzuweisen? Was will es demgegenüber besagen, wenn in vereinzelt Fällen auch einmal diese Teilung nachgewiesen werden kann? Sollte ein solches Vorkommen ästhetisch etwas beweisen, so müßte es sich doch einigermaßen regelmäßig oder wenigstens bei den anerkannt schönsten Wesen vorfinden. Davon kann aber nicht die Rede sein.

Auch der Versuch, den Goldenen Schnitt in der Architektur und dekorativen Kunst als Regel nachzuweisen, ist völlig

mißlungen, was nicht hindert, daß er fortwährend wiederholt wird, daß fast jedes Jahr eine Schrift erscheint, die diesen Nachweis zu führen unternimmt. Es genügt, eine griechische Tempelfassade und die Fassade einer gotischen Kathedrale einander gegenüberzustellen, um sich zu überzeugen, daß jeder Versuch eines solchen Nachweises illusorisch ist. Was hat es für einen Zweck, mit dem Major- und Minorzirkel in der Welt herumzulaufen und nach Proportionen zu suchen, die sich, wenn man nur den guten Willen und die nötige Unexaktheit hat, allenfalls in Uebereinstimmung mit dem Goldenen Schnitt bringen lassen, wenn unmittelbar neben den Beispielen, wo das geht, zehnmal soviel andere stehen, bei denen es nicht möglich ist? Und was hat das Hin- und Her-messen auf dem Papier, an geometrischen Zeichnungen für einen Zweck, wenn zum Beispiel die verschiedenen Stockwerke eines Bauwerks eine ganz verschiedene architektonische Behandlung zeigen, und wenn es in Wirklichkeit keineswegs die Verhältnisse der Flächendimensionen, sondern die des kubischen Inhalts der Teile sind, die den Proportionseindruck in der perspektivischen Ansicht bestimmen?

Genau wie mit dem Goldenen Schnitt ist es mit allen anderen Proportionsnormen, die jemals aufgestellt worden sind oder aufgestellt werden könnten. Sie scheitern an der Unmöglichkeit des empirischen Beweises, an der Willkür in der Wahl der Teilungspunkte, an der Nichtberücksichtigung der kubischen, d. h. perspektivischen Wirkung.

Das einzige, was von allen diesen Versuchen übriggeblieben ist, ist der Nachweis, daß es in gewissen Zeiten, z. B. in bestimmten Bauhütten des Mittelalters, geometrische Schemata gegeben hat, die man der Bequemlichkeit wegen anwendete, um sich die Komposition zu erleichtern und sich gewisse praktische Vorteile zu verschaffen, wie sie mit jeder zahlenmäßigen oder konstruktiven Normierung verbunden zu sein pflegen. Daß aus diesen „Quadraturen“ oder „Triangulationen“ keine ästhetischen Folgerungen gezogen werden können, liegt auf der Hand.

Die Lehre von den Normalproportionen in der Architektur ist eine Begleiterscheinung der unproduktiven retrospektiven Richtung, die in dieser Kunst bis vor kurzem herrschte.

In einer Zeit, in der man künstlerisches Schaffen mit geschmackvoller Reproduktion historischer Stilarten verwechselte, mußte man notwendig auch auf den Gedanken verfallen, daß die architektonische Schönheit in bestimmten Proportionen bestehe. Eine korinthische Säule, ein griechischer Tempelgiebel, ein gotischer Strebebfeiler waren eben einmal so, wie sie waren, hatten folglich auch eine bestimmte Proportion. Wenn man diese Glieder aus der Baukunst der Vergangenheit deshalb herübernahm, weil man sie gerade so für schön hielt, so mußte man natürlich auch ihre Proportionen schön finden. Man machte also die normative Schönheit der Proportionen zu einer *Petitio principii*, die man gar nicht erst für der Mühe wert hielt zu beweisen. Bei unserer heutigen Kunstauffassung haben wir diesem Problem gegenüber einen wesentlich schwereren Stand. Wenn man die architektonische Aufgabe darin erkennt, aus den Bedingungen des Zwecks und der Konstruktion sowie aus einem lebendigen Naturgefühl heraus Formen neu zu erfinden, die sowohl den praktischen Forderungen als auch dem Bedürfnis nach organischer Belebung Genüge leisten, so muß man sich von vornherein sagen, daß die Wahrscheinlichkeit konstanter Lösungen, d. h. durchgehender Normalproportionen, eine sehr geringe ist. Man muß vielmehr notwendig zu der Ueberzeugung kommen, daß das Proportionsproblem immer nur von Fall zu Fall gelöst werden kann und daß die Lösung immer eine verschiedene sein wird. Mit anderen Worten, der „kosmische“ Charakter der Kunst wird sich darin aussprechen, daß in ihr ebenso wie in der Natur nicht die Normalproportion, sondern die Proportionsvariabilität das Charakteristische, d. h. das eigentlich Normative ist.

Um nun der wirklichen Bedeutung der Proportionen für die Architektur näherzukommen, wollen wir uns zu der dritten Art der Proportionsschönheit wenden, nämlich der praktischen. Wenn es zur Schönheit eines Gebäudes oder eines Gerätes gehört, daß man ihm seinen Zweck äußerlich ansieht, daß man bei seinem Anblick das Gefühl von der Zweckmäßigkeit seiner Anlage erhält, so leuchtet ein, daß auch die Proportionen, die aus dem Bedürfnis der Zweckmäßigkeit hervorgehen, Anteil an dieser Schönheit haben

müssen. Und diese praktisch bedingten Proportionen spielen bei den meisten Bauwerken eine viel größere Rolle, als man gewöhnlich annimmt.

Es ist einer der vielen gelehrten Irrtümer, die bei der Beurteilung der Kunst mit unterlaufen, daß die Proportionen in der Architektur und im Kunstgewerbe völlig frei erfunden oder auch nur vorwiegend nach irgendeinem ästhetischen Bedürfnis gewählt würden. Wenn es schon sicher ist, daß die großen Grundformen der Gebrauchsgegenstände durch Zweck, Material und Konstruktion bestimmt werden (S. 15), so ist es vollends zweifellos, daß damit auch ihre Hauptproportionen gegeben sind. Ein Stuhl erhält dadurch, daß er mit seinen einzelnen Teilen der Form des menschlichen Körpers angepaßt werden muß, gleichzeitig auch seine Hauptproportionen. Ein Tisch erhält seine Proportionen einerseits durch die Höhe seiner Platte, die sich nach der Höhe eines sitzenden Menschen richtet, andererseits durch die Maximalzahl der Menschen, die unter Umständen an ihm sitzen sollen. Die Proportionen eines Gefäßes werden in den meisten Fällen durch seinen praktischen Zweck bestimmt. Gläser, Flaschen, Krüge, Eimer haben meistens diejenigen Proportionen, die sich durch den Gebrauch als praktisch bewährt haben. Nur bei Luxusgefäßen, Blumenvasen u. s. w. herrscht eine größere Freiheit.

Auch das Material hat einen gewissen Einfluß auf die Proportionen. Je dünner und feiner ein Stoff bearbeitet werden kann, um so mehr werden dadurch die Proportionen des betreffenden Gerätes dem Schlanken und Zierlichen zugedrängt. Eine Vase aus Stein ist fast immer plumper als eine aus Ton, eine aus Ton plumper als eine aus Silber. Eine Balustrade aus Stein besteht aus kürzeren und untersetzteren Gliedern als ein Gitter aus Holz, ein solches ist wieder plumper als eines aus Eisen u. s. w. Die Unterschiede des Stils und der ganzen Formgebung sind eben immer auch Unterschiede der Proportionen.

Es ist ja allerdings richtig, daß dadurch die Verhältnisse im einzelnen noch nicht genau fixiert werden. Gebrauchszweck und Material bestimmen nur ungefähr die Grenzen, innerhalb deren sich der Künstler bewegen darf. Daneben bleibt für den individuellen Geschmack immer noch eine ge-

wisse Freiheit. Wie will man aber unter diesen Umständen den Nachweis einer individuellen Lieblingsproportion oder gar einer Normalproportion führen? Wer will es unternehmen, den persönlichen Geschmack aus der Fülle der sich gegenseitig bedingenden Einflüsse rein herauszuschälen? Oder gar aus zahlreichen persönlichen Geschmackstypen einen Normalgeschmack zu ermitteln?

Für die Variabilität der Proportionen läßt sich noch ein besonderer ästhetischer Grund geltend machen. Wir verlangen von jedem Kunstwerk einen persönlichen Stil. Gerade die Illusionsästhetik hat ein besonderes Interesse an dieser Forderung, denn ohne sie würde eine Photographie den Bedingungen der Schönheit ebenso entsprechen wie ein Gemälde. Deshalb rechnen wir auch zu der Reihe der illusionstörenden Elemente geradezu alle diejenigen Züge, in denen sich die Persönlichkeit des Künstlers ausspricht. Den Gedanken an die letztere aus der ästhetischen Anschauung auszuschließen, blieb der weltfremden Aesthetik der Gegenwart vorbehalten. Wir wollen einem Kunstwerk nicht nur ansehen, daß es eine organische Schöpfung ist, wir wollen auch das Individuelle einer künstlerischen Persönlichkeit in ihm empfinden. Worin aber spräche sich dieses deutlicher aus als in den Proportionen? Denn darüber kann natürlich kein Zweifel sein, daß jeder Künstler sein persönliches Proportionsideal hat. Wenn nun die Proportionsmöglichkeiten schon durch Gebrauchszweck und Material in bestimmte Grenzen eingeschlossen werden, d. h. wenn die Variabilität der Proportionen keine unbeschränkte ist, soll man da nicht annehmen, daß wenigstens innerhalb dieser Grenzen die größte Freiheit für die Geltendmachung des persönlichen Geschmacks besteht? Man braucht darum noch keine Geschmacksanarchie zu fürchten. Denn für das gegenseitige Verständnis, den Konnex zwischen Künstler und Publikum sorgt schon die Rücksichtnahme auf die praktischen Forderungen — ebenso wie in der Malerei und Plastik das Vorbild der Natur —, und gerade eine Abweichung vom normalen Geschmack kann, wenn sie nur nicht zu groß ist, einen besonderen Reiz haben.

Die praktische Einschränkung der Proportionsmöglichkeiten zeigt sich besonders deutlich in der Baukunst. Es gibt

nur wenige Bautypen, bei denen die Proportionen ganz frei gewählt werden. Eigentlich sind es nur diejenigen, bei denen der praktische Zweck wegfällt, die eine rein ethische Bedeutung haben. Ein Mausoleum, ein Denkmal, ein Bismarckturm, das sind Bauwerke, die völlig frei, nach rein ästhetischen Gesichtspunkten proportioniert werden können. Sobald aber ein praktischer Zweck auch nur hinzukommt, geschweige denn überhaupt bestimmend ist, kann von freier Wahl der Proportionen nicht mehr die Rede sein.

Das zeigt sich besonders deutlich am Wohnhause. Wie sich das Haus der Schnecke dem Körper der letzteren, d. h. der Form ihres biegsamen Leibes anpaßt, so ist der Grundriß und Aufriß eines Wohnhauses in erster Linie durch die praktischen Bedürfnisse des Bewohners bestimmt. Daß man ein Wohnhaus nicht auf die Fassade komponieren, sondern nur aus dem Grundriß entwickeln darf, daß dieser klar und übersichtlich sein muß, derart, daß man sofort sieht, wo die Eingangstür ist, daß die Räume in einfacher und bequemer Verbindung miteinander stehen müssen, das sind selbstverständliche Wahrheiten, die man kaum mehr auszusprechen brauchte, wenn nicht so oft dagegen verstoßen würde. Interessant ist es aber, daß die Proportionen des ganzen Hauses vorwiegend durch das praktische Bedürfnis bestimmt sind. Wir gehen dabei vom Eigenhause aus, dem einzigen Wohnhaustypus, der eine individuelle, d. h. künstlerische Lösung ermöglicht.

Schon die Zahl der Zimmer ist in der Regel durch die Größe der Familie und die Art der Lebenshaltung bestimmt. Aus dieser Zahl und der Größe des zur Verfügung stehenden Bauplatzes ergibt sich in der Regel die Zahl der notwendigen Stockwerke. Aus dieser wieder kann man die Zahl der Zimmer, die in einem Stockwerk zu liegen kommen, unmittelbar berechnen. Die Lage dieser Zimmer zueinander und zum Treppenhause ist durch praktische Gesichtspunkte, die räumliche Bequemlichkeit, die Leichtigkeit der Kommunikation, das Lichtbedürfnis, das Ruhebedürfnis u. s. w. bestimmt.

Der Flächeninhalt eines Zimmers richtet sich nach der Zahl der Menschen, die sich darin aufhalten, und nach der Zahl und Größe der Möbel, die darin stehen sollen. Die Höhe eines Zimmers hängt von dem Bedürfnis nach Licht und Luft

ab, das gerade für einen Raum von dieser Bestimmung besteht. In der Regel herrschen dafür in bestimmten Ländern und Zeiten bestimmte Normalmaße. Das Minimalmaß, die Höhe eines stehenden Menschen, genügte unseren Vorfahren im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert annähernd, wird aber jetzt nur noch in Bauernhäusern zugelassen. Die Engländer machen noch jetzt ihre Zimmer so niedrig wie möglich. In unseren Städten verlangen hygienische Erwägungen für Wohnräume gebieterisch eine größere Höhe. Man hat sich dabei für normale Wohnhäuser auf 3 bis 4 Meter geeinigt. Damit ist aber die Proportion nicht nur der meisten Zimmer, sondern auch der Etagen und des ganzen Hauses festgelegt. Denn die Höhe der Zimmer bestimmt die Höhe der Etagen. Und da die Höhe des Hauses von der Zahl der Etagen abhängt, so ist dadurch gleichzeitig seine Gesamthöhe, also auch das Verhältnis von Höhe und Breite gegeben. Die Höhe des Daches aber richtet sich ebenfalls vorwiegend nach praktischen Gesichtspunkten. Das beweist schon der Vergleich des flachen orientalischen Daches mit dem flach geneigten Satteldach des griechischen Tempels und dem hohen, steilen Dach der gotischen Kirche. Es ist bekannt, daß lediglich klimatische Bedingungen und damit zusammenhängende Lebensgewohnheiten zu dieser Verschiedenheit geführt haben. Lebensgewohnheiten aber werden oft mit ästhetischen Bedürfnissen verwechselt. Wenn die Höhe unserer Wohnhäuser durch die Rücksicht auf den Schneeabfall und auf gewisse baupolizeiliche Vorschriften, die ihrerseits wieder durch praktische Erwägungen veranlaßt sind, in bestimmter Weise geregelt ist, so kann man darin mit dem besten Willen nicht den Ausdruck eines ästhetischen Bedürfnisses erkennen. Und wenn gerade in dieser Beziehung während der letzten Jahre ein Schwanken bemerkt werden konnte, einerseits ein Zurückkehren zu ganz flachen Dächern, andererseits eine Vorliebe für besonders hohe, steile Dächer, so ist auch das kaum als Beweis für die Existenz einer Normalproportion zu verwenden. Vielmehr tritt hier ein besonderes ästhetisches Gesetz, das Bedürfnis nach Wechsel, in Kraft, das an sich schon genügt, um die Statuierung von Normalproportionen unmöglich zu machen.

Wenn tatsächlich ein besonderer Reiz in dem Abgehen von den durch die Gewohnheit festgesetzten Formen liegt, so ergibt sich daraus allein schon, daß die Statuierung einer Normalproportion eine Utopie ist, da durch diese ja der Geschmack tatsächlich auf einen Punkt fixiert werden würde. Und wenn außer all den praktischen Gesichtspunkten, welche die Proportionswahl in weitgehendem Maße einschränken, auch noch eine ästhetische Norm existieren sollte, wo bliebe dann wohl die Möglichkeit einer historischen Weiterentwicklung des Proportionsgefühls, die wir doch auch als Bedingung der künstlerischen Wirkung verlangen müssen? Jedenfalls sieht man daraus, daß die Annahme, der Architekt bestimme die großen Teilungen des Gebäudes, Gesamthöhe, Breite, Etagenhöhe und Dachhöhe, nach dem künstlerischen Gefühl, eine reine Fiktion ist, die vor den Tatsachen nicht standhält.

Ebenso verhält es sich mit den Proportionen der einzelnen Teile eines Bauwerks. Die Höhen- und Breitenverhältnisse einer Tür sind in erster Linie durch die Dimensionen des menschlichen Körpers bestimmt, wobei allerdings auch auf die Notwendigkeit, gewisse Gegenstände, z. B. Möbel, durch die Tür zu tragen, Rücksicht genommen werden muß. Die Höhe der Fenster richtet sich teils nach der Höhe der Etagen, teils nach dem Lichtbedürfnis, das für den betreffenden Raum besteht. Die Entfernung der Fenster vom Fußboden, die Wahl zwischen einer größeren Zahl kleiner oder einer kleinen Zahl größerer Lichtöffnungen ist entweder durch die nationale Sitte oder durch individuell-praktische Gesichtspunkte bestimmt. Die großen Varianten, die in dieser Beziehung bestehen — Renaissancepalast, englisches und holländisches Haus, deutsche Vorstadtvilla —, beweisen, wie wenig auch hier von einer ästhetischen Norm die Rede sein kann. Deshalb ist es auch einfach eine Phrase, wenn man die Schönheit eines Hauses wesentlich von dem Verhältnis der Mauerflächen zu den Maueröffnungen abhängig macht. Denn gerade das letztere hängt eben von den praktischen Bedürfnissen, besonders dem Lichtbedürfnis im Innern so sehr ab, daß die Feststellung allgemeiner Gesetze dafür ganz unmöglich ist. Das schönste Verhältnis ist hier immer dasjenige, das der nationalen Sitte und dem individuell-praktischen Bedürfnisse des Bauherrn am meisten entspricht.

Neben dem Gebrauchszweck ist es auch in der Architektur das Material, das die Proportionen wesentlich bestimmt. Wände aus Fachwerk sind dünner als Quadermauern, und Decken aus Glas- und Eisenkonstruktion erfordern andere Breitendimensionen als Holzdecken und Steinwölbungen. Eine Deckenstütze aus Stein ist dicker als eine aus Holz, eine aus Holz dicker als eine aus Eisen. Es ist klar, daß sich aus alledem ganz verschiedene Proportionstypen entwickeln müssen.

Was heißt es nun eigentlich, wenn wir von den „schönen“ Proportionen eines Bauwerks reden? Aus dem Gesagten geht zur Genüge hervor, daß es sich dabei nicht um etwas Absolutes, etwa um das Verhältnis 1 : 2 oder um die stetige Proportion oder den Goldenen Schnitt oder die Triangulatur handeln kann. Vorausgesetzt selbst, der Architekt hätte irgendeines dieser Proportionsgesetze unbewußt im Gefühl, so daß er alle Proportionen, ohne es vielleicht selbst zu wissen, danach bestimmte, so würde dieses sein Proportionsgefühl doch durch den stetigen Zwang der äußeren Verhältnisse derart modifiziert und getrübt werden, daß er eigentlich fortwährend dagegen verstoßen müßte. Auch der Beschauer hätte bei der Beurteilung eines Gebäudes eigentlich immer daran zu denken, daß das, was er da sieht, gar nicht die idealen, vom Künstler gewollten Verhältnisse sind, sondern daß man diese von Rechts wegen immer erst nach Abzug aller trübenden Umstände erkennen kann. Ob dabei überhaupt noch von Proportions-schönheit und von einem Genuß an den Proportionen die Rede sein könnte, darf man wohl billig bezweifeln.

Ist danach der Gedanke an die absolute Proportions-schönheit ein für allemal aufzugeben, so entsteht die Frage, was denn eigentlich die praktische Proportions-schönheit, um die es sich hier handelt, besagt. Wenn die Proportionen tatsächlich, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, vorwiegend durch praktische Erwägungen bestimmt werden, so kann ihre Schönheit offenbar nur darauf beruhen, daß sie uns bei der Anschauung ein Gefühl für den Gebrauchszweck und die konstruktiven Bedingungen des Bauwerks mitteilen. Mit anderen Worten: die Proportionen müssen derart sein, daß der Beschauer bei ihrer Auffassung sofort die Vorstellung der praktischen Verhältnisse, aus denen der Bau

hervorgegangen ist, erhält. Das ist an sich freilich noch kein besonderes künstlerisches Verdienst. Denn auch im Handwerk haben die Proportionen keine andere Bedeutung. Das Schöne an den Verhältnissen eines Hausschlüssels oder eines Taschenmessers besteht eben auch nur in ihrer Angemessenheit an den praktischen Zweck. Aber wenn ein Bauwerk im übrigen organischen Charakter, d. h. illusionistische Qualitäten hat, so wirkt auch die praktische Angemessenheit der Proportionen zum ästhetischen Eindruck mit. Denn sie hält ebenso wie das aufrichtige Zeigen des Materials das Gefühl für die praktischen Bedingungen der Leistung aufrecht. Das Einladende eines Gebäudes oder eines Möbels, wovon wir früher gesprochen haben, beruht auch mit auf der praktischen Angemessenheit der Proportionen. Man kann also nicht sagen, daß es sich dabei um etwas Unkünstlerisches handle. Auch hier haben wir vielmehr einen Beitrag zur künstlerischen Wirkung zu erkennen, wenn auch einen solchen, der nur im Zusammenhang mit anderen Wirkungsfaktoren ästhetische Bedeutung hat. Der Reiz, um den es sich hier handelt, gehört also ebenso wie die Materialschönheit der Reihe der illusionsstörenden Elemente an. Er würde für sich allein noch keine künstlerische Schönheit darstellen. Aber zusammen mit der organischen Belebung der Massen konstituiert er tatsächlich eine solche, trägt er ganz wesentlich zur ästhetischen Schönheit bei.

Um diese praktische Proportionsschönheit ganz zu würdigen, muß man sich nun klarmachen, daß es sich dabei um eine sehr komplexe Größe handelt. Denn ihr Reiz besteht eigentlich niemals in einer Einzelproportion, sondern vielmehr in einem Kompromiß zwischen zahlreichen mehr oder weniger gegebenen Einzelverhältnissen. Auch dies kann man an dem Beispiel der Innendekoration eines Wohnhauses am besten aufzeigen. Bei einem modernen Interieur ist die Zahl der Einzelverhältnisse, um die es sich handelt, unendlich groß. Da kommt zuerst das Verhältnis des menschlichen Körpers nicht nur zum Raume an sich, sondern auch zu den verschiedenen Möbeln, die sich in ihm befinden, in Betracht. Es kommt weiterhin in Betracht das Verhältnis dieser Möbel zu dem Raume, in dem sie stehen, sowohl im ganzen als auch in Beziehung auf die zusammenhängenden Wandflächen,

die zu ihrer Aufstellung verfügbar sind. Es kommt in Betracht ihr Verhältnis zu Türen und Fenstern. Es kommt in Betracht das Verhältnis der Möbel zueinander, sodann das Verhältnis ihrer einzelnen Teile u. s. w. Man sieht sofort, daß die Lösung des Proportionsproblems bei einem solchen Interieur auf einen Kompromiß zwischen zahlreichen proportionalen Einzelforderungen, auf eine möglichst schonend durchgeführte Ausgleichung der durch den Gebrauchszweck geforderten Einzelproportionen hinausläuft. Davon kann sich auch der Laie bei der Einrichtung eines Zimmers leicht überzeugen. Selbst bei gegebener Zimmerform und gegebenen Möbeln ist es schwer, ein Zimmer völlig einwandfrei einzurichten. Ich bin früher beim Suchen von Mietwohnungen immer erstaunt gewesen, wie wenige Menschen es gibt, die dabei das Richtige treffen. Denkt man sich nun vollends, daß bei der künstlerischen Konzeption eines Innenraums die Größe und Form des Zimmers und auch die Größe und Form der Möbel noch gar nicht feststeht, dann wird man begreifen, daß die künstlerische Arbeit in bezug auf die Proportionen eine sehr schwierige ist, insofern sie aus einem fortwährenden Lavieren, Drücken, Ausgleichen u. s. w. besteht. Es ist klar, daß unter diesen Umständen die für den Einzelfall geforderten Proportionen fast niemals rein durchgeführt werden können, daß sie vielmehr fortwährend durch andere ebenso berechnete Forderungen durchkreuzt und modifiziert werden. Die Proportionen, die bei diesem Prozeß der Anpassung und Ausgleichung schließlich herauskommen, sind also noch nicht einmal die praktisch geforderten Einzelproportionen, sondern vielmehr Kompromisse zwischen zahlreichen Proportionsforderungen, die an sich alle gleiche Berechnung haben. Wenn wir von einem so zustande gekommenen Interieur schließlich sagen: Es ist proportional schön, es ist in seinen Verhältnissen wohnlich oder gemütlich, so heißt das nichts anderes, als daß die einzelnen Proportionsforderungen in ihren nur zu oft divergierenden Tendenzen möglichst gerecht gegeneinander abgewogen sind, derart, daß jede von ihnen eine verhältnismäßig geringe Einbuße erlitten hat.

Ein anderes Proportionsprinzip gibt es für die Raumkunst nicht. Vorausgesetzt, es gäbe für bestimmte

Einzelproportionen Verhältnissnormen wie den Goldenen Schnitt, so wären dieselben doch in der Praxis ohne jeden Wert, da der Zwang der Ausgleichung sie fortwährend modifizieren und unkenntlich machen würde. Wenn also moderne Künstler, wie mir das wohl vorgekommen ist, versichern, es müsse eine Proportionsnorm geben, denn sie fühlten, daß in jedem Fall nur eine Lösung die richtige wäre, so beweist gerade dies durchaus nichts für die Existenz einer Normalproportion, sondern nur für die große Zahl der im einzelnen Fall in Betracht kommenden Bedingungen, die bei ihrem gegenseitigen Einfluß aufeinander eben tatsächlich immer nur eine Lösung übrig lassen. Wie man sagen kann, daß ein gegebenes Zimmer mit gegebenen Möbeln nur in einer Weise wirklich gut einzurichten ist, so kann man auch sagen, daß es bei der freien Komposition eines Innenraums immer nur ganz wenige Proportionsmöglichkeiten gibt, die den Bedingungen der praktischen Proportions Schönheit entsprechen.

Man mag nun zugeben, daß es trotz der großen Zahl praktischer Forderungen, die die Möglichkeit der freien Wahl einschränken, doch auch Fälle gibt, wo die Wahl der Proportionen eine ziemlich freie ist. Auch in solchen Fällen ist es aber nicht immer das subjektive Belieben des erfindenden Künstlers, das entscheidet. Vielmehr spielt da oft die Tradition, d. h. die Gewöhnung, eine ausschlaggebende Rolle. Es ist selbstverständlich, daß in einer Zeit, wo ein bestimmter Stil herrscht, die in ihm gebräuchlichen Proportionen den Geschmack der meisten Menschen mehr oder weniger bestimmen. Ein Mensch, der sich an die Proportionen des griechischen Tempels gewöhnt hatte, also etwa ein Athener aus der Zeit des Perikles, hätte sicher die Proportionen einer gotischen Kirche häßlich gefunden, und einem Baumeister des dreizehnten Jahrhunderts wäre ohne Zweifel eine Palastfassade des Leon Battista Alberti ebenso unproportioniert erschienen wie diesem eine der vielen gotischen Kirchen, deren Stil er verabscheute. Erst dem neunzehnten Jahrhundert, der Zeit der historischen Stilrekapitulationen, blieb es vorbehalten, alle Proportionsprinzipien der Vergangenheit nicht nur historisch für gleichberechtigt zu erklären, was sie ja ohne Zweifel sind, sondern sie auch in

gleicher Weise anzuwenden und zu genießen. In den früheren schöpferischen Perioden ist das Proportionsgefühl ohne Zweifel immer ein ziemlich einheitliches gewesen. Hier wird bei der Wahl der Proportionen, soweit nicht praktische Verhältnisse eine bestimmte Richtung weisen, immer die gerade herrschende Gewöhnung sehr wesentlich mitgesprochen haben. Freilich nicht immer im positiven Sinne. Denn wenn auch der Geschmack der großen Menge immer mehr oder weniger unter dem Einfluß der jeweiligen Sitte steht, so wird doch der schöpferische Künstler gerade bei ihm nicht stehen bleiben, sondern die herrschenden Formen durch leichte Veränderungen weiterzubilden suchen. Auch das fällt unter den Gesichtspunkt des Wechselbedürfnisses, das sich auf die längere Wirkung eines Reizes erfahrungsgemäß einstellt. Die Abstumpfung und der Wunsch nach Neuem führt entweder zu allmählichen Umbildungen der Proportionen oder zu plötzlichen Umschlägen in die entgegengesetzte Richtung. Die neuerdings im Zusammenhang mit den Heimatkunstbestrebungen wieder aufgekommenen niedrigen Zimmer und breiten Fenster, die ebenfalls modernen hohen Dächer, die eine Reaktion gegen das verhältnismäßig niedrige Mietkasernendach darstellen, das sind Beispiele von Proportionsschwankungen, für die man schwerlich vernünftige ästhetische Gründe geltend machen kann. Ja, wenn wir sogar bei einem und demselben Möbelkünstler beobachten, daß er heute niedrige, morgen hohe Stuhllehnen entwirft, so werden wir gern auf die Statuierung von Normalproportionen verzichten. So wirkt also die Gewohnheit in doppeltem Sinne, positiv und negativ. Und schon das Bedürfnis des Wechsels, das ja nicht bezweifelt werden kann, genügt, um das Utopische aller Normalproportionen zu beweisen. Die Normalproportion vertritt immer das Gewesene, das Vergangene, das Beharrende. Sie ist ein konservatives Prinzip. Die Abweichung von ihr vertritt immer das Neue, die Weiterbildung, den Fortschritt. Ein Festhalten an der Normalproportion würde also den Fortschritt unmöglich machen, d. h. den Tod jeder gesunden Kunst bedeuten.

Mit dem Nachweis der Wandelbarkeit der Proportionen ist nun aber die Richtung noch nicht bezeichnet, in der die jeweilige

Veränderung stattfinden wird. Abstumpfung, Neuerungssucht, Bedürfnis nach Anderslösung sind zwar wichtige Faktoren der Entwicklung, aber doch mehr Faktoren negativer als positiver Art. Es kommt darauf an, zu bestimmen, in welcher Richtung das Bedürfnis nach Neuem sich geltend machen und zu einer Umbildung der Proportionen führen muß. Hier tritt nun die erste Art der Proportionsschönheit in ihr Recht, die ich als die relative bezeichnet habe. Wenn die absolute Proportionsschönheit darin besteht, daß — angeblich — ein bestimmtes Proportionsprinzip an sich einen ästhetischen Reiz darstellt, so besteht die relative Proportionsschönheit darin, daß gewisse Proportionen durch ihre Beziehung zur Natur, d. h. ihren organischen Charakter, ästhetisch wirken. Wie man nämlich die Formen der Natur, d. h. die Umrisse, Flächen und plastischen Gliederungen organischer Körper, mehr oder weniger frei in den tektonischen Künsten anwenden kann, so kann man auch Proportionen, die der organischen Natur eigen sind, in ein dekoratives Kunstwerk übertragen. Der Zweck dieser Uebertragung kann nach dem früher Gesagten nur der der organischen Belebung sein. Und damit tritt die Proportion in den Dienst der Illusion. Sie hört auf, ein selbständiger ästhetischer Reiz zu sein, fügt sich vielmehr dem ganzen System künstlerischer Mittel ein, durch die der toten Materie ein organischer Charakter verliehen wird. Soweit die Proportion aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgeht, ist sie ein illusionsstörendes Element. Soweit sie dagegen dazu dient, den organischen Charakter einer Schöpfung zu betonen, ist sie ein illusionserregendes Element. Es wird sich nun darum handeln, die Möglichkeit des letzteren Falles im einzelnen nachzuweisen.

Der Beweis liegt schon in der Tatsache, daß die organische Natur eben auch bestimmte Proportionen, einen bestimmten Proportionscharakter hat, der in das Kunstwerk übertragen werden kann. Wenn die Form der Säule durch gewisse Assoziationen die Vorstellung organischen Wachstums erweckt, so trägt dazu nicht nur die zylindrische Form ihres Schaftes, seine Verjüngung u. s. w., sondern auch seine Proportion, d. h. das Verhältnis seiner Dicke zu seiner Höhe, bei. Schon in der Natur wird unsere Vorstellung von organischem Wachs-

tum modifiziert, je nachdem wir organische Gebilde von diesen oder jenen Proportionen im Auge haben. Die schlanke in kurzer Zeit aufgeschossene Kornähre gibt uns eine andere Vorstellung von Wachstum als der knorrige und untersetzte Eichbaum, von dem wir wissen, daß er Hunderte von Jahren gebraucht hat, um diese Dicke zu erreichen. Mit dem Anblick des Elefanten verbinden wir eine andere Bewegungsvorstellung, als mit dem der Gazelle oder des Rehs. Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß diese differenzierten Wachstums- und Bewegungsvorstellungen durch den Anblick verschieden proportionierter Naturgebilde hervorgerufen werden, daß sie also mit Proportionsvorstellungen assoziiert sind. Wenn nun die Kunst solche Proportionscharaktere aus der Natur übernimmt, d. h. auf die tote Materie überträgt, so wird der Beschauer dadurch angeregt, die so proportionierte Materie mit den entsprechenden Wachstums- und Bewegungsvorstellungen anzuschauen. Nicht als ob er dabei an die entsprechenden Naturwesen selbst denken müßte. Das ist so wenig der Fall, wie es etwa notwendig ist, daß man sich bei einer dicken Säule eine Eiche, bei einer dünnen eine Tanne vorstellt. Was man sich vorstellt, ist vielmehr das Wachstum an sich, die organische Kraft als solche, die diesen Proportionen entspricht. Denn jede Kraft kann man sich größer oder kleiner, zusammengefaßter oder freier, elastischer oder weniger elastisch vorstellen, und es ist klar, daß die Vermittlung dabei lediglich durch Reminiszenzen aus der Natur hergestellt wird, deren man sich im einzelnen gar nicht einmal besonders bewußt zu sein braucht, die aber ohne Zweifel unbewußt in die Anschauung hineinspielen. Hier ist es besonders der Gegensatz des Schlanken und Untersetzten mit all seinen Zwischenstufen, der für die Charakterisierung eines Bauwerks entscheidend ist. Schlanke Proportionen geben den Eindruck des Leichten, Eleganten, rasch Aufgeschossenen, deshalb auch Flüchtigen, Unsteten und Hastigen, breite, untersetzte Proportionen dagegen suggerieren die Idee des Festen, Kräftigen, Dauerhaften und Soliden. Es leuchtet ein, daß man solche Charaktere je nach der Bedeutung und dem Zweck eines Bauwerks mehr oder weniger deutlich herausarbeiten wird. Ein Grabbau, eine Kirche, ein Palast, ein Vergnügungsort, das

sind Bauten von so verschiedenem Charakter, daß, auch abgesehen von den historischen Formen, die dabei als Vorbild benutzt werden könnten, schon die Proportionen an sich sehr viel dazu beitragen werden, ihre Bedeutung zu charakterisieren. In diesem Falle hat also die Proportion nicht die Bedeutung eines selbständigen sinnlichen Reizes, sondern sie ist Mittel des Ausdrucks. Ihre Schönheit besteht nicht darin, daß sie diese oder jene Verhältnisse zeigt, sondern daß sie etwas Bestimmtes ausdrückt, einen bestimmten Charakter hat. Nimmt man dazu noch den verschiedenen Stimmungswert der farbigen Dekoration, der so außerordentlich wichtig ist, und der hier nur aus Raummangel unberücksichtigt bleiben soll, so sieht man wohl, daß auch die dekorative Schönheit — wie etwa die musikalische — Ausdrucksschönheit ist.

Bei einzelnen Geräten ist es weniger der Stimmungscharakter, der sich in der Proportion ausspricht, als ein bestimmtes organisches Leben, an das die Verhältnisse erinnern. Wenn man zugibt, daß gewisse Vasen- oder Möbelformen durch die Art der Linienführung an menschliche, tierische oder pflanzliche Formen erinnern, so muß man auch zugeben, daß diese Erinnerung durch die Art der Proportionierung wesentlich verdeutlicht werden kann. Wenn eine Vase durch ihre Form an ein Ei oder einen Kürbis oder eine Kokosnuß erinnert, so trägt die Proportion wesentlich dazu bei, und man darf annehmen, daß selbst in den Fällen, wo nicht an ein bestimmtes Naturgebilde erinnert werden soll, die Proportion an sich — vermöge ihres organischen Charakters — imstande ist, die organische Illusion zu steigern. Es mag ja im einzelnen Falle nicht immer leicht sein, zu entscheiden, ob eine Proportion mehr durch praktische Gesichtspunkte oder durch ein solches Illusionsbedürfnis diktiert ist. Sicher ist nur so viel, daß es außer diesen beiden Gesichtspunkten keine gibt, die für die Wahl einer Proportion entscheidend sein könnten.

Mit dieser differenzierenden Charakteristik durch die Proportionen hängt aufs engste das zusammen, was ich als architektonische Stimmungsidee bezeichne.¹⁾ Die An-

¹⁾ „Das Wesen der Kunst“, 1. Auflage 1901, II S. 129; 2. Auflage 1907, S. 215.

schauung, daß wir durch den Charakter eines Bauwerks in eine Stimmung versetzt werden, ist jedem künstlerisch empfindenden Menschen geläufig. Der Anblick einer gotischen Kathedrale versetzt uns in eine religiöse Stimmung, der Anblick eines Rokokoschlusses löst weltliche sinnliche Gefühle in uns aus. Ein Grabgewölbe gibt unserem Gefühl eine Richtung auf die Macht des Todes, auf Ewigkeit und Unsterblichkeit, und ein Renaissancepalast versetzt uns in die Stimmung heiterer Genußsucht.

Diese Stimmungswirkung beruht zum Teil auf allgemeinemenschlichen Voraussetzungen, zum Teil aber auch auf historischen Assoziationen. Für die schöpferische Kunst haben jene natürlich mehr Bedeutung als diese. Eine Pyramide, ein Mausoleum oder ein Grabstein sind architektonische Ausgestaltungen der Tumulusidee. Die halb unterirdische, halb oberirdische Existenz des Grabes weist derartigen Bautypen kurze, untersetzte und breite Proportionen zu, welche die materielle Schwere des Baustoffes, das Haften am Boden, die ewige Dauer zum Ausdruck bringen. Das sind Dinge, die von historischen Formen unabhängig sind, eine allgemeine Gültigkeit haben.

Die historische Stimmungswirkung tritt uns besonders in den retrospektiven Kunstrichtungen entgegen. Bei diesen ist uns geläufig, daß für Bauten eines bestimmten Zwecks mit Vorliebe bestimmte Stilarten angewendet werden. Kirchenbauten sind im neunzehnten Jahrhundert vorwiegend in den mittelalterlichen Baustilen errichtet worden. Ein Theater dagegen wird niemand in gotischen Formen erbauen. Durch diese Fixierung der Stilarten für bestimmte Bauaufgaben haben natürlich auch die Proportionen derselben einen Stimmungswert erhalten, den sich der Architekt zunutze machen kann. Das Hohe, Aufwärtstrebende mittelalterlicher Kirchen hat — ob mit Recht oder Unrecht, mag dahingestellt bleiben — eine innere Beziehung zu kirchlichen Bauaufgaben überhaupt bekommen. Man könnte sich wohl denken, daß in Zeiten, wo die historischen Stilreminiszenzen schon überwunden sind, immer noch das Proportionenschema als dasjenige fortlebte, was einem Bauwerke kirchlichen Charakter verliehe. Die unbewußte Anknüpfung an die Proportionen historischer Stilarten gehört

für die Kenner der Kunstgeschichte zu den Imponderabilien der ästhetischen Wirkung, die sich oft schwer nachweisen lassen und doch ohne Zweifel vorhanden sind. Natürlich treten sie bei frei erfundenen Bauten stärker hervor als bei praktisch bedingten. Dennoch wird man zum Beispiel auch bei einem Wohnhause sagen dürfen, daß, was von seinen Proportionen nicht praktisch bestimmt ist, wohl der Stimmungscharakteristik dienen kann. Denn es ist kein Zweifel, daß die proportionale Gestaltung der Massen, das Maß der Durchbrechung oder Zusammenhaltung der Flächen, der Wechsel vor- und zurücktretender Bauteile, die größere oder geringere Konzentration der Räume unter Umständen eine sehr starke Stimmungswirkung hervorrufen können. Soll zum Beispiel ein Wohnhaus dem Charakter, dem Berufe und den Lebensgewohnheiten des Bauherrn angepaßt werden, so ist nicht gleichgültig, ob es in seiner äußeren Gliederung und Proportionierung den Eindruck des Freien, Gelösten, Heiteren und Regellosen oder den des Gebundenen, Gesammelten, Ernstesten und Gesetzmäßigen macht, oder ob sein Charakter an irgendeiner Stelle zwischen diesen beiden Extremen liegt. Das sind vielleicht die feinsten Wirkungen, deren die Baukunst fähig ist.

Kapitel IV

Reihung und Symmetrie

Kann man schon bei der Proportion im einzelnen Falle im Zweifel sein, ob sie den illusionstörenden oder den illusionserregenden Elementen angehört, so kehrt derselbe Zweifel bei zwei anderen Formprinzipien wieder, die in der dekorativen Kunst eine besondere Rolle spielen, nämlich der Reihung und Symmetrie. Hier wird die Entscheidung wesentlich von der Stellung abhängen, die man zu der Frage nach ihrer Entstehung einnimmt.

Reihung und Symmetrie sind besondere Formen der Regelmäßigkeit. Schon das legt nach dem oben S. 58 Gesagten den Gedanken nahe, daß sie nicht aus einem ästhetischen Bedürfnis, sondern aus praktischen Verhältnissen hervorgegangen sind. In der Tat ist es meine Absicht, dies zu beweisen und diesen beiden Formprinzipien damit einiges von ihrer bisherigen kanonischen Geltung zu nehmen.

Unter Reihung verstehen wir bekanntlich die Wiederholung gleichgroßer und gleichgeformter Elemente in gleichen Abständen. Dabei handelt es sich in der Regel um eine Aufeinanderfolge in horizontaler Richtung. Es gibt zwar auch vertikale Reihungen, z. B. die gleichgestalteten Stockwerke eines italienischen Glockenturms oder in senkrechter Richtung sich wiederholende Tapetenornamente. Aber ungleich häufiger tritt die Reihung in horizontaler Richtung auf. Beispiele dafür sind in der Architektur: die Säulenreihen antiker Tempel, die Strebepfeilerreihen gotischer Kirchen, die Fensterreihen italienischer Renaissancepaläste, die vortretenden Teile eines Zahnschnitts oder eines Konsolengesimses, in der dekorativen Kunst: die Perlen einer Halskette, die Fransen einer gewebten Decke, die Teile eines Mäanderornamentes u. s. w.

Wenn dagegen eine Reihung aus zwei oder mehr verschieden gestalteten Elementen besteht, die sich in gleichen Abständen wiederholen, so reden wir von alternierender oder rhythmischer Reihung. Beispiele dafür sind: aus der Baukunst der dorische Fries mit seinem Wechsel von

Triglyphen und Metopen, der Stützenwechsel der romanischen Basilika, bei dem sich zwischen zwei Pfeiler immer entweder eine oder zwei Säulen einschieben; aus der Ornamentik der ionische Eierstab, der abwechselnd aus Eiern und Blattspitzen besteht, der Perlstab (Astragal), der abwechselnd aus Perlen und „Disken“ zusammengesetzt ist, Palmettenfriese und ähnliche vegetabilische Ornamente, bei denen in der Regel zwei verschiedene Elemente miteinander abwechseln u. s. w. Die Analogie des Rhythmus liegt in diesen Fällen sehr nahe, zumal da die Auffassung solcher Reihen mit einer Bewegung der Augen oder gar des ganzen Körpers verbunden ist, die an rhythmische Bewegungen erinnert. So wird zum Beispiel der Stützenwechsel einer romanischen Basilika sukzessive, d. h. beim Fortschreiten nach dem Altar zu, aufgefaßt. Deshalb redet man auch wohl von Rhythmus oder Eurhythmie in der Baukunst. Doch empfiehlt es sich, diese Begriffe aus den bildenden Künsten auszuschließen und den tönenden und redenden sowie den Künsten der Bewegung (Musik, Poesie und Tanz) vorzubehalten. Tatsächlich meint man auch mit Rhythmus in der bildenden Kunst gewöhnlich eine mehr oder weniger genaue Reihung, in der Regel eine alternierende Reihung, zuweilen aber auch Proportion oder Symmetrie, was die Klarheit nicht gerade fördert. Jedenfalls kommt man in der dekorativen Kunst mit den Begriffen Proportion, Reihung und Symmetrie vollkommen aus.

Man hat sich den Reiz der Reihung und ihre Entstehung verschieden zu erklären gesucht. Aesthetiker, die alles Schöne möglichst aus der Bequemlichkeit der Augenbewegung ableiten möchten, sagen wohl, das Entlanggleiten des Auges an einer Reihe abwechselnd heller und dunkler Punkte gewähre schon an sich Lust. Allein da es sich hier um eine Unterbrechung der Stetigkeit handelt, und auch das Entlanggleiten des Auges an einer stetigen Linie angenehm sein soll, so ist diese Erklärung wenig einleuchtend, abgesehen davon, daß diese Lust doch wohl zu elementarer Art wäre, um die Beliebtheit eines solchen Motivs zu erklären. Plausibler ist schon die Erklärung, daß die Auflösung der Masse, die in der Reihung liegt, dazu dient, die Materie zu beleben, ihre Schwere für die Anschauung zu verringern. Doch würde

damit gerade die Hauptsache, nämlich der gleiche Abstand der gereihten Elemente, nicht erklärt sein.

Die Analogie des Rhythmus hat noch zu einer anderen Erklärung geführt. Unter der Annahme, daß die Reihung der rhythmischen Körperbewegung entspreche, erklärt man sich den Reiz derselben so, daß der Beschauer bei ihrem Anblick gewissermaßen in Gedanken eine rhythmische Körperbewegung vollziehe, d. h. eine Vorstellung erlebe, die ihres Inhalts wegen lusterregend sei. Allein es ist doch fraglich, ob eine rhythmische Körperbewegung einfachster Art, wie sie etwa der gewöhnlichen Reihung entspricht, z. B. das Gehen, so lusterregend ist, daß schon ihre bloße Vorstellung genügen würde, ästhetische Lust auszulösen.

Fruchtbarer ist, wie ich glaube, der Hinweis auf das Vorkommen der Reihung in der Natur, wodurch dieselbe einen organischen Charakter erhält. Man kann an die Zähne, Finger und Zehen des Menschen, an die Beine vieler Insekten, an Haare, Fischschuppen, die Zeichnung von Schmetterlingsflügeln u. s. w. erinnern, vor allen Dingen aber an viele Blätter wie Akazien, Farne u. s. w., die das Motiv zeigen. Dadurch wird in der Tat nahegelegt, daß der Mensch die Reihung in einfacher Nachahmung der Natur erfunden habe, was auch durch die paläolithischen Zeichnungen bestätigt wird. Dabei ist es ziemlich unwesentlich, ob in der Natur die Elemente immer genau gleichgroß und gleichweit voneinander entfernt sind, oder, wie das wohl die Regel ist, in Größe und Abstand etwas variieren.

Wäre diese Erklärung richtig, so würde die Reihung als organisches Prinzip den illusionserregenden Elementen zuzurechnen sein. Sie wäre dann eben eines der Mittel, durch welche die Kunst die tote Materie belebt, würde folglich nicht in einem Gegensatz zu den Illusionsreizen stehen, sondern geradezu in den Dienst der Illusion treten.

Es ist wahrscheinlich, daß die Reihung im vegetabilischen Ornament keinen anderen Ursprung hat als diesen. Die Wiederholung hat in der Kunst immer die Bedeutung der Verstärkung. Durch die Wiederholung einer Phrase in der Musik wird die Gefühlswirkung derselben gesteigert. Das, was das einzelne Motiv schon für sich sagt, wird durch die Wiederholung bekräftigt. Eine Reihe gotischer Kriechblätter (Krabben) auf

der Schräge eines Wimpergs, ein Rankenfries, der aus lauter gleichen, aneinander gereihten Biegungen besteht, gibt der Vorstellung des Wachsens deutlicheren Ausdruck, als es das Motiv in seiner Isolierung könnte. Und wenn man einmal bei der Erfindung von Motiven die Nachahmung vegetabilischer Elemente voraussetzt, so ist nicht abzusehen, warum man diesen nicht auch das organische Motiv der Reihung zuzählen sollte. Wo immer ein Ornament erfunden wird, das aus einer Vielheit organischer Elemente bestehen soll, ist bei der geometrischen Tendenz der ornamentalen Stilisierung die Reihung die gegebene Form, diese Vielheit zum Ausdruck zu bringen. Ein Trupp Menschen, eine Herde Tiere zeigen in der Wirklichkeit fast niemals gleiche Abstände der Individuen voneinander. Wo aber die Ornamentik sie dargestellt hat, ist es noch immer selbstverständlich gewesen, daß die Menschen und Tiere in gleichen Abständen hintereinander hermarschierten, d. h. gereiht waren.

Allein es gibt noch eine andere Erklärung für die Reihung, die deshalb plausibler ist, weil sie nicht nur für die Ornamentik, sondern für das ganze System der dekorativen Komposition den Schlüssel darbietet. Das ist die technische. Sie beruht auf dem Nachweis, daß alle regelmäßigen Techniken eine Zusammensetzung des Kunstwerks aus gleichgroßen Elementen voraussetzen, und daß diese Elemente wegen ihrer gleichen Funktion gar nicht anders als in gleichen Abständen voneinander angebracht werden können.

Das elementarste Beispiel dafür ist der bewegliche Schmuck, d. h. das Aufreihen von Schmuckelementen auf Schnüre. Wenn man weiß, welche Rolle die Zusammenfügung von Tierzähnen, durchbohrten Steinen, Haarbüscheln, Muscheln, Knochen u. s. w. zu Gürteln, Halsbändern, Arm-bändern u. dgl. beim Primitiven spielt, dann kann man wohl nicht daran zweifeln, daß Ornamente wie der griechische Eierstab oder Perlstab, die gedrehte Schnur, das Flechtband, das Schuppenband, die Kette u. s. w. aus dem beweglichen Schmuck der Naturvölker hervorgegangen sind. Hierbei aber ist die Reihung durchaus nicht um ihres ästhetischen Wertes willen angewendet worden, sondern weil sie die einfachste, gewisser-

maßen selbstverständlichste Art war, einzelne gleichartige Schmuckelemente, auf die man als Trophäen oder Erinnerungszeichen Wert legte, aufzuheben und am Körper offen zu tragen. Diese Armbänder, Gürtel u. s. w. konnten schon aus rein praktischen Gründen gar keine andere Form erhalten, als sie erhalten haben. In Zeiten, in denen es noch keine Kleidertaschen oder Kästen gab, war die einzige Form der Aufbewahrung für sie tatsächlich die, daß man sie auf Fäden zog und um diejenigen Stellen des Körpers legte, die durch ihre eingezogene Form die größte Sicherheit boten, Hals, Taille, Arm- und Fußgelenke.

Durch die Gewohnheit werden diese Formen allmählich einen allgemeineren Wert erhalten haben. Damit war die Möglichkeit gegeben, sie lediglich als Schmuckmotive auf andere Materialien zu übertragen, sie zum Beispiel zur Ornamentik des Steinbaues zu verwenden. Hier fiel natürlich ihr ursprünglicher Sinn fort, an die Stelle der praktischen Bedeutung trat die ästhetische. Befördert wurde die Uebertragung auf den Steinbau vielleicht durch das Bedürfnis der organischen Illusion. Wenn diese Schmuckformen, die man an den Gliedern des menschlichen Körpers zu sehen gewohnt war, in der Steinarchitektur angewendet wurden, so empfand man das vielleicht als ein Mittel, die Assoziation organischen Lebens zu vermehren, die man dem Stein schon durch die sonstige Kunstform verliehen hatte. Die ästhetische Bedeutung, die sie damit erhielten, war natürlich illusionistischer Art. Schon Bötticher hat darauf aufmerksam gemacht, daß Ornamente, die an Bänder, Gürtel, Umschnürungen u. s. w. erinnern, die Vorstellung des Umfassens, Umschließens wecken und damit der Materie eine Kraft verleihen, die sie in Wirklichkeit nicht hat und die ihr eben nur durch die Kunstform verliehen wird.

In ähnlicher Weise läßt sich aber der praktische Ursprung der Reihung auch an anderen Techniken nachweisen. So mußten zum Beispiel die beiden textilen Techniken, das Flechten und Weben, notwendig zu Reihungen führen. Ein Haarzopf, ein geflochtenes Seil, ein Weiden- oder Bastgeflecht sind ganz elementare Beispiele alternierender Reihung, indem ihre einzelnen Elemente stückweise abwechselnd verdeckt und sichtbar sind. Bei der Weberei aber ergibt schon die Zusammensetzung

aus den beiden sich senkrecht kreuzenden Fadensystemen Kette und Einschlag nach beiden Richtungen alternierende Reihen. Das mußte natürlich auch zu einer Ornamentik führen, in der die Reihung eine besondere Rolle spielte.

Als die Baukunst den Uebergang von der unregelmäßigen zur regelmäßigen Konstruktion machte, ging sie wie gesagt von rein praktischen Erwägungen aus. Es war nicht die Freude an geraden Linien oder ebenen Flächen, was sie veranlaßte, ihre Mauern aus Quadern, ihre Dächer aus Balken zu konstruieren, sondern vielmehr die einfache Erwägung, daß eine Quadermauer fester ist als eine aus Feldsteinen oder Lehm und Flechtwerk konstruierte, daß ein Sparrendach der Witterung besseren Widerstand leistet als ein Dach aus Zweigen, Stroh und Blättern. Sobald man aber einmal den Uebergang zur regelmäßigen Konstruktion gemacht hatte, ergab sich die Reihung gleichgroßer Bauelemente von selbst. Und zwar sowohl in horizontaler wie in vertikaler Richtung. Zwar verlangt der Quaderbau nicht notwendig gleiche Größe der Steine und unterliegt sogar in bezug auf die Schichthöhe vielfachen Schwankungen. Aber eine gewisse Neigung zur Gleichheit der Elemente, zum mindesten zur gleichen Schichthöhe liegt doch in der Tendenz dieser Technik, insofern die Gleichartigkeit und Festigkeit der Konstruktion durch den regelmäßigen Verband gesteigert wird. Vollends beim Ziegelbau war die gleiche Größe, d. h. eben die Reihung der Steine selbstverständlich, eine natürliche Folge der fabrikmäßigen Herstellung des Baumaterials.

Daß die Sparren eines Daches und die Balken einer Decke gleichgroß und gleichweit voneinander entfernt sein müssen, ergibt sich schon daraus, daß jeder von ihnen dieselbe Funktion hat. Auch garantiert nur die völlige Gleichheit der Elemente die Festigkeit des Ganzen. Aus der gereihten Konstruktion der Decke ergibt sich wieder, daß Säulen und Pfeiler, die als Stützen einer Balkendecke dienen, gleichweit voneinander stehen müssen. Als man im mittelalterlichen Kirchenbau dem Tonnengewölbe das Kreuzgewölbe vorzog — wofür einfach praktische Erwägungen maßgebend waren —, mußte man die ganze Wölbung in lauter gleichgroße Joche einteilen, d. h. das Prinzip der Reihung in die Deckenkonstruktion einführen. Daraus ergab sich aber wiederum, daß die Pfeiler, die diese Wölbungen

trugen, gleichgroß sein und gleichweit voneinander entfernt stehen mußten.

Hatte man aber die Reihung erst einmal der Konstruktion des Ganzen zugrunde gelegt, so war es nur natürlich, daß man sie von da auch auf die Einzelgliederung übertrug. Auf die gleichweit voneinander entfernten Sparren nagelte man gleichweit voneinander entfernte Latten und auf diese befestigte man gleichgroße und gleichweit voneinander entfernte Dachziegel. Aus der gleichen Größe der letzteren ergab sich wieder die Reihung der First- und Stirnziegel, der Wasserspeier u. s. w. Aus den Lattenköpfen der aus leichtem Material konstruierten Holzdecke entwickelte sich das Reihenornament des Zahnschnitts, aus den Balkenköpfen des schwereren Holzgebälks mit ihren Zwischenräumen die alternierende Reihe des Triglyphen- und Metopenfrieses. Und als man dann weiterhin zu der Ornamentik im einzelnen überging, war es ganz natürlich, daß man das bei der Konstruktion angewendete Prinzip der Reihung auch bei ihr durchführte.

Ein Gitter, ein Staket und eine Balustrade werden aus rein praktischen Gründen immer aus gereihten Elementen bestehen, ihre Kunstform wird sich also in den meisten Fällen auf dem Prinzip der Reihung aufbauen. Wie wenig es sich dabei um ästhetische Erwägungen handelt, kann man schon daran sehen, daß genau dasselbe auch für allerlei Handwerksgeräte gilt. Der Rost, das Sieb, das Strohgeflecht der Stühle und Hüte, das Netz, die Kette, der Schuppenpanzer, alles das sind Beispiele gereihter Formen, welche beweisen, daß die Reihung ursprünglich gar keine künstlerische Bedeutung hatte, sondern einfach aus den technischen und struktiven Bedingungen des Handwerks hervorgegangen war.

Inwiefern ist man also berechtigt, die Reihung überhaupt als Kunstform zu bezeichnen? In demselben Sinne, in welchem überhaupt die illusionsstörenden Elemente zur künstlerischen Wirkung gehören. Man wird im einzelnen Falle nur selten im Zweifel darüber sein, ob eine Reihung ihren Ursprung in einem handwerklichen Prozeß oder in dem Bedürfnis organischer Illusion hat. Jedenfalls erlaubt das Vorkommen dieser Form im organischen Leben jederzeit, ein solches Motiv auch im Sinne der organischen Illusion auf-

zufassen, d. h. aus der Reihe der illusionstörenden Elemente in die der illusionserregenden zu versetzen. Doch wird man das da, wo es nicht notwendig ist, auch nicht tun. Reihungen, die notorisch aus der Konstruktion hervorgegangen sind, können naturgemäß nur illusionstörend wirken. Sie sind dann eben Aeußerungen der vom organischen Leben wegführenden, streng geometrischen Tendenz, durch die der Beschauer an den Geist und die Hand des ordnenden und disponierenden Künstlers erinnert wird. Ueberhaupt muß man sagen, daß die Reihung eben wegen der strengen geometrischen Regelmäßigkeit, mit der sie überall in der dekorativen Kunst auftritt, eher einen illusionstörenden als einen illusionserregenden Charakter hat. Unter dieser Voraussetzung sind besonders die Fälle interessant, wo, offenbar unter dem Einfluß des organischen Illusionsbedürfnisses, die durch die Konstruktion gegebene Regelmäßigkeit der Reihung wieder durch die verschiedene Behandlung der einzelnen Elemente aufgehoben wird. So ist es ja bekannt, daß in mittelalterlichen Kirchen und Kreuzgängen die Kapitelle gereihter Säulen selbst dann, wenn sie architektonisch ganz gleichberechtigt sind, sehr oft einen verschiedenen Schmuck zeigen, was natürlich nur den Zweck haben kann, das starre technische Prinzip der Reihung durch eine gewisse organische Freiheit im Sinne der Natur zu lockern und dadurch dem Bauwerk doch wieder einen organischen Charakter zu verleihen. Auch die Maßwerke gotischer Fenster sind bekanntlich fast immer verschieden. Praktisch wird daraus für die dekorative Kunst nur das eine zu folgern sein, daß man die Reihung zwar da, wo sie sich aus der Konstruktion und Technik von selbst ergibt, jederzeit anwenden wird, daß es aber nicht angeht, aus ihr ein ästhetisch besonders wichtiges und wirksames Motiv zu machen. Uebrigens lassen sich darüber ein für allemal gültige Gesetze nicht geben, da die Entscheidung sich immer nach der jeweils herrschenden, entweder mehr organischen oder mehr geometrischen Tendenz der dekorativen Kunst richten wird. Was aber die Reihung im Ornament betrifft, so wird deren organischer Charakter durch die strenge Durchführung der einfachen Reihung jedenfalls verringert, da diese in der Natur nur selten vorkommt. Anders steht es mit der rhythmischen

Reihung und mit den freien Anwendungen des Prinzips in der Architektur, die man gewöhnlich unter den Begriff des Rhythmus faßt. Soweit damit ein wirksamer Wechsel vor- und zurücktretender Teile und eine sorgfältige Abwägung der Massen gemeint ist, handelt es sich um eine selbstverständliche Forderung, die aber mit der eigentlichen Reihung wenig zu tun hat.

Ganz ähnlich liegt die Sache bei dem bekanntesten und am meisten in die Augen fallenden Formprinzip der dekorativen Kunst, nämlich der Symmetrie. Nach dem jetzigen Sprachgebrauch verstehen wir darunter die Entsprechung zweier spiegelgleicher Teile mit Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt oder eine gemeinsame Mittelachse. Wenn man die eine Hälfte eines symmetrischen Ganzen um die Symmetrieachse dreht und auf die andere klappt, so decken sie einander. Bei der genauen Symmetrie ist diese Deckung eine vollständige. Jeder Punkt der einen Hälfte entspricht einem Punkte der anderen, der in gleicher Höhe liegt und gleichweit von der Symmetrieachse entfernt ist.

Wir unterscheiden genaue und ungenaue Symmetrie. Die genaue Symmetrie wird mehr in der Kunst angewendet, die ungenaue findet sich mehr in der Natur. Unter den Künsten sind es besonders die Architektur und Ornamentik, die eine Domäne der genauen Symmetrie bilden, während es Plastik und Malerei damit nicht so genau nehmen. Bei der ungenauen Symmetrie entsprechen sich die beiden Hälften nicht in ihren einzelnen Formen, sondern nur ungefähr, nach ihrer Masse im Ganzen. In einem solchen Falle brauchen wir statt des Wortes Symmetrie auch das Wort Gleichgewicht. Ein Palmettenornament ist streng symmetrisch, bei einem Eichenblatt stehen die beiden Hälften gewöhnlich nur im Verhältnis des Gleichgewichts zueinander.

Wir unterscheiden ferner horizontale und vertikale Symmetrie. Bei der horizontalen Symmetrie liegen die beiden spiegelgleichen Teile einander horizontal gegenüber, rechts und links von der Mitte, bei der vertikalen liegt der eine senkrecht über dem anderen. Im ersteren Falle findet die symmetrische Beziehung auf eine senkrechte, im letzteren auf

eine wagerechte Symmetrieachse oder Symmetrieebene statt. Der gewöhnliche Fall ist der erstere, wobei die Symmetrieachse in ihrer vertikalen Richtung dem stehenden menschlichen Körper entspricht und die beiden symmetrischen Hälften sich in horizontaler Richtung rechts und links von ihr entwickeln.

Ein weiterer Unterschied ist der zwischen flächenhafter und körperlicher Symmetrie (die lineare Symmetrie ist eine Abstraktion, auf die es sich nicht lohnt einzugehen). Bei der flächenhaften Symmetrie liegen die beiden einander entsprechenden Hälften in einer Ebene, bei der körperlichen dagegen entwickeln sie sich im Raume. Beispiele flächenhafter Symmetrie sind: ein ganz regelmäßig gewachsenes gepreßtes Efeublatt; ein gezeichnetes Palmettenornament. Beispiele körperlicher Symmetrie: Ein Halsband mit einem Anhänger in der Mitte; das ionische Kapitell mit seinen in die Tiefe gehenden Volutenpolstern; der griechische Tempel; die altchristliche Basilika; eine moderne Bahnhofshalle, alles Bauten, durch deren Mitte man eine senkrechte Symmetrieebene legen kann, rechts und links von welcher sich zwei in die Tiefe gehende spiegelgleiche Hälften entwickeln.

Wenn die beiden symmetrischen Hälften eines Ganzen so eng zusammengehören, daß sie überhaupt nur in Verbindung miteinander zu denken sind, reden wir wohl auch von bilateraler Symmetrie. Man braucht das Wort besonders vom menschlichen und tierischen Körper. Von Rechts wegen müßte man aber auch einen Tempel oder eine Kirche als bilateral bezeichnen. Doch wird das Wort gewöhnlich nur im naturwissenschaftlichen Sinne gebraucht.

Der weitaus häufigste Fall ist der der horizontalen Symmetrie. Er liegt zum Beispiel bei der symmetrischen Dekoration einer senkrechten Wandfläche vor. Wir rechnen aber dazu auch gewisse Fälle, wo die Ebene, auf der sich das symmetrische Gebilde entwickelt, nicht senkrecht, sondern horizontal oder schräg steht. Das trifft zum Beispiel beim Fußboden, der Zimmerdecke oder einem schräg auf den Knien gehaltenen Reißbrett zu, Fälle, die aber zu wenig wichtig sind, um näher darauf einzugehen. Der Grund für das Ueberwiegen der horizontalen Symmetrie ist ein physi-

kalischer. Es kommt dabei weniger die horizontale Lage unserer beiden Augen in Betracht, als der Vertikalismus unseres stehenden Körpers und die senkrechte Richtung der Schwerkraft überhaupt. Alle Gebilde der organischen Natur oder der Kunst, die der Schwere unterworfen sind, finden ihre Stütze im Erdboden und entwickeln sich nach oben frei. Sie können deshalb niemals vertikal, sondern immer nur horizontal-symmetrisch gebaut sein. Kopf und Fuß sind einander niemals gleich, wohl aber rechter und linker Arm. Die vertikale Symmetrie dagegen hat die Aufhebung der Schwerkraft zur Voraussetzung. Fälle dieser Art bilden etwa hängende Gegenstände, Ampeln, Anhänger u. s. w., bei denen häufig mit der horizontalen Symmetrie die vertikale verbunden ist. Das reinste Beispiel aus der Technik ist der Ballon von Graf Zeppelins lenkbarem Luftschiff, der sowohl horizontal wie vertikal symmetrisch ist. Aus dem Tierreich sind mir nur wenige Beispiele bekannt, so der Fisch. Auch sein Körper zeigt beim Schwimmen außer der horizontalen Symmetrie, die aber wenig hervortritt, eine annähernd vertikale. Der gewölbte Rücken und der gebogene Bauch entsprechen einander zwar nicht völlig, aber doch ungefähr, mit Beziehung auf eine horizontale Symmetrieachse. Alle diese Beispiele haben als gemeinsames Kennzeichen die Aufhebung der Schwerkraft, sei es durch Hängen, sei es durch Fliegen oder Schwimmen. Auch der Leib der Vögel und Insekten ist nicht nur horizontal-symmetrisch, sondern in gewisser Weise auch vertikal-symmetrisch gebaut.

Außer der horizontalen und vertikalen Symmetrie gibt es noch eine diagonale. Bei dieser liegen sich die beiden einander entsprechenden Teile, z. B. eines Ornaments, schräg gegenüber, etwa der eine im Winkel von 45° schräg über dem anderen. Dementsprechend muß auch die Symmetrieachse eine schräge Richtung haben. Doch kommt diese Art Symmetrie in der dekorativen Kunst nur selten vor.

Aus einer Verbindung der horizontalen, vertikalen und diagonalen Symmetrie entsteht endlich in weiterer Fortbildung die zentrale oder radiale Symmetrie. Beispiele flächenhafter radialer Symmetrie sind: ein Polygon, ein Stern, eine Rosette, ein Kreis; Beispiele körperlicher radialer Symmetrie:

ein Seestern, ein Kristall, eine Kugel, ein Zentralbau. Bei diesen Gebilden gibt es nicht nur eine, sondern mehrere, zum Teil unendlich viele Symmetrieachsen. Die Zahl der Symmetrieachsen und Entsprechungen richtet sich nach der Zahl der Teile, aus denen das Gebilde besteht. Eine achtblättrige Rosette hat acht Symmetrieachsen. Kuppelgewölbe, Säulen, henkellose Vasen u. s. w. sind radial-symmetrische Gebilde mit unzähligen senkrechten Symmetrieebenen.

Die horizontale, sei es flächenhafte, sei es körperliche Symmetrie, ist nun ein Formprinzip, das in der Architektur und im Kunstgewerbe, wie schon die erwähnten Beispiele zeigen, unendlich oft vorkommt. Man kann fast sagen, daß es kaum ein architektonisches oder dekoratives Gebilde gibt, das nicht in irgendeinem Sinne horizontal-symmetrisch wäre. Der antike Tempel, die mittelalterliche Kirche, der Renaissancepalast, das Theater, der Bahnhof, die Markthalle, das Konzerthaus, alle diese alten und modernen Bautypen sind symmetrisch. Ebenso die Möbel und Gebrauchsgegenstände des gewöhnlichen Lebens, Gefäße, Stühle, Tische, Betten, Kleider, Teppiche. Wenn man dann erst zu den Ornamenten übergeht, den Rosetten, Palmetten, Fenstermaßwerken, Pilasterfüllungen u. s. w., wenn man endlich die sogenannten antithetischen Gruppen, wie das Löwenpaar von Mykenä, hinzunimmt, so erhält man den Eindruck, daß ein Ornament eigentlich gar nicht anders als symmetrisch gedacht werden kann.

Trotzdem gehen auch bei der Erklärung und Würdigung dieses Prinzips die Meinungen weit auseinander.¹⁾ Die geläufigste Erklärung ist die aus dem symmetrischen Körpergefühl. Unser Gleichgewichtsbedürfnis, so heißt es, fordere, nach dem Vorbild unseres Körpers für alles, was wir bildeten und anschauten, die symmetrische Form. Nun ist ja unser Körper allerdings symmetrisch gebaut, und wir haben das natürliche Bedürfnis, uns beim Stehen und Gehen im Gleichgewicht zu erhalten. Allein es läßt sich nachweisen, daß wir trotzdem

¹⁾ Vgl. die Äußerungen von Künstlern und Kunstforschern der Gegenwart über die Symmetriefrage in dem Katalog zu der Stuttgarter Symmetrieausstellung: *Symmetrie und Gleichgewicht*. Ausstellung im Kgl. Württembergischen Landesgewerbemuseum Stuttgart 1907, Katalog im Auftrag der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel von Gustav E. Pazaurek.

keineswegs das ausgeprägte Symmetriegerühl haben, das der bilaterale Bau unseres Körpers erwarten ließe. Nicht nur ist die Lage unserer inneren Organe durchaus unsymmetrisch — das Herz sitzt auf der linken Seite! —, sondern die Verbindung zwischen dem Gehirn und dem übrigen Körper findet in diagonaler Richtung statt. Den Bewegungen der rechten Körperhälfte entspricht die linke, denen der linken Körperhälfte die rechte Gehirnhälfte. Die meisten Menschen sind entweder Linkser oder Rechtser, und manche Mediziner teilen die Menschen geradezu in Rechts- und Linksempfindliche ein.

Unsere Bewegungen sind, abgesehen vom Schwimmen, Rudern und einigen turnerischen Frei- und Gerätübungen, alle unsymmetrisch. Das Gehen ist zwar eine rhythmische, nicht aber eine symmetrische Bewegung, denn die Stellungen, die der Körper dabei nacheinander einnimmt, sind immer unsymmetrisch. Beim Schlagen, Stoßen, Ziehen u. s. w. strengen wir fast immer die eine Seite mehr an als die andere. Der Krieger, der den Schild am linken Arm hält und in der Rechten das Schwert schwingt, der Speerwerfer, der mit der Rechten ausholt, der Bogenschütze, der mit der Linken den Bogen hält und mit der Rechten die Sehne anzieht, sie alle vollziehen unsymmetrische Bewegungen. Selbst im Schlaf liegen wir meistens auf der Seite. Die Berufung auf unser Körpergefühl ist also wenig überzeugend.

Sehr viel plausibler ist auch hier der Gedanke, daß der Mensch die Symmetrie als organisches Prinzip aus der Natur entlehnt habe. Dann wäre sie also ein illusionserregendes Element. Dafür läßt sich mancherlei anführen. Wohin wir blicken, sehen wir symmetrische oder zum mindesten nach dem Gleichgewicht geformte Gebilde. Der menschliche Körper ist wenigstens beim ruhigen Stehen mit geschlossenen Füßen symmetrisch, Hände und Füße spiegelgleich. Der Körper der Tiere ist durchweg bilateral gebaut, Bäume und andere Pflanzen haben eine Neigung zur radialen Symmetrie. Dieselbe ist zwar häufig infolge störender Verhältnisse getrübt. Aber die Tendenz ist unverkennbar. Zahlreiche Blätter sind, wenn nicht streng, so doch annähernd symmetrisch. Die Blumen sind in der Seitenansicht horizontal-, in der Oberansicht radial-symmetrisch, ganz abgesehen von Kristallen,

Schneeflocken u. s. w., bei denen das Prinzip mit geometrischer Strenge durchgeführt ist.

Dabei muß immerhin betont werden, daß die strenge Durchführung der Symmetrie in der Natur nicht sehr häufig vorkommt. Es gibt kaum einen Menschen, dessen eine Gesichtshälfte der anderen völlig gleich wäre. Bäume, Büsche und Blätter zeigen gewöhnlich starke Unregelmäßigkeiten. Bei Hügeln, Bergen und Felsen kann man oft nicht einmal von Gleichgewicht reden. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob die Freiheit der organischen Natur einem so streng geometrischen Prinzip nicht vielmehr widerspricht, ob also die strenge Durchführung der Symmetrie in der dekorativen Kunst nicht eher von der Natur ab-, als zu ihr hinführt.

Zu bedenken ist auch, daß wir die Symmetrie in der Natur selbst da, wo sie vorhanden ist, sehr häufig nicht sehen. Der menschliche Körper ist zwar symmetrisch, macht aber bei seinen Bewegungen, wie gesagt, wenig Gebrauch davon. Den Körper des Tieres sehen wir meistens in der Seitenansicht, wo sich die Symmetrie dem Auge verbirgt. An den Blättern und Zweigen der Bäume kann man die Symmetrie in der Regel infolge der Verkürzung nicht wahrnehmen.

Es kann also, wie ich glaube, keine Rede davon sein, daß die Gewohnheit der Naturanschauung uns mit Notwendigkeit zum symmetrischen Schaffen drängt. Nur in einem Gebiete wird man das zugeben können, nämlich in der Ornamentik. Daß die Rosette, das bekannte ornamentale Motiv, ihre Symmetrie der Rose, die Palmette dem Palmblatt verdankt, ist natürlich nicht zu bezweifeln. Aber wie ist es in der Architektur, der Möbeltektonik, Keramik u. s. w., wo eine Nachahmung der Natur nicht stattfindet?

Um diese Frage zu beantworten, wollen wir uns einmal klarzumachen suchen, warum denn die organischen Gebilde so oft symmetrisch sind. Denn statt von vornherein anzunehmen, daß der Mensch die Symmetrie aus der Natur entlehnt habe, wäre doch auch die Möglichkeit ins Auge zu fassen, daß die gleichen Ursachen in der Natur und in der Kunst zur Symmetrie geführt hätten.

Der Grund für den bilateralen Bau des Menschen und der Vierfüßler liegt in den Bedingungen der Fortbewegung, die

zwei gleichmäßig funktionierende, also auch gleichmäßig gestaltete Körperhälften fordern. Der Grund für den symmetrischen Bau der Vögel und Insekten liegt darin, daß ihre Flügel gleichgroß sein müssen, um den Körper beim Fliegen in der Schwebelage zu halten. Die Bäume zeigen nur deshalb eine Tendenz zum Gleichgewicht, weil sie so am festesten stehen, den Einflüssen der Witterung am meisten Widerstand leisten. Sollten nicht ähnliche Gründe auch in der Architektur und dem Kunstgewerbe die Symmetrie herbeigeführt haben?

Es hat in der Tat etwas Einleuchtendes, daß die Vase deshalb radial-symmetrisch ist, weil sie sonst, besonders in gefülltem Zustand, nicht feststehen würde. Dazu würde freilich auch das Gleichgewicht genügen. Sobald der Mensch aber, unter dem Zwang, radial-symmetrische Tongefäße rasch herzustellen, die Töpferscheibe ausgebildet hatte, mußte aus dem Gleichgewicht die streng durchgeführte Symmetrie werden. Diese ist also zwar die Folge der Töpferscheibe, aber die letztere ist ihrerseits erst die Folge des Gleichgewichtsbedürfnisses und hat dann die Fortbildung des Gleichgewichts zur strengen Symmetrie veranlaßt. Ebenso ist es mit der Glasbläserei und anderen keramischen Techniken.

Wie sollte ein Stuhl wohl seinen Zweck erfüllen, wenn er nicht symmetrisch wäre? Der Sitzende würde fortwährend in Lebensgefahr schweben. Hier ist die Symmetrie geradezu *conditio sine qua non* für die praktische Benützung.

Daß ein sich an den Körper anschließendes Gewand symmetrisch sein muß, ergibt sich aus der symmetrischen Form des Körpers. Ein Helm, ein Hut, eine Mütze, ein Panzer können nicht gut anders als symmetrisch gedacht werden.

Der Körperschmuck, diese früheste Art des Ornaments, ist von Urzeiten her symmetrisch gewesen. Die Tätowierungen und Körperbemalungen der Naturvölker nehmen mit ihren Mustern auf die symmetrische Entsprechung der Wangen, Brusthälften, Arme, Beine u. s. w. Rücksicht. Hatte man unter den Elementen, aus denen man ein Halsband, einen Gürtel, einen Kopfschmuck zusammensetzte, ein größeres oder hervorragendes Stück, so war selbstverständlich, daß man es vorn in der Mitte anbrachte, woraus sich die symmetrische Form ergab.

In allen diesen Fällen kann man eigentlich nicht von

Naturnachahmung reden. Die Symmetrie beruht hier nicht auf einer Nachahmung symmetrischer Naturgebilde, sondern vielmehr auf einer Anpassung an die Natur, an die natürlichen Bedingungen der Technik und des Zwecks. Die Form ist aus dem Gebrauchszweck und Material hervorgegangen. Sie war die bequemste und natürlichste, die zur Verfügung stand. Man hätte sich besondere Mühe geben müssen, wenn man sie hätte vermeiden wollen. Deshalb kann man hier eigentlich nicht von einem künstlerischen Prinzip reden. Kurz, auch die Symmetrie gehört nicht zur Kunstform, sondern zur Werkform.

Eine Bestätigung dafür ist wieder in der Tatsache zu erkennen, daß sie dem Handwerk ebenso eigen ist wie der Kunst. Schon die Waffen und Werkzeuge der Primitiven sind zum größten Teil symmetrisch. Der Bogen muß symmetrisch sein, damit sich, wenn man ihn in der Mitte faßt und die Sehne anzieht, seine beiden Hälften gleichmäßig spannen und den Pfeil in gerader Richtung fortschnellen. Der Pfeil und die Lanze müssen symmetrisch sein, da sie sonst die Luft nicht geradlinig durchschneiden würden. Der Schild ist ursprünglich symmetrisch, um den Körper gleichmäßig decken zu können. Selbst das Schwert, bei dem es nicht so unbedingt nötig war, hat lange Zeit eine symmetrische Form gehabt.

Die symmetrische Form der Urhütte war deshalb nötig, weil die oben zusammengebogenen Zweige notwendig zu dieser Form führen mußten und außerdem ein symmetrischer Bau dem Wind und Sturm besseren Widerstand leistete als ein unsymmetrischer. Als man dann zum Bau aus regelmäßigem Material überging, ergab sich die Symmetrie aus der gleichen Länge der Sparren und der gleichen Neigung beider Dachhälften, die im Interesse der Festigkeit war, von selbst. Das symmetrische Satteldach aber führte unmittelbar zum symmetrischen Giebel, der seinerseits wieder die symmetrische Gestaltung der Fassade zur Folge hatte.

Ebenso wurde der Steinbogen schon dadurch symmetrisch, daß er aus konstruktiven Gründen zwei gleichgroße Schenkel haben mußte, die nach der Mitte zu anstiegen. Aus demselben Grunde mußte das Tonnengewölbe horizontale körperliche Symmetrie, das Kreuzgewölbe, Kuppelgewölbe, Klostergewölbe u. s. w. radiale Symmetrie erhalten.

Alles das sind rein bauhandwerkliche Formen, die, wie oben S. 59 ausgeführt, nichts mit Kunst zu tun haben. Dasselbe gilt von den zahlreichen modernen Gebrauchsgegenständen, Gläsern, Tassen, Tellern, Flaschen, Eimern, Krügen, Scheren, Zangen u. s. w., die alle aus bestimmten praktischen Gründen symmetrisch sein müssen. Vorausgesetzt, man hätte diese Gegenstände zu Anfang in anderer Form hergestellt, so würde man sich doch bald von der Ueberlegenheit der symmetrischen Form überzeugt haben. Diese hätte sich ohne Zweifel als die tauglichste durchgesetzt, wäre aus dem Kampf der Formen ums Dasein schließlich als Siegerin hervorgegangen.

Wenn aber die symmetrische Form ebenso ein Kennzeichen handwerklicher wie kunsthandwerklicher Gestaltung ist, so geht daraus hervor, daß wir in ihr überhaupt keine spezifische Kunstform zu erkennen haben, daß sie vielmehr zu den Werkformen gehört, die sich aus der Technik und dem Gebrauchszweck entwickeln. Danach begreift man wiederum, wie manche Schriftsteller zu der Behauptung gekommen sind, die Kunstformen entwickelten sich aus den praktischen Bedingungen. Das geschah eben unter der Voraussetzung, daß Formen wie die Reihung und Symmetrie Kunstformen seien. Gerade von ihnen kann das aber nur in beschränkter Weise gelten. Wenigstens kann die Symmetrie da, wo sie praktisch bedingt ist, unmöglich als organische Form, die aus der Natur entlehnt wäre, aufgefaßt werden. Wir können sie deshalb nur da, wo sie im Ornament auftritt, den illusionserregenden Elementen zurechnen. In allen anderen Fällen müssen wir sie als illusionsstörendes Element auffassen, ebenso wie alle übrigen Züge geometrischer Regelmäßigkeit, die der Mensch der Materie verleiht. Eine Symmetrie, die sich aus der Töpferscheibe oder der Glasbläserpfeife oder der Drechselbank oder dem Webstuhl entwickelt, eine Symmetrie, die notwendig ist, damit der Gegenstand überhaupt feststehen und seinen Zweck erfüllen kann, ist kein ästhetisches Prinzip im höheren Sinne, sondern gehört zur künstlerischen Wirkung nur insoweit, als alle illusionsstörenden Elemente dazu zu rechnen sind.

Diese Auffassung wird durch alle jene Handwerksprodukte

bestätigt, bei denen sich — ebenfalls aus praktischen Gründen — eine asymmetrische Form entwickelt hat. Dazu gehören: der Hammer, das Beil, das Messer, der Schlüssel, die Wetterfahne u. s. w., Dinge, die der Natur der Sache nach nicht anders als asymmetrisch gedacht werden können. Die Waffenfabrikation hat, wie der Degen, die Hellebarde, die Streitaxt, die Turniertartsche, selbst die Flinte zeigt, von jeher die Entscheidung über Symmetrie oder Asymmetrie lediglich vom praktischen Zweck abhängig gemacht. Selbst eine scheinbare Domäne der Symmetrie, die Kleidung, weist zahlreiche Fälle asymmetrischer Gestaltung auf. Wenn auch eng-anliegende Kleidungsstücke die symmetrische Form des Körpers immer mitmachen werden, so hat doch zum Beispiel das aus Tierfellen oder ganzen Tuchstücken bestehende Obergewand immer eine asymmetrische Tendenz gehabt, schon mit Rücksicht auf das erwünschte Freibleiben des rechten Armes. Die römische Toga, der mittelalterliche Soldatenmantel, der moderne Schal, die Schärpe u. s. w. sind Beispiele asymmetrischer Gewandbehandlung. Die Fabrikation musikalischer Instrumente weist fast ebensoviel asymmetrische wie symmetrische Formen auf. Wer möchte ein Klavier (in Flügel-form), eine Harfe oder eine Zither symmetrisch sehen? Hier weiß jeder, daß die verschiedene Länge der Saiten die Symmetrie ausschließt. In der modernen Möbelkunst ist der Gesichtspunkt des praktischen Gebrauchs so sehr zur Herrschaft gelangt, daß man an unsymmetrischen Schreibtischen oder Bücherbrettern, an unsymmetrischen Sitzgelegenheiten, Schränken u. s. w. schon lange keinen Anstoß mehr nimmt. Ja, es scheint, daß eine häufigere Durchbrechung der Symmetrie zum Gefühl des Wohnlichen und Gemütlichen wesentlich beiträgt. Wirkt doch auch ein ungeordneter Schreibtisch gemütlicher als ein ordentlicher. Es scheint, daß die Analogie zu der Freiheit der Natur das Einladende eines Interieurs wesentlich erhöht, während Hinneigung zur mathematischen Regelmäßigkeit ein Gefühl der Nüchternheit und Kälte zurückläßt.

Daraus erklärt sich wohl auch die häufige Durchbrechung der Symmetrie in Fällen, wo die Asymmetrie nicht durch ein praktisches Motiv gefordert wird. Der auf der Seite angebrachte

Haarscheitel des Mannes, seine schräggesteckte Busen-
nadel, die seitlich im Knopfloch steckende Rose, der keck
auf die Seite gesetzte Hut, die seitlich angebrachte Feder,
das Anbringen der Ordenszeichen auf der linken Brust, die
Mi-parti-Tracht des späteren Mittelalters, das alles sind Fälle
von Asymmetrie, welche beweisen, wie wenig man bei der
Symmetrie von einem normativen Prinzip sprechen kann. Oft
scheint es geradezu ein gewisses Gefühl der Freiheit und kecken
Laune zu sein, was ihre Durchbrechung fordert. Das würde
sich sehr gut mit der Annahme vertragen, daß die Symmetrie
ursprünglich gar kein ästhetisches, sondern ein praktisches
Prinzip ist. Denn wenn sie wirklich zu Anfang nur deshalb
angewendet wurde, weil man sie aus praktischen Gründen nicht
gut umgehen konnte, so ist doppelt begreiflich, daß man sie
in der Folgezeit, wo es immer möglich war, gelockert hat.
Wenn sie trotzdem nach wie vor eine große Rolle spielt, so
liegt das einfach daran, daß die Fälle, die aus praktischen
Gründen die Symmetrie fordern, im ganzen doch wohl häufiger
sind als diejenigen, bei denen das nicht der Fall ist. Jeden-
falls gewinnt man leicht den Eindruck, daß die Symmetrie in
den Augen der kecken Neuerer ein langweiliger Zwang ist,
dem sie sich, so oft sie können, zu entziehen suchen. Darauf
beruht auch wohl zum Teil die vorübergehende Vorliebe für
die ostasiatische Kunst, die wir in den letzten Jahren erlebt
haben. Denn diese kennt, wie man weiß, das Prinzip der
Symmetrie in unserem strengen Sinne nicht.

Ein sehr interessantes Ergebnis der Stuttgarter Symmetrie-
ausstellung, auf das Pazaurek besonders hingewiesen hat,
war, daß die Stellung der Kunst zur Symmetriefrage in ver-
schiedenen Zeiten eine ganz verschiedene gewesen ist. Pa-
zaurek unterscheidet in dieser Beziehung konservative und
revolutionäre Kunstrichtungen. Unter den ersteren versteht
er diejenigen, die streng an der Symmetrie festhalten, unter
den letzteren diejenigen, die sich ihr gegenüber frei verhalten.
Er hat konstatiert, daß konservative und revolutionäre Rich-
tungen im Laufe der Entwicklung immer miteinander ge-
wechselt haben.

In der antiken Architektur herrscht die Symmetrie fast un-
bedingt. Unsymmetrische Bauanlagen wie das Erechtheion

in Athen sind selten und immer durch besondere Verhältnisse bedingt. Die unsymmetrische Anlage der Wohnungen, die allerdings die Regel zu sein scheint, hängt immer mit praktischen Verhältnissen, Platzmangel u. s. w. zusammen. Jedenfalls ist das typische Schema des Tempels symmetrisch. Die altchristliche und romanische Architektur steht in dieser Beziehung unter dem Einfluß der antiken, obwohl hier schon starke Abweichungen von der Achsenanordnung vorkommen, wie zum Beispiel die seitlich gestellten Glockentürme italienischer Kirchen.

Dagegen ist die Gotik insofern eine revolutionäre Kunst-richtung, als sie besonders in ihrer späteren Zeit eine starke Lockerung der Symmetrie zeigt. Seitlich gestellte Türme und Sakristeien, einseitig angebaute Kapellen, dritte Seitenschiffe, die nur an der einen Seite hinzugefügt werden, verschieden ausgebaute Türme bilden die Regel.¹⁾ Moderne Restaurations-sucht hat sich bemüht, diese „Mängel“ zu „verbessern“, das Unvollendete auszubauen. Sicherlich nicht immer im Geiste der Entstehungszeit, welche an der Asymmetrie gar keinen Anstoß nahm, ja sogar die Abweichung von ihr als besonderen Reiz empfand. Wer möchte den zweiten Turm des Straßburger Münsters vollendet sehen oder wer wünschte sich nicht die unausgebauten Kölner Domtürme mit dem berühmten Kran zurück? Was historisch geworden ist und jahrhundertlang der Silhouette einer Stadt ihr Gepräge verliehen hat, das sollte man nicht berühren, sondern lassen, wie es ist.

Die Gotik bringt es sogar fertig, Türme wie den der Eßlinger Frauenkirche durch Anfügung seitlicher Treppentürmchen ganz aus dem Gleichgewicht zu bringen, gewiß nicht zum Schaden der Gesamtwirkung. Denn gerade solche Störungen der Symmetrie wirken organisch. Wer fragt auch bei einer Pappel danach, ob sie auf der einen Seite etwas stärker entwickelt ist als auf der anderen?

Selbst im Innern der Kirche, wo doch schon die Dreischiffigkeit der Anlage und die zentrale Stellung des Altars

¹⁾ Hierher gehören auch die schiefen Turmhelme in Westfalen, die nicht etwa die Folge von unsolider oder schadhafte gewordener Konstruktion, sondern absichtlich so angelegt sind, um dem Druck des Südwestwindes strebenartig entgegenzuwirken. Vgl. Denkmalpflege X 1908 S. 42.

auf eine strenge Durchführung der Symmetrie hinzuweisen scheinen, wird das Gleichgewicht durch die seitliche Stellung der Kanzel und des Sakramentshäuschens — von sonstigen Unregelmäßigkeiten ganz abgesehen — häufig aufgehoben. Bei Wohnhäusern der gotischen Zeit ist die Eingangstür sehr oft seitlich von der Mitte angebracht worden, wenn es das Bedürfnis so forderte. Bei Türbeschlägen, Schlössern u. s. w. wird eine strenge Symmetrie eigentlich niemals angestrebt. Die Durchbrechung der Reihung durch verschiedene Verzierung der Säulenkapitelle und verschiedene Ausbildung des Fenstermaßwerks — siehe oben S. 93 — läuft in der Regel auch auf eine Aufhebung der Symmetrie hinaus.

Dann kommt wieder die Reaktion in Gestalt der Renaissance, die auf die klassischen Traditionen zurückgeht, und an welche sich das Barock unmittelbar anschließt. In der Architektur wird das Achsenprinzip streng durchgeführt, selbst da, wo praktische Gründe es nicht fordern, wo der Grundriß, um dem Bedürfnis zu genügen, auch anders hätte sein können. Die breitgelagerten Fassaden der italienischen Palazzi mit ihrem mittleren Haupttor und den beiden Eckrisaliten oder vorspringenden Eckflügeln beherrschen den Profanbau. Die Zentral- und Kuppelkirchen sind Beispiele radialer Symmetrie, und die Sitte, große Plätze durch Kolonnaden und Freitreppen in ein symmetrisches Schema zu zwingen, nimmt überhand. Welcher Unterschied zwischen dem Petersplatz in Rom und dem Marktplatz in Erfurt! Es ist, als wenn man in eine ganz andere Welt ästhetischen Empfindens versetzt würde. Selbst Villen und Parks werden in der Regel symmetrisch angelegt, und in der Innenausstattung wird die Symmetrie oft in pedantischer Weise durchgeführt.

Nun aber folgt das Rokoko, das zwar im Außenbau und in der Grundrißanordnung die Symmetrie in der Regel wahrt, aber in der Innendekoration die alte Strenge mit Bewußtsein lockert. Das in Holzschnitzerei oder Stuck ausgeführte Rahmenwerk der Wände und Decken zeigt teilweise eine völlige Aufhebung der Symmetrie. Allerdings weniger im Ganzen als in den einzelnen Teilen. Hier aber um so mehr. Selbst Kartuschen, Spiegelrahmen, Bilderrahmen, Supraporten u. s. w., also Gebilde, die mit einem Blick übersehen werden können, werden ab-

sichtlich asymmetrisch gebildet, indem man zum Beispiel die Spitze ihres Ornaments zur Seite biegt oder die rechte und linke Seite des Rahmens verschieden ausbildet. Zahlreiche Geräte, besonders Silber- und Porzellangefäße, erhalten asymmetrische Form.

Als dann infolge der Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji sowie der großen archäologischen Expeditionen der Franzosen und Engländer die klassische Kunst wieder zu Ehren kam, als mit einem Wort das Rokoko durch Zopf und Klassizismus (Stil Louis XVI.) ersetzt wurde, da kehrte man mit einemmal wieder zu der strengen Symmetrie zurück, die man bei den neugefundenen Vorbildern beobachtet hatte. Besonders bei Möbeln und Innendekorationen führte man sie in einer oft geradezu lächerlichen Weise durch, wofür die Stuttgarter Symmetrieausstellung einige sehr interessante Beispiele bot. Das Empire aber war in dieser Beziehung der gelehrige Schüler des Klassizismus. „Nie zuvor hat man auf allen Gebieten so viel von dem, was sich der Symmetrie nicht unbedingt unterwarf, beseitigt, verhüllt, ja selbst gewaltsam umgemodelt wie in den Tagen Napoleons“ (Pazaurek).

Während der Stilrekapitulationen des neunzehnten Jahrhunderts beobachten wir einen ähnlichen Wechsel, nur entsprechend der rascheren Abfolge der Stilarten auf kürzere Zeiten zusammengedrängt. Doch ist hier im allgemeinen zu bemerken, daß mit dem Abnehmen der schöpferischen Kraft die geometrische Regelmäßigkeit an Bedeutung gewinnt. Man glaubt den Mangel an Lebensfülle durch um so strengeres Festhalten an derartigen geometrischen Regeln ersetzen zu können. Speziell die Symmetrie wird oft nur als ein willkommenes Mittel betrachtet, dem Künstler die Arbeit der Erfindung zu erleichtern, indem mit dem Ausdenken der einen Hälfte eines Gerätes oder Ornaments die andere von selbst gegeben war, nur spiegelgleich wiederholt zu werden brauchte.

Die moderne Bewegung in Deutschland, die zu Ende des vergangenen Jahrhunderts einsetzt, charakterisiert sich durch eine gewisse Freiheit der Komposition, bei der auch die Symmetrie an Bedeutung ziemlich einbüßt, oft sogar in gesuchter Weise vermieden wird.

Ganz neuerdings endlich, wo mit den Schlagworten Zweck-

mäßigkeit, Werkkunst, Heimatkunst, Biedermeierei u. s. w. ein bewußter Kampf gegen die freie Erfindelust der unmittelbar vorhergehenden schöpferischen Periode gekämpft wird, hat auch die Symmetrie wieder an Autorität gewonnen. Ein Haus im Biedermeisterstil muß natürlich symmetrisch sein. Der Kampf für den italienisch-französischen und gegen den (älteren) englischen Gartenstil ist gleichzeitig ein Kampf für die Symmetrie und gegen die malerische Freiheit. Ueberall gilt das Gebundene, Geometrische und Abgezirkelte als das eigentlich Künstlerische.

Bei dieser historischen Entwicklung fällt nun eines besonders auf, was bisher noch nicht genügend betont worden ist. Das Aufundabwogen in dem Hervortreten der Symmetrie ist nämlich immer begleitet von einem Aufundabwogen in dem Hervortreten des organischen Prinzips. Und zwar kann man leicht die Beobachtung machen, daß in den Perioden, wo der Symmetrie, allgemeiner gesagt der geometrischen Regelmäßigkeit, eine besondere Wichtigkeit beigelegt wird, die organische Belebung der Formen mehr in den Hintergrund tritt, während in den Perioden, wo mit der Lockerung der geometrischen Regel auch die Symmetrie an Autorität verliert, die organische Belebung der Formen an Wichtigkeit gewinnt. Die Antike und der Klassizismus, in denen die Symmetrie die ganze Komposition beherrscht, betonen auch die gerade Linie und die ebene Fläche so sehr, daß es manchmal schwer ist, die organischen Anklänge in ihren Formen aufzuweisen. Die Spätgotik dagegen, die der Symmetrie so oft ein Schnippchen schlägt, zeigt in ihren dekorativen Formen eine Menge organischer Analogien, die teilweise sogar an das Naturalistische streifen. Man denke an die herausgewölbten Kielbögen, die astförmigen Rundstäbe, die korkzieherartig gedrehten Fialen u. s. w., Formen, die alle ein leidenschaftliches Streben nach Kraft- und Bewegungsausdruck verraten. Und ebenso zeichnet sich das Ornament des Rokostils, bei dem die Symmetrie so oft aufgehoben ist, durch einen ganz besonders unruhigen, lebendigen, ja geradezu naturalistischen Charakter aus.

Alles das ist für das psychologische Verständnis der angewandten Künste und für das historische Verständnis ihrer

Entwicklung sehr wichtig. Es wird dadurch nämlich bestätigt, daß die beiden Seiten: Zweckmäßigkeit und organische Belebung zum Wesen dieser Künste gehören, daß aber die Aufmerksamkeit der Künstler oder auch des Publikums, d. h. ganzer Kunstperioden, nicht immer gleichstark auf beide Seiten gerichtet ist. Das beruht auf der natürlichen Enge unseres Bewußtseins, die uns nicht erlaubt, in derselben Zeit unsere Aufmerksamkeit mit aller Kraft auf zwei oder mehr verschiedene Reize zu konzentrieren. In der Tat beruht der ganze Wechsel, den wir konstatiert haben, die ganze kunsthistorische Wellenbewegung, die Pazaurek nachweisen konnte, lediglich darauf, daß in der einen Periode das Gleichgewicht zwischen illusionserregenden und illusionstörenden Elementen zugunsten der ersteren, in der anderen zugunsten der letzteren verschoben wird. Es ist psychologisch begreiflich, daß ein einzelner Künstler wie auch eine ganze Generation, die ihr Bewußtsein vorwiegend auf die organische Illusion eingestellt hat, kein besonderes Interesse an der geometrischen Regelmäßigkeit nimmt, die sich unmittelbar aus dem Gebrauchszweck und der Technik ergibt. Und umgekehrt ist es ebenso begreiflich, daß diejenigen, die ganz von der Ueberzeugung durchdrungen sind, es komme in der dekorativen Kunst nur auf Zweckmäßigkeit, auf Maß und Regel an, die organische Belebung der Formen für etwas ziemlich Ueberflüssiges halten werden. Die Aesthetik, die wie jede Wissenschaft empirisch zu verfahren hat, muß natürlich mit diesen beiden Anschauungsformen rechnen. Sie kann sich nicht einseitig auf den einen Standpunkt stellen und den anderen ignorieren, wie es etwa die Tageskritik tut, deren Aufgabe es ist, dem Publikum die jeweils herrschende Kunstrichtung mundgerecht zu machen, sondern sie kann nur die Synthese aus mehreren gegensätzlichen Richtungen ziehen, indem sie jede von ihnen so weit anerkennt, als es die Rücksicht auf die andere zuläßt. Und da liegt nun die eigentliche Stärke der Illusionsästhetik darin, daß sie die Zweiheit der Richtungen, deren Schaukelspiel uns die historische Entwicklung vor Augen geführt hat, von denen immer entweder die eine oder die andere oben ist, geradezu zur Grundlage ihres Systems macht, indem sie das Kunstwerk aus illusionserregenden

und illusionsstörenden Elementen bestehen läßt, die an sich gleiche Berechtigung haben. Denn gerade in der Anerkennung dieses Dualismus liegt die Möglichkeit des Verständnisses auch der historischen Entwicklung. Da die Kunst nun einmal — nach der Illusionstheorie — diese beiden Seiten hat und die Enge des menschlichen Bewußtseins es unmöglich macht, beide immer in gleicher Weise zu betonen, muß ein Wechsel wie der historisch nachgewiesene fortwährend stattfinden. Man kann deshalb auch mit voller Bestimmtheit sagen, daß das Zurückdrängen der organischen Belebung, das unsere gegenwärtige dekorative Kunst charakterisiert und das sich in der Begeisterung für die „abstrakte Linie“ und in der primitivistisch-geometrisierenden Richtung unserer Möbelindustrie so deutlich zeigt, wieder verschwinden, aber in Zukunft immer wiederkehren wird. Ebenso wie es in der Malerei immer abwechselnd naturalistische und dekorative Richtungen gegeben hat¹⁾ und die Vertreter beider Richtungen immer geglaubt haben, daß gerade sie die einzig wahre und echte Kunst gepachtet hätten, ebenso wird es in der Geschichte der dekorativen Kunst immer abwechselnd Perioden geben, in denen das Streben nach organischer Belebung überwiegt, und solche, in denen man sich auf die praktischen Bedingungen, auf Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit besinnt. Ohne Zweifel ist gerade die Aussicht auf diesen fortwährenden Wechsel eine bessere Garantie für die gesunde Weiterentwicklung der Kunst, als es die Festlegung auf ein ein für allemal herrschendes Schema, sei es in der einen, sei es in der anderen Richtung, sein würde. Jedenfalls hat die Aesthetik kein Interesse daran, für eine dieser Richtungen mit besonderer Energie einzutreten. Sie wird vielmehr als empirische Wissenschaft aus diesem periodischen Wechsel nur den Schluß ziehen, daß auch für die dekorative Kunst, und für sie ganz besonders, der Satz von der Zweiheit der ästhetischen Vorstellungsreihen gilt, der zuerst von der Illusionsästhetik nachgewiesen worden ist.

Was folgt nun aus alledem für die praktische Anwendung der Symmetrie? Zunächst das eine, daß auch sie keine ein

¹⁾ Vgl. K. Lange, Das Gesetz des Stilwechsels in der Kunst, Kunst für Alle 1908, XXIII, S. 279, 298, 324.

für allemal gültige Norm ist. Die zahlreichen Beispiele ihrer Aufhebung selbst in der guten Architektur beweisen, daß die architektonische Schönheit nicht von ihr abhängt. Auf der anderen Seite aber folgt aus den historischen Tatsachen, die wir beigebracht haben, daß es unrichtig wäre, die Symmetrie auch in solchen Fällen prinzipiell zu verwerfen, wo sie sich naturgemäß aus den praktischen Verhältnissen ergibt. Vielmehr wird man als allgemeine Regel aufstellen dürfen: Man fasse die Symmetrie — abgesehen vom Ornament, wo sie organische Bedeutung hat — immer im Zusammenhang mit dem Gebrauchszwecke und der Konstruktion auf, aus denen sie ohne Zweifel hervorgegangen ist. Man wende sie also immer da an, wo sie sich aus dem Gebrauchszweck und der Konstruktion von selbst ergibt. Es liegt kein Grund vor, sie — aus reiner Neuerungssucht — da zu vermeiden, wo ihre Anwendung unverkennbare praktische Vorteile bietet.

Das gilt besonders für öffentliche und monumentale Bauten, Kirchen, Theater, Bahnhöfe, Parlamentshäuser, Bibliotheken, Paläste, Justizgebäude, Schulen u. s. w. Sie alle wird man, besonders wenn sie auf ebenen Plätzen oder in Straßenfronten liegen, gern symmetrisch anlegen. Nicht nur deshalb, weil die symmetrische Anordnung durch ihre Strenge und Feierlichkeit der monumentalen Bestimmung solcher Bauten am besten entspricht, sondern vor allen Dingen deshalb, weil ihre Grundrißdisposition und ihre praktische Benutzung die symmetrische Anlage geradezu fordert. Die Vorteile der axialen Raumdisposition bei großen öffentlichen Bauten, die Zweckmäßigkeit einer zentralen Anlage der Haupttüre und des Treppenhauses sind allgemein bekannt. Zu den Bedingungen der Schönheit gehört aber auch die Uebersichtlichkeit des Grundrisses, die Bequemlichkeit, mit der sich der Besucher zum Treppenhause, zur Haupttüre zurückfindet u. s. w.

Etwas anders liegt die Sache schon, wenn ein solcher Bau auf erhöhtem oder unebenem Terrain liegt. Unsere Architekten haben in diesem Falle eine Neigung zu planieren und die Gesetze der symmetrischen Komposition mitleidslos durchzuführen. Es läßt sich nicht ausdenken, wieviele Naturschönheiten dadurch schon vernichtet, wieviele Gelegenheiten

zu malerischen Gebäudeanlagen versäumt worden sind. In solchen Fällen sollte geradezu der malerische Gruppenbau, wie er — allerdings unter anderen Bedingungen — beim Münchner Nationalmuseum angewendet worden ist, die Regel bilden. Das Bauwerk sollte sich den Hebungen und Senkungen des Terrains anpassen und dadurch die Terrainbewegung, statt sie zu vernichten, noch stärker hervorheben. Es ist unbegreiflich, daß so naheliegende Wahrheiten noch nicht zum Gemeingut unserer Architekten geworden sind, und daß der Staat selbst fortwährend die Hand dazu bietet, malerischen Städten Reißbrettarchitektur auf Kosten des Genius loci zu oktroyieren. Was für ein Interesse kann man bei Museen, Kliniken u. s. w. an einer streng symmetrischen Anlage haben? Hier lassen sich auch praktisch manche Gründe für die Asymmetrie geltend machen.

Vor allem aber ist das Wohnhaus und die ländliche Architektur die klassische Stätte der asymmetrischen Anordnung. Wohnhäuser sind schon im Altertum, wie die assyrischen und kretischen Paläste, die Wohnhäuser von Priene und Pompeji zeigen, nicht immer symmetrisch angelegt worden, obwohl das Prinzip des Binnenhofs, z. B. die Aufeinanderfolge von Atrium, Tablinum und Peristyl, eine symmetrische Anlage nahegelegt hätte. Hier hat das praktische Bedürfnis immer schwerer gewogen als das geometrische Schema. So werden auch heutzutage sowohl die Einzelwohnhäuser unserer Vorstädte als auch unsere Landhäuser fast immer unsymmetrisch angelegt. Ganz natürlich, denn das Verhältnis der Räume zueinander ist so sehr durch das praktische Bedürfnis bestimmt, daß jede andere Rücksicht daneben zurücktreten muß. Und die Forderung, daß nicht der Grundriß sich nach der Fassade, sondern die Fassade nach dem Grundriß zu richten habe, ist jetzt so allgemein anerkannt, daß kein Architekt einer symmetrischen Fassade zuliebe den Grundriß symmetrisch gestalten würde.

Der Verzicht auf die Symmetrie bringt nun der Architektur einen Vorteil, den man sich neuerdings mit Erfolg zu Nutzen gemacht hat, nämlich den der malerischen Gruppierung. Darüber muß ich noch ein paar Worte sagen.

Wenn wir an einem Bauwerk die malerische Komposition

rühmen, so meinen wir damit, daß dasselbe sich der malerischen Darstellung als dankbares Objekt darbietet. Es gibt Stilarten, die an sich unmalerisch, und solche, die an sich malerisch sind. Die antike Architektur und die Richtungen, die sich an sie angeschlossen haben, sind unmalerisch, die Spätgotik, die deutsche Renaissance, Barock und Rokoko sind malerisch. Schon hieraus sieht man, daß die Tendenz zur geometrischen Reglementierung, die in jenen Richtungen herrscht, der malerischen Darstellung nicht günstig ist, während Unregelmäßigkeit der Anlage und Reichtum der organischen Gestaltung der Malerei gute Handhaben darbieten. Damit gewinnen die asymmetrischen Bauten einen besonderen Vorzug, der nicht unterschätzt werden darf. Dieser Vorzug bezieht sich nicht nur auf das Gebäude selbst, sondern auch auf seine Umgebung, auf den Zusammenhang seiner Architektur mit der Landschaft, in der es steht. Die Bedingungen, unter denen man aus einem Gebäude ein wirksames Bild machen kann, sind bekannt. Die Flächen der Mauern und des Daches, das hierbei besonders wichtig ist, müssen bei normaler Beleuchtung einen wirksamen Wechsel von Licht und Schatten aufweisen. Beleuchtete Flächen, Formschatten, Schlagschatten, Reflexe u. s. w. müssen sich auf den senkrechten und schrägen Flächen so verteilen, daß sie bei der Uebertragung in die Malerei ein klares plastisches Bild des Gebäudes ergeben, was nur der Fall ist, wenn sie in einem gewissen ruhigen Gleichgewicht miteinander stehen. Die Linienführung der Mauerkanten, Gesimse, Dachkehlen, Firste u. s. w. muß so sein, daß ihre gegenseitige Richtung bei der zentralen Projektion auf die Fläche wesentlich zur Raumwirkung beiträgt, d. h. die perspektivische Illusion fördert. Endlich muß das Bauwerk Farben haben, die auf dem Bilde gut zusammenstehen, einheitlich ineinander gehen und auch mit der Umgebung harmonieren.

Es ist klar, daß nicht jedes Gebäude diese Bedingungen erfüllt. Und zwar versagen hier oft auch solche Gebäude, die sonst architektonisch einwandfrei sind. Eine Palastfassade aus einheitlichem, koloristisch nicht besonders reizvollem Material, die in einer Straßenfront liegt, wo sie unmittelbar rechts und links in derselben Flucht von anderen gleichgültigen Gebäuden

flankiert ist, ein frei stehendes Bauwerk mit langgestreckter symmetrischer Fassade, das sind Bauten, die, in Malerei übertragen, nicht besonders wirken würden. Sie können darum als architektonische Kunstwerke doch recht gut sein. Man sieht daraus, daß es sich hier um einen besonderen Gesichtspunkt handelt, der mit praktischer und organischer Schönheit nicht identisch ist.

Hiergegen könnte man nun einwenden, daß durch die Geltendmachung dieses Gesichtspunktes eigentlich ein falscher Maßstab an die Architektur angelegt werde. Man dürfe diese Kunst nicht nach den Gesetzen der Malerei beurteilen. Allein die Tatsache läßt sich nun einmal nicht weglegen, daß die Baukunst sehr oft nach malerischen Gesichtspunkten komponiert hat, und daß gerade gegenwärtig eine weitverbreitete und gesunde Richtung unserer Architektur auf malerische Komposition mit Bewußtsein hinarbeitet. Wir müssen uns also über die ästhetische Bedeutung dieses Reizes klar zu werden suchen.

Die klassische Zeit der malerischen Komposition ist das Mittelalter. Durch seine Kirchen und Burgen hat es die Gesetze derselben ein für allemal festgelegt. Der Grundsatz bei der Komposition dieser Bauten war Anpassung an das Terrain und die Umgebung. Wenn man die unregelmäßigen Massengliederungen gotischer Kirchen ins Auge faßt, so überzeugt man sich bald, daß sie immer in engem Zusammenhang mit lokalen Verhältnissen stehen. Bei einem unsymmetrisch gestellten Kirchturm wird man häufig beobachten, daß er darauf berechnet ist, beim Herannahen durch eine Hauptstraße sofort gesehen zu werden, gewissermaßen den Abschluß eines Straßenprospektes zu bilden. Portale sind sehr häufig nicht an der gewöhnlichen Stelle angebracht, sondern da, wo man sich von der Stadt aus der Kirche in der Regel näherte. Ausgleichungen von Niveaudifferenzen durch Sockelabsätze und Treppenanlagen werden besonders gern zu malerischen Kompositionen benutzt, durch die das Terrain in seiner Eigenart wirksam zur Geltung gebracht wird. Seitlich angebaute Sakristeien und Kapellen befinden sich fast immer an der Stelle, wo sie im Stadtbild malerisch wirken, durch vor- und zurücktretende Flächen, Ueberschneidungen, Licht- und

Schattengegensätze eine besondere Wirkung ausüben. Bei allen asymmetrischen Anordnungen spielt die Rücksicht auf den Wechsel der Eindrücke beim sukzessiven Umschreiten der Kirche eine große Rolle. Die Symmetrie setzt ein Uebersehen des Baues mit einem Blick voraus. Ihre Schönheit kommt nur dann zur Geltung, wenn man die sich entsprechenden Teile gleichzeitig wahrnimmt. Die Asymmetrie und malerische Unregelmäßigkeit dagegen ist auf die sukzessive Anschauung berechnet. Und die größten ästhetischen Wirkungen sind hier oft diejenigen, die man auf dem Papier am wenigsten bemerkt. Ein solcher Bau scheint oft mehr gewachsen als gebaut zu sein. Und das beweist wiederum, daß die Natürlichkeit, die organische Folgerichtigkeit, die hier nicht aus den Einzelformen, sondern auch aus der ganzen Komposition spricht, einen besonderen Reiz bildet. Es gehört in der Tat zu den größten Schönheiten der mittelalterlichen Architektur, wie die damaligen Baumeister bei der Gruppierung ihrer Bauten auf die besonderen lokalen Verhältnisse der Stadt Rücksicht genommen, wie sie jeden Raum, jedes Zierglied auf die örtlichen Bedingungen, die Form der Plätze, den Lauf der Straßen, die Art des Zugangs, die perspektivische Nah- oder Fernwirkung berechnet haben. Nur wer von dem Gefühl für diese Art Schönheit ganz durchdrungen ist, kann die moderne Sucht der Freilegung unserer mittelalterlichen Kirchen in ihrer ganzen Barbarei empfinden.

Ebenso war beim Burgenbau die Anpassung an das Terrain, d. h. an die Form des Berges, das eigentlich Ausschlaggebende. Deshalb sind alle mittelalterlichen Burgen voneinander verschieden, deshalb ist keine von ihnen streng symmetrisch angelegt. Darum stehen sie auch so gut in der Landschaft, wachsen sie so organisch mit ihrer Umgebung zusammen. Das sind baukünstlerische Qualitäten, die nicht unterschätzt werden dürfen, und die sich zum Vorbild genommen zu haben, ein besonderes Verdienst unserer besten lebenden Architekten ist. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß unsere hervorragenderen modernen Bauten alle die Eigentümlichkeit haben, daß sie, in Malerei übertragen, gut wirken. Kein Wunder, wenn man bedenkt, daß ihre Urheber früher oft Maler waren und von der Malerei zur Architektur übergegangen sind.

Es ist nicht ganz leicht, diese malerische Schönheit unter eine bestimmte ästhetische Kategorie zu bringen. Ein illusionsstörendes Element ist sie eigentlich nicht, obwohl sie mit dem Gebrauchszweck eng zusammenhängt. Ein illusionserregendes Element ist sie ebensowenig, obwohl der Zusammenhang mit der Umgebung, das organische Herauswachsen aus dem Terrain und den lokalen Bedingungen wohl unter den Gesichtspunkt der Naturwüchsigkeit gebracht werden mag. Eher könnte man hier vielleicht einen Gesichtspunkt anwenden, den ich für die Erklärung der Gartenkunst und der Kunst der lebenden Bilder geltend gemacht habe, nämlich den der umgekehrten Illusion.¹⁾ Diese besteht darin, daß wir eine Natur, die wir wahrnehmen, in ein Bild umdeuten, daß wir eine entweder zufällig oder absichtlich in bestimmter Weise geordnete Natur als Gemälde auffassen. Das würde also in unserem Falle bedeuten, daß wir ein solches Gebäude gar nicht einfach als Gebäude anschauen, sondern es gleichzeitig in Gedanken in die Malerei übersetzen. Das Werturteil „malerisch“, das wir in einem solchen Falle aussprechen, würde dann also nichts anderes bedeuten, als daß uns ein solches Gebäude zur Vorstellung eines Bildes anregt, daß wir uns das Gebäude mit seiner Umgebung unwillkürlich als Bild denken. Jedenfalls ist das eine besondere Art von Schönheit, die sowohl von der Zweckschönheit wie von der organischen Schönheit verschieden ist. Ich sehe ein Hauptverdienst der modernen Architekturbewegung darin, daß sie uns diese Art Schönheit wieder erschlossen hat. Wir wissen jetzt, daß wir nicht darauf angewiesen sind, uns immer nur Reißbrettarchitektur gefallen zu lassen.

Der Umstand, daß die Symmetrie vorwiegend den monumentalen Bauten im Innern der Städte, die Asymmetrie vorwiegend den Burgen und Villen in der freien Natur zukommt, gibt ihr nun noch einen besonderen Stimmungscharakter, dessen Wert keineswegs unterschätzt werden darf. Die Symmetrie bedeutet das Feierliche, Erhabene, Gebundene und Zeremonielle, die Asymmetrie das Freie, Gelöste, Liebenswürdige und Form-

¹⁾ Vgl. K. Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2. Auflage, 1907, S. 496 ff.

lose. Hat sich diese Assoziation erst einmal gebildet — und sie wird sich bei einigermaßen umfassender Anschauung jedem Empfänglichen aufdrängen —, so bietet sie dem Architekten ein sehr wichtiges Mittel zur Charakterisierung dar, indem er die Symmetrie nur bei solchen Bauten anwenden wird, bei denen ihrer Bestimmung nach der ernste und feierliche Charakter besonders betont werden muß, während ihm andererseits die Auflösung der Symmetrie als willkommenes Mittel zur entgegengesetzten Charakteristik dienen kann. In diesem Sinne tritt also auch die Symmetrie in den Dienst der Stimmungstillusion. Sie ist nicht mehr schön an sich, sondern nur im Verhältnis zu einer Vorstellung, nur insofern sie etwas bedeutet, ein Mittel des Ausdrucks ist.

So sehen wir denn, daß die Symmetrie da, wo sie überhaupt ästhetisch wirkt, diese Wirkung nicht als bloße Form, als geometrisches Prinzip hat, sondern nur insofern sie etwas ausdrückt. Es verhält sich also mit ihr ebenso wie mit allen anderen Kunstformen. Nicht die Form als solche repräsentiert das Kunstschöne, sondern die Form als Mittel des Ausdrucks. Das Kunstschöne ist das Verhältnis der Form zum Inhalt. Es entsteht immer dann, wenn die Form die Fähigkeit gewinnt, einen gegebenen Inhalt, eine gewollte Stimmung treffend zum Ausdruck zu bringen.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

G. BARRET. ANLEITUNG ZUR AQUARELL-MALEREI. 8. Auflage.
97 Seiten kl. 8°. Geheftet M. 1.20.

A. CLINT. ANLEITUNG ZUR LANDSCHAFTSMALEREI IN ÖL
NACH DER NATUR. Aus dem Englischen, von O. Straßner.
45 Seiten kl. 8°. Geheftet M. —.75.

B. R. GREEN. LEITFADEN ZUR PERSPEKTIVE FÜR MALER UND
DILETTANTEN. Aus dem Englischen, von O. Straßner. 2. Auf-
lage. 40 Seiten 8° mit 11 Tafeln. Geheftet M. 1.50.

HANDBÜCHER VON FR. JAENNICKE:

HANDBUCH DER AQUARELLMALEREI, NEBST EINEM ANHANG
ÜBER HOLZMALEREI. 6. Auflage. 328 Seiten 8°. Geheftet
M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER GLASMALEREI. 307 Seiten 8° mit 31 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

HANDBUCH DER ÖLMALEREI.

I Teil: Landschaft, Marine und Architektur. 6. Auflage. 257 Seiten 8°.
Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—

II. Teil: Figur, Porträt, Historienbild und Genre, Tier-, Blumen-, Fruchtstück
und Stilleben. 166 Seiten 8°. Geh. M. 3.50, in Ganzleinen geb. M. 4.—.

DIE FARBENHARMONIE. 3., umgearbeitete Auflage von Chevreuls
Farbenharmonie. 214 Seiten 8° mit 3 Abbildungen und 4 Tafeln.
Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

KURZE ANLEITUNG ZUR TEMPERA- UND PASTELL-TECHNIK,
GOBELIN- UND FÄCHERMALEREI. 46 Seiten 8°. Geheftet
M. 1.20.

DR. FR. LINKE. DIE MALERFARBEN, MAL- UND BINDEMITTEL
UND IHRE VERWENDUNG IN DER MALTECHNIK. 2. Aufl.
134 Seiten gr. 8°. Geheftet M. 3.50, in Ganzleinen gebunden M. 4.—.

F. SCHMID-BREITENBACH. STIL- UND KOMPOSITIONS-LEHRE
FÜR MALER. 191 Seiten gr. 8° mit 4 Tafeln und 44 Textabbil-
dungen. Geheftet M. 4.50, in Ganzleinen gebunden M. 5.—.

H. S. TEMPLETON. ANLEITUNG ZUR ÖLMALEREI. Aus dem Eng-
lischen, von O. Straßner. 2. Auflage. 60 Seiten 8°. Geheftet M. 1.20.

LÜBKE-SEMRAU-HAACK GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

Dreizehnte Auflage

5 Bände in blau Ganzleinen gebunden und einzeln käuflich.

BAND I:

DIE KUNST DES ALTERTUMS. Mit 572 Textabbildungen und 13 Tafeln M. 8.—

„Wir haben in L.-S. ‚Kunst des Altertums‘ ein vorzügliches Werk, dem wir die weiteste Verbreitung und wohlverdiente Anerkennung wünschen.“

Neue Philologische Rundschau.



BAND III:

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN
Mit 488 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 12.—

„Wie das Werk jetzt vor uns steht, ist es eine außerordentlich empfehlenswerte Einführung in die Kenntnis der Renaissance-Kunst.“

Nationalzeitung, Berlin.

BAND II:

DIE KUNST DES MITTELALTERS. Mit 452 Textabbildungen und 5 Tafeln. M. 8.—

„Man darf aussprechen, daß dieses Buch im Rahmen seines Zweckes die zurzeit beste Einführung in die Kunst des Mittelalters ist.“

Wochenschrift f. klass. Philologie.

BAND IV:

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO
Mit 385 Textabbildungen und 8 Tafeln. M. 10.—

„Das Buch ist mit eingehender Sachkenntnis geschrieben und bietet ein die wesentlichen Erscheinungen jener Epoche vollständig berücksichtigendes Material.“ Bremer Nachrichten.

BAND V:

DIE KUNST DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS.
Mit 311 Textabbildungen und 13 Tafeln. M. 10.—

„Die Darstellung ist klar und warm, an manchen Stellen von — man möchte sagen — feinpädagogischem Geschick... Das Ganze ist vorzüglich, namentlich auch das Bildmaterial. Nicht nur die farbigen Tafeln, Helio- gravüren und Lichtdrucke, sondern auch die Textabbildungen unterstützen aufs beste die Darstellung.“

Preuß. Schulzeitung.

„Dieses Kunstwerk von Lübke-Semrau-Haack ist die erste Bibel der Kunst, monumental und doch lebenswarm, klassisch und doch zeitgemäß wie keine andere. Die Deutschen haben nichts Umfassenderes und Besseres.“
Volkserzieher, Berlin.

DER AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

31 große Kunstblätter (Imperial-Format) in Lichtdruck

2. Auflage. In Mappe M. 31.50

„Der Aktsaal von Prof. Roth ist ein Originalwerk von großer Bedeutung. Möge derselbe daher jedem, dem es an tieferem Studium gelegen ist, sei er Künstler, Anatom, Mediziner oder kunstverständiger Laie, auf das wärmste empfohlen sein.“

Weimarsche Zeitung.

SKIZZEN UND STUDIEN FÜR DEN AKTSAAL

Von Professor CHR. ROTH

— 30 Blatt Folio in Lichtdruck —

In Mappe M. 21.—

Der Verfasser will mit diesen Skizzen und Studien dem jungen Künstler insofern nützen, als er demselben einen Fingerzeig gibt über die Art und Weise des Studiums bezüglich des „Nackten“. Dieses Werk leistet eine wertvolle Beihilfe im Aktsaal und sollte bei seiner gediegenen Ausstattung und dem billigen Preise von jedem Künstler und Dilettanten angeschafft werden.



PLASTISCH- ANATOMISCHER ATLAS

zum Studium des Modells und der Antike

Von Professor CHR. ROTH

4. Auflage — Folio

In Mappe M. 16.—

„Gewissenhafte Treue und künstlerischer Schönheitsinn gehen hier Hand in Hand; ein erläuternder Text fördert das Verständnis. Hyrtl in Wien schrieb an Roth: „Auffassung und Darstellung des künstlerischen Objekts sind mir nie in so befriedigender und wohlthuender Weise entgegengetreten, als in Ihrem wahrhaft klassischen Werke.“

Allgem. Zeitung.

DIE GESTALT DES MENSCHEN

Mit Benutzung der Werke von E. HARLESS und C. SCHMIDT
für Künstler und Anthropologen dargestellt

von GUSTAV FRITSCH

Dr. med., Professor an der Universität Berlin, Geheimer Medizinalrat

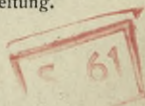
VIII und 173 Seiten in Quart mit 287 Abbildungen im Text und 25 Tafeln
2. (wohlfeile) Auflage

In engl. Leinen gebunden M. 7.50

„... Fritsch gibt uns in vortrefflich klarer und einfacher Darstellung alles das, was der Künstler an anatomischem Wissen nötig hat... Knappe Textfassung, eine Fülle klarer und wohlgewählter Illustrationen und vor allem ein sehr billiger Preis machen das Werk zur Anschaffung empfehlenswert.“

Malerzeitung.

S-26



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351273

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294551