

Anthologie

Die folgende Anthologie von Texten dient einerseits der Entlastung des vorausgehenden Essays. Zum anderen soll dem ominösen Umstand Rechnung getragen werden, dass gerade die Schlüsseltexte Böttichers und Sempers zwar stets zitiert und bemüht, jedoch weit seltener auch im Wortlaut zur Kenntnis genommen wurden (und werden). Die Auswahl ist insgesamt natürlich bewusst einseitig und tendenziös. Sie dient der Dokumentierung des hier in den Vordergrund geschobenen Aspektes eines – in dieser theoretischen Ausschliesslichkeit fiktiven – Gegensatzes zwischen «nackt» und «bekleidet». Allerdings mag die Anthologie Zeugnis vom Nutzen und Vorteil und auch von der Häufigkeit solcher einfacher, als Metaphern auf die Architektur bezogener Bilder ablegen. Dass schon Alberti den «nackten» Baukörper als solchen bezeichnet, auch wenn er ihn hinterher nach allen Regeln der Kunst einzukleiden trachtet, dass Laugier das nackte Erscheinungsbild der Architektur («le nud du mur») ausdrücklich anerkennt und Boullée sich die – in erster Linie angestrebte – architektonische Wirkung eben nicht mehr von den Ordnungen und Ornamenten, sondern von Licht und Körper verspricht, ist im Hinblick auf «moderne Architekturauffassungen» immerhin bemerkenswert und suggeriert Kontinuitäten, die in deutlichem Widerspruch zum vermeintlich radikalen Bruch der Moderne mit der Geschichte stehen. Den zeitlich früheren Texten sind kurze einleitende Bemerkungen vorangestellt, auch wenn sich diese mit dem vorausgehenden Text des Essays überschneiden. Die nachfolgenden Texte sind dort ausführlicher dargestellt, so dass sich ähnliche Anmerkungen an dieser Stelle erübrigen.

Die «Weglassung aller zwecklosen Verzierung»

L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (ca. 1452), ed. Orlandi/Portoghesi, Mailand 1966; *Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912 (1975)

Die – hier aus dem Zusammenhang gerissenen – Zitate Albertis stammen aus jenen letzten Kapiteln des neunten Buches, in denen Alberti nochmals seine Grundauffassungen in Empfehlungen und Mahnungen zusammenfasst. Dabei geht es auch um eine optimale Ausschmückung von Bauten, was sich sowohl auf ‘Schönheit’ wie auch auf ‘Angemessenheit’ bezieht. Von Bedeutung ist, dass schon hier die Wirkung der Architektur (über deren ‘Formen’ und ‘Figuren’!) auf die Sinne herausgestrichen wird.

Der klassische Vorwurf an die «historische» Architektur, Dekoration und Ornamente beliebig über alle nur erdenklichen Bauten auszustreuen, wird von Alberti auf der Basis der von ihm ohnehin stark betonten (vitruvianischen) Unterscheidung in öffentliche – der Dekoration zuzuweisende – und private Bauten vorweggenommen. Seine Kritik ‘falscher’ Ornamente beinhaltet in diesem Zusammenhang malerische Dekoration und endet mit dem Hinweis, man solle eine Architektur zuerst ‘nackt’ auführen, bevor man sie bekleide. Das «nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias» belegt also schon bei Alberti nicht nur die (abstrakte) Vorstellung vom nackten Baukörper, sondern auch die architektonische Metapher vom Bekleiden, oberflächlich betrachtet eine Art «Bekleidungslehre» ante litteram. Immerhin ist hier – was auch nach Semper ein Thema ist – die Reihenfolge nackt-bekleidet als die einzig richtige deutlich angegeben. Noch brisanter für tendenziös-moderne Leser erscheint die anschließende Empfehlung Albertis, die (dem nackten Baukörper hinzugefügten) ‘ornamenta’ sollen derart konzipiert sein, dass sie gleichsam von der routinierten – ‘mittelmässigen’, besser ‘durchschnittlichen’ – Handwerkerband (und nicht von der einzelnen individualistischen Künstlerpersönlichkeit) zu leisten seien, auf dass – in konsequenter Folgerung – die Architektur und das Architektonische weiterhin Oberhand behalte.

- S. 843 Est enim in formis profecto et figuris aedificiorum aliquid excellens perfectumque natura, quod animum excitat e vestigioque sentitur, si adsit, si vero desit, maiorem in modum desideratur. Et sunt praesertim oculi natura percupidi pulchritudinis atque concinnitatis, et in ea re sese praestant morosos et admodum difficiles.
- S. 509 *Es strahlt nämlich tatsächlich von den Formen und Gestalten der Gebäude etwas Besonderes aus, das von der Natur hervorgerufen wird und uns im Innern erregt, wenn es vorhanden ist. Fehlt es aber, so wird es in noch höherem Masse vermisst. Und vor allem die Augen begehren von Natur besonders nach Schönheit und Ebenmass, worin sie sich sehr eigensinnig und heikel zeigen.*
- S. 845 Erit etiam vitium, si quae publicis debentur ornamenta, ea privatis adiunxeris, aut contra, quae privatis, tu ea publicis apposueris, praesertim si erunt illa quidem suo in genere nimia; si erunt non mansura, veluti qui futilia caduca putidulaque picturae illi «ni»-menta publicis adegerit: aeterna enim esse publica oportet.

Et vitium profecto grave est, quod ipsum apud nonnullos ineptos videmus, qui opera vixdum inchoata fucō picturae et sculpturae insignibus expoliant atque explent; ex quo fit, ut caduca istaec prius deleantur, quam opus eductum sit. Nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias; ultimum erit, ut ornes; cui rei et temporum et rerum occasio et facultas sese tum demum praestabit, cum id commodissime et sine ulla impeditioe poteris.

S. 510 *Es wird auch ein Fehler sein, wenn Du den Schmuck, der für öffentliche Gebäude gehört, an privaten anbringst, oder umgekehrt, den für private an öffentlichen verwendest, besonders wenn jene ganz kleine Gebäude in ihrer Art sind. Wenn sie nicht bleibend sind, und man bemalt diese gleichsam nichtigen, hinfälligen und kleinlichen Sachen mit Bildern, wie sie für die öffentlichen Gebäude passen. Denn ewig sollen die öffentlichen Gebäude sein. Und wahrlich ein schwerer Fehler ist, was ich tatsächlich bei manchen ungeschickten Leuten sehe, welche die kaum in Angriff genommenen Bauwerke mit einem falschen Schein von Malereien und Bilderwerken aufputzen und beladen. Daher kommt es dann, dass diese Nichtigkeiten früher zugrundegehen, als das Bauwerk selbst aufgeführt ist. Denn nackt soll man ein Bauwerk zu Ende führen, bevor man es bekleidet. Das letzte wird sein, dass man es schmückt, wie es die Zeit, Gelegenheit und Möglichkeit dann erst erlaubt, wenn man es am bequemsten und ohne irgendwelche Behinderung tun kann.*

«(Chapitre II. Des différens ordres d'Architecture)

Article VII.

Des Edifices où l'on n'employe aucun ordre d'Architecture.»

Es kennzeichnet die theoretischen Bemühungen intellektuell interessierter Architektur-Dilettanten (dazu gehören der Jesuit Laugier genauso wie der Franziskaner Lodoli), dass sie losgelöst von Konventionen oder praktischen Notwendigkeiten unbeirrt und konsequent ihre Anschauungen und Empfehlungen entwickeln. Dementsprechend werden diese (bis heute) etwas einseitig als polemisch oder radikal aufgefasst, wo sie sich doch meist aus 'vernünftigen' Gründen, dank einfacher logischer Schlussfolgerungen, gleichsam automatisch ergeben! Laugiers – in der kunstgeschichtlichen Literatur meist übersehenen – Empfehlungen, eine korrekte, regelhafte Architektur ohne Anwendung der Säulenordnungen (die noch J. F. Blondel gleichzeitig als das A und O jeder guten Architektur propagiert) zu garantieren, sind die Frucht eines einfachen Syllogismus. Die in den Säulenordnungen inhärenten Proportionsgesetze liessen sich danach direkt und ohne Umweg, dies die verblüffend einfache Einsicht, auf die Baukörper anwenden. Damit ist die kommende 'Baumassen-Ästhetik' etwa im Sinne Boullées, der die Wirkungen der Architektur über deren Körperbeschaffenheit definiert, unter Umgehung der Säulenordnungen im voraus legitimiert. Spätestens ab den 1780er Jahren ist übrigens in Frankreich die Ablösung ganzer auf den Säulenordnungen basierender Fassadensysteme perfekt. An ihre Stelle tritt gerade auch bei öffentlichen Bauten die Kombination aus Baukörper und Tempelfront, was andererseits in den palladianischen Mustern wiederum längst vorgegeben war.

Laugiers Text ist auch im präzisen Wortlaut aufschlussreich. Der ästhetische Wert von Architektur wird von ihm auf drei Faktoren in dieser Reihenfolge zurückgeführt: Präzision der Proportionen, Eleganz der Form und – erst dann – Wahl und Anordnung der Ornamente. Proportion ist nun nicht mehr nur ein der Modultheorie entsprechendes Aufmessen einzelner Teile. Laugier spricht ausdrücklich von der «proportion du total». Und der Absolutheit dieser Formulierung wird – ebenso 'universalistisch' – der «goût naturel» zugeordnet. Weitere Festschreibungen ergeben sich mühelos aus dem Gesagten: dass exakte Proportionen mit der «simplicité la plus grande» zusammengingen und so immer einen befriedigenden Effekt erzeugen würden; dass natürlich die «figures géométriques régulières» (einer alten Vorliebe der Architektur für die Geometrie entsprechend) wieder vermehrt zum Zuge kommen würden; dass schliesslich «le nud du mur» wesentlich in Erscheinung treten müsste, was die Funktion des Ornamentes übernimmt: alles 'moderne' Forderungen ante litteram aus dem Kopfe eines scharfsinnigen Jesuiten!

S. 121 Les grands ordres d'Architecture ne conviennent point à toute sorte d'édifices,
-131 parce qu'ils entraînent une dépense que tout le monde n'est pas en état de faire, & qu'ils exigent des façades d'une grande étendue dont peu de bâtimens sont susceptibles. Les grands ordres n'appartiennent proprement qu'aux grandes Eglises, aux palais des Princes & aux édifices publics. Pour tout le reste, il faut nécessairement avoir recours à des décorations plus simples & moins coûteuses. On peut faire de jolis & même de très-beaux bâtimens, sans le secours des entablemens & des colonnes. Nos Architectes ne l'ignorent point, & j'ose dire que c'est dans ces sortes de bâtimens, que pour l'ordinaire ils réussissent le mieux. Comme la composition en est plus libre & moins savante, elle est aussi plus à portée d'un génie & d'une capacité médiocre. Ce n'est pas

qu'un grand Architecte en doive regarder le travail comme au-dessous de lui. Plus la composition est libre, plus il est facile d'y mettre de la nouveauté & de l'invention. On peut y répandre les graces à son gré. On peut y exécuter toute sorte de pensées élégantes, nobles, sublimes. On peut, ce qui est plus précieux, en varier le dessein à l'infini. Ainsi un habile homme en s'y appliquant aura toujours de quoi se faire honneur.

La beauté des bâtimens dont je parle, dépend principalement de trois choses: de l'exactitude des proportions, de l'élégance des formes, du choix & de la disposition des ornemens.

Quelque libre que soit la composition d'une façade de bâtiment, les proportions n'en sont jamais libres. De tous les degrés d'élevation possible, il n'y en a qu'un seul de bon sur une longueur donnée. L'œil du spectateur trouvera toujours du trop haut ou du trop bas, jusqu'à ce qu'il rencontre cet unique degré, que machinalement il cherche. L'habileté de l'Artiste consiste à étudier ce degré, & à le saisir avec justesse. A la proportion du total doivent répondre avec la même exactitude les proportions de chaque partie. Les dimensions des étages, celles des portes, des fenêtres & de tous les ornemens qui les accompagnent, doivent être réglées sur la longueur & la hauteur de tout le bâtiment, & être tellement d'accord qu'il en résulte un ensemble qui plaise. Sur tout cela nous n'avons proprement aucune regle bien assurée. Le point unique jusqu'où il faut atteindre, & au de-là duquel on ne doit point s'élever dans les proportions, ne nous est pas suffisamment connu. Il n'y a que le goût naturel joint à un grand usage qui puisse guider sûrement les Architectes dans cette ténébreuse voie. Ils approchent plus ou moins du terme, selon que leur sentiment est plus ou moins délicat, ou qu'une longue expérience a rendu le jugement de leurs yeux plus ou moins infaillible. Il seroit à souhaiter qu'on fit à cet égard des observations critiques qui pussent avec le temps fixer l'incertitude, en déterminant les bornes précises, & le point juste de division entre le trop haut & le trop bas, le trop grand & le trop petit dans tous les genres. Cette partie de l'Art a été trop négligée. Combien de bâtimens les uns trop grêles, les autres trop écrasés? Combien dans un même bâtiment d'étages, de portes, de fenêtres, de plinthes, de corniches, dont l'élevation peche ou par excès ou par défaut! Cette partie de l'Art est des plus essentielles. Tout bâtiment qui sera exact dans ses proportions, n'eût-il que cette qualité, fût-il d'ailleurs de la simplicité la plus grande, produira toujours un effet satisfaisant. Au lieu que si les proportions manquent, c'est un défaut que la richesse des ornemens ne corrigera jamais; & on aura le chagrin d'entendre dire au premier venu: cela est trop haut, ou bien cela est trop bas.

J'ai parlé en second lieu de l'élégance des formes. Cet Article n'est point à négliger, si l'on veut faire des ouvrages qui plaisent. Les formes sont déterminées par les plans. Le seul moyen de les rendre agréables, c'est d'éviter le commun & le trivial, & de faire ensorte qu'il y ait toujours quelque chose de neuf, d'historié, de singulier même. On peut se prévaloir ici du secours de toutes les figures géométriques régulières, depuis le cercle jusqu'à l'ellipse la plus allongée, depuis le triangle jusqu'au dernier polygone. On peut mêler les figures rectilignes avec les curvilignes; au moyen de quoi il est facile de varier les plans presque à l'infini, en leur donnant à chacun une forme qui n'ait rien de commun, & qui soit toujours régulière. La forme la plus ordinaire de nos bâtimens est un quarré long. Mais cette forme trop universelle est devenue triviale, & n'a plus rien d'intéressant. Nous aimons naturellement la nouveauté & la variété. Il faut que tous les beaux Arts se prêtent à ce goût que la nature nous donne. Nous n'estimons leur mérite, qu'autant que nous leur trouvons de quoi exciter & satisfaire ce goût. Si l'inspection de la plûpart de nos bâtimens fait sur nous une impression si légère, nous pouvons l'attribuer à la grande monotonie qui regne dans leurs plans. Qui en a vu un, les a presque tous vûs. C'est toujours un plan quarré long, il n'y a du plus ou

du moins que pour l'étendue. Le Collège des Quatre-Nations est presque le seul de nos bâtimens, où l'on trouve du neuf & du singulier dans la forme. Aussi ne manque-t-il jamais de fixer particulièrement l'attention. Si l'on y regarde de près, on connoîttra que le plus grand mérite de ce joli bâtiment, vient de sa forme élégante, & du mélange gracieux de lignes courbes & de lignes droites qui terminent son plan. La forme d'un édifice peut tirer un autre caractere d'élégance, des différentes élévations que l'on donne à ses diverses parties, & de la maniere dont on en varie les amortissemens. Les Palais du Luxembourg & des Tuileries ont cette dernière espece d'élégance dans la forme, & n'ont point la première. La grande façade du Château de Versailles sur les jardins, n'a ni l'une ni l'autre. Du côté des cours le plan du Château est un peu plus historique: mais il l'est sans goût & sans élégance. Ce sont plusieurs quarrés longs qui se suivent toujours en se rétrécissant, & dont le dernier est enfin si étroit qu'il est tout-à-fait choquant. Le plan des écuries est vraiment élégant, parce qu'on y voit un juste mélange de lignes droites & courbes. Si ces deux écuries étoient réunies à la première Cour par deux grands portiques en demi-ellipse sur la longueur, ce morceau effaceroit tout le reste.

Enfin j'ai parlé du choix & de la disposition des ornemens. Dans une décoration simple, il suffit de marquer les angles par des pierres de refend du haut en bas, de marquer les étages par un plinthe uni & qui ait peu de saillie, de donner aux portes & aux fenêtres des chambranles unis en avant-corps, de couronner tout le bâtiment par une corniche dont le profil soit peu composé, & gracieusement dessiné. Dans une pareille décoration comme le nud du mur doit essentiellement paroître, il n'y a pas trop d'inconvénient à bomber, à cintrer même le dessus des portes & des fenêtres. Si l'on veut des décorations plus riches, on peut marquer tous les trumeaux par des panneaux, dont les formes sont très-variables, & orner le dedans du panneau de sculpture en bas-relief. On peut au-dessus des portes & des fenêtres tailler des fleurons, cela vaudra mieux que de marquer la clef de leur cintre par des mufles, des consoles, ou des cartouches ce qui est encore pis. Les cartouches, sont un ornement qui ne sauroit jamais être que de mauvais goût, parce qu'il ne ressemble à rien dans la nature. Le mieux sera de n'en jamais employer.

Je ne fais ici que donner des vûes aux Architectes. C'est à eux de suivre, d'étendre, de perfectionner ce que je viens de leur indiquer. Ils voient présentement qu'on peut faire des bâtimens de tous les genres, de tous les degrés de beauté, sans y employer aucun des grands ordres d'Architecture. Ils doivent conclurre de-là que dans les grands édifices même, un bon moyen d'en nuancer la magnificence, c'est d'y réunir à ce que les ordres d'Architecture ont de plus superbe, ce que les bâtimens sans ordre d'Architecture ont de plus élégant. Voilà bien des ressources que je leur mets en main. S'ils savent en profiter, il leur sera facile de tout embellir & de tout varier.

Die Berühmtheit Lodolis, «Forse il Socrate Architetto», wie vielsagend sein Porträt schon in der ersten Ausgabe der «Elementi d'Architettura Lodoliana» (1786) unternimmt ist, bleibt eng mit der mangelhaften Überlieferung seiner Ideen und Theorien verknüpft. Um die richtige Wiedergabe seiner Lehre stritten sich Leute wie Memmo und Algarotti, was sich in dem folgenden Passus, einem 'Kernsatz' des – nicht zufällig von den italienischen Rationalisten 'wiederentdeckten' – lodolianischen «Funktionalismus», deutlich zu erkennen gibt. Memmo zitiert Lodoli gemäss Algarotti und attestiert für einmal: «queste sono originalissime parole lodoliane», was nicht nur meint, dass Algarotti hier den Meister korrekt wiedergibt, sondern auch, dass sich in diesem Diktum die Quintessenz lodolianischer Vorstellungen erkennen lässt: «Nessuna cosa si dee mettere in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione.»

Lodolis überliefertes Ziel ist – in Überwindung vitruvianischer Inkonsistenzen und doch von dessen Definition der Architektur ausgehend – die Wiederherstellung einer Wissenschaft von der Architektur. Wichtiger als der (später hochgespielte) Zusammenhang von Darstellung und Funktion (wobei dieser Begriff ohnehin in einem sehr weiten Sinne aufzufassen ist) ist dabei die angestrebte innere Kohärenz an und für sich – die Wissenschaftlichkeit eben! Insofern lässt sich Lodolis Anspruch mit anderen 'theoretisch interessierten' Versuchen einer Lehre von der Architektur – auch mit der «Tektonik» Böttichers – durchaus vergleichen.

- S. 16
/17
- Ma seguiamo l'Algarotti. A questo passo prego i miei pazienti Lettori di considerare quanto studiava il padre Lodoli per ben ispiegarsi con semplici e poche parole. «Nessuna cosa si dee mettere *in rappresentazione* (queste sono originalissime parole lodoliane) che non sia anche veramente *in funzione* con proprio vocabolo, dovendosi chiamar abuso tutto quello che tanto o quanto si allontana da un principio, ch'è il fondamento vero, la pietra angolare, su cui quegli pensava che avesse da posare l'arte architettonica. Fermo il filosofo nei suoi principii procede coi suoi ragionamenti più in là, e se ne ricava una troppo terribile conseguenza.»

- ...
- S. 60
- Che la funzione della materia tutta atta a compor fabbriche, è quella moltiplicata e modificata azione che risulta dalla stessa materia, qualor venga essa impiegata dimostrativamente, secondo la propria indole ed il proposto fine, e fa sempre essere concordi tra esse la solidità, l'analogia et il comodo.

Rappresentazione è l'individua e totale espressione che risulta dalla materia qualor essa venga disposta secondo le geometrico-aritmetico-ottiche ragioni al proposto fine.

Solidità architettonica è quella fermezza individuale e totale che risulta nelle fabbriche dalle statico-fisico-chimiche teorie, applicabili alla soggetta materia semplice e composta.

Analogia è quella proporzionata regolar convenienza delle parti e del tutto, che risultar deve nelle fabbriche da stereometrico-aritmetiche teorie combinate colle ragionevoli norme, applicabili alla forma e misura delle fasi, de' membri, de' fori e de' vasi architettonici.

E.-L. Boullée, «Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture, suivies de vues tendant aux progrès des beaux-arts», in: (Jean-Marie Pérouse de Montclos)
E.-L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'Art*, Paris 1968

Was seit Alberti bezüglich Körperhaftigkeit und Sinnesvermittlung geäußert wurde, ist bei Boullée im Zeichen der Lehre vom «Sublimen» aufs innigste verknüpft und entsprechend emphatisch vorgestellt. Die Kunst, auf die Seelen einzuwirken, das «émouvoir», wird jetzt zur erklärten Zielsetzung des Architekten. Und er erreicht dieses Ziel über die Wirkungen des Lichts und der Massen. «L'effet des corps», die direkte Wirkung der «masses» – und nicht mehr bloss deren wohlproportionierte formale Bestimmung – sind das Thema. Und dass die reinen geometrischen Formen diesem Ziel besser dienen, wird von hier über Charles Blanc bis zu Le Corbusier fortgeschrieben. Dessen Definition, «l'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière» liest sich wie eine Synthese der beiden Forderungen Boullées: «L'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'architecture»; «l'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps...» Bleibt zu ergänzen, dass dieser Baukörper-Lehre natürlich die Bereimigung der lästigen Frage der Säulenordnungen – im Sinne Laugiers – vorausgehen musste!

S. 34
135

L'architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propres à l'établissement des hommes sont créés par les moyens dépendant de cet art bienfaiteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il y communique. ...

L'architecture étant le seul art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre, cet avantage unique en constate la sublimité. Les moyens de mettre la nature en œuvre qui appartiennent à l'architecture proviennent de pouvoir en certains cas effectuer ce que la poésie ne peut que décrire. Par exemple, la peinture des Champs-Élysées se réaliserait s'il existait un architecte qui eût le génie du poète. L'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'architecture, car dans tous les monuments susceptibles de porter l'âme à éprouver l'horreur des ténèbres ou bien, par ses effets éclatants, à la porter à une sensation délicieuse, l'artiste, qui doit connaître les moyens de s'en rendre maître, peut oser se dire: je fais la lumière.

L'architecte, comme on le voit ici, doit se rendre le metteur en œuvre de la nature; c'est avec ses dons précieux qu'il doit produire l'effet de ses tableaux et maîtriser nos sens. L'art de produire des images en architecture provient de l'effet des corps et c'est ce qui en constitue la poésie. C'est par les effets que produisent leurs masses sur nos sens que nous distinguons les corps légers des corps massifs et c'est par une juste application, qui ne peut provenir que de l'étude des corps, que l'artiste parvient à donner à ses productions le caractère qui leur est propre.

«Bericht über die am 27., 28. und 29. Januar d. J. in Zürich Statt gefundene Versammlung schweizerischer Ingenieure und Architekten», in: (C.F. von Ehrenberg), *Zeitschrift über das gesammte Bauwesen*, bearbeitet von einem Vereine Schweizerischer und Deutscher Ingenieure und Architekten, Vierter Band, Zürich 1839

Der Hinweis auf die von Wegmann in einem Vortrag geäußerten Anschauungen steht hier als Beispiel für jene – von der Forschung eher vernachlässigten – Versuche des 19. Jahrhunderts, die Reform und die Zukunft der Architektur eben nicht über die Definition eines «neuen Baustyls», sondern ganz im Gegenteil über den Verzicht all dessen anzugeben, was in der Tradition der Säulenordnungen steht. An die Stelle tritt hier bei Wegmann offensichtlich die «einfache Lehre der Construction», was im übrigen in gleicher Weise nach rückwärts wie nach vorne weist.

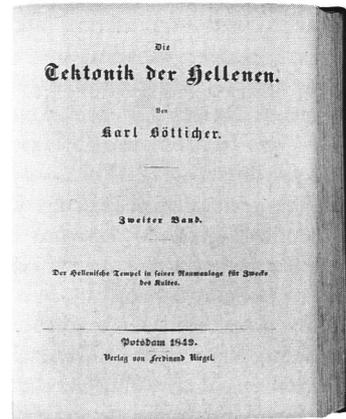
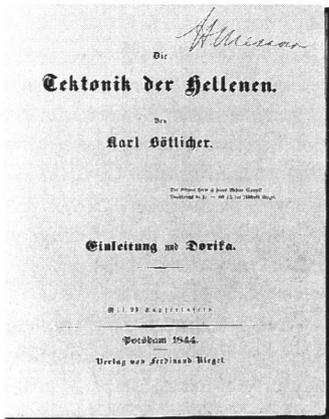
S. 123 Herr Architekt Wegmann von Zürich hielt einen Vortrag: «Über die Prinzipien der neuern Bauschule in Deutschland». Die Art und Weise des architektonischen Unterrichts früherer Zeiten, die sich mehr auf Nachahmung vorhandener Monumente des Alterthums, als auf Erfindung beschränkte, wird vom Hrn. Wegmann beleuchtet und deren Mängel hervorgehoben. Erst zu Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts habe die Architektur durch das eigentliche Studium der Antike eine neue künstlerische Richtung gewonnen, als deren Hauptbeförderer *Hübsch* in Karlsruhe angegeben wird. Hr. Wegmann tadelt hierauf die immer noch Statt findende Anwendung von Säulen und Pilastern da, wo sie bloss als Zierde angebracht, gewöhnlich nichts zu tragen, von Verzierungen, die keinen Zweck zu erfüllen haben; besonders rügt er das Übereinanderstellen verschiedener Pilasterordnungen an Façaden, indem ein solches Pilastersystem keinesweges Reichthum, sondern vielmehr grosse Armuth an Ideen beurkunde. Sodann geht Hr. Wegmann auf das gewagte Feld einer neuen deutschen Baukunst über, welche sich lediglich auf die einfachen Lehren der Construction, mit Weglassung aller zwecklosen Verzierung, basieren soll.¹

¹ Es thut uns leid, den Vortrag des Herrn Wegmann nicht wörtlich geben zu können, da wir das Manuscript nicht erhalten konnten; wir glauben indessen, die Grundideen desselben richtig aufgefasst zu haben und ersuchen Hrn. Wegmann um Verbesserung, wenn dies vielleicht nicht überall der Fall seyn sollte. Jedenfalls aber versprechen wir Hrn. Wegmann, über die vorgebrachten Grund-

ideen, von denen wir einige in Wagner's Ästhetik gelesen zu haben glauben, eine nähere Beleuchtung in unserer Zeitschrift; wenn wir uns auch nicht vermessen mögen, einen neuen Baustyl aufzufinden, sondern diese klippenvolle Bahn, auf welcher schon so Mancher Hals und Beine gebrochen, gern genialern Köpfen zu betreten überlassen.

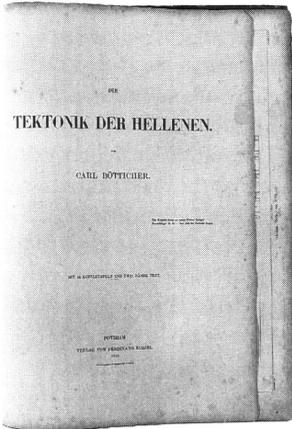
Anmerk. der Redaktion.

«Tektonik» – «Bekleidungstheorie»



Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1844

S. XIV Das Princip der Hellenischen Tektonik ist nachweisbar ganz identisch mit dem
-XVI Principe der schaffenden Natur: den *Begriff* jedes Gebildes in seiner *Form* auszusprechen. Aus diesem Principe allein entspringt ein Gesetz der Form, welches hoch über der individuellen *Willkühr* des werthätigen Subjektes steht, innerhalb seiner Grenzen die allein wahre, die höchste Freiheit einschliesst und der Erfindung eine unversiegbare Quelle eröffnet. Dieses Princip nehmen wir wahr im grossen *Monumente* was dem Götterkulte geweiht ist, es erstreckt sich bis auf das kleinste Geräth, bis auf das geringste Geschirr was der häuslichen Verrichtung diene. Daher auch das Bereich der *letztern* Gegenstände, in denen dabei ein unerschöpflicher Reichthum der lieblichsten Gedanken edler Sitte und feinen Lebensbedürfnisses, heiligen Brauches und realen Nutzens aufbewahrt ist, nothwendiger Weise zur Ergänzung des Gedankenkreises hinzugezogen werden muss. – Der Hellenische Bau im Plane und Aufbau, zeigt sich durchaus als ein idealer Organismus, der zur Erzeugung eines *Räumlichen* auf eine *kunstvolle* Weise *gliedert* ist. Dieser Raumbildende Organismus, vom Ganzen bis auf das kleinste seiner Glieder – *membra* – ist ein Gedachtes, gehört nur der Erfindungskraft der menschlichen Seele an, und hat kein Vorbild in der umgebenden Natur wonach es geschaffen werden könnte. Jedes einzelne seiner Glieder geht nur aus dem *Ganzen* hervor, ist deshalb ein *unerlässlich nothwendiger* Theil, ein *integrirendes* Element desselben, welchem aus dem *Ganzen* je seine *besondere* Funktion und Oertlichkeit übertragen und angewiesen wird. Nach einer solchen Conception erbildet alsdann die werthätige Hand des Tektonen jedes Glied in einem körperlichen *Schema*, wie es sich zur Bildung der Räumlichkeit nicht allein seiner eignen Funktion, sondern auch seiner statischen *Zusammenwirkung* mit allen *übrigen* Gliedern am *vollkommensten* entledige. Indem man aber dem betreffenden Baumaterialie eine Form verleiht, und zwar die Form eines *baulichen* Gliedes, indem man *alle* diese Glieder zu einem in sich vollendeten Mechanismus zusammenreihet, wird in dem Materiale das inliegende aber in formlosem Zustande *ruhende* und *latente* Leben zu einer dynamischen Aeusserung gelöst, zu einer *statischen* Funktion genöthigt; es wird demselben damit eine höhere Existenz, ein ideales Sein verliehen, weil es jetzt als Glied eines



idealen Organismus fungirt. Die Verwirklichung des Begriffes jedes Gliedes kann man betrachten als durch zwei Elemente geschehen: durch die *Kernform*, und durch die *Kunstform*. Die Kernform jedes Gliedes ist das mechanisch nothwendige, das statisch fungirende Schema; die Kunstform dagegen nur die Funktion-*erklärende Charakteristik*. Diese Charakteristik versinnlicht aber nicht bloss die eigene Wesenheit jedes Gliedes, sondern auch seinen Bezug zu den *anschliessenden* Gliedern, sie enthält auch die *Funktur* der mit ihm wirkenden; und so wie schon mechanisch alle Glieder zu einer statischen Einheit vereinigt sind, so verknüpfen *bildlich* die *jungirenden Symbole* alle Glieder folgerecht zu einem *einzigem untrennbaren* Organismus. Diese erklärende Charakteristik ist daher gleichsam nur eine Hülle des Gliedes, eine symbolische Attribution desselben – decoratio, *χόσμος*. Sie entsteht mit *demselben* Augenblicke in welchem das mechanische Schema des Gliedes koncipirt wird; der Gedanke an beide ist *Eins*, sie werden beide mit einander geboren. Erst mit *ihrer* Erscheinung wird der Begriff jedes Gliedes *offenbar*, erhält sein todter Stoff den Reflex eines organisch *Belebten*, eines statisch *Wirkenden* im Zustande dauerndster Ruhe und Unveränderlichkeit; da ja überhaupt jeder Materie stets erst eine Bedeutung verliehen wird, sobald sie durch Ausprägung einer Bildform als ein vom *Geiste Gezeichnetes*, durch *Gedanken Belebtes* erscheint. Man muss in Wahrheit gestehen, es sei die Darstellung dieser innerlich wirkenden unsichtbaren Thätigkeit eine *polyhymnische Mimik*; lautlos und starr, verräth sich Gedanke und Begriff nur durch charaktervolle Zeichen.

Da es endlich bildnerisch möglich ist im körperlichen Maassstabe dieser Symbole auch die *Grösse* des zu versinnlichenden Begriffes auszuprägen, so tritt die Funktion jedes einzelnen Gliedes, die statische Wechselwirkung und organische Beziehung aller *gegenseitig, messbar* verkörpert dem Auge entgegen; es ist der bauliche Begriff proportional messbar geworden.

Wenn die Organisation so wie das körperliche Schema aller einzelnen Glieder – also der *mechanische* Schematismus – nur ein *Gedachtes* war, was kein vorbildlich Gegebenes in der umgebenden Natur hatte nach welchem es gebildet werden konnte, so ist dies umgekehrt mit der lebenvollen *Charakteristik*, mit der *Kunstform* der Fall. Die Elemente oder die einzelnen Symbole woraus sie besteht, können nicht bloss im Kreise des *Gedachten* sich bewegen, sondern müssen auf *Wahrgenommenes* gegründet

sein. Sie wird auf dem mechanisch nothwendigen Kernschema je eines Gliedes erzeugt durch bildnerisch schickliche Uebertragung von Objekten der organischen Aussenwelt, welchen *ursprünglich* schon eine Wesenheit inliegt die dem Begriffe des betreffenden baulichen Gliedes *vollkommen analog* ist. *Das ursprünglich schon vorhandene Reale dient dem Gedachten Neugeschaffenen zum kosmischen Charakteristikon.* Daher der Ausdruck des schärfsten objektiven Bewusstseins, weder *Zufälligen* noch *Willkürlichen* in diesen Symbolen. Und zwar sind diese Analoga von denen sie abstrahirt werden Objekte welche nicht eine *einseitige* noch *konventionelle* Gültigkeit haben, sondern für ihren Begriff so *allgemein wahr, so weltgütig* sind, und dabei ein so reines Sein für ihn gewonnen haben, dass die das *Ideal* desselben bilden; was denn zur Folge hat dass sich diese Idealität auch auf die baulichen Glieder mit überträgt. Deshalb kann weder das *Prinzip* was ihnen zu Grunde liegt, noch können *sie selbst* bloss dem kleinen Geschlechte der Hellenen allein angehören, sondern es wird Beides für alle kommenden Geschlechter als eine Wahrheit gegeben sein.

...

Einleitung

Zur Philosophie der tektonischen Form

1. Allgemeines über das Prinzip der Hellenischen Tektonik: den Begriff jedes tektonischen Körpers in der Form auszusprechen.

§ 1.

Unter *Tektonik* begreifen wir im engeren Sinne: die bauliche und Gerätebildende Werkthätigkeit, sobald dieselbe ihre aus Bedürfnissen des geistigen oder physischen Lebens hervorgegangenen Aufgaben *ethisch zu durchdringen* vermag, und sonach nicht allein dem blossen Bedürfnisse durch eine materiell nothwendige *Körperbildung* zu entsprechen, sondern die Letztere auch noch zur *Kunstform* zu erheben vermag.

Wir fassen demnach die gesammte tektonische Thätigkeit in zwei Kreise: den Kreis der *rein baulichen Werke* – den der Architektonik, und den Kreis der kleinern Bildungen – den der *Tektonik der Geräte*. Beiden liegen zwar ganz gleiche Prinzipien der Bildung zu Grunde, indem aber in der Architektonik, wegen der Grossheit ihrer Aufgaben und des Umfangs ihrer Mittel, diese Prinzipien sich viel grösser und drastischer aussprechen, so entwickeln wir dieselben hier zuerst. Jedoch wollen wir weiter unten, wo die Prinzipien durch betreffende Beispiele belegt werden, neben dem das rein Bauliche Angehenden, auch aus dem Kreise der Geräte alle Hauptelemente zur Vergleichung ziehen, um eben die Identität der Prinzipien in beiden Kreisen nachzuweisen.

...

S. 4/5

§ 2.

1. Die Hellenische Architektonik erbildet die *totale* Form eines Bauwerkes *der Natur des betreffenden Materiales entsprechend*, aus *einzelnen für sich bestehenden, zur Existenz und zum Zweckgebrauche der ganzen Baulichkeit nothwendigen*, und den *entsprechend in der Räumlichkeit angeordneten und vertheilten Körpern*.

2. Jedem dieser Körper ist bei der Konzeption des Ganzen von vorn herein *eine gewisse struktive Funktion – bauliche Dienstverrichtung –* zugetheilt, die er in einem ihr entsprechenden *technisch nothwendigen Schema von seiner örtlichen Lage oder Stellung aus beginnt, nach einer bestimmten Richtung hinwärts entwickelt, und in den vorgezeichneten*

ten Raumgrenzen beendet. Ein solcher Körper ist mithin ein Strukturtheil oder ein Strukturglied des ganzen Baues.

3. Nach ihrer struktiven Vereinigung zu einer totalen Form, erscheinen alle diese Strukturtheile in einem Ausdrucke welcher sowohl den innern Begriff, die Wesenheit oder *mechanische Funktion* eines jeden für sich, als auch die *wechselseitige Begriffsverbindung – Funktion – aller im Ganzen, auf das anschaulichste und prägnanteste darstellt.* Dies ist das Dekorative oder die Kunstform jedes Theiles.

4. Wenn schon durch die allgemeinen kubischen Dimensionen so wie durch das struktiv nothwendige Schema die statischen und struktiven Leistungen eines solchen Theiles realisirt werden, so wird doch erst durch die dekorative Formencharakteristik oder durch die Kunstform recht eigentlich *sein Begriff in allen Beziehungen ausgesprochen.* Ja man kann sagen, dass – weil sowohl das statisch nothwendige kubische Schema, als wie auch dessen Kunstform *vollkommen analog dem tektonischen Begriffe des Strukturtheiles ist* – dass der *Begriff äusserlich messbar* ausgesprochen erscheint. Deshalb lässt sich sowohl das Verhältniss der mechanischen Leistungen eines Strukturtheiles für sich, als wie auch die Grösse seines Bezuges zu allen übrigen Theilen der Gesamtform, durch analoge Proportion seines kubischen Schema, so wie seiner dekorativen Formenausdrücke *ebenmässig* und *harmonisch* vor Augen stellen.

...

S. 6 In der Form erscheint der Begriff des Körpers so wie jeder einzelne Theil desselben *messbar* verkörpert. Natürlich wird die Messbarkeit nicht durch ein bestimmtes Maass, Zoll, Linie, sondern nur durch den Vergleich des Einzelnen zum Ganzen, also relativ, möglich. Beim Säulenbau ist das natürlichste relative Maass der Durchmesser oder Halbmesser der Säule.

S. 6 § 3.

-12 1. Das Prinzip nach welchem die Hellenische Tektonik ihre Körper erbildet, ist ganz identisch mit dem Bildungsprinzip der lebendigen Natur: *Begriff, Wesenheit und Funktion jedes Körpers durch folgerechte Form zu erledigen, und dabei diese Form in den Aeusserlichkeiten so zu entwickeln, dass sie die Funktion ganz offenkundig verräth.*

2. Form eines Körpers nämlich ist in der Hellenischen Tektonik wie in der schaffenden Natur: *Verkörperung* oder *plastische Darstellung seines innern Begriffes im Raume.* Die *Form* erst verleiht dem baulichen Materiale die Eigenschaft seine Funktion erfüllen zu können; umgekehrt kann aus der Form jedes Mal die Funktion erkannt werden.

...

2. Körperform, ganz abstrakt betrachtet, kann weder schön noch unschön sein. Das Kriterium von körperlicher Form giebt die Analogie mit dem Begriffe, der Wesenheit, der Funktion des Körpers. Es ist jedes Mal *die* Form welche dem innern Begriffe desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht, und seine Wesenheit in der äussern Erscheinung ethisch (geistig sittig) am wahrsten und schlagendsten darstellt, die *schönste.* Wenn daher von Ausbildung einer Form die Rede ist, so kann das nur so viel heissen, als: ihr Schema technisch plastisch vollkommen für *ihren inliegenden Begriff* entwickeln. Hieraus allein bestimmt sich ein *Gesetz* für alle Formenbildung, welches als allgemein gültige unantastbare Wahrheit auftritt, und jede individuelle und subjektive *Willkühr* der Formgestaltung ausschliesst. Hieraus allein gehen auch die Beweise gegen jede *begriffswidrige* Entwicklung hervor. Es ist dies die Wahrheit die in aller körperlichen Formation der Naturgebilde zu finden ist, das Gesetz wonach sich der Habitus eines ganzen Körpers so wie jedes seiner einzelnen Theile erbildet, von dem beseelten Körper des Menschen an bis zur anorganischen leblosen Formation des Minerals herab. Wie manche unförmlich erscheinende Gestaltung gewisser Thiere und Pflanzen die oberflächlich betrachtet Scheu und Widerwil-

len erweckt, tritt in wunderbarer Schönheit hervor, sobald der kundige Physiolog den Begriff und die Wesenheit des Ganzen, die Funktion jedes seiner einzelnen Theile unserm Auge erschliesst, und die wunderbare Weisheit der Organisation, die Schönheit, Wahrheit und Vollendung der Formen für ihre Wesenheit, unserm Sinne offenbart. In den Produktionen der Hellenischen Antike selbst, die in ihrer originalen Epoche sich als ein reiner Ausfluss des Naturgeistes durch die Mittelsperson jenes Geschlechtes darstellt, giebt es gewisse Formenbildungen welche *uns*, die wir von jenem unmittelbaren und innigen Zusammenhange mit der Natur so weit entfernt worden sind, in der ersten augenblicklichen Erscheinung seltsam, unnatürlich und monströs vorkommen, an die wir uns erst gewöhnen müssen und die wir endlich, sobald wir ihr inliegendes Verständniss gewonnen haben, eben wegen der Wahrheit in der Darstellung ihres Begriffes, uns aneignen und sie reproduciren. Es sind dies eben Formenbildungen auf die wir stets zurückkommen müssen, wenn wir ähnliche und gleiche Begriffe zu verkörpern und darzustellen haben. Ich darf nur an die geflügelten Figuren, Faunen, Kentauren, die fischschwänzigen Okeaniden, die Greifen, die aus Thierkopf, Pflanzenkelch und Thierfuss komponirten Geräthstützen usw. erinnern, um eine Andeutung zu geben. Eben so wenig können bloss todte Profilinien, Karniss, Kehle, Wulst usf. einen Begriff gewinnen und irgend nur ein Kriterium zulassen, wenn man nicht weiss dass sie nur die Profilbewegung der einzelnen Schemata oder Formenelemente sind, welche in ihrer Gesamtheit ein Symbol bilden, das einen struktiven Begriff an einer Oertlichkeit versinnlichen soll. Denn es wird die bauchigste äussere Profilinie des Echinus einer Dorischen Säule, sollte sie auch über die Maassen schwülstig gebildet sein, wahr und schön erscheinen, sobald sie nicht die *herabwärts überfallende* Profilbewegung eines Kymation, sondern die *aufsteigende, das in sich Aufnehmen* andeutende, eines Kessels, einer Patera bildet. Die todte Profilinie ist mithin weder schön noch hässlich, nur in Hinsicht auf den Begriff den sie als Profilbewegung einer bestimmten körperlichen Organisation und Entwicklung, oder eines Symboles solcher Organisation giebt, erhält sie Gesetz und Geltung, Kriterium und Rechtfertigung.

§ 4.

1. Wenn an jedem Körper in der organischen Natur durch eine wirkliche Lebens-thätigkeit – wirkliches Fungiren – die im Keime oder innersten Kerne angelegte Form nach und nach zu den erforderlichen Proportionen entwickelt, die kleinsten Extremitäten des weichen bildsamen Stoffes nach und nach in Vollendung entfaltet werden, auf diese Weise *durch die lebendige Funktion und innere Wesenheit die äussere Form* in lebenthätigem Ausdrücke gebildet, und umgekehrt *durch die Form wieder Funktion, innere Wesenheit, kurz der Begriff dargestellt wird*: so kann die Tektonik einen solchen *Wesenheit und mechanische Thätigkeit verrathenden Ausdruck* in den Aeusserlichkeiten ihrer darstellenden Körper, bei dem todten anorganischen Materiale woraus sie diese Körper bildet, nicht anders als *scheinbar* und gleichsam als von *aussen angebildet oder angelegt* erzeugen. Und zwar geschieht dies so, dass man sich zuerst für die vorgeschriebenen Raumgrenzen – statisch nothwendigen Körperproportionen, einen Körperkern oder eine Kernform in einem solchen Formenschnitte – *Schema* – vorbereitet denkt, *welcher in seiner Nacktheit schon die tektonische Funktion vollkommen erledigt*, alsdann aber diesem Kerne *solche Extremitäten angefügt* oder denselben gleichsam mit einer aus *solchen* Formen gebildeten *Hülle bekleidet* zeigt, welche eben seinen *innern Begriff* in allen Beziehungen auf die prägnanteste Weise erklären.

Dies ist die *dekorative Charakteristik, die Ornamenthülle* des Kernschema vom Strukturtheile, welche in ihrer Kontinuität aus einzelnen begriffsanalogen Formenschematen gebildet wird.

2. Diese dekorative Bekleidung oder charakteristische Attribution der Kernform *fungirt deshalb auch nie materiell oder struktiv*, sondern hat nur den ethischen Zweck: die bauliche Funktion welche der ganz allein fungirende Kern physisch verrichtet,

äusserlich darzustellen und lebendig zu versinnlichen. Sie ist daher *symbolisch*, weil überhaupt der Begriff des Kernes durch Attributionen oder Charaktere bezeichnet wird, welche in sinnbildlicher Weise äusserlich *das* bezeichnen und *scheinbar* verrichten was er wirklich verrichtet.

3. Ausser der *besondern* Funktion eines Strukturtheiles, soll die dekorative Charakteristik zugleich dessen *Verknüpfung – Funktur – mit dem Begriffe jedes anschliessenden Strukturtheiles, die wechselseitige organische Beziehung beider zu einander*, und so weiter gehend *die Totalität des Werkes wie aus einem einzigen Formenorganismus entwickelt* darstellen.

4. Nach solcher Ansicht verfährt die antike Tektonik mit sehr richtigem Sinne so, dass sie die dekorative Bekleidung des Kernes, als *struktiv nicht nothwendig*, von dem *struktiv nothwendigen Kernvolumen desselben, ganz wahrnehmbar sondert* und sie wie *angelegt oder von aussen angefügt darstellt*. Indem man hierdurch das Wirkliche vom Scheinbaren trennt, und die Dekoration *als das was sie in der That nur sein soll*, als *Begriff-symbolisirende Hülle* des wirklich fungirenden Kernes vor Augen legt, wird nicht allein dem ursprünglichen Verständniss beider Theile entsprochen, sondern es erwächst auch materiell für die Konsolidirung der dekorativen Bekleidung noch ganz besonders der grosse Vortheil, *dass die oft sehr zarten Extremitäten in welche sie endet, vor zerstörenden Wirkungen, welche die verschiedenen Strukturtheile in ihrer mechanischen Kombination als materiell oder statisch fungirende Massen auf einander äussern würden, vollkommen gesichert sind*.

...

2. *Der Kern jedes Strukturtheiles, aller dekorativen Attribution entblösst, ist in seiner nackten Körperlichkeit vollkommen schon fähig alle baulichen Funktionen zu erfüllen; es ist durchaus nicht nachzuweisen dass irgend eins der dekorativen Symbole in der Hellenischen Architektur statisch wirklich fungirend und für einen solchen Zweck angelegt sei*. Es ist weder Basis noch Kapital der Säule, weder Sparrenkopf noch Mutulus, weder Zahnschnitte noch irgend ein Symbol des Geison struktiv nothwendig und in solchem Sinne begründet; auf eine Vermehrung der Kohärenz oder Statik durch die dekorative Bekleidung ist wohl nirgends gerechnet worden. Diese Grundsätze machen daher auch die Bekleidung der Kernform durch Putz, Stukk, Mosaik, Bronze usw. möglich. Es wäre ja gar nicht denkbar dass sich zwei verschiedene selbständige Style im Hellenischen hätten bilden können, wenn die dekorativen Extremitäten, Kapital, Base, tragende und jungirende Glieder usw. struktiv nothwenig wären. Denn wenn z.B. die Base es wäre, so könnte keine Dorische Säule existiren; wenn der Dorische Abakus es wäre welcher das Epistyl *trüge*, so könnten der Jonische Volutenabakus, welcher dasselbe gar nicht berührt, oder der dünne zerbrechliche Abakus des Korinthischen Kapitales usf. nicht ihren Dienst leisten.

...

Jedoch kann ein Formenausdruck welcher an seiner Oertlichkeit einen rein dekorativen Zweck hat, zu einem wirklich statisch fungirenden Elemente umgewandelt werden, wenn man ihn in einem so bedeutenden Volumen Materials und so analogen Formenschema bildet, dass er Kohärenz und Statik genug erhält um zu fungiren; wie die Verwendung des Korinthischen Mutulenschema zur Aufsetzung von Statuetten und Büsten vor Wänden und Säulen, deutlich zeigt. Umgekehrt lehrt uns dieses Beispiel sehr überzeugend, was das Schema eines solchen frei vorspringenden fungirenden Mutulus an seiner Oertlichkeit als Bekleidung des Geison, diesem Geison symbolisch für einen Ausdruck in Bezug auf seine Funktion verleiht.

Es ist wohl überflüssig zu bemerken, wie, wenn hier von Kernform und deren dekorativer Bekleidung die Rede ist, nur gemeint sein kann, dass die letztere nicht alle Mal technisch erst angefügt werden soll, wie bei Putz, Metall usf., sondern dass, wenn Kern und Hülle aus Einem Volumen gearbeitet werden, wie bei Sandstein, Marmor u. dergl., die ganze Körperlichkeit des Strukturtheiles so angelegt wird dass die dekorativen Extremitä-

ten aus dem Volumen ektypirt werden können, und dennoch das als struktiv nothwendig erkannte Schema des Kernes vorherrschend festgehalten werde.

...

5. Da jeder Strukturtheil ein aus der Gesamtorganisation hervorgehendes und dieselbe mit bewirkendes raumbildendes Element ist, so hat die Hellenische Tektonik nach einem gesunden praktischen Gefühle den *Kern* jedes Strukturtheiles, *ohne dekorative Hülle* betrachtet, von vorn herein in einem körperlichen Schema aufgefasst welches seinen raumbildenden Begriff im Ganzen, seine mechanisch struktive Kombination mit allen anschliessenden Theilen, so wie seine Funktion für sich, statisch am solidesten, und technisch am praktikabelsten erledigt. *Der Zweck der dekorativen Hülle*, welche die Oberfläche dieses schlichten glatten Kernes überzieht, ist: diesen Begriff in allen Beziehungen, bis in seine kleinste Singularität, prägnant vor Augen zu stellen. So viel einzelne Bezüge zum *Ganzen* oder *so viel Singularitäten für sich* der Begriff des Strukturtheiles enthält, *so viel einzelne dafür analoge Symbole* werden in der dekorativen Hülle des Kernes *an den entsprechenden Oertlichkeiten entwickelt*. Hierbei wird folgerecht das Maassverhältniss jedes Symboles zum ganzen Strukturtheile, analog sein müssen dem Grössenverhältniss jeder Singularität die es darstellt zum Begriffe des ganzen Theiles. Dadurch erscheint die Körperlichkeit jedes einzelnen Symboles mit der des ganzen Strukturtheiles verglichen, in einem festen relativ messbaren Verhältnisse.

Wir wollen diese allgemeinen Andeutungen über die dekorative Symbolik jedes Strukturtheiles in einigen Sätzen näher ausführen, um denselben durch angezogene Beispiele aus dem Baue selbst ein leichteres Verständniss zu geben.

6. Da jedem Strukturtheile eine bestimmte Oertlichkeit und ein gewisses räumliches Maass innerhalb welchem er seine Funktion *beginnt, entwickelt und beendet*, ferner auch eine gewisse Richtung nach der er sie entäussert vorbestimmt ist, so wird die dekorative Bekleidung den Begriff des Strukturtheiles innerhalb dieses Maassraumes entwickeln; sie wird den *Beginn* des Strukturtheiles anzeigen, seine Wesenheit in der bestimmten Richtung hin entwickeln, und dieselbe erst am *Ende des Maassraumes abschliessen*.

Dies ganz einfache in der Natur der Sache liegende Gesetz wird *jeder subjektiven Willkühr* in Hinsicht auf ein beliebiges Anbilden von Symbolen auf dem Kernschema des Theiles während des Weges welchen er vom Beginn bis zum Ende zu durchmessen hat, einen Zügel anlegen, und *die Ruhe der Form, so wie das klare Verständniss ihres Begriffes herstellen*.

7. Hat die Kernform eines Strukturtheiles in *ihrer ganzen Maassdauer* oder auf allen Punkten ihrer Ausdehnung *ein und dieselbe Funktion, Wesenheit und Begriff*, so wird sie in der dekorativen Bekleidung *ohne Unterbrechung stetig* symbolisirt. Hat sie dagegen nicht *stetige* Funktion, oder sind verschiedene Wesenheiten in ihr anzuzeigen, so wird die dekorative Bekleidung diese Nüancen *ebenfalls streng anzeigen und entwickeln*.

8. Der *Schluss* oder die *Beendung* der dekorativen Bekleidung ist, je nach dem Begriffe des Theiles, *zweierlei* Art. Entweder ist er *ganz frei und selbständig*, oder durch die statische Wirkung des folgenden Strukturtheiles bedingt.

9. Schliesst sich weiter hin *kein* Strukturtheil an, so wird der dekorative Ausdruck die Form als *frei beendend* charakterisiren.

10. Schliesst sich aber weiterhin ein Theil an, so wird die Endung durch Symbole charakterisirt die in ihrem Schema sowohl den Begriff der Endung, *als auch zugleich den der statischen Einwirkung darstellen, welche der anschliessende Theil seiner Wesenheit nach auf ihn ausübt*. Daher hierfür nur Symbole stehen können, die neben dem Begriffe des

9. Schliesst sich weiter hin *kein* Strukturtheil an, so wird der dekorative Ausdruck die Form als *frei beendend* charakterisiren.

10. Schliesst sich aber weiterhin ein Theil an, so wird die Endung durch Symbole charakterisirt die in ihrem Schema sowohl den Begriff der Endung, *als auch zugleich den der statischen Einwirkung darstellen, welche der anschliessende Theil seiner Wesenheit nach auf ihn ausübt*. Daher hierfür nur Symbole stehen können, die neben dem Begriffe des Endenden auch noch die lebendige statische Einwirkung versinnlichen, welche durch das Zusammentreffen – Konflikt – beider Theile dem Gedanken nach entsteht, und ganz augenscheinlich die Grösse des statischen Lebens und Wechselwirkens beider Theile an diesem Orte darstellen. Hierbei wird es möglich, je nach dem Maasse welches man der statischen Mächtigkeit beider kollidirenden Theile beimisst, im Schema des Konfliktsymbolos plastisch bildnerisch das Maass dieses statischen Verhältnisses beider auszusprechen.

11. Obgleich die so gestimmte *unfreie* Endung die Anknüpfung eines folgenden Strukturtheiles vermuthen lässt, so wird der Begriff dieser Anknüpfung doch erst *vollkommen* dadurch hergestellt, *dass man der Endung ein Symbol folgen lässt welches entschieden schon auf die Entwicklung und die Wesenheit des folgenden hindeutet* oder dieselbe *indicirt*, und so den Gedanken einer organischen Verknüpfung – Junktur – beider Strukturtheile bewirkt.

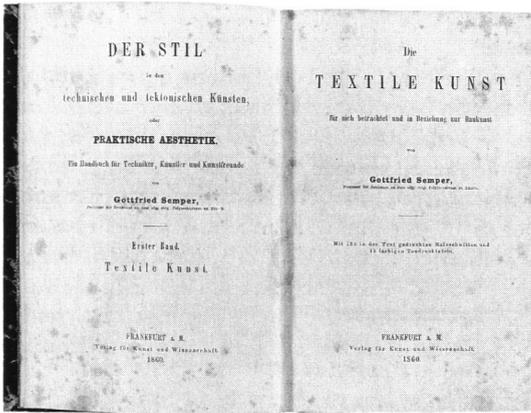
12. Die Wesenheit des *anschliessenden* Strukturtheiles bestimmt daher das *Symbol der Junktur*.

13. Ist diese Wesenheit eine *allgemeine*, oder soll ganz allgemein die Wesenheit *aller* folgenden Theile indicirt werden, so wird auch das Symbol der Junktur dem analog ein *allgemeines* oder auf die Wesenheit aller folgenden Theile insgesamt bezüglicher sein. Soll dagegen nur die Wesenheit eines unmittelbar folgenden Theiles angedeutet werden, so wird das Symbol der Junktur bloss auf diesen besondern singulären Theil hinweisen.

14. Dasselbe Ausdrucksgesetz das für die *Endung* eines Strukturtheiles gilt, gilt auch für den *Beginn* desselben; je nachdem derselbe als ein selbständiger und frei für sich bestehender, oder aber als ein auf die totale Organisation bezüglicher und integrierender Theil derselben gefasst sein soll.

Ist nämlich die Wesenheit eines Strukturtheiles von der Art, dass er als ein selbständiger, für sich bestehender, ohne Bezug auf die gesammte Organisation gefasst ist, so wird er beim Beginn seine *selbständigen*, nur für seine Wesenheit gültigen Indicien oder Junkturen haben müssen. Ist er aber als integrierend im Ganzen und auf die *ganze* Organisation bezüglich gefasst, so erhält er *allgemein* bezügliche Junkturen, oder solche welche auf die Wesenheit aller folgenden allgemein hinweisen.

...



Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Erster Band, Textile Kunst*, Frankfurt a.M. 1860

«Prolegomena»

Der nächtliche Himmel zeigt neben den glanzvollen Wundern der Gestirne mattschimmernde Nebelstellen – entweder alte, erstorbene, im All zerstobene Systeme, oder erst um einen Kern sich gestaltender Weltdunst, oder ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung.

Sie sind ein passendes Analogon für ähnliche Erscheinungen am Gesichtskreise der Kunstgeschichte, auf Zustände des Uebergangs einer Kunstwelt in das Gestaltlose und gleichzeitig auf die Phase sich vorbereitender Neugestaltung einer solchen hinweisend.

Diese Erscheinungen des Verfalls der Künste und der geheimnissvollen Phönixgeburt neuen Kunstlebens aus dem Vernichtungsprozesse des alten sind für uns um so bedeutungsvoller, als wir uns wahrscheinlich mitten in einer Krisis, wie die ange-deutete, befinden, nach allem was sich von uns, die wir des Standpunktes und der Uebersicht über dieselbe entbehren, weil in ihr lebend, darüber urtheilen und vermuthen lässt.

...

S. 217 «Viertes Hauptstück. Textile Kunst. Das Princip der Bekleidung in der Bau-
-231 kunst»

β. Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.

§ 59.

Allgemeines.

In dem 3. Hauptstücke wurde bereits mehrfach auf das Entstehen und die Ableitung der meisten dekorativen Symbole in der Baukunst aus den textilen Künsten hingewiesen; dasselbe bereitet auf das nun Folgende über den tief greifenden und allgemeinen Einfluss derselben und der ihnen ursprünglich angehörigenden deckenden und bindenden Elemente auf den Stil und das formale Wesen der Künste und der Architektur insbesondere vor. Man könnte sich wundern, dass in der ganzen Kunstliteratur kein ernstlicher Versuch hervortritt, diese Frage in allen ihren so überaus wichtigen Folgerungen zu behandeln, da doch in ihr der Schlüssel für manches Räthsel in der Kunstlehre und die Essenz der meisten Gegensätze und Kontraste, welchen wir in formal-stilistischer Beziehung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte begegnen, enthalten ist. Doch konnte diess nicht wohl geschehen, vor den neuesten Entdeckungen und Forschungen die der allgemeinen Lösung dieser Frage vorangehen mussten. Diess ist die durch Quatremère de Quincy zuerst angeregte und seitdem durch eine langjährige fast ununterbrochene Kontroverse zwischen Gelehrten und Künstlern hindurchgeführte neueste polychrome Anschauung der antiken Architektur und Plastik, wonach sie nicht mehr nackt, in der Farbe des Stoffs der in Anwendung kam, sondern mit einem farbigen Ueberzuge bekleidet erscheint. Diess sind die wichtigen Ausgrabungen und Funde auf den verödeten Feldern, wo einst die uralten Reiche der Assyrer, Meder und Babylonier blühten, diess sind die genaueren Darstellungen und Beschreibungen früher bekannter und die wichtigen Entdeckungen neuer Kunstmomente auf den Gebieten Persiens, Kleinasiens, Aegyptens, Cyrenaikas und Afrikas. Diess sind endlich die nicht minder wichtigen Forschungen die in den letzten zwanziger Jahren sich der mittelalterlichen Kunst, sowohl christlicher wie muselmännischer, zuwendeten.

Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist der Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüthe, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uralten Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor Alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weitverbreitet sind und tief haften.

War diese Ablösung und Lostrennung der klassischen Antike von dem grossartigen allgemeinen Bilde, welches die gesammte antike Welt gewährt und innerhalb dessen sich die erstere doch nur gleichsam als Hauptgruppe hervorhebt, die ihrer Umgebung nicht entbehren kann, durch sie erst getragen und in ihrem wahren Sinne erklärt wird, für die richtige Auffassung der klassischen Kunst sehr hinderlich, so verloren dadurch jene umgebenden und vorbereitenden Theile des zerstückelten Bildes,

die Parerga desselben, vollends alle ihre Beziehungen. So erklärt es sich, dass viele Bewunderer der Klassicität, denen der Sinn für Grösse und für das Mannichfaltige im Schönen nicht natürlich innewohnt sondern die sich eigentlich erst in die Schönheitsbegeisterung hineinstudirten, aus Vorurtheil und mangelnder Selbstständigkeit des Geschmacks in eine souveräne Verachtung der sogenannten barbarischen Kunst hineingeriethen, uneingedenk der Bewunderung welche die Hellenen selbst, wie Herodot, Xenophon, Ktesias, Polybios, Diodor und Strabo, der Grösse und Harmonie dieser barbarischen Werke zollten. Die Einstimmigkeit hellenischer Schriftsteller aus der besten Zeit über die Monumente Asiens und Aegyptens hätte über den Werth derselben aufklären sollen und in Ermangelung eines eigenen Urtheils musste consequenterweise diess hellenische Schiedsgericht als Massstab der Schätzung jener Werke dienen. Aber man ist hellenischer gesinnt als selbst die Hellenen, überbarbarisirt das Barbarenthum und denkt dabei an eine Art modifizirter Menschenfresserei, obschon es nur einen Gegensatz bezeichnet der nicht ursprünglich zwischen griechischem und ungrischem Wesen bestand, sondern erst eintrat wie jene lang vorbereitete Blüthe allgemeiner antiker Völkercultur sich auf Hellas Boden entfaltet hatte. Die homerische Sprache kennt dieses Wort noch nicht, weil damals der Begriff noch nicht existirte dem es entspricht, der sich erst viel später zwischen hellenischem und barbarischem Wesen als Gegensatz beider gestaltete. Auch die hellenische Kunst ist in ihren Elementen barbarisch und wir müssen durch Erforschung dieser barbarischen Elemente, woraus sich die hellenische Kunst entfaltete, das Studium der letzteren vorbereiten, müssen Helena, die leibhaftige, lebendige, wahre, wieder von den «Müttern» heraufbeschwören.

Ein anderer Kontrast ist für uns nicht minder bedeutsam: das Mittelalter und die Antike. Das jetzt erst besser erkannte Mittelalter, mit seiner romantischen Architektur und Kunst im Allgemeinen, führt uns durch Vermittlung des Römerthums wieder auf das uralte Bildungsprinzip zurück, zeigt sich aber zugleich im entschiedensten Kampfe gegen dasselbe und in beiden Beziehungen ist das Mittelalter zu der richtigen Auffassung und Schätzung der Antike nothwendig, während es sich gleichzeitig aus sich *selbst* nur ungenügend, vollständig erst durch diese Vergleichung mit der Antike erklärt.

Das schaffende Genius der Griechen hatte eine edlere Aufgabe, ein höheres Ziel, als die Erfindung neuer Typen und Motive der Kunst, die sie von Alters her überkamen und ihnen heilig blieben; ihre Mission bestand in anderem, darin nämlich, diese, fertig wie sie dem Stofflichen nach bereits fixirt waren, ihren nächsten gleichsam tellurischen Ausdruck und Gedanken in *höherem Sinne* aufzufassen, in einer Symbolik der Form, in welcher Gegensätze und Prinzipie, die im Barbarenthum einander ausschliessen und bekämpfen, in freiestem Zusammenwirken und zu schönster reichster Harmonie sich verbinden. Wie will man diesen höheren Sinn erfassen, wie lässt sich die hellenische Form, die sekundäre, zusammengesetzte, verstehen, ohne vorherige Kenntniss jener traditionellen und in gewissem Sinne naturgesetzlichen Bestandtheile derselben in ihrer ursprünglich tellurischen Bedeutung? Diese muss vorangeschickt werden ehe wir uns dem höheren aber abgeleiteten Sinne welchen ihr die Hellenen beilegte zuwenden.

Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das *Prinzip der Bekleidung und Inkrustirung*, welches die gesamte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade *vergeistigt* und mehr im *struktiv-symbolischen* denn im *struktiv-technischen* Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.

Der nähere Aufschluss dieses Gegensatzes wird erst im Verlaufe dieses Artikels erfolgen können, der eben das wichtige Prinzip der Bekleidung und der Inkrustirung als Element der bildenden Künste zu besprechen hat.

Das Werk des grössten französischen Kunstforschers und Kenners der Antike, Quatremère de Quincy's Jupiter Olympien, war nahe daran eine für das Verstehen der antiken Kunst in ihrer Gesamtheit im hohen Grade wichtige Frage zu lösen, ja es löst sie zum Theil, obschon nicht allgemein und prinzipiell genug, für dasjenige welches sein besonderer Inhalt ist, für die Bildnerei der Hellenen nämlich.

Hätte der berühmte Verfasser desselben den innigen Zusammenhang der in der Blüthezeit der Griechen herrschenden Vorliebe für polychrome chryselephantine Kolossalbildwerke mit einem uralten auch in Griechenland verbreiteten allgemeinen Inkrustationsprinzipie nachgewiesen, welches nicht bloss die Bildnerei sondern auch die Baukunst beherrschte (und zwar nicht bloss die Dekoration, sondern das innerste Wesen dieser Kunst bedingend) hätte er gezeigt wie unter anderen Stoffen die zu Inkrustirungen benützt wurden, als Holz, Metall, Terrakotta, Stein, Stuck etc., auch seit ältester Zeit das gefärbte Elfenbein zu demselben Zweck im Gebrauch war, wie ferner aus diesem Gebrauche auf Bildnerei im Grossen angewandt die chryselephantinen Statuen hervorgingen, so hätte ihn diess zu noch wichtigeren und allgemeineren Resultaten geführt als seine vortreffliche Abhandlung jetzt schon enthält, in der eigentlich ein umgekehrtes Verfahren verfolgt und nachgewiesen wird, dass die Absicht Kolossalbilder in Elfenbein oder ähnlichen Stoffen die nicht in grossen Stücken gewonnen werden können zu bilden, nothwendig zu derjenigen Technik führen musste deren Beschreibung und Wiedererweckung ihm als Hauptzweck seiner Arbeit galt.¹

Wenn schon in dieser Beziehung die Arbeit für unser Interesse nicht genügt, so ist sie für dasselbe dennoch von höchster Bedeutung, besonders auch wegen deren praktischer Tendenz, wonach uns die Form nicht als Fertiges nach der Schule ästhetischer Idealität gleichsam vorgeritten wird, sondern das Verständniss der Kunstform und der hohen Idee welche in ihr lebt uns aufgeht, während Beides als unzertrennlich von dem Stoffe und von der technischen Ausführung behandelt und gezeigt wird, wie sich hellenischer Geist eben in der freiesten Beherrschung beider, sowie der altgeheiligten Ueberlieferung, kund gibt.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Jupiter Olympien, oder etwas früher, erschien das grosse Werk über Aegypten, ein Resultat der Arbeiten der Gelehrten und Künstler, welche Bonaparte's Expedition nach jenem Lande begleiteten. Dieses Werk enthält viele Darstellungen polychromer und inkrustirter Monumente und noch lehrreicher, als jene meistens unzuverlässigen, nicht stilgetreuen Darstellungen sind in Betreff des uns beschäftigenden Gegenstandes mehrere dahin bezügliche Stellen des jene Darstellungen begleitenden Textes. Doch blieb dieses Werk im Ganzen ohne Einfluss auf die Gesamtauffassung der antiken Kunsttechnik, weil man den Zusammenhang des Aegyptischen mit griechischer Kunst nach dem herrschenden Vorurtheile der Zeit nicht zugab; dasselbe Loos traf die späteren bedeutenden Publikationen über die Monumente jenes uralten Räthsellandes, welche für unser Interesse beinahe ganz unbenützt geblieben sind. Man hatte sich daran gewöhnt, jenes Land als ein antikes China ganz ausser Zusammenhang mit der übrigen kultivirten Welt des Alterthums zu betrachten, und hatte hierin doppeltes Unrecht, weil Aegypten so gut wie China

¹ Le Jupiter Olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré dans un nouveau point de vue, par Quatremère de Quincy. Paris 1815. Avant-propos p.X. sqq. und passim.

sehr wichtige Glieder in dem allgemeinen Zusammenhange der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kulturgeschichte und speziell der Kunstgeschichte bilden.

Nach diesem lag die Voraussetzung nahe, es würde das schöne Werk über Pompeji, welches etwas später von Mazois in seinen ersten Bänden herausgegeben und nach dessen frühem Tode von Gau vollendet wurde, desto mehr auf die Begründung einer neuen Anschauung der klassischen Kunst in ihrem Totalerscheinen einwirken, aber auch dieses war in geringem Grade der Fall; denn obschon die Wandmalereien und andere Eigenthümlichkeiten antiken Kunstgebahrens uns hier vollständig und in ihrem Zusammenhange entgegentreten, obschon die Beziehungen zwischen alt-hellenischer Kunst und den wieder erstandenen Monumenten grossgriechischer Provinzstädte unleugbar sind, will man in ihnen doch weiter nichts erkennen, als die Manifestation einer spezifischen Römertechnik, aus der Zeit wie diese schon ihre kapriziöse Richtung genommen hatte, die mit der alten klassischen Kunst nicht viel mehr gemein habe als die Wandmalereien und sonstigen Eigenthümlichkeiten der Monumente Aegyptens.

Diese seien der Kindheit, jene dem Verfall der Kunst, die gleichsam wieder kindisch geworden sei, angehörig; kein Schluss von beiden auf dasjenige, was eigentlich die wahre griechische Kunst gewesen, wäre statthaft.

Es erfolgte hierauf um das Jahr 1830 herum die erste Herausgabe der polychromen Herstellung eines ächt-griechischen Monuments durch Hittorff, welche die antiquarische Welt in grossen Aufruhr versetzte und einen denkwürdigen Federkampf veranlasste, an welchem Künstler und Gelehrte sich beteiligten und der für unser uns hier beschäftigendes Thema von grosser Wichtigkeit ist, weil in demselben die Frage warum es sich besonders handelt mehrmals sehr nahe, aber gleichsam nur wie durch Zufall, berührt wird.

Die Geschichte dieser Verhandlungen, woran der Verfasser einigen Antheil nahm, liest man in ausführlichster Weise in dem neuesten Werke Hittorffs, «Architecture polychrome»,² worauf in Betreff ihrer verwiesen und zugleich bemerkt wird, dass sich später mehrfache Gelegenheit bietet auf dieselben zurückzukommen.

Die wichtigste Episode dieses Federkriegs darf jedoch schon hier nicht unberührt bleiben, nämlich der Streit um die schon von C. A. Böttiger³ aufgestellte auf einige Aeusserungen des Plinius hauptsächlich gestützte Behauptung, wonach die Griechen in der schönsten Zeit nur auf Holztafeln gemalt hätten, die eigentliche Wandmalerei bei ihnen weder in Ansehen gestanden noch bei der Ausstattung der Monumente häufig in Anwendung gekommen sei; die Wandmalerei sei als Mitursache und zugleich als Symptom des Verfalles der Malerei zu betrachten; dieselbe habe erst zur römischen Kaiserzeit in Rom selbst den Umfang gewonnen, der ihr fälschlich bei den alten Griechen aus der besten Zeit zugeschrieben worden sei.

Der eifrigste Verfechter dieser Ansicht, Raoul-Rochette, der in einzelnen kleineren Aufsätzen, am ausführlichsten jedoch in dem gelehrten aber geschmacklosen Buche, *peintures antiques inédites*,⁴ sehr lebhaft dafür in die Schranken tritt und dabei keinerlei Waffen scheut, wird bekämpft von M. Letronne, dessen wichtigste hierauf bezügliche Schrift seine «lettres d'un antiquaire à un artiste» sind.⁵

² Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs par J. T. Hittorff. Paris 1851.

³ In seinen Ideen zur Archäologie der Malerei. Dresden 1811.

⁴ Peintures antiques inédites, etc., faisant suite aux monumens inédits par M. Raoul-Rochette. Paris Imp. R. 1836.

⁵ Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale, etc., par M. Letronne. Paris 1836.

Mit gleicher Gelehrsamkeit, die ihn jedoch niemals zu allotriis hinreisst, wie es seinem Gegner oft begegnet, und mehr Geist verflucht Letronne die entgegengesetzte Meinung, wonach der grössere Theil der berühmtesten Malereien welche die Wände griechischer Monumente der Baukunst zierten, und zwar gerade diejenigen aus der strengen Schule der Malerei kurz vor und zu der Zeit des Perikles, wirkliche Wandgemälde und keine Schildereien gewesen seien. Hätten beide Antagonisten den Gegenstand der sie trennte vom Standpunkte der allgemeinen Kunstgeschichte des Alterthums betrachtet und in der Art der Verzierung der Wände durch Malerei bei den Griechen und Römern ein uraltes Prinzip der Baukunst aller Völker der alten Welt wieder erkennen wollen, das sich nur auf klassischem Boden im Zusammenhange mit der Baukunst auf eigene Weise umbildete und vergeistigte ohne dabei seinen gleichsam vorarchitektonischen Ursprung im geringsten zu verleugnen, hätten sie, von hier ausgehend, dann die Stellen der Alten welche über Malerei handeln und was sich von Spuren ehemaliger griechischer Wandmalereien und von Überresten römischer Kunst noch erhalten hat, mit demjenigen in Einklang zu bringen versucht was die Urgeschichte der Kunst uns lehrt, sie würden einander auf neutralem Gebiet, nämlich vor den monumentalen Werken des Polygnot und Mikon, Panänos und Onatas, Timagoras und Agatharchos, die keine Tafel- sondern Wandmalereien waren aber in gewissem höherem Sinne und dem Stile nach der Tafelmalerei angehörten, die Hände zur Versöhnung gereicht haben. Diese Werke fallen nämlich in dieselbe Zeit, wo auch die Baukunst der Hellenen das uralte überlieferte Prinzip des Bekleidens nicht mehr materiell, sondern nur noch symbolisch und in vergeistigtester Weise beibehält, während vorher sowie nachher, vorzüglich seit Alexander, dasselbe Prinzip in mehr barbarischer Realistik sich geltend macht und in Rom sogar mit einem neuen Bauprinzip, wonach die Steinkonstruktion als formgebendes Element auftritt, in Konflikt geräth. Statt dessen verharren Beide auf ihrem Satze; Raoul-Rochette sieht überall nur auf *Holz* gemalte Schildereien, die an der Wand oder sonst wie aufgehängt wurden, ihm sind die grössten Bilder der historischen Schule nichts Anderes; nur zögernd räumt er ein sie seien in Fällen und ausnahmsweise künstlich in die Wand eingelassen worden; er hätte dafür lieber zeigen sollen dass auch die eigentlichen Wandmalereien im Charakter, in der Weise ihrer räumlichen Vertheilung auf den Mauerflächen, wenn auch nicht ihrem Wesen nach und faktisch – *Tafelbilder*, oder richtiger gemalte Wandbekleidungen waren.

Nur an einer Stelle seines Werkes⁶ gibt er zu erkennen, dass ihm der Zusammenhang des Prinzips der Täfelung bei den Griechen mit alten orientalischen Traditionen der Kunst nicht entgangen war; ich zweifle aber ob er die wichtige Bedeutung dieses Umstands, den er nur einen point curieux de l'archéologie nennt, erkannt habe. Er verweist bei dieser Gelegenheit auf seine Histoire générale de l'art des Anciens, welche meines Wissens nie erschienen ist. Ebenso wenig hat aber auch Letronne die Aufgabe richtig gefasst, ja vielleicht ist er ihr noch ferner geblieben als sein Gegner; denn anstatt in dem sehr häufigen Vorkommen wirklicher Tafelgemälde, seien sie nun auf Holz, Stein, Terrakotta, Schiefer, Glas, Elfenbein oder Metall gemalt, in Verbindung mit Wanddekoration nur Ausnahmefälle zu sehen, hätte ihm diess Veranlassung geben müssen den Zusammenhang dieser Erscheinung, die für die Früh- und Spätperiode der hellenischen Kunst die gewöhnliche ist, mit der Natur des Wandverzierungsprinzips der Alten und mit dem eigentlichen Wesen der klassischen Kunst nachdrücklichst hervorzuheben. Er musste zunächst mit dieser sehr verbreiteten Methode des Inkrustirens der Wände mit Schildereien die noch auffallendere Thatsache

⁶ Peintures inédites, etc. p. 346. Anmerkung 4.

in Verbindung setzen, dass alle Skulpturen welche (als nicht zum eigentlichen Ornamente gehörig) die Monumente der Alten zieren, dem Prinzip nach und meistens auch in Wirklichkeit gleichfalls eingesetzte Tafeln sind und hierauf fussend weiter folgern.

Diese Tradition der Inkrustirung erstreckt sich in der That auf die Gesammtheit der hellenischen Kunst und beherrscht vor allem das eigentliche Wesen der Baukunst, indem es sich keineswegs allein auf die Weise der tendenziös-dekorativen Ausstattung der Flächen durch Skulptur und Malerei beschränkt sondern die *Kunstform im Allgemeinen* wesentlich bedingt; beides aber, *Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist.* Auch hierin bildet sie den Gegensatz zu der barbarischen Baukunst, in welcher dieselben Elemente, nämlich Struktur und Dekoration, nach dem Stufengange der höheren Entwicklung mehr oder weniger *unorganisch*, gleichsam *mechanisch* und in eigentlicher materieller Kundgebung zusammentreten.

Die vollständigere Entwicklung dieses wichtigen Theorems der Stillehre, in welchem ich mehr als einen «point curieux de l'archéologie» erkenne muss dem Abschnitt über das Zusammenwirken aller Künste in der Baukunst vorbehalten bleiben, doch darf wegen der allgemeinen Gültigkeit desselben für alle Künste, nicht allein für die Baukunst, ein wichtiger Theil der Betrachtungen auf welche dasselbe führt schon hier nicht fehlen, wo sie ausserdem wegen der technischen Prozedur auf welche das bezeichnete Theorem sich stützt, der *Bekleidung* nämlich, konsequenterweise ihren natürlichen Platz haben.

Was mich besonders zweifeln macht dass Raoul-Rochette bereits im Jahre 1836, in welchem die Ankündigung des Werkes *histoire générale de l'art des Anciens* geschah, an die allgemeinere Lösung der Punkte die hier in Erwägung kommen gedacht habe, ist das erst nach dieser Zeit fallende Bekanntwerden der wichtigen Entdeckungen assyrischer und babylonischer Monumente durch Botta und Layard,⁷ durch welche uns erst gestattet ist die berührten Erscheinungen in ihrem kulturhistorischen Zusammenhange ohne fehlende Zwischenglieder zu beobachten und das Gesetz das sich in ihnen ausspricht zu konstruieren. Ebenso gehörten dazu die neuesten besseren Aufnahmen der persischen Monumente, die genauere Kenntniss des klassischen mit den merkwürdigsten Spuren ältester Civilisation übersäeten Bodens Kleinasiens so wie alles dasjenige, was Italien, Cyrenaika, und selbst das niemals ganz durchforschte Aegypten an neuesten zum Theil überraschenden Entdeckungen lieferten. Dass mich diese meines Erachtens höchst wichtige Frage seit langer Zeit beschäftigte, beweisen meine Andeutungen über dieselbe, die in kleineren von mit theils in englischer Sprache veröffentlichten Schriften enthalten sind.⁸

⁷ The monuments of Niniveh, from drawings made on the spot by Austin Henry Layard Esq. London, 1849. – A second series of the monuments of Niniveh, etc. from drawings made during a second expedition to Assyria 71 plates. Oblong folio London 1853. – Discoveries on the Ruins of Niniveh and Babylon, etc. with maps plans and illustrations. 8vo London, 1853. – Niniveh and its remains, with an account of a Visit to the Chaldaean Christians of Curdistan, etc. 5. Edition. 2 Vol. 8vo London 1850. – A popular account of discoveries at Niniveh with numerous woodcuts. 8vo London 1850.

– Fergusson J. The palaces of Niniveh and Persepolis restored; an essay on ancient Assyrian and Persian architecture.

⁸ Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851. – On the Origin of Polychromy in Architecture in der Schrift: An apology for the colouring of the Greek Court by Owen Jones als Anhang. Crystal Palace Library. 1854. – On the study of Polychromy and its revival in the Museum of Classical Antiquities No.III. July 1851 London, John W. Parker and Son.

§ 60.

Das ursprünglichste auf den Begriff *Raum* fussende formelle Princip in der Baukunst unabhängig von der Konstruktion. Das Maskiren der Realität in den Künsten.

Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes (wenn man die Bemalung der eigenen Haut nicht dazu rechnet, wovon oben die Rede war) ist vermuthlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen.

Es gibt Stämme deren Wildheit eine ursprünglichste zu sein scheint, die keinerlei Bekleidung kennen, denen aber die Benützung von Fellen und sogar eine mehr oder minder entwickelte Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens, die sie zur Einrichtung und Sicherung ihres Lagers anwenden, nicht unbekannt ist.

Mögen klimatische Einflüsse und andere Verhältnisse hinreichen diese kulturgeschichtliche Erscheinung zu erklären und mag aus ihr nicht unbedingt hervorgehen dass diess der normale überall gültige Gang der Civilisation sei, immer bleibt gewiss dass *die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textrin zusammenfallen*.

Die Wand ist dasjenige bauliche Element das den *eingeschlossenen Raum* als *solchen* gleichsam absolute und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe formaliter vergegenwärtigt und äusserlich dem Auge kenntlich macht.

Als früheste von Händen produzierte Scheidewand, als den ursprünglichsten vertikalen räumlichen Abschluss den der Mensch *erfand*, möchten wir den *Pferch*, den aus Pfählen und Zweigen verbundenen und verflochtenen *Zaun* erkennen, dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt.

Von dem Flechten der Zweige ist der Uebergang zu dem Felchten des Bastes zu ähnlichen wohnlichen Zwecken leicht und natürlich.

Von da kam man auf die Erfindung des *Webens*, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheiten der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das *Muster*. Bald überbot man diese natürlichen Hilfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffs, das *Färben* und die *Wirkerei* der bunten Teppiche zu Wandbekleidungen, Fussdecken und Schirmdächern wurde erfunden.

Wie nun der allmähliche Entwicklungsgang dieser Erfindungen sein mochte, ob so oder anders, worauf es hier wenig ankommt, so bleibt gewiss dass die Benützung grober Gewebe, vom *Pferch* ausgehend, als ein Mittel das *«home»*, das *Innenleben*, von dem *Aussenleben* zu trennen und als formale Gestaltung der Raumesidee, sicher der noch so einfach konstruirten Wand aus Stein oder irgend einem anderen Stoffe voringang.

Die Gerüste welche dienen diese Raumesabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen sind Erfordernisse die mit *Raum* und *Raumesabtheilung* unmittelbar nichts zu thun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formenbestimmenden Elemente.

Dasselbe gilt von den konstruirten Mauern aus ungebrannten Ziegeln, Stein oder irgend sonstigem Baustoffe, die alle ihrer Natur und Bestimmung nach in durchaus keiner Beziehung zu dem räumlichen Begriffe stehen, sondern der Befestigung und Vertheidigung wegen gemacht wurden, die Dauer des Abschlusses sichern oder als Stützen und Träger für obere Raumesabschlüsse, für Vorräthe und sonstige Belastungen dienen sollten, kurz deren Zweck der ursprünglichen Idee, nämlich der des Raumesabschlusses, fremd ist.

Dabei ist es höchst wichtig zu beobachten dass, wo immer diese sekundären Motive nicht vorhanden sind, gewebte Stoffe fast überall und vorzüglich in den südlichen und warmen Ländern ihre alte ursprüngliche Bestimmung als ostensible Raummestrennungen verrichten, und selbst wo die soliden Mauern nothwendig werden bleiben diese doch nur das innere und ungesehene Gerüst der wahren und legitimen Repräsentanten der räumlichen Idee, nämlich der mehr oder minder künstlich gewirkten und zusammengefügten textilen Wände.

Hier tritt nun wieder der bemerkenswerthe Fall ein, dass die *Lautsprache* der Urgeschichte der Künste zur Hülfe dient und die Symbole der *Formensprache* in ihrem primitiven Auftreten verdeutlicht, die Aechtheit der Auslegung die ihnen gegeben wird bestätigt. In allen germanischen Sprachen erinnert das Wort *Wand* (mit Gewand von gleicher Wurzel und gleicher Grundbedeutung) direkt an den alten Ursprung und den Typus des *sichtbaren* Raumesabschlusses.

Eben so sind Decke, Bekleidung, Schranke, Zaun (gleich mit Saum) und viele andere technische Ausdrücke nicht etwa spät auf das Bauwesen angewandte Symbole der Sprache, sondern sichere Hindeutungen des textilen Ursprungs dieser Bautheile.

Alles Vorhergehende bezog sich nur auf *vorarchitektonische* Zustände deren praktisches Interesse für die Geschichte der Kunst zweifelhaft sein mag, es fragt sich nun was aus unserem Bekleidungsprinzip wurde, nachdem das Mysterium der Transfiguration des an sich ganz materiellen struktiv technischen Vorwurfs, den die Behausung bot, in die monumentale Form vollendet war und die eigentliche *Baukunst* daraus hervorging. Es ist hier noch nicht der Ort auf das *Wie* des Entstehens monumentaler Architektur, eine Frage von höchster Wichtigkeit, tiefer einzugehen; jedoch kann es dazu dienen manche Erscheinungen der ältesten Monumentalgeschichte auf die ich sogleich kommen werde leichter verständlich zu machen, indem ich hier vorläufig darauf hinweise, wie der Wille irgend einen feierlichen Akt, eine Relligio, ein welthistorisches Ereigniss, eine Haupt- und Staatsaktion, kommemorativ zu verewigen noch immer die äussere Veranlassung zu monumentalen Unternehmungen gibt, und wie nichts im Wege liegt anzunehmen, wie es sogar unzweifelhaft fest steht, dass auf ganz analoge Weise den ersten Begründern einer monumentalen Kunst, die immer eine bereits vorhergegangene verhältnissmässig hohe Kultur und sogar *Luxus* voraussetzt, der Gedanke daran durch ähnliche *Festfeiern* gekommen ist. Der Festapparat, das improvisirte Gerüst, mit allem Gepränge und Beiwerke welches den Anlass der Feier näher bezeichnet und die Verherrlichung des Festes erhöht geschmückt und ausgestattet, mit Teppichen verhangen, mit Reisern und Blumen bekleidet, mit Festons und Kränzen, flatternden Bändern und Tropäen geziert, diess ist das *Motiv* des *bleibenden* Denkmals, das den feierlichen Akt und das Ereigniss das in ihm gefestet ward den kommenden Generationen fortverkünden soll. So ist der ägyptische Tempel aus dem Motive des improvisirten Wallfahrtsmarktes entstanden, der gewiss sehr häufig noch in später Zeit in ganz ähnlicher Weise aus Pfählen und Zeltdecken zusammengeschlagen wurde, wo irgend ein Lokalgott dem noch kein fester Tempel erbaut war in den Geruch besonderer Wunderthätigkeit kam und die wallfahrenden Fellahs Altägyptens in unerwartet zahlreichen Zügen zu seinem Feste herbeilockte. (Siehe im zweiten Theile: Aegypten.) So sind, um ein anderes Beispiel zur Erläuterung des Gesagten anzuführen, jene bekannten lykischen Grabmäler, deren zwei jetzt in dem brittischen Museum aufgestellt sind, jene sonderbaren Holzgerüste in Stein ausgeführt, zwischen den Balken mit bemalten Relieftafeln verziert und als Oberstock oder Aufsatz ein gleichfalls reich skulptirtes mit ausladenden Höckern, einem spitzbölgigen Dache und krönender Krista ausgezeichnetes sarkophagähnliches Monument tragend, so sind sage ich diese angeblichen Nachbildungen

eines eigenen lykischen Holzbaustiles weiter nichts als *Scheiterhaufen*, nach der auch bei den Römern üblichen Weise künstlich aus Holz zusammengezimmert und mit reichen Teppichen behangen, oben die *Bahre* (φέρετρον) unter der sie bedeckenden und verhüllenden reich vergoldeten Kapsel (καλνπτηρ).⁹ Aber Scheiterhaufen in monumentaler Restitution.

Ein anderes schlagendes Beispiel gibt die monumentale Verherrlichung des alten Bundes in dem salomonischen Tempel, nach dem eingebildeten oder wirklichen Motive der Stifftshütte in unerhörter Pracht durchgeführt, von welchem später noch zu reden sein wird.

So auch entstand der so charakteristische Theaterbaustil noch zu geschichtlichen Zeiten aus dem bretternen aber reich geschmückten und *bekleideten*¹⁰ Schaugerüst.

Es war mir bei der Aufführung dieser Beispiele vorzüglich darum zu thun, auf das Prinzip der *äusserlichen Ausschmückung und Bekleidung* des structiven Gerüstes hinzuweisen, das bei improvisirten Festbauten nothwendig wird und die Natur der Sache stets und überall mit sich führt, um daran die Folgerung zu knüpfen dass dasselbe Prinzip der Verhüllung der structiven Theile, verbunden mit der monumentalen Behandlung der Zeltdecken und Teppiche welche zwischen den structiven Theilen des motivgebenden Gerüstes aufgespannt waren, auch ebenso natürlich erscheinen muss, wo es sich an frühen Denkmälern der Baukunst kund gibt.¹¹

⁹ Diodor. XVIII. 26, wo er den Sarkophag Alexanders beschreibt. In einem Grabe bei Panticapea wurde ein *ähnlicher hölzerner Katafalk* mit Maleereien gefunden. Journal des Savants. Juin 1835 p. 338-9.

¹⁰ So erwähnt eine Inschrift von Patara in Kleinasien bei Rob. Walpole Itiner. tom I. pag. 524. τὴν τοῦ λογεῖον κατασκευετὴν καὶ πλακῶσιν. Die reich inkrustirten Proscenien der provisorischen Theater zu Rom sind aus Plinius und Vitruv bekannt.

¹¹ Ich meine das *Bekleiden* und *Maskiren* sei so alt wie die menschliche Civilisation und die Freude an beiden sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen. Dahin leitet das unverdorrene Gefühl bei allen früheren Kunstversuchen die Naturmenschen, dahin kehrten die grossen wahren Meister der Kunst in allen Fächern derselben zurück, nur dass diese in den Zeiten hoher Kunstentwicklung auch von der *Maske* das *Stoffliche maskirten*. Diess führte Phidias zu jener Auffassung der beiden Tympanonsüjets an dem Parthenon; offenbar war ihm die Aufgabe, d.h. der dargestellte doppelte Mythos, waren ihm die darin handelnd

auf tretenden Gottheiten zu *behandelnder Stoff* (wie der Stein, worin er sie bildete), den er möglichst verhüllte, d.h. von aller materiellen und äusserlich demonstrativen Kundgebung seines ausserbildlichen religiös-symbolischen Wesens befreite. Daher treten seine Götter uns entgegen, begeistern sie uns, einzeln und im Zusammenwirken, zunächst und vor allen Dingen als Ausdrücke des rein menschlich Schönen und Grossen. «Was war ihm Hekuba?» Aus demselben Grunde konnte auch das Drama nur im Beginnen und auf dem höchsten Gipfel der steigenden Bildung eines Volks Bedeutung haben. Die ältesten Vasenbilder geben uns Begriffe von den frühen materiellen Maskenspielen der Hellenen – in vergeistigter Weise, gleich jenen steinernen Dramen des Phidias, wird durch Aeschylos, Sophokles, Euripides, gleichzeitig durch Aristophanes und die übrigen Komiker das uralte Maskenspiel wieder aufgenommen, wird das Proscenion zum Rahmen des Bildes eines grossartigen Stückes Menschengeschichte, die nicht irgendwo einmal passirt ist, sondern die überall sich ereignet, so lange Menschenherzen schlagen. «Was war ihnen Hekuba?» Maskenlaune athmet in Shakespeare's Dramen; Maskenlaune und Kerzenduft, Karnevalsstimmung (die wahrlich nicht immer lustig ist) tritt uns in Mozarts Don Juan entgegen; denn auch die Musik bedarf dieses Wirklichkeit vernichtenden Mittels, auch dem Musiker ist Hekuba nichts, – oder sollte sie es sein.

Das Maskiren aber hilft nichts, wo *hinter* der Maske die Sache unrichtig ist, oder die Maske nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher nothwendig. Nur vollkom-

men technische Vollendung, wohl verstandene richtige Behandlung des Stoffs nach seinen Eigenschaften, vor allem aber Berücksichtigung dieser letzteren bei der Formgebung selbst, können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde von ihm ganz befreien, können sogar ein einfaches Naturgemälde zum hohen Kunstwerk erheben. Diess sind zum Theil Punkte, worin des Künstlers Ästhetik von den Symboliken und auch von den Idealisten nichts wissen will, gegen deren gefährliche Doctrinen Rumohr, der jetzt von unsern Ästhetikern und Kunstgelehrten nicht mehr genannte Rumohr, mit Recht in seinen Schriften zu Felde zog.

Wie auch die griechische Baukunst das Gesagte rechtfertige, wie in ihr das Prinzip vorwalte, das ich anzudeuten versuchte, wonach das Kunstwerk in der Anschauung die Mittel und den Stoff vergessen macht, womit und wodurch es erscheint und wirkt, und sich selbst als Form genügt, dieses nachzuweisen ist die schwierigste Aufgabe der Stillehre. Vergl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie, einundzwanzigstes Stück und passim.



Rudolf Redtenbacher, *Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören*, Wien 1881

«Einleitung»

S. 1/2 Die Baukunst unserer Zeit hat zwei Wege einzuschlagen gesucht, um ihre Aufgaben zu lösen; entweder schloss sie sich einer der Stylrichtungen der Vergangenheit an, oder sie verfuhr eklektisch, das heisst, sie wählte sich aus der Baukunst vergangener Zeiten und Völker diejenigen Elemente heraus, welche ihr zu ihren Zwecken passend erschienen und aus irgend welchen Gründen ihr Wohlgefallen fanden. Die Stylfanatiker und die Eklektiker standen sich schroff gegenüber. Jene berücksichtigten nur diejenigen Formen der Baukunst, welche sie in dem von ihnen bevorzugten Baustyl vorfanden, und wollten mit Hilfe derselben alle modernen Bauaufgaben bewältigen; sie standen auf festem, historischem Boden, hatten aber einen sehr beschränkten Horizont; diese hatten sich einen möglichst weiten Blick zu wahren gesucht, schwebten aber gleichsam in der Luft, indem sie einen festen Standpunkt verschmähten, von welchem aus sie hätten urtheilen können und sollen. Jene irrten, wenn sie glaubten, chronologisch getrennte Formen stets streng auseinander halten zu müssen, diese in der Ueberzeugung, dass Architekturformen, sobald sie nur überhaupt gefällig erscheinen, sich ohne weiteres zu einem Ganzen zusammenschweissen lassen; jene wollten, bildlich gesprochen, mit dem beschränkten Wortvorrath einer ihnen fremden Sprache den ganzen Gedankenreichtum unserer Zeit zum Ausdruck bringen, diese durch ein Zusammenwerfen von Elementen verschiedener fremder Sprachen eine neue Sprache aus dem Aermel schütteln. Jene fehlten, wenn sie blos in *einen* Baustyl der Vergangenheit einzudringen und mit den Resultaten der Erkenntniss dieses *einen* die anderen Baustyle zu beleuchten suchten, diese, wenn sie gar keine der historischen Bauweisen studirten, trotzdem aber eine Auswahl unter Formen treffen wollten, welche, aus einem inneren Zusammenhang herausgerissen, keinen Sinn haben.

Will man Kritik üben über die Baustyle der Vergangenheit, so muss man sie gründlich kennen und muss, was an ihnen mangelhaft ist, zu unterscheiden wissen von dem, was an ihnen für unsere Zwecke brauchbar oder nicht brauchbar ist. Man hat seither, wie ich an anderem Orte erwähnte, «zu sehr den ästhetischen Werth der Bau-

formen und Gedanken nach ihrer Brauchbarkeit für die Gegenwart beurtheilt oder andererseits den Irrthum begangen, alles Wohlgefällige in der Baukunst für nachahmenswerth zu halten; man urtheilte: *das für uns Brauchbare ist schön* oder *alles Schöne ist auch für uns brauchbar*». Eine gründliche und vorurtheilslose Kritik der Bauweisen der Vergangenheit muss nun, wie wir anderen Ortes sagten, zu folgenden Überzeugungen führen:

1. Dass jede Bauweise der Vergangenheit das Schöne angestrebt und einen Theil der Schönheit erreicht hat;

2. dass jede Bauweise ein allgemein Werthvolles geschaffen hat und daneben einen nur zeitgenössisch oder historisch bedeutsamen, aber praktisch werthlosen Rest;

3. dass jede Bauweise unentwickelt gebliebene Keime enthält, welche zur Entwicklung zu bringen eine von unseren Aufgaben ist;

4. dass in jedem Baustyl zeitweise Formen auftraten, welche mit dem Aufhören der Bedingungen ihres Entstandenseins entweder verschwanden oder sich erhielten; einerseits nun haben wir ein Recht, diese Formen wieder zu verwenden, falls die Bedingungen wiederkehren, welche sie hervorgerufen haben, andererseits sind wir nicht verpflichtet, Formen zu wiederholen, deren Existenzbedingungen für uns verloren gingen. Wir haben ebensowenig Grund dazu, auf den Geburtstag einer Form Rücksicht zu nehmen, als sie deshalb zu respectiren, weil der Gebrauch sie einmal heiligte.

...

S. 3 Wer die Baustyle der Vergangenheit genauer kennen gelernt hat, wird sich leicht davon überzeugen, dass in ihnen allen sehr fruchtbare Elemente im Keim geblieben sind, oder dass diese eine vollständige Entwicklungsstufe nicht erreicht haben, dass sie also allerdings einer weiteren Ausbildung noch fähig sind. Wir heutigen Menschen, die wir einen kunsthistorischen Ueberblick haben, welcher der Vergangenheit fehlte, haben das Recht und die Pflicht, solche noch brauchbare aber unentwickelt gebliebene Keime in unsere Baukunst aufzunehmen und sie zur vollen Reife zu bringen.

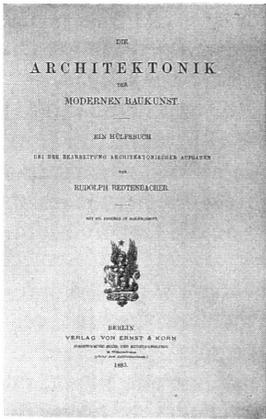
...

S. 4 Die Formen der Baukunst sind einem ewigen Veränderungsprocess unterworfen, ohne welchen eine Entwicklung überhaupt nicht möglich wäre. Wir suchen mit Recht das allgemein Werthvolle und die unentwickelt gebliebenen Keime vergangener Bauweisen beizubehalten, auszubilden und zu vervollkommen, streifen aber alles bloß historisch Bedeutsame als praktisch werthlos ab. Was wir an baulichen Motiven der Vergangenheit brauchen können, nehmen wir ohne Rücksicht auf ihr chronologisches Datum auf, bilden es aber unseren Zwecken entsprechend um; wollen wir uns dabei an eine bestimmte historische Bauweise anlehnen, so wird uns die Renaissance am nächsten stehen, die mittelalterliche Baukunst aber in vielen Dingen noch bessere Anhaltspunkte bieten als jene.

Wir haben uns nun zunächst die Frage zu beantworten, ob es möglich ist, so zu bauen, dass wir alle, auch die eigenthümlichsten Bauaufgaben nach einheitlichen Principien bewältigen können, ob mit anderen Worten eine Styleinheit möglich ist, die nicht nur den Bauwerken unseres Vaterlandes, sondern denen des ganzen Erdreichs entspricht und der Nachwelt als Grundlage für ihre Architektur-Schöpfung dienen kann.

...

S. 5 Wenn es allgemeine Stylprincipien gibt, so ist eine allgemeine Tektonik möglich, welcher Alles anheimfällt, was in das Gebiet der künstlerischen Formgebung gehört, mit Ausschluss der eigentlichen Plastik.



Rudolph Redtenbacher, *Die Architektonik der modernen Baukunst.*
Ein Hilfsbuch bei der Bearbeitung architektonischer Aufgaben, Berlin 1883

«Recapitulation der wichtigsten Gesetze der allgemeinen Tektonik.»

S. VIII I. Abschnitt. Aesthetische Principien.
-X

1. Aesthetisch wohlgefällig ist nur das Einheitliche an sich und einheitlich verknüpfte Mannigfaltige.
2. Die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen muss leicht erkennbar oder errathbar sein.
3. Störend ist eine unmotivirte Abweichung von der Einheit.
4. Motivirte Abweichungen von der Einheit übertreffen diese an Wohlgefälligkeit, weil sie den Beginn der Mannigfaltigkeit bezeichnen.
5. Die einfachste Art der Mannigfaltigkeit in der Einheit für alles Sichtbare ist die Symmetrie.
6. Unter einem höheren Gesichtspunkt, der die Symmetrie mit inbegreift, übertrifft das Gleichgewicht diese an Wohlgefälligkeit.
7. Die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen schliesst alles Incommensurable, Unvergleichbare als eine Störung principiell aus.
8. Unter höheren Gesichtspunkten muss die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen mit einer Idee übereinstimmen, welche das Ganze erwecken soll; wir bezeichnen diese Forderung als diejenige der inneren Wahrheit, die erfüllt werden soll.
9. Ferner muss das Ganze mit dem Gegenstand übereinstimmen, den es abbilden will oder mit dem Zweck, dem es dient und den Hilfsmitteln seiner Verwirklichung. Es ist das die Forderung der äusseren Wahrheit.
10. Die Wohlgefälligkeit wächst oder verändert sich nach den mitbestimmenden Factoren, welche sich an die Erscheinung der Einheit oder der Mannigfaltigkeit knüpfen. Das Ganze muss mit diesen associativen Factoren in Uebereinstimmung sich befinden.
11. Die Mannigfaltigkeit fordert die Contraste, deren Besonderheit die Complemente sind. Contraste können nur bei Vergleichbarem statthaben. Die Contraste bedürfen der Vorbereitung, Vermittelung oder Auflösung. Gruppen von Contrastwirkungen lassen sich mit anderen combiniren und so lässt sich die Mannigfaltigkeit

bei einheitlicher Verknüpfung erhöhen. Die Ergebnisse der Contrastwirkungen bestehen in convergirenden oder divergirenden, gradatim oder potenzirten Steigerungen oder Verminderungen von Lust oder Unlust.

12. Wie in der Natur, so muss auch in der Kunst und in der Tektonik der Zweck auf die einfachste Weise erreicht werden. Die vollständige Uebereinstimmung von Form und Zweck ist die unerlässliche Vorbedingung aller Schönheit in der Tektonik, und sie verlangt die absolute Reinheit der äusseren Erscheinung des Gegenstandes als niedrigste Stufe des Schönen einerseits, andererseits fordert sie die Uebereinstimmung der Qualität der Form mit dem Zweck.

13. Das Princip der inneren und äusseren Wahrheit enthält implicite die Forderung der Charakteristik, d. h. der Hervorhebung der unterscheidenden Merkmale verschiedener Dinge; idealere Zwecke erfordern das in den Hintergrund stellen des Nebensächlichen, das Idealisiren und, aus Gründen der sachlichen Angemessenheit, das Darüberhinausgehen über die Form, wie sie der Zweck absolut verlangt, das Stilisiren.

14. Die Darstellung des nicht direct Darstellbaren durch äussere Zeichen, das Symbolisiren umfasst die Verbildlichung von Allgemeinbegriffen, von Glaubensvorstellungen, die nur als solche Realität haben, von sinnlich Wahrnehmbarem, das nicht in's Bereich des Sichtbaren fällt oder zu gross ist, um überblickbar zu sein, von Complicirtheiten durch ein einfaches Zeichen. Symbolische Handlungen, Ceremonien, und symbolische Gegenstände, Denkmäler stellen sich der Verbildlichung als Ausdrucksmittel für die Kunst an die Seite.

II. Abschnitt. Das geometrische Element in der Tektonik.

1. Der Punkt ist als einfachste geometrische Anschauung das Symbol der Einheit.

2. An das Paar von Punkten knüpfen sich je nach ihrer Lage zu einer Horizontalebene die Vorstellungspaare von rechts und links, oben und unten, vorn und hinten, ferner, je nachdem man ihre Entfernung in zwei gleiche oder ungleiche Hälften theilt, die Anschauungen der Symmetrie und des Gleichgewichtes.

3. Der Punkt als Anfang, Ende, Mittelpunkt, Brennpunkt, Schwerpunkt bedarf als Einheit der besonderen Hervorhebung in der Tektonik, da er das Besondere im Allgemeinen, das Charakteristische ist. Der Zwischenpunkt erfordert nur eine Accentuirung.

4. Die Eintheilung einer linearen Grösse in zwei oder drei gleiche Theile gefällt als Symmetrie oder als Gruppe mit Hervorhebung der Mitte; ist der Mitteltheil kleiner oder grösser als die Seitentheile, so gefällt die zweite Gruppe besser als die erste, weil auf die Mitte der Accent gelegt ist.

5. Theilungen in drei, vier, fünf Abschnitte gefallen, wenn die Mittel- oder Endpunkte accentuirt sind.

6. Bei noch grösserer Theilung als in drei, vier, fünf Abschnitte verliert das Ganze an Uebersichtlichkeit, und die Wohlgefälligkeit nimmt allmählig ab.

7. Bei der Theilung in eine grosse Anzahl von Einzelheiten erhalten wir in der Reihe das Bild einer Gesetzmässigkeit, die an Wohlgefälligkeit zunimmt, wenn sie aus periodisch wiederkehrenden Abtheilungen, Gruppen gebildet ist, und wenn durch Unterbrechungen, Ueberabtheilungen die Reihe an Uebersichtlichkeit gewinnt.

8. Die Gruppierung einzelner Punkte um einen anderen kann als centrale oder excentrische Anordnung erfolgen.

9. Die Flächentheilung kann sein *a)* eine lineare, *b)* eine solche nach zwei senkrechten oder drei unter 60° sich schneidenden Axen, *c)* eine solche mit Zugrundelegung von Axen, von denen die Flächenelemente in ihrer Form unabhängig sind, *d)* die centrale oder excentrische Flächentheilung.

Die lineare Flächentheilung kann so erfolgen, dass sie aus lauter congruenten Elementen besteht, bei welchen die beiden Richtungen nach rechts und links von der Längensaxe gleichwerthig betont sind, sich daher im Gleichgewicht halten, oder bei welchen sie von einander verschieden sind.

10. Die Flächentheilungen nach zwei oder drei Axen nannten wir Websysteme, diejenigen mit Zugrundelegung von Axen bei unabhängiger Form der Elemente bezeichneten wir als Sticksysteme, Mosaiksysteme, Flechtssysteme, Gittersysteme, Stricksysteme, Kettensysteme, Netzsysteme, Zellensysteme, je nach der Art des Gefüges.

11. Die centralen und excentrischen Flächentheilungen ergaben sich als radiale und spirale Anordnungen.

12. Eine Menge mathematisch gesetzmässiger Curven, welche noch niemals in der Kunst eine Rolle spielten, haben entschieden eine ästhetische Bedeutung als Formen der Bewegung.

13. Die Vertheilung der Punkte im Raum lässt sich unter irgend eines der Axensysteme der Krystallographie bringen, das reguläre, quadratische, rhombische, hexagonale, sowie die drei klinischen Systeme mit geneigten Axen.

14. Durch Ebenen kann der Raum in würfelförmige, parallelepipedische, rhomboedrische und tetraedrische Elemente zerlegt werden, durch Zusammenfügung kann er auch durch rhombendodecaedrische Elemente vollständig ausgefüllt werden.

15. An die Vorstellungen oben, unten, rechts, links, vorn, hinten, innen, aussen associiren sich die Vorstellungen von Werthen, und an sie diejenigen des Coordinirens, Subordinirens und Inordinirens.

III. Abschnitt. Formgebung.

A. Die Form an sich.

1. Zur reinen Anschauung gehört nichts, was ausserhalb oder innerhalb der Form liegt.

2. Je vollständiger die Eigenschaften der Grundformen zur realen Anschauung kommen, desto günstiger im ästhetischen Sinne erscheinen diese.

3. Je mehr die charakteristischen Beziehungen der reinen Anschauung zu andern zur Anschauung in der Wirklichkeit kommen, desto mehr wird diese selbst in ästhetischer Hinsicht gefördert.

4. Krystallformen kommen durch Hervorhebung der Ecken, Kanten und Flächen zur Anschauung in der Wirklichkeit, und diese letztere wird durch die optischen Eigenschaften der Stoffe ermöglicht. Eine Sichtbarmachung der Axen, eine Markierung der Ecken, Kantenmittelpunkte und Flächenmittelpunkte sowie Spaltungsebenen unterstützen die Anschauung in der Wirklichkeit.

5. Die Rundkörper werden nur durch optische Eigenschaften plastisch anschaulich, und die Anschauung wird erhöht durch Meridiane, durch Zeichnung der Erzeugenden und durch Hervorhebung von Axen und Centren oder Brennpunkten sowie Tangentialflächen.

...

«Architektonik»

Einleitung

S. 1-3 Unter Architektonik verstehen wir die Lehre von der architektonischen Formgebung nach den Principien der Tektonik.

Die Aufgaben der Architektur, die Gebäude, dienen den verschiedensten Zwecken des Wohnens, des öffentlichen Lebens und Verkehrs, sowie des religiösen Cultus.

Da wir vom Einzelnen zum Ganzen übergehen, um zu dessen Verständniss zu gelangen, so haben wir die Theile der Gebäude, dann diese selbst, endlich deren Gruppierung und die Städteanlagen zu besprechen.

Unsere Absicht ist nun im Folgenden, aus einer speciellen Aufgabe stets die Motive ausfindig zu machen, welche sich der künstlerischen Behandlung darbieten.

Wenn wir mit Semper die Aufgaben der Tektonik im Bekleidungsprincip erblicken wollten, so hätten wir unseren Objecten einfach irgend welchen decorativen Mantel umzuhängen, der uns aus äusseren Gründen für das Object passend erschiene, aber mit dem inneren Wesen der Sache nichts zu thun hätte. Eine Wand wäre dann für uns nur ein Raumabschluss wie ein ausgespannter Teppich oder eine Matte, und nach dem Bekleidungs-system könnte man die Wand construiren, wie man will, und brauchte sie einfach nur mit irgend welchem schützenden Ueberzug zu bedecken, auf welchem man beliebige Teppichmuster aufmalt, aufmeisselt oder aufpresst.

Zugegeben dass das Bekleidungsprincip bei den Anfängen der Architektur in der Vergangenheit herrschend war, wie Semper nachzuweisen suchte, so ist damit nicht der Beweis geliefert, dass es ein unkünstlerischer Gedanke wäre, die Construction zum Ausgangspunkt der baulichen Gestaltung zu machen. Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts zu construiren giebt. Wir schlagen daher den anderen Weg ein und suchen aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen. Wenn unsere Ergebnisse bisweilen mit denjenigen der anderen Theorie zusammentreffen, so können wir uns nur damit zufrieden geben, dass die Anhänger derselben auch an unseren Betrachtungen einiges Anerkennungswerthe finden; und wenn Semper nicht selten das Constructionsprincip zum Ausgang seiner Erörterungen macht, so werden wir von selbst mit ihm übereinstimmen.

Wir betrachten nun unseren Gegenstand stets unter dem technischen, historischen und ästhetischen Gesichtspunkt.

Die Einzelgegenstände, die wir zu behandeln haben, sind zunächst die wesentlichen Theile der Gebäude, die raumabschliessenden und tragenden Wände, die Decken, deren freie Stützen, die Fussböden, die Raumöffnungen, die Verbindung der Stockwerke, die Dächer.

Die Constructionen der Baukunst sind Stein-, Backstein-, Holz-, Metall-constructionen und deren Combinationen.

Die Gebäude zu verschiedenen Zwecken, die Gruppierung der Gebäude zu Häuserblocks, Stadtvierteln, die Verkehrsanlagen nebst Zubehör, die Festdecorationen bilden den Schluss.

Wir erhalten nun folgende Rubriken:

- A. Raumabschliessende Wände.
 - 1. Steinmauerwerk.
 - 2. Backsteinmauerwerk.
 - 3. Mauerverputz.
 - 4. Holzwände.
 - 5. Riegelwände.
- B. Decken
 - 1. Die Steinbalkendecke.
 - 2. Die Holzbalkendecke.
 - 3. Die flache Eisendecke.
 - 4. Die sichtbaren Dachstühle von Holz und Eisen.
 - 5. Die Gewölbe.
- C. Stützen.
 - 1. Säulen.
 - 2. Pfeiler.
 - 3. Die Gebälke von Stein, Holz, Eisen.
 - 4. Bogenstellungen, Steinbrücken.
 - 5. Strebepfeiler und Strebebögen.
- D. Maueröffnungen.
 - 1. Fenster.
 - 2. Radfenster.
 - 3. Thüren.
 - 4. Thore.
 - 5. Tunnelportale.
- E. Fussböden.
 - 1. Steinpflaster (Holzpflaster).
 - 2. Steinplattenböden.
 - 3. Fliessen und Backsteinböden.
 - 4. Mosaikfussböden.
 - 5. Estriche.
- F. Stockwerksbau.
 - 1. Höhe und Charakter der Stockwerke.
 - 2. Sockel-, Gurt- und Hauptgesimse.
 - 3. Durchgehende Stockwerke.
 - 4. Emporen, Gallerien, Balkone, Erker, Brüstungen, Kragsteinbildungen, Zwickelgewölbe, Geländer.
 - 5. Treppen.
 - 6. Thürme (auch bei Brücken).
- G. Die Dächer.
 - 1. Abdachung von Mauern.
 - 2. Die Dachformen.
 - 3. Die Dachdeckung.
 - 4. Die Dachlücken.
 - 5. Dachreiter.
 - 6. Schornsteine.
 - 7. Dachzierrathen.
- H. Der Steinbau.
- I. Der Backsteinbau.
- K. Der gemischte Stein- und Backsteinbau.
- L. Der Holzbau.
- M. Der gemischte Stein- resp. Backstein- und Holzbau.
- N. Der Metallbau.
 - Ueberwölbte Eisenconstructions.
- O. Der gemischte Stein-, Holz- und Metallbau.
- P. Die Grundrissdispositionen.
- Q. Der Querschnitt der Gebäude.
- R. Die Fassaden. Hoffassaden.
- S. Die Gebäudearten.
- T. Städteanlagen. Plätze, Strassen, Gärten.
- U. Brunnen. Fontainen.
- V. Denkmäler. Sitzplätze.
- W. Stadtthore. Triumphbogen.
- X. Brücken, Rampen. Canäle, Wasserbassins.
- Y. Beleuchtung, Candelaber.
- Z. Festdecorationen.



Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893

«I. Der geometrische Stil.»

S. 6/7 ... *Gottfried Semper* war es, der zuerst die linearen Ornamente des geometrischen Stils auf die textilen Techniken der Flechterei und Weberei zurückgeführt hat. Dieser Schluss ergab sich ihm aber keineswegs selbständig, etwa wie wir ihn im Vorstehenden entwickelt haben, sondern im Zusammenhange mit jenem Grundgedanken, dessen Begründung und konsequenter Durchführung sein *Stil* in erster Linie gewidmet war: der Theorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller monumentalen Baukunst. Auf diesem Wege gelangte er zur Zurückführung aller Flächenverzierung auf die Begriffe von bekleidender Decke und einfassendem, abschliessendem Band, mit welchen Begriffen ein textiler Charakter schon sprachlich verknüpft erscheint. Es geht nun aus zahlreichen Stellen im *Stil* hervor, dass Semper sich diese Vorbildlichkeit von Decke und Band ursprünglich und überwiegend nicht so sehr in stofflich-materiellem, als in ideellem Sinne gedacht hat, wie denn auch Semper gewiss der Letzte gewesen wäre, der den frei schöpferischen Kunstgedanken gegenüber dem sinnlich-materiellen Nachahmungstrieb nicht gebührend berücksichtigt hätte; die Ausbildung dieser seiner Theorie in grob materialistischem Sinne ist erst durch seine zahllosen Nachfolger erfolgt. Aber es lag nun einmal nahe, die Dinge auch in materiellen Zusammenhang zu bringen, und an einer Stelle¹ wenigstens lässt sich Semper über die Entstehung des *Musters* aus der Flechterei und Weberei in einer so bestimmten Weise vernehmen, dass hinsichtlich seiner Meinung über den technisch-materiellen Ursprung der geometrischen Ornamentik schliesslich doch kein Zweifel übrig bleibt.

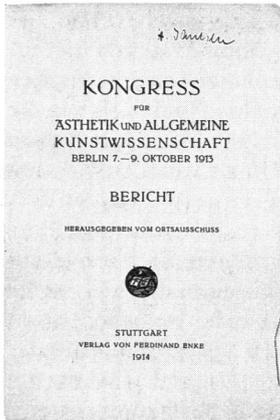
Sempers Theorie fand in den Kreisen der Kunstforschung bereitwilligste Aufnahme. Schon der historisch-naturwissenschaftliche Sinn unseres Zeitalters, der für alle Erscheinungen die Causalzusammenhänge nach rückwärts zu ergründen sucht, musste sich befriedigt fühlen von einer Hypothese, die für ein so eminent geistiges Gebiet wie es dasjenige des Kunstschaffens ist, eine durch ihre Natürlichkeit und verblüffende Einfachheit so bestechende Entstehungsursache anzugeben wusste. ...

S. 11 ... Es ist *die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der künstlerischen Ur-*
/12 *formen*, die zur schrankenlosen Geltung in der Archäologie erhoben wurde und innerhalb welcher die Theorie von der Entstehung der geradlinigen geometrischen Ornamente aus den textilen Techniken nur eine Unterabtheilung bildet, so wie die geradlinigen geometrischen Ornamente selbst nur einen Bruchtheil von sämtlichen nachweisbaren primitiven Ornamenten. Mit einer Sicherheit, als wenn sie persönlich dabeigewesen wären und Material und Werkzeug des kunsterweckenden Urmenschen gesehen hätten, wussten die Archäologen die textilen, die metallurgischen, die stereotomischen usw. Techniken für die einzelnen Ziermotive auf den ältesten Vasen anzugeben. Eine Unsumme von Arbeit wurde an diese Versuche verschwendet, die verschiedensten Combinationen versucht, die verschiedensten Techniken für ein und dasselbe Motiv ins Feld geführt, wie sich dies bei der Natur der Sache von selbst versteht. Und gleichwie der Deutsche Häckel Darwin's Theorie am konsequentesten und autoritativsten ausgebildet hat, so waren es auch unter den Archäologen wiederum die Deutschen, die hierin am entschiedensten vorangeschritten sind. Wie weit sie hiebei über die Anschauung des eigentlichen Vaters dieser Theorie, Gottfried Semper's, hinausgegangen sind, möge eine Stelle aus dessen *Stil* II. 87 lehren, die ich im Wortlaut hierher setze:

Die Regel, dass die dekorative Ausstattung des Gefäßes dem bei seiner Ausführung anzuwendenden Stoffe und der Art seiner Bearbeitung entsprechen soll, «führt auf *schwer zu lösende Zweifel* über den technischen Ursprung vieler typisch gewordenen dekorativen Formen, über die Frage, in welchem Stoffe sie zuerst dargestellt wurden, wegen der frühen Wechselbeziehung und Einflüsse welche die Stoffe auf diesem Gebiete, den Stil eines jeden unter ihnen modificirend, gegenseitig ausübten. So bleibt es dahingestellt, ob die Zonen von Zickzackornamenten, Wellen und Schnörkeln, die theils gemalt theils vertieft auf den Oberflächen der ältesten Thongefäße fast überall gleichmässig vorkommen, ob sie die Vorbilder oder die Abbilder der gleichen flachvertieften Verzierungen auf ältesten Bronzegeräthen und metallenen Waffenstücken sind, oder ob sie keinem von beiden Stoffen ursprünglich angehören... *Erst mit vorgerückter Kunst beginnt die bewusste Unterscheidung und künstlerische Verwerthung der Schranken und Vortheile*, die die verschiedenen der Ausführung sich darbietenden Stoffe für formales Schaffen mit sich führen und gestatten.»

So vorsichtig drückte sich der Autor aus, der, Künstler und Gelehrter zugleich, in höherem Maasse als irgend Einer seines Jahrhunderts die technischen Proceduren des Kunstschaffens in ihrer Gesamtheit und ihren Wechselbeziehungen überblickte und umfasste. Es geht auch aus seinen obcitirten Worten hervor, dass er sich die formenbildende Thätigkeit der «Technik» im Wesentlichen erst in vorgerücktere Zeiten der Kunstentwicklung verlegt denkt, und nicht in die ersten Anfänge des Kunstschaffens überhaupt. Und dies ist auch meine Überzeugung. Nichts liegt mir ferner als die Bedeutung der technischen Proceduren für die Um- und Fortbildung gewisser Ornamentmotive zu läugnen. Uns in dieser Beziehung die Augen geöffnet zu haben, wird immer ein unvergängliches Verdienst Gottfried Semper's bleiben. ...

¹ Stil I. 213, worauf noch zurückzukommen sein wird.



Peter Behrens, *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*, in: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.–9. Oktober 1913, Bericht, herausgegeben vom Ortsausschuss, Stuttgart 1914, S. 251ff.

...

S. 252 In den letzten Jahren hat sich eine neue deutsche gewerbliche Kunst entwickelt, deren ernstes Streben und deren geschmacklicher Wert nicht bezweifelt werden kann. Diese Neubelebung der angewandten Künste ist das erfreuliche Zeichen für die ästhetische Produktionskraft unserer Zeit. Um so bedauerlicher ist es, dass die beiden wichtigen Interessengebiete, das der Kunst und das der Technik, unüberbrückt nebeneinander liegen und durch diesen Dualismus unsere Zeit nicht die Einheitlichkeit in ihrer Formerscheinung gewinnt, die die Bedingung und das Zeugnis zugleich für einen Stil ist. Denn unter Stil verstehen wir doch nur den einheitlichen Formausdruck, den die gesamten Geistesäusserungen einer Epoche ergaben. Die Einheitlichkeit in den sämtlichen Erscheinungen, nicht aber der besondere oder gar absonderliche Charakter eines Kunstwerkes ist das Ausschlaggebende.

...

Der Ingenieur dagegen hat sich gleichschreitend mit dem Aufschwung seiner Technik immer mehr von den künstlerischen Tendenzen abgewandt. Es ist verständlich, dass die enorme Entwicklung, die die Technik nahm, alle Kraft und Hingebung für sich beanspruchte, und nicht gleichzeitig daran gedacht werden konnte, ästhetische Probleme zu lösen.

Trotzdem wird aber die Erscheinung wahrgenommen, dass auch die Werke des Ingenieurs einer bestimmten Schönheit nicht entbehren. ...

S. 253 Es kann also nicht zugegeben werden, dass die Arbeitsergebnisse des Ingenieurs an
/254 sich schon Einheiten eines Kunststiles sind.

Eine gewisse Schulrichtung unserer modernen Ästhetik hat zu diesem Irrtum beigetragen, indem sie die künstlerische Form aus dem Gebrauchszweck und der Technik ableiten möchte. Diese Kunstanschauung geht auf die Theorie Gottfried Sempers zurück, der den Begriff Stil durch die Forderung definiert, dass das Werk das Resultat erstens des Gebrauchszweckes, und zweitens des Stoffes, der Werkzeuge und Prozeduren, die bei der Herstellung in Anwendung kommen, sei. Die Theorie

stammt aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und ist, wie viele andere Theorien dieser Zeit, als ein Dogma der materialistischen Metaphysik anzusehen.

...

Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist die freie, durch materielle Bedingungen unbehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewussten Willen des befreiten menschlichen Geistes. Sie ist die Erfüllung psychischer, d.h. ins Geistige übersetzte Zwecke, wie sie sich als solche in der Musik am klarsten offenbart. Oder wie Alois Riegl dies ausdrückt: «Im Gegenteil zu der Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes muss eine teleologische treten, indem im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten zweckbewussten Kunstwollens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.» Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Sempersche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: «sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes.»

Also die Technik ist beim Prozess der künstlerischen Form nicht ein schöpferischer Faktor, sondern als ein Teil eines grossen Kräftekomplexes nur ein bestimmender, als dieser freilich von grosser Wichtigkeit.

Es soll anerkannt werden, dass sowohl die neue Konstruktionsart, wie das neue Material, das Eisen, auch in künstlerischer Beziehung wichtige Faktoren sind. Als diese sollen sie auch voll gewertet werden, aber aus ihnen allein kann nicht eine neue Schönheit entwickelt werden. Wie es physikalische Gesetze gibt, so gibt es auch eine Gesetzmässigkeit in der Kunst. Und diese, die sich seit Anfang aller menschlichen Kultur als fortlaufende Tradition gültig erhalten hat, kann auch ihr Recht für unsere Zeit nicht verlieren.

...

Es ist eine Frage von grösster Wichtigkeit, von Bedeutung für die Geschichte menschlicher Kultur, ob und wann es gelingen wird, die grossen technischen Errungenschaften unserer Zeit selbst zum Ausdruck einer reifen und hohen Kunst werden zu lassen. Das heisst mit anderen Worten: ob unsere natürlichen Lebensäusserungen durch Einheitlichkeit einen Stil bedeuten werden.

...

S. 257
/258 Die Aufgabe der Architektur ist und bleibt aber für alle Zeiten nicht ein Enthüllen, sondern Raum einzuschliessen, zu umkleiden. Architektur ist Körpergestaltung. Dagegen kann auch nicht das die Mauer auflösende Prinzip der Gotik angeführt werden. Gewiss ist ihre Tendenz ein Durchbrechen der Raumabschlüsse, aber sie führte zur Überhöhung der Gewölbe, zum Spitzbogen, und dieselbe Idee spricht sich im Grundriss aus, indem er zur lang gestreckten Halle wurde. Doch alles dieses geschah aus dem mystischen transzendentalen Geist der Zeit heraus innerhalb architektonischer Gesetzmässigkeit auf der Grundlage abgewogener Raumdisposition. Gerade in den Bauhütten der Gotik wurde von allen Zeiten wohl am meisten die auf geometrischem System beruhende Gesetzmässigkeit der künstlerischen Raumgestaltung geübt. Es war nur eine Tendenz, den Raum zu durchbrechen, gegenüber der romanischen Bauweise, ein relatives Resultat, kein wirkliches in diesem Sinne, ein Erstreben des Zieles innerhalb des baulichen Gedankens, innerhalb der architektonischen Proportionalität.

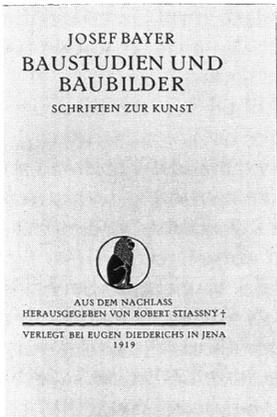
Die Körperlosigkeit der Eisenkonstruktion wird bei unseren modernen Bauten oft noch durch die notwendig ausgiebige Verwendung des Glases erhöht. Eisen und Glas entbehren in ihrer Erscheinung des Voluminösen der aus Steinen geschichteten

Mauern. Es gibt natürlich Mittel, um auch mit diesen Materialien dem Verlangen nach Körperlichkeit zu entsprechen, denn die Technik passt sich ja stets dem Kunstwillen an. Um nur ein Beispiel zu nennen, darf ich anführen, dass, um den Eindruck von körperbegrenzenden Flächenwänden zu bekommen, man Eisen und Glas prinzipiell in eine Ebene zusammenlegen und, um diese bündigen Flächen um so stärker flächig erscheinen zu lassen, *die* Bauglieder, die konstruktive Bedeutung haben, erheblich zu starken Schattenwirkungen hervortreten lassen kann. Ferner empfiehlt sich, anstatt Gitterträger vollwandige Binder oder Stützen zu verwenden. Oder aber bei Gitterträgern wenigstens gleiche Winkel der Versteifungen anzuwenden, so dass dadurch gleiche Figuren, die sich stets wiederholen, entstehen.

Die Geschlossenheit einer Form muss nicht immer in undurchbrochenen geraden Mauerflächen gefunden werden. Sie beruht letzten Endes auf Einheitlichkeit, die auch durch das rhythmische Prinzip der gleichmässigen Reihung erreicht werden kann. Nur durch solche oder ähnliche Prinzipien kann einem Eisenglasbau zur Körperlichkeit verholfen werden. Nur dadurch kann auch das Gefühl der ästhetischen Stabilität erweckt werden. Ohne solche Massnahmen würde trotz der rechnerisch beweisbaren Festigkeit im Eisen dem an Sinnfälligkeit gebundenen Auge die ästhetische Stabilität, die etwas anderes als die Konstruktion ist, verborgen bleiben. Die Konstruktionen des Ingenieurs sind das Ergebnis mathematisch gerichteten Denkens. Niemand wird rechnerisch ihre Festigkeit anzweifeln, aber es ist etwas anderes, ob für das Auge ein dynamischer Ausgleich *sichtbar* wird und somit eine ästhetische Forderung erfüllt wird, wie sie z.B. restlos beim dorischen Tempel erfüllt ist. Wir haben uns freilich schon an den Eindruck mancher modernen Konstruktion gewöhnt, aber ich glaube nicht daran, dass die auf mathematischem Wege berechnete Stabilität für das Auge sinnfällige Wirkung bekommen wird. Das hiesse sonst so viel wie eine Kunst auf intellektueller Basis, was einen Widerspruch in sich bedeuten würde.

...

Die Metapher von «Stilhülse und Kern» ... und die Architektur von Otto Wagner



«Moderne Bautypen» (1886), in: Josef Bayer, *Baustudien und Baubilder, Schriften zur Kunst*, aus dem Nachlass, herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919

S. 280
-288

Es gibt eine Bauphysiognomik – die mit um so stärkeren Zügen an jenen Bauwerken hervortreten hat, welche öffentlichen und grossen Zwecken nicht bloss dienen, sondern die Bedeutung derselben auch repräsentativ ausdrücken sollen. Vor allem fragt man sich da: Von welcher Art sind diese Zwecke? Wie ist der Geist beschaffen, der sich heutzutage seinen architektonischen Körper baut? Der Stil ist eine bestimmte, aus dem innersten Grund und Wesen des Zeitalters stammende Denkweise und Gestaltungs-Äusserung der Kunst, die nur *eine* obligatorisch vorgezeichnete Hauptrichtung haben kann. Der wirklich lebendige, zeitbeherrschende Stil trat immer als unsichtbar monarchische Gewalt auf, welche den Zug der Kunst im ganzen bestimmte und dabei doch die produktiven Triebe frei hervorschiessen, selbst auch üppig wuchern liess. Die Mehrherrschaft der Stile ist ein ganz seltsames Merkmal unserer Zeit; aber diese sorgsam studierten Stile sind nur angewandte Formen, keine formenden Kräfte. Und wie kam diese Mehrherrschaft auf? Weil die Künstler ihre Meinungen und Kunstgesinnungen anstatt der Forderungen des Zeitgeistes durchzuführen suchten. Dies ging denn so lange an, bis dieser *lauter und eindringlicher forderte*. Und als dies endlich geschah – was dann? Nun – dann handelten und unterhandelten die Architekten mit dem Zeitgeist und verstanden sich zu allen Diensten und Kompromissen, nur um ihren lieben Stil zu retten und durchzusetzen. Und die letzte Folge davon? Der Zeitgeist nahm ihre Dienste an, er gebrauchte und verbrauchte sie – aber ihren Stil gab er ihnen leider nicht unberührt und unverwandelt zurück. Die neue Aufgabe modifizierte unmerklich die alten, sonst so peinlich bewahrten Formen, fremde Stempel zeigten sich überall, über welche der Meister selbst verwundert den Kopf schütteln muss. Wer hat da mitgetan? Er selbst als ein anderer! Die stilbildende Kraft des Zeitalters hat – ohne dass er es merkte – seine Hand im Gelenk gefasst ...

Und war dies ein Unglück? Sicherlich nicht! Endlich muss doch der bauschöpferische Geist der Epoche von der Wurzel herauf wirken. Jene Wurzel schien auf lange hinaus abgestorben; nun aber drängen die geheimen Lebenskräfte empor, und die eigentliche, wahre und wesentliche Baugestalt der Epoche wächst innerhalb der hergebrachten Stilmasken und Stildraperien mit mächtigen Gliedern heran. Und ist sie endlich ganz durchorganisiert und zur Schau ausgereift, dann springen gewiss die so schön ornamentierten historischen Stilhülsen ab, sie schälen sich für immer los und der neue Kern tritt blank und klar ans Sonnenlicht.

Seit jeher ist der Bau-Organismus ein symbolisches Abbild des Gesellschafts-Organismus gewesen; er soll und muss es in unseren Tagen auch wieder sein.

Die Mächte, welche in der modernen Gesellschaft baugestaltend wirken, sind allerdings nicht von jener idealen Triebkraft, die einst die Tempel der griechischen Akropolen, die Münster und Dome an mittelalterlichen Bischofssitzen oder den Stätten aufblühenden Bürgerreichtums aus den Fundamenten emporsteigen liess. Sie verkörpern auch nicht den Begriff der Weltherrschaft und des baulichen Allvermögens wie die Römerbauten der Kaiserpaläste, Foren, Triumphpforten, Amphitheater und riesigen Thermen-Anlagen. Ebenso wenig spricht sich in ihnen die heiter-vornehme Lebens- und Kunstfreudigkeit der Renaissance aus der glücklichen italienischen Cinquecento-Zeit aus, in welcher ein jeder anmutig belastete Zweig Blüten und Früchte zugleich trug.

Vor allem ist die Zeit der starken *persönlichen Impulse* für die künstlerische Bautätigkeit so ziemlich vorüber.

In den glänzenden Kunstepochen Italiens hatten die grossen und kleineren Gewaltherrscher ihren Bau-Ehrgeiz, ebenso die Magistrate der Städte: der Ruhmsinn und die Frömmigkeit riefen die bedeutendsten Bauten hervor, und wie oft war die letztere wieder nur Ruhmsinn mit religiöser Salbung! Die monumentale Gesinnung der Renaissance-Päpste erhob sich zu Aufgaben von antik-römischer Grandiosität und erreichte den Gipfel ihrer Intentionen in dem Bau von St. Peter in Rom. Der Barockstil baute für die stolze Repräsentation der Fürsten und des Adels, für die üppige Genussucht der Höfe und das geweihte Prachtbedürfnis der restaurierten Kirchenmacht. Wie stark wirkt hier überall der persönliche Zug, das Machtwort, der Einzelwille hindurch.

Heutzutage bauen *der Staat* und *die Gesellschaft*, es baut das durch Assoziation aufgesammelte Kapital. Etwas *Unpersönliches* geht durch die ganze Baubewegung unserer Epoche – und ebenso gehen ihre Zwecke ins Weite und Allgemeine. Was denn Charakter des Zeitalters ist, muss genau so – im technischen wie im künstlerischen Abdruck – der Charakter unseres Bauwesens sein. Das ist es eben, worin ich bei allen schwankenden und abweichenden Einzelbildungen die grossen, wenngleich nur allgemein gezogenen Umriss eines *modernes Stiles* wahrnehme.

An die raum-anordnende Erfindungskraft der Baukunst sind heutzutage – vermöge der ausserordentlichen Komplikation unseres gesellschaftlichen Daseins, das so viele Gehäuse und Zellen benötigt – die denkbar grössten Anforderungen gestellt. Jedes dieser Raumpostulate muss auch seine wohlervogene künstlerische Lösung finden, und da gibt es vollauf zu tun. Es war sehr gefehlt, dass man mit rein akademischen Formstudien und den historischen Stilfragen so viel Zeit und Mühe verbrauchte, statt direkt auf die wesentlichen Aufgaben loszugehen. Auch in die Formgebung wäre dann ein frischerer zeitgemässer Zug gekommen.

Es taugt auch nicht, zwischen klassische Trümmer sich trauernd zu setzen und Klagelieder über versunkene Bau-Ideale anzustimmen. So manche unserer Architekten sind ihrem stilistischen Glaubensbekenntnis nach so recht das Widerspiel des

Marquis Posa, nicht Bürger jener Zeiten, welche kommen sollen, sondern Stil-Ehrenbürger solcher Zeiten, welche lange vergangen sind. Es fragt sich im Ernst: sind die Aufgaben, welche der moderne Gesellschafts-Organismus der Baukunst stellt, ihrem inneren Wesen nach eines höheren Ausdruckes nicht fähig? Oder ist die Baukunst, vermöge ihres allzu historischen Schulganges, nicht in hinreichender Bereitschaft, diesen Ausdruck zu finden?

Wer ein voller, lebendiger Architekt und ein echter Sohn seiner Zeit ist, wird finden, dass es auch heutigen Tages eine Freude ist zu bauen. Das nüchterne Element, welches die Bedürfnisse der Gegenwart in unser Bauwesen bringen, wird andererseits durch die Grossartigkeit der Anlagen aufgewogen, und ein schöpferisches architektonisches Talent wird jene Nüchternheit auch durch Energie der Formenhaltung und einen bedeutenden Charakter der Disposition zu bändigen verstehen. Die Architektur muss mit dem sogenannten «materiellen» Zeitalter, welches übrigens sehr viel Geld für Bauten hergibt, sich doch einmal gehörig verständigen, wie es von dem anderen Ende her die Literatur schon lange getan hat. Ihre Pflicht ist es ebenso, das Zeitalter charakteristisch darzustellen, gleich der Literatur: sie hat das künstlerische Raumbild desselben im allgemeinen zu entwerfen, wie die letztere das geistige Lebensbild im besonderen nach seiner wechselnd bewegten Mannigfaltigkeit auszuführen berufen ist.

Die Baukunst der Gegenwart ist *sozial*, so wie sie in früheren Zeiten monarchisch, aristokratisch, kirchlich war. Dies bestimmt auch durchgängig die Gestaltung der neuen Bautypen, soweit sie sich bereits ausgeprägt hat oder sich mindestens doch vorbereitet.

Damit steht auch dies im Zusammenhange, dass die architektonischen Haupttypen von früher her – *Kirchenbau und Palast* – jetzt eine nur untergeordnete Bedeutung haben.

Die monumentalen Kirchenbauten aus früherer Zeit wurden durch ein gewisses religiöses Pathos geschaffen, das sich in feierlichen Stiftungen einen Ausdruck gab: so noch die Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach in Wien, mit welcher Kaiser Karl VI. im Jahre 1716 ein Gelübde nach dem Erlöschen der Pest löste. Eine Regung ähnlicher Art veranlasste dort den Bau der Votivkirche von Ferstel; aber so starke Gemüts-Impulse für die Kirchenbauerei dürften sich kaum mehr wiederholen. Gegenwärtig ruft auch nur das Bedürfnis ab und zu kirchliche Neubauten hervor, nicht die religiöse Begeisterung.

Wenn die Häuserpilze in irgendeiner Vorstadt rasch aus dem Boden schiessen, namentlich wenn ein industrielles Quartier mit der dazugehörigen Arbeiter-Ansiedlung sich wachsend ausdehnt, ebenso kleine Gewerbsleute und arme Beamten-Familien in hinreichender Menge sich einmieten – dann ist der geeignete Zeitpunkt gekommen, daran zu denken, dass sich inmitten der vielen Kamine und schwarz schmauchenden Fabriksschloten auch ein schlanker, recht «stilreiner» Kirchturm mit farbig glasierten Ziegeln oben und darunter mit hellem schönen Geläute baldigst erhebe. Dann lesen wir etwa folgende Zeitungsnotiz: «Durch das stetige Anwachsen der Bevölkerung von Neu-Fünfhaus und Neu-Rudolphsheim usw. trat an diese Vorortgemeinden die Notwendigkeit heran, für eine grössere gemeinschaftliche Kirche zu sorgen. Herr Architekt N.N. lieferte die Pläne für das auf den ehemaligen Schmelzer Gründen zu erbauende Gotteshaus: Langhausanlage mit Querschiff in spätromanischem Stil, Ziegelrohbau mit Gliederungen und Details aus Stein, Fassungsraum für 3000 Personen» usf.

Ebenso hat der *Palastbau* seinen bedeutsamen Zusammenhang mit dem Bauprogramm der Epoche verloren. Er kann nicht mehr als der eigentlich bestimmende

Grundtypus unseres monumentalen Profanbaues gelten. Weder als Einheitsbau noch minder als Prunkbau! Der Palast des Herzogs von Württemberg auf dem Wiener Kärtnering ist mit mässigen Modifikationen in einen grossen Gasthof (Hotel Imperial) verwandelt worden; die Charakteristik des Auszeichnenden, des Distinguierten lag mehr in dem dekorativen Beiwerk als in der ganzen architektonischen Haltung – und so war die Umkleidung rasch genug vollzogen. Seit nicht mehr der Adel, sondern die Haute-finance Paläste baut, ist ohnehin die vornehme Abgeschlossenheit, die künstlerisch-adelige Selbständigkeit dieses Bautypus dahin. Ein Palast, in welchem es etwas Vermietbares gibt, der vollends sein Parterre zu Kaufläden und Geschäftslokalen öffnet, ist kein echter Palast mehr, sei der Formenluxus auch noch so anspruchsvoll, mit dem man ihn herausgeputzt hat.

Durchaus charakteristisch hingegen für das Gesellschaftsleben und Bauwesen der Gegenwart ist die moderne Neugestaltung, Erweiterung und Stilisierung der *Zinshäuser-Anlagen*. Doch eigentlich wirken sie bei aller oft überreichen Ausstattung mehr in den allgemeinen Strasseneffekt hinein, als dass ihre Einzelbedeutung zur Geltung käme. Auch dasjenige, was sie an grösseren Schmuckstücken besitzen, fällt durchaus ins Totalbild: so dienen die zu Kuppeltürmen ausgebildeten Hoch-Erker der Eckhäuser – ein bezeichnendes Wiener Motiv – lediglich zur pittoresken Akzentuierung der Strassenwendungen.

Merkwürdigerweise hat gerade ein Architekt von so puristisch-klassischer Kunstrichtung wie *Hansen* dieses scheinbar nüchternste Bauproblem der letzten Epoche vorbildlich und in höherem Sinne gelöst: nämlich die Zusammenfassung des modernen Zinshäusergruppen-Baues zu einem grossen Rhythmus der Massen, zu einer imponierenden, harmonischen Einheit. Sein Heinrichshof ist der Kanon für dieses neue Kompositions-Schema, der eigentliche Lehrbau für die ganze Ringstrassen-Architektur, soweit sich dieselbe für das Zinserträgnis rentieren soll. Wie *Hansen* den Bautypus des zentralisierenden, echt grossstädtischen Wohnungssystems hinstellte, so hat wieder *Ferstel* für die behagliche, halb ländliche Dezentralisation der *Kottage-Anlage* eine geistreich befruchtende Anregung gegeben. Nach beiden Seiten können sich freilich die echten, künstlerischen Einwirkungen nicht für die Dauer halten; diese Spekulation fährt immer quer dazwischen.

Die Stadterweiterung, die ganz ungewöhnliche Breite der neuen Strassenanlagen, vor allem die Baugesellschaften, haben das normale Haus nahezu aus der Welt geschafft und den sogenannten «Zinspalast» an seine Stelle gesetzt. Das intime Wohnhaus ist nunmehr an den Grenzrain von Stadt und Landschaft hinausgewiesen – gleichsam als künstliche Reminiszenz an ehemals behaglichere Wohnungszustände; denn eigentlich ist das Cottagehaus mit seinem Spielgarten und seinem symbolischen Baumgrün nur eine Zwitterform von exiliertem Stadthaus und halb entwickelter Villa. In der Stadt dagegen wuchs während der letzten Dezennien eine prunkhafte Schnellbauerei in ungeheuren Massen empor – zugleich mit einem Formenbedarf in ausserordentlichen Quantitäten, wobei alle erdenklichen Motive, da man ohne Abstufung und Mässigung gleich nach den vollsten und reichsten griff, in kurzer Zeit aufgebraucht wurden. Nichts ist bedenklicher, als wenn Formen, die früher in richtiger Verwendung etwas bedeuteten, in solcher Weise gemein gemacht werden und zu blossen Floskeln einer leeren Bau-Phraseologie herabsinken. Von der gräzisierungenden Renaissance bis zum wildesten Rokoko hat man in den Spekulationsbauten bereits den ganzen Vorrat von Stilschablonen um- und herumgewendet – und weil man in der Regel recht rasch in Surrogat-Material baut, hat man gar nicht die Zeit, sich alle diese Stil-Leichtfertigkeiten von Fall zu Fall wirklich zum Bewusstsein zu bringen.

Manche Neuerung aber, die zunächst von der modernen Zinshäuser-Architektur ausging, ist wieder von nicht zu unterschätzendem Werte. Dahin gehört vor allem die bewegte Formenbereicherung der *Verdachungen*. Aus dem wohlbegründeten formalen Bedürfnisse, diese nach unten so breit kompakten Massen in der luftigen Höhe zu erleichtern, sie gruppierend zu teilen, ihre Abschlüsse in wirksamer Silhouettierung abzurunden oder kantig zuzuschärfen – daraus ergaben sich die so sorgsam betriebenen Dachstudien, die keineswegs der geringste Gewinn unserer Bau-Epoche sind. Die Anregungen der französischen Renaissance wirken sichtlich herein; die Anleihe von den Pavillondächern des Louvrestils ist unverkennbar – aber auch das wirklich Neue kündigt sich hier und dort in überraschenden Kombinationen an, und Zink wie Eisen stellen sich in industriell geschultem Dienste zu willkommener Verfügung. Auch unsere Monumentalbauten haben aus diesen Kompositions-Übungen in der höheren Dachregion ein entschiedenes Resultat mitgewonnen.

Unsere Stilerneuerung begönne denn hoch oben in der Luft, hart unter den Knäufen und Windfahnen? Nun, so wörtlich ist dies nicht zu nehmen, denn jedes Oben hat in der Baukunst sein entsprechendes Unten, wodurch es bedingt und motiviert wird. So markieren denn auch zumeist unsere Dachdekorationen über der Mitte und den Ecken die ausdrucksvollen Hauptgliederungen in den Breitmassen der Fassaden. Sogar an unserer Rathausfront, wo die gotische Sehnsucht nach aufwärts in dem Mittelturne und seinen vier Trabanten sich gerne gütlich täte, wirkt die echt moderne Macht des Horizontalismus durch alle Stockwerke und Gesimslinien hinan so durchgreifend, dass uns über die letzte Horizontal-Linie hinaus diese Turmbildungen fast nur als ein willkürlicher, vertikaler Überschuss erscheinen. Und auch die fünffach sich aufpfelnde Turmdekoration vermag den entscheidenden Eindruck der breit sich hinlagernden Massen nicht zu überwinden! Zur Zeit, da die gotischen Stadthäuser noch echt aus ihrem historischen Boden aufwuchsen, waren übrigens ihre Türme oder Beffrois doch etwas anderes als blosse vorgesetzte Dekorationsstücke, wie der in allen Geschossen luftig durchbrochene Mittelturn unseres Rathauses. Er hat keine andere Bestimmung, als das subjektive Stilbedürfnis des Architekten zu befriedigen und dazu eine Uhr zu beherbergen, und selbst diesem minimalen Zweckdienst fügt er sich widerwillig genug.

Nein! wir leben nicht mehr in dem turmbauenden Zeitalter. All jene Gipfel, welche früher das Stadtbild als Fernansicht so malerisch formierten – die gotischen Turmhelme, die Kuppeln der Spätrenaissance und selbst die aufgedunsenen zwiebel-förmigen Doppeltürme der barocken Kirchen – sie waren nicht völlig, aber doch zum guten Teile durch die knappe Umgürtung der Stadtmauer mitbedingt, welche alles architektonisch Ausdrucksfähige aus schmaler Basis mächtig in die Höhe trieb. Kein moderner Turm wächst mehr resolut genug in die Höhe, um sich in der allgemeinen Vedute gehörig genug geltend zu machen – und wie wenig können zum Beispiel unsere nagelneuen Museumskuppeln, aus einiger Entfernung betrachtet, neben den alten Kirchenkuppeln aufkommen! Doch auch eine geistige Forderung tritt kategorisch herein, um derentwillen wir auf eine unzeitgemässe Bauomantik und so manchen architektonisch-malerischen Effekt verzichten müssen, um dafür andere ideelle und artistische Werte einzutauschen. Nicht nur in der Kunst, auch so in der Politik, dem gesellschaftlichen Leben, den praktischen Bestrebungen, der wissenschaftlichen Forschung – überall verlangen wir mehr nach einem Ausblick, als nach einem Aufblick: nach einer Perspektive, einem Point de vue. Unsere Lebens-Direktion steht gleichfalls unter dem Horizontal-Gesetze, sie ist visierend, sie fixiert ein Ziel in geradliniger Richtung – und dies muss denn vor allem die raumsymbolische Kunst des Bauens in ihren Dispositionen bestimmen. Der ganze moderne Zug führt sie not-

wendig in die Prospektwirkung, in die kräftig betonte Rhythmik der Massen, nicht mehr hinauf in das romantische Turmbereich der Dohlelnester. Dies bestimmt auch die eigenartige Anforderung an die Grundrissanlage unserer öffentlichen Bauanlagen. Ihr Prinzip ist die Ausgliederung, die scharfe Teilung und dann erst die zusammenfassende Vereinigung, sobald jene Teilung sich deutlich und ausdrucksvoll dargelegt hat. Der vielgliederte Zweck bedarf auch – wie es sich leicht begreift – eines ebenso vielgliedrigen, monumentalen Gehäuses. Die grossen modernen Bauwerke, welche völlig den Stempel des Zeitalters tragen, sind *Gruppierungs-Bauten*. In der Sonderung und dem prägnanten Ausdrücken der Bestimmung der einzelnen Bauteile spricht sich ein gewisser architektonischer Rationalismus aus, der sich jedoch mit der Grossheit der allgemeinen Haltung des Baues ganz wohl vertragen kann.

«Moderne Bautypen!» Dieses Thema hätten wir denn in unserer Betrachtung nur von der einen oder andern Seite berührt, es gleichsam mehr umkreist, als direkt in der Mitte gefasst. Denn die eigentliche zentrale Bedeutung für all diese Fragen haben doch die Monumentalbauten – aber gerade um diese herum drängen sich die Fragezeichen am meisten zusammen.

Wie kann man auch mit seinem Raisonement gleich zum Abschluss kommen, wenn man als Beobachter inmitten einer fast labyrinthisch verschlungenen Bewegung steht? Nein – man steht gar nicht auf einem Mittelfleck, man bewegt sich mit und kann gar nicht anders! Aber so viel musste uns einleuchten: trotz aller redlichen Stil-Heilversuche und aller unberufenen Stil-Kurpfuschereien tritt überall *der Genius der Zeit*, der richtige höchste Bauherr und Ober-Architekt, unabweisbar leitend in jede Bautätigkeit. Wie vorher immer – so ist er noch heutigen Tages im Besitz der mystischen Lyra des Amphion, nach deren Tönen sich die Bausteine in eigenstem Rhythmus gruppieren und ordnen.

«Stilkrisen unserer Zeit» (1886), in: Josef Bayer, *Baustudien und Baubilder, Schriften zur Kunst*, aus dem Nachlass, herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919

S. 289 Darf ich die folgenden Betrachtungen mit einem kleinen Märchen einleiten?

-295 Es ist nicht allzulange her (wir älteren Gedenkmänner wissen uns dessen zu erinnern), da sass die Muse des Winkelmasses, der Triangulatur und der Quadratur, will sagen die Baukunst, auf einem sauber behauenen Marmelstein – ganz wie die «Melancholia» auf dem bekannten Kupferstich Albrecht Dürers – und sann den Lineamenten der Reissbretträume, den Fragen der Stilwahl als einem heiligen Geheimnis nach. Kinn und Wangen gruben sich in die stützende Linie, indes die Rechte auf dem Schosse den Zirkel abwechselnd spannte und einzog. Aus dem harten Gesichte, halb philiströs, halb dämonisch, schaute ein Paar grauer scharfer Augen, mit dem Blick in die weiteste Ferne sich bohrend ... Hinten die gotisch stilisierte Sanduhr, die Wandglocke, die kabbalistische Zahlentafel, ganz wie bei Dürer.

Wo sah man sie so? Es verhält sich mit der architektonischen Muse unseres Märchens beiläufig wie mit der weissen Frau; sie wurde gleich dieser an verschiedenen Orten gesehen und hatte auch allerwärts dieselbe Legende. Im Grunde aber war sie kein Gespenst, sondern stellte sich nur als solches an; es stand bei ihr, lebendig zu sein, sobald sie sich nur herzlich dazu entschloss. In diesem Traumleben gingen Dutzenden dahin – doch eines Tages wurde die «Melancholia» mit dem Zirkel durch einen derben Schlag gegen Rücken und Hinterhaupt sehr unsanft aus ihren Grübeleien aufgeschreckt. «Stadterweiterung, Strassenregulierung, Zinspaläste, Verkehrsbau-

ten, Markthallen, Passagen» – diese ihr bisher fremden Worte schallten in barschem Kommando-Ton an ihr Ohr. Da stand sie denn auf, die Bau-Muse, von ihrem kontemplativen Ruhesitz – und eben bei jenem heftigen Ruck gerieten die Studienblätter der Mappe, die ihr entglitten war und welche sie hastig vom Boden wieder aufraffte, in die wunderlichste Verwirrung. Aber da ergab sich das Seltsamste: gerade jenes bunte Durcheinander in den Studienblättern, das der äussere Anstoss, die rücksichtslose Überrumpelung durch den Zeitgeist angerichtet hatte, hielt unsere liebe Frau vom Zirkel nicht für etwas äusserlich Bewirktes, sondern für ihre eigene freie Anordnung nach wohlüberlegter Absicht. Und so entstand der angebliche «neue Stil» der Gegenwart, wie man jenes Allerlei von Stilformen dazumal mit einem gewissen Nachdruck zu nennen beliebte.

Gewiss ist es, dass die Baukunst, die unter den Künsten am wenigsten das Recht hat, Traumbildern nachzuhängen, in der letzten Epoche am längsten geträumt hat. Die Literatur war wach, die Musik war es gleichfalls: die Malerei rieb sich die Augen, machte Posen vor dem Spiegel und schminkte ihre Wangen – nur die architektonische Muse, eigentlich mehr Sibylle als Muse, webte weltverloren im Dämmerchein, und dies zudem unter allerhöchster Protektion. Die Architektur, diese eigentlichsche *Kunst des Bedürfnisses*, baute mit Vorliebe und zur Augenweide der Gönner zunächst dasjenige, was *niemand bedurfte*, und bildete diese Reminiszenzbauten nach kunsthistorischen Mustern stilistisch aus.

«Nur einen Herrn kennt die Kunst: das Bedürfnis. (Wohl gemerkt das Bedürfnis auch im höheren idealen Sinn genommen.) Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, noch mehr, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht.» Mit diesem Ausspruch hatte Gottfried Semper schon im Jahre 1834 völlig recht, obgleich er damals noch keine Autorität war. Nachdem er es bereits geworden, beklagt er abermals in der kleinen geistvollen Schrift: «Wissenschaft, Industrie und Kunst» (1852), dass «der Impuls zum Veredeln der Formen nicht von unten herauf, sondern von oben herab gegeben wurde – und dies zu einer Zeit, die gar keine herrschende Baukunst mehr anerkannte.» – In der Tat konnte für die Architektur keine Geschmacksrichtung verhängnisvoller sein, als eben der Liebhabergeschmack; da sie sich bereits für den ersten Dienst des Zeitalters rüsten sollte, stand sie noch immer unter dem Einfluss des von oben her protegierten, architektonischen Spieltriebes. Und sobald sie sich beiläufig auf ihre Zeitaufgabe wieder zu besinnen begann, was war da das erste Anzeichen der neuen Regung? Eben jenes Durcheinanderwerfen der Stilvorlagen und Studienblätter, von dem schon früher mein Märchen etwas erzählte. Semper referiert über diese neue Wendung mit verschärfter Ironie in seinem Züricher Vortrag «über Baustile» vom 4. März 1869. «In Deutschland wurde eifriger und mehr in Stil gemacht, als irgendwo anders, und zwar teilweise auf a.h. Ordre, teilweise auf eigene Faust durch ‘geniale’ Architekten. So entstand in München auf a.h. königlichen Wunsch und Anweis der berühmte *Maximilian-Stil*, dem folgende tief sinnige Idee zur Grundlage dient: Unsere Kultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte; also muss unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihm abspiegeln! Wohin dies geführt hat, davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar. Dazu gesellt sich der Chor von Privatstil-Erfindern, die in allen Gross- und Kleinresidenzen, an Eisenbahn-Stationen und überall sonst ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Auch sie haben ihren Anteil an dem zweifelhaften Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben ... Eine andere Sorte von Stilisten sind die ‘reisigen’ Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder ei-

nen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen suchen. Schliesslich diejenigen, welche in einer Rückkehr zum *gotischen* Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen und in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen...»

Mit der Wiederaufnahme der *Gotik*, deren Semper an dieser Stelle mit einem sehr scharfen Seitenblicke gedenkt, hatte es jedoch seine eigene Bewandnis. Dies bringt unsere Betrachtung in eine abbeugende Linie – und man gestatte uns diese kurze Episode.

Zu jener Zeit, da der Baukunst alle Gedanken und Formen ausgegangen waren und man von besserer Seite her wieder das starke Verlangen nach Stil verspürte, suchte man denselben vorerst dort auf, wo überhaupt der reine Begriff der Kunst als solcher zu erfragen war: in der *klassischen Antike*. Dies bezeichnet die Epoche und den Einfluss *Schinkels*; es war nach klaren und guten Prinzipien der erste Kursus in dem grossen Lehrgange des modernen Bauwesens.

Aber mit dem wiedergefunden *Stil im Allgemeinen* begnügte man sich nicht auf lange hinaus; man suchte sehr bald den *Stil im Besonderen*, und dies nach bestimmten religiös-romantischen und kunstpatriotischen Standpunkten. Das Programm des grossen Erneuerers der Baukunst, K. Friedrich Schinkel, war ein rein artistisches; jetzt aber wurde die Stilfrage nahezu ein Glaubensartikel. So wie in der Literatur auf den Götterkult von Weimar die «Heiligen und Ritter» der romantischen Schule, so folgten in der Kunst auf die akademische Malerei das Nazarenertum und gleicherweise auf den antik-heidnischen Säulenbau der fromme Strebepfeilerbau mit seinen erbaulichen Kreuz- und Kriechblumen. Aus diesen Tendenzen erwuchs in Deutschland (wie auch zum Teile in Frankreich) die wiederhergestellte Gotik als religiöser *Partei-stil*. An den erhofften Ausbau des Kölner Doms knüpfte Max v. Schenkendorf die frömmsten Aussichten: «Auf dem alten Grunde sollen sich neu geweiht von frommer Hand 'Burgen, Kirch' und Vaterland' erheben.» Immer lauter und voller tönte aus dem fernen Wald das Geläute der «verlorenen Kirche» von Uhland – «in dem goldenen Lichte blühend» stand des Meisters stolzer Bau, des Turmes Spitze schien im seligen Himmel zu verschweben, und «die Fenster glühten dunkelklar mit aller Märt'rer frommen Bildern.»

Was man neues im gotischen Stile baute, hatte meistens einen gewissen symbolischen Bezug zu bestimmten Gesinnungstendenzen. Während der Concordats-Periode war auch bei uns in Österreich der gotische Bau-Eifer in Schwang und betätigte sich vielfach an neuen Kirchenbauten. So sehr man sich aber für die künstlerischen Ergebnisse auch interessieren mochte, die Freude blieb niemals ganz rein. Uns rückhaltlos modernen Menschen steht die klare Gesinnung doch weit höher, als alle «stilvollen» Spitzbogen, Wimberge und Fialen – und bei diesem emsigen Steinklopfen in der neugotischen Bauhütte klang ein falscher Ton mit hindurch, der sich in die geistige Normalstimmung der Gegenwart nicht fügen wollte.

Die architektonischen Studienblätter, welche – wie wir früher sahen – durch den harten Stoss der Zeit in Verwirrung geraten waren, sind seit langem wieder in säuberliche Ordnung gebracht. Dabei ist es jedoch gar verwunderlich, dass unsere Epoche, welche in ihrem ganzen Lebensstil – in den gesellschaftlichen Formen und Gewohnheiten, der Art, sich zu kleiden und zu repräsentieren – so einfärbig und bis zur Monotonie gleichartig ist, gerade in der architektonischen Stiltracht ihrer Bauwerke noch immer eine so bunte Verschiedenheit zutage fördert. Die stilistische Formensprache, für welche sich der Meister schliesslich entscheidet, ist nur der subjektive Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Aber ein Trost und Halt ist immer dabei. Das *Bedürfnis* ist jetzt wirklich der Herr der Baukunst geworden. Und seitdem die Architektur in dem grossen Dienste, in der ernstesten Schule des wirklich Notwendigen und Wesentlichen weiter arbeitet, kann sie in der Hauptsache doch nicht ganz und gar irregen. Die Aufgaben sind ihr gegeben, und eine jede derselben ist ein neues Prüfungsproblem für ihr Können.

Eine volle Stil-Einheitlichkeit in der formalen Erscheinung der modernen Bauten ist allerdings fürs erste nicht zu verlangen. Wir brauchen stark ausgeprägte künstlerische Persönlichkeiten für das im Vereine der Kräfte zu leistende Werk – und wenn wir sie als Individualitäten anerkennen, müssen wir auch ihre gesonderten Richtungen zu Recht bestehen lassen. Genug, wenn sich von innen heraus vermöge der wesentlichen Verwandtschaft der Bau-Aufgaben der Gegenwart ein übereinkommendes Stilgefühl im höhern Sinne herausbildet, und dieser Prozess scheint mir entschieden im Gange zu sein.

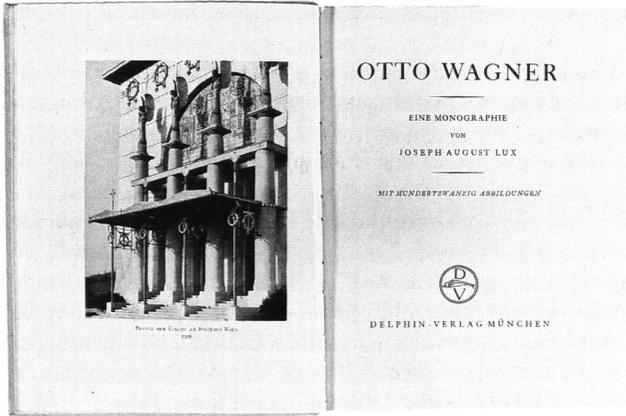
Wie töricht wäre es vollends, von unserer Baukunst zu verlangen, sie solle ein neues eigentümliches Formendetail – was man nach dem Schulbegriffe den «Stil» zu nennen pflegt – aus sich heraus hervorbringen. Was man von der Renaissance im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht verlangte, nämlich die absolute Formen-Originalität, das lässt sich heute um so weniger einfordern. Die Architektur der Renaissance verwendete die *antik-römischen Details* zur Bekleidung ihrer eigenen, durchaus selbständigen, *dazumal modernen* Bau-Kompositionen. Unsere Vorratskammer von disponiblen Formen ist reicher, weil wir viel mehr Baugeschichte hinter uns haben; wir verfügen daher über eine weit *grössere Mannigfaltigkeit* von Bekleidungsstücken für unsere Bauten. Aber der neue Bau-Organismus bedingt zugleich einen veränderten Zuschnitt des angepassten Formengewandes; zuweilen platzen auch die Nähte der Stilkleidung, und man muss sich irgendetwas zu helfen suchen. Endlich werden doch allmählich und unvermerkt die neuen Bauprobleme auch zu neuen Formgedanken führen; und selbst der *veränderte Rhythmus der alten Formen*, nach einem neuen architektonischen Lebensgesetze geordnet, ist bereits ein wesentlicher und grosser Gewinn.

Otto Benndorf bringt in seiner Festrede in der Wiener Akademie der Wissenschaften vom 21. Mai 1885 «über die jüngsten geschichtlichen Wirkungen der Antike» folgende scharfsinnige Bemerkung bezüglich der Schicksale und Wendungen der gegenwärtigen Baukunst: «Wir finden da eine Wiederaufeinanderfolge der welthistorischen Baustile, so auffallend rasch, in so pünktlicher chronologischer Treue der Wiederholung und mit so gewissenhafter Akzentuation des Stils als Stil, dass man ein Repetitorium eines abgeschlossenen langen Kursus von Kunstgeschichte zu erleben glaubt und die zweifelnde Schlussfrage hört, ob nicht das bildnerische Vermögen überhaupt nunmehr einen ihm von der Natur gezogenen Kreis schöpferischer Möglichkeiten gänzlich durchmessen habe.» Aber diese Folgerung dürfte doch übereilt sein und schon im nächsten Hinblick auf unsere Wiener Bautätigkeit ihre Widerlegung finden. «Es wäre wohl im einzelnen an allen Bauwerken zu beweisen, dass das Vergangene, welches sie lediglich zu wiederholen scheinen, tatsächlich umgebildet, in neuem Zusammenhang verwertet und zu völlig moderner Wirkung gebracht ist. In ihrer Gesamtheit werden sie daher für eine schärfer sehende Zukunft sicherlich so einheitlich unter sich dastehen, als sie der Gegenwart unter sich verschieden gelten ...»

Ganz einheitlich selbst für die klügste Zukunft wohl niemals, sowie sie den Kunst-erfahrenen bereits in dieser Gegenwart nicht so ganz und gar *verschieden* erscheinen. Es begreift sich doch leicht, dass sogar Baubekanntnisse so verschiedener Art – wie das hellenistische, das gotische, das der Cinquecento-Renaissance oder jenes der teils

italienischen, teils französischen Spätrenaissance – schon durch die moderne Zeitgenossenschaft als solche, durch ihr Zusammensein in derselben Epoche auf Verständigungen und Ausgleiche angewiesen sind. Und wenn auch zuweilen die getrennten Baukonfessionen spröde tun und dem Anschein nach nicht mit sich reden und unterhandeln lassen, so werden durch die natürliche Reibung der Zeit ihre allzu scharfen, stilistisch eigensinnigen Ecken und Kanten sicherlich abgestumpft und sobald die Kraft in gleicher Richtung weiterwirkt, selbst zu neuen Formen zugeschliffen.

Ich wage sogar die Behauptung: die Kernbildung eines *modernen Stiles* ist bereits da; aber die Merkmale desselben findet man freilich nicht heraus, wenn man die Bauwerke unserer Zeit nur äusserlich auf die wohlbekanntesten historischen Stildetails hin beguckt. Dann zeigt sich dem Blicke allerdings nur, was verschieden, nicht auch dasjenige, was gemeinsam ist. Das nachweisbar Neue aber gibt sich kund in der Gesamthaltung der Bau-Anlagen, in ihrer Durchgliederung aus den Grundrissen heraus, in den unserem Zeitalter eigenartigen Kompositions-Aufgaben als solchen. Gar manche harren noch der Lösung, aber eine ansehnliche Reihe derselben ist von bedeutenden und weitsichtigen Baukünstlern schon jetzt in einer geradezu architektonisch erfinderischen Weise zum Ausdrucke gebracht worden. Mögen auch die gewählten Ausdrucksmittel dem überlieferten Formenvorrat angehören – das damit Ausgedrückte ist eigenartig, ist ein neues Resultat.



Joseph August Lux, *Otto Wagner, Eine Monographie*. München 1914

«Seine Zeit»

S. 8 Am 13. Juli 1911 wurde der siebzigste Geburtstag *Otto Wagners* gefeiert. Geistige und künstlerische Mächte aus aller Welt ehrten den *grossen Menschen und seltenen Künstler*; die Menschheit grüsste ihn als Führer und Bahnbrecher auf dem Gebiet der Baukunst. Sein Name ist nicht nur in der Wiener Heimat populär; grösser noch wirkt er im Ausland: Rom, Paris, Petersburg, London, und die grossen amerikanischen Städte haben ihn bei jedem Anlass mit besonderen Ehren ausgezeichnet. Und Wien?

Wer es noch nicht wusste oder es noch nicht wissen wollte, konnte es nun auch in der engeren Heimat in allen Zeitungen lesen, wer *Otto Wagner* ist: seit Fischer von Erlach der grösste Baukünstler Österreichs und über diese relative Bedeutung hinaus ein Erneuerer, der die Bauentwicklung aus der Historie ins neue Jahrhundert herübertrug. Nach Schinkel und Semper kommt Wagner. Was weder Schinkel noch Semper zu ihrer Zeit sein konnten, und worin ihm auch keiner der lebenden grossen Baukünstler gleichkommt, das ist Wagner; der erste und bisher einzige moderne Grossstadtarchitekt. Er ist somit überhaupt der grösste Baukünstler von heute und mit Stolz sage ich es, dass er Wiener ist. Als der richtige Genius ist er bestimmt gewesen, nicht nur der Welt die Wege neuer, zeitgemässer, grossstädtischer Baukunst zu weisen, sondern der alten Kaiserstadt zu ihrem verblichenen Glanz eine neue Schönheit zu geben, die ihren Ruhm erhält und befestigt. Aufträge und wieder Aufträge, das ist die einzige, richtige Anerkennung, die die Stadt ihrem grossen Sohn schuldig war – und leider schuldig geblieben ist.

S. 9 /10 ...
Drei gewaltige Architekturepochen hat *Otto Wagner* erlebt. Der Geist Schinkels lebte noch, als er vorübergehend Schüler der Königlichen Bauschule in Berlin war. Wie in einem Stammbuch ist ein Hauch jener verdorrenden Blume des klassizistischen Zeitalters in dem Berliner Aquarellskizzenheft des jungen Wagners eingefangen.

Als bald nach Wien zurückgekehrt, verspürt der junge Künstler und Schüler der Akademie die Zeitwende: die Architekten, voran seine Lehrer van der Nüll und Siccardsburg gehorchen einem neuen genialen Wegweiser, Gottfried Semper. Sempers Geist beherrscht die zweite Jahrhunderthälfte und selbstverständlich

steht auch Wagner in diesem Bann, wenngleich auf seine eigene freie und persönliche Art.

Und nun erlebt er ein drittes Zeitalter, das er selbst geschaffen hat: die Entwicklung zur Baukunst im Zusammenhang mit dem Ingenieurgeist und den bis dahin ungeahnten Grossstadtproblemen.

Der Künstler ist selbst zum Meilenstein der Entwicklung geworden.

...

- S. 11 Eine neue Zeit kam, die Moderne. Architektur wurde Baukunst. Otto Wagner hat sie herbeigeführt. Sein Wort zündete, es wurde Tat und ging in die Welt. Überall, wo neue baukünstlerische Regungen zu spüren waren, wird man im tiefsten Grunde Wagner spüren. Wollte man das nicht vergessen! Er schuf die Atmosphäre, in der die Keime neuer, künftiger Grösse leben und wachsen konnten. Olbrich, Hoffmann, der grosse Kreis seiner näheren und ferneren Schüler, Jünger und Anhänger sind zum grossen Teil nur möglich geworden durch die Ausstrahlung seines Geistes. Er hat zwei historische Epochen überdauern müssen, ehe er das Fundament für die neue Zeit legen konnte. Seine Worte und Werke, die die Baukunst der Grossstadt betreffen, sind ein solches Fundament, auf dem alle Künftigen bauen werden. Schinkel und Semper sind abgelöst durch Wagner. Da begann Wien vor ihm zu erschrecken, er wurde zu gewaltig. Wien, das sinkende, das seine eigene Tragik erlitt.

...

- S. 14
/15 ... Die Welt anerkennt und bestätigt ihn, das verblendete Wien verleugnet ihn. Unglückliche Stadt! Was in diesem einzelnen Fall geschieht, hat die Bedeutung eines Symptoms. Es ist ein furchtbares Ringen, in dem zwei Welten gegeneinander stehen, eine absterbende und eine aus dem Schutt der Vergangenheit mit verjüngter Kraft emporstrebende. Wien konnte zum Teil die Ausführung der Gedanken Wagners vereiteln, *nicht aber den Gedanken selbst, der eine elementare Kraft ist*. Der zeitweilige Triumph des Unverstandes und der Gemeinheit ist die Niederlage, die unser einziges Wien in seiner heutigen Verfassung erlitten hat. Gesiegt hat die Idee Wagners in der Welt, wobei – wohlgemerkt! – der Grundgedanke seines Wollens ins Auge zu fassen ist, nicht die gelegentliche, sekundäre ornamentale und äusserliche Einzelheit. Der neue Baugeist Wagners ist tiefer zu fassen. Er ist die neue Zeit, in der wir eigentlich schon mitten drinnen stehen, und er musste siegen, wie vor hundert Jahren Schinkel und vor fünfzig Jahren Semper siegen mussten.

...

«Seine Persönlichkeit»

- S. 12 In seiner zweiten Epoche, *der Kampfzeit*, vollzieht sich diese Loslösung. Die Sezessionsmoderne mit ihrem Sturm und Drang und ihre heute wieder belächelten Extremen, war damals naturnotwendig und heilsam wie der Frühlingsturm, der morsche Stämme bricht. Wir sind heute sehr intolerant gegen die Auswüchse der Sezessionsmode und wir sind es mit Recht. Entwicklungsgeschichtlich ist sie aber darum so interessant, weil sie den *Bruch mit der Tradition* verdeutlichte, den Wagner in der Architektur herbeiführte. Aber auch die Versacrum-Zeit war nur ein Übergang, etwas Dauerhafteres ist an ihre Stelle getreten: *die Entwicklung der Architektur zur Baukunst*.

...

Der herkömmliche «Stilarchitekt» ist bereits völlig überwunden. Ein ganz Neues und Unerwartetes tritt an seine Stelle.

...
S. 35 Nach 1894 sprach er nicht mehr von einer Re-naissance, sondern von einer vollständigen *Naissance* der Kunst. Mit diesen Grundsätzen begann er sein Lehramt und seinen Stadtbahnbau.

...
Die vollständige *Naissance* hatte sich in ihm vollzogen, der zum erstenmal seine höheren Ziele erkannte, zum Widerspruch gereizt und alles von ihm früher Geschaffene nur als ein dunkles Tasten, Suchen und Irren bezeichnet.

So ist seit 1894 ein völlig neuer Wagner auferstanden, ein Kämpfer, Erneuerer und Bildner. Aber es muss zu seinem Ruhme gesagt werden, dass ihm das Neue nicht von aussen angefliegen ist, dass ihm nicht erst die Belgier oder die Engländer den Star gestochen haben, und dass er nicht wie die anderen in fremden Bahnen ging. Darin unterschied er sich von dem Grossteil der Modernen, dass er stets ein eigener blieb, und dass dieses neue, das er zu verkünden hatte, aus seiner innersten Natur herauswuchs, aus seiner machtvollen Persönlichkeit, die in der grossen Vergangenheit wurzelte und in die Zukunft hineinwuchs.

...
S. 39 In derselben Zeit sind in Deutschland gewagtere Probleme versucht worden, ohne dass die massgebende Öffentlichkeit den guten Kern der neuen, eben erst noch tastenden Versuche verkannt, oder gar einen Skandal provoziert hätte.

...
«Sein Werk»

S. 61 II. Die Kampfzeit

Es ist die Zeit der Akademie und des Stadtbahnbaues. Der konsequente Logiker entwickelt sich. Was in ihm unklar gährte, ringt sich jetzt zur Klarheit durch, indem er es den Schülern auseinandersetzen muss. Staunend sieht er die Empfänglichkeit der Jugend für die Wahrheit, für die er bei seinen Altersgenossen vergeblich gekämpft. Die jugendliche Kraft der Begeisterung strömt auf ihn selbst zurück, er wird ein anderer, ein neuer, und ist im Grunde doch wieder er selbst, weil dieses Neue, dieses Anderssein ja schon von Haus aus in ihm gesteckt ist.

Jetzt ist nicht mehr die Rede von einer «Freien Renaissance», überhaupt von keiner Re-Naissance, sondern von einer vollständigen *Naissance* der Kunst...

...
S. 69 III. Reifezeit

Das wild Sezessionistische fällt als Fremdkörper alsbald wieder ab, der Nutzstil, verbunden mit innerer Wahrhaftigkeit und proportionaler Harmonie, beginnt immer klarer in die Erscheinung zu treten, die internationale Geltung Wagners wird sichtbar, seine Wettbewerbe entfachen eine Welt Diskussion, der dreizehnjährige Kampf um das Wiener Stadtmuseum, um die Karlsplatzfrage, und die Verbauung der Schmelz reifen die Grossstadtideen, die in dieser absoluten Logik und Einheit noch von keinem Architekten ausser ihm formuliert worden sind. Ein Entwicklungsgang, der die lebendige Geschichte des neuen Grundrisses verkörpert.

In dieser interessantesten Epoche von 1900 bis 1913 finden wir den Wagner des XX. Jahrhunderts, was in dieser Zeit entsteht, ist die radikale Formulierung der Ideen, die er in den vorigen Jahrzehnten langsam aber stetig zur Reife gebracht und in seinem Buch über moderne Architektur mit aller sachlichen Schärfe zum erstenmal niedergelegt hat...

...
S. 72 ... Man hat es nur nicht bemerkt, weil Wagner damals äusserlich noch aus dem Motivenschatz der Renaissance schöpfte. Man wusste es noch nicht, dass hinter den Kulissen ein Umsturz vorgegangen war. Jetzt weiss man es. Aber auch nur dann, wenn man sich gewöhnt hat, in der Architektur ein tieferes Problem zu sehen, als äusserliche Fassadenkunst oder Oberflächenkunst.

...
S. 73 Von hier zur Postsparkassa ist verhältnismässig nur ein kleiner Schritt. Das «Historische» fällt ab, die abstrakte Idee des neuen Grundrisses herrscht, sie verdichtet
174 sich vermittels der technischen Hilfsmittel der Zeit nach aussen zu neuen Monumentalformen, der führende Gedanke des *Funktionellen* hat gesiegt.

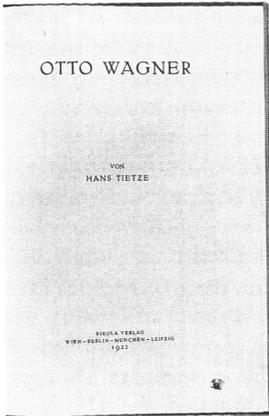
Das Nüchterne, Praktische, Zweckmässige tritt klar in die Erscheinung und ist dabei nicht ohne ästhetische Schönheit, was auf der Fähigkeit des Meisters beruht, das Wahre harmonisch zu gestalten.

Seltsam klar und durchsichtig wirkt das Innere, vor allem der Parteienraum, vornehmlich durch die Abwesenheit von allem Unnützen, wobei ich unter dieses Unnütze alle Stilmotive zähle, seien sie historisch oder modern.

Die neuen Techniken, neuen Konstruktionen, neuen Baustoffe erhöhen dieses Gefühl des Gelenkigen, Funktionellen, Organischen, fast Skelettartigen, Entmaterialisierten, Abstrakten.

Freilich hat man auch vor der äusseren Gesamterscheinung mehr den Eindruck von Abstraktionen als Bauplastischem, mehr vom Konstruierten als vom Baukünstlerischen, mehr vom Ideenhaften als vom Gestaltvollen. ...





Hans Tietze, *Otto Wagner*, Wien/Berlin/München/Leipzig 1922

S. 3/4

Der Name Otto Wagner hat einen sonoreren Klang, als ihn die Namen österreichischer Künstler zu haben pflegen. Es tönt etwas Weltgültiges in ihm, das aufhören macht und das wiederzufinden wir in der Geschichte der heimischen Baukunst bis Fischer von Erlach zurückgehen müssen. Die Baubarone des neunzehnten Jahrhunderts, die Schöpfer des glänzenden Wiens Kaiser Franz Josefs, haben dieses Besondere, das eine Verbindung von Bodenständigkeit und internationalem Wert ist, nicht; ihr oft glücklich und geschmackvoll gehandhabter Stil ist eine Allerweltssprache, dem ein heimisches Element – anmutig und liebenswürdig bei Ferstel, derber und fragwürdiger bei Hasenauer – beigemischt ist; aber es schafft nur eine Nuance in der historisierenden Kunstsprache, dem ein Zug von Wurzellosigkeit – wie einem künstlerischen Volapük – anhaftet. Wagners Kunst hat wie die Fischers die gesunde Kraft eines Stammes, der tief im Boden wurzelt und seine Krone ins Weite verästelt; sie ist nur in Österreich und Wien denkbar und gehört dennoch der Welt; sie ist das Gegenteil dessen, was den falschbescheidenen Namen der Heimatkunst für sich beansprucht, sie erhebt die Kunst der Heimat durch Steigerung ihrer Wesenheit zu einem ebenbürtigen Glied im Chor der Kunstnationen.

Die Bedeutung der Kunst Wagners liegt darin, dass eine formal und menschlich im Wienertum wurzelnde Möglichkeit eine Erhöhung zum Idealen erfährt; denn das Ideal einer Kunst liegt nicht im Niederschlag all ihrer Erscheinungsformen allein, sondern auch in der Erfüllung ihrer heimlichen Sehnsüchte; in der meisterlichen Fassung ihrer Wesenszüge, aber noch mehr in der Ergänzung durch das, was ihr zumeist fehlt. In den Leistungen, die als Marksteine am Wege der Kunst stehen, wird ein Kunstwollen nicht nur vollendet, sondern auch überwunden. Hierin ist das Mass Otto Wagners gegeben und die Erklärung seiner Wichtigkeit für Zeit und Ort seiner Erscheinung; er rückte durch die natürlichen Dimensionen seiner Persönlichkeit die ästhetische Frage in das Gebiet des Ethischen.

Deshalb ist Otto Wagners Führertum niemals angezweifelt worden, Freund und Feind haben instinktiv seine Überlegenheit anerkannt; nur lag sie nicht in der von den einen übermäßig gepriesenen, von den anderen gehässig bekämpften absoluten Form seiner Werke, sondern in jenem menschlichen Überwert, in dem Wien sein eigenes Wesen geläutert wieder erkannte. Das Passive seines Charakters ist in Wagner zu einer Hingebungsfähigkeit an die Forderungen der Zeit gesteigert, die etwas Er-

oberndes besitzt und der landläufige fatalistische Leichtsinn wendet sich im unzerstörbaren Optimismus des Künstlers beinahe ins Heroische; sein Überwienertum hat ihn zum Abgott seiner Anhänger, zum Popanz seiner Gegner gemacht, er war durch seine Eigenschaften Vorbild und Vorwurf zugleich....

S. 6
-10

...
Otto Wagner gehört zu jenen, die unserer Zeit Weg und Handwerkszeug bereitet haben, aber er wäre kein grosser, er wäre überhaupt kein Künstler gewesen, wenn seine Praxis nichts wäre als der Ausfluss seiner Theorie, wenn sein Schaffen kein anderes Interesse böte, als jene alleinseligmachende Baulehre in Erscheinung umzusetzen. In Wirklichkeit ist jene theoretische Überzeugung nichts als ein einzelnes Element in seiner viel reicheren künstlerischen Persönlichkeit, sogar ein Element, das sich weniger als ein gedanklicher Zusatz, denn als ein Wille zur Reinheit schöpferisch betätigt; innerhalb seiner Baupraxis ist Wagners Theorie als ein sittliches Moment anzusehen. Zu rationaler Schärfe drängt sich in ihr das Sehnen des Architekten zusammen, seine Kunst rein und unmittelbar zum Gefäss des Zeitbedürfnisses zu machen.

Dieses Bedürfnis hiess – in die Sprache der Architektur gebracht – Klärung des Tektonischen. In der massgebenden Bautheorie der Zeit von Gottfried Semper zum obersten Dogma erhoben, in der Praxis in die Befriedigung von tausend alltäglichen Bedürfnissen ausgegossen, kann dieses Bedürfnis in der Kunst als ein neues Verhältnis zu den Raumwerten gekennzeichnet werden. Den Baukörper als solchen als den gegebenen Kern der Architektur zu empfinden, war durch die Fassadenkunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verloren gegangen; vom Eindruck eines Baus im Stadtbilde ausgehend, war man zu einem Bauen von aussen nach innen – statt eines umgekehrten – gelangt; das Wesen der Architektur war ihrem Schein geopfert. Ein Zurückgreifen auf eine gesündere Tradition musste Wagner von selbst auf den Barockstil führen, in dem seine stammesbestimmte Eigenart Boden unter den Füßen spürte. ... Tatsächlich hat diese Barockperiode Wagners nicht länger gewährt als er brauchte, um an einmal schon geformtem Stoffe die eigene Kraft ganz heranzubilden; er streifte das Maskenkleid des historischen Stils ganz von sich, das ihm die Klarheit der eigenen Absichten nicht so sehr zu stören als zu verschleiern schien. Es entsprach dem rücksichtslosen Bekenntnisdrang Wagners, diesen Schleier – dessen Nebensächlichkeit kaum bezweifelt werden kann – als unzulässig zu empfinden; das innerlich Erneute wollte auch nach aussen alle Konsequenzen zeigen.

...
All diese Bedingungen sollten nur die äussere Form der technischen Lösung mitbestimmen; dennoch erscheint es uns heute zweifelhaft, ob die Leistung des Architekten sich mit der des Ingenieurs deckt, wie sie möchte, und ob nicht vielmehr, was den künstlerischen Eindruck bedingt, mit jener glatten Erfüllung der technischen Bedingungen nur mittelbar zusammenhängt. Die hohe Qualität der Wagnerschen Architektur beruht vielmehr auf der Erfüllung eines künstlerischen Zwecks, auf der eindrucksvollen Organisierung der bewältigten Baumasse, auf dem sinnlich erlebbaren Ausgleich von Kraft und Stoff, der die Quelle aller Baukunst ist. Sie ist uralte und von Anbeginn vorhanden, doch immer wieder neu gestellt, denn ihr Gerüste bedarf eines Beiwerks, das jenes immer wieder zu überwuchern und zu verdecken bestrebt ist. So war es auch Wagner beschieden, Ältestes als Neuheit zu entdecken, als Revolutionär bekämpft zu werden, weil er sich der wahren Bautradition zu einer Zeit besann, in der sie hinter literarischen, dekorativen, malerischen Nebenzielen fast völlig verschwand. Er besass dazu den eingeborenen Sinn für Statik, das Gefühl für den Wert der architektonischen Masse; diese Eigenschaften ermöglichten ihm, die architektonische

Schönheit auf die einfachen Grundformen zurückzuführen. Der geschlossene Block, als Raum, Gewicht und optisches Element gleich eindrucksvoll, ist das Gebilde, mit dem er operiert; aus Blöcken setzt er seine Gebäude, aus Häuserblöcken seine Stadtviertel zusammen.

Hinter allem was er geschaffen hat, bleibt dieser zyklische Kern fühlbar; auch hinter reicher Verkleidung verleugnet sich der Gehorsam vor einem klar erkannten Elementargesetz niemals. Denn – und hier berühren wir einen neuen Wesenszug Otto Wagners – so schroff sich seine Theorie bisweilen gebärdet, niemals vereinfacht er seine Praxis zur Formenabstraktion. Sein tiefes Verständnis für den Wert stereometrischer Formen hat ihn nicht übersehen lassen, dass sie den architektonischen Formen nur das Gerüst bieten; so hat ihn seine schroffe theoretische Überzeugung nicht gehindert, dieses Gerippe mit dem blühenden Fleische lebendiger Bauform zu überziehen. Die bodenständige Freude an sinnlicher Schönheit liess sich nicht unterdrücken und aus der herben Strenge der Wagnerschen Baulehre wuchert ein üppiger Schmucktrieb, der seine Herkunft aus den festesten heimatlichen Überlieferungen schöpft...

...

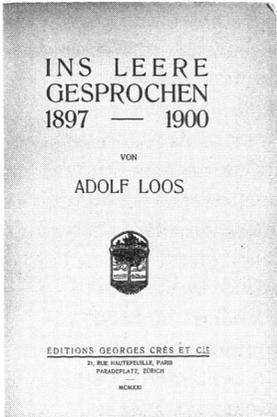
S. 14
-16
Dieses Lebensgefühl sollte nach dem Willen des Künstlers ein spezifisch modernes sein; von den kleinen Bedürfnissen des Verkehrs und der Bequemlichkeit bis zu einem nur der neuesten Zeit eigentümlichen Grossstadtempfinden sollte das ganze Verhältnis neuzeitlicher Menschheit zur Architektur hier monumentalisiert werden. Hierin liegt vielleicht die Erklärung jener schon berührten Tragik in diesem Künstlerschicksal, die eine Reihe der kühnsten Pläne mit dem Fluche der Nichtvollendung schlug; hinter der gesteigerten Form stand nicht als starker Hort das vollempfundene Bedürfnis einer ganzen Generation, sondern nur ein individueller Künstlertraum, der Erfüllung fand und suchte. Als Theoretiker wollte Wagner seiner Zeit dienen, indem er jedem ihrer Wünsche gehorchte, als Künstler diente er ihr echter, indem er ihr sein grösseres Wollen aufzuzwingen suchte. Mit diesem Zwiespalt ist Wagner ein echtes Kind seiner Zeit; seine Grundtendenz müsste sein, seine Individualität auszulöschen, um blosses Instrument eines objektiven Kunstwollens zu sein; und tatsächlich muss er seine Individualität zur höchsten Potenz steigern, um seinen subjektiven Willen zum Schein objektiver Gültigkeit zu erheben. Wir empfinden diese Zwiespältigkeit im Fin-de-Siècle-Stil der Zeit Wagners besonders deutlich, aber vielleicht ist sie in der Rolle des Künstlers innerhalb der Kunst überhaupt unausrottbar. Immer mischt sich Allgemeinstes und Persönlichstes, Ewiges und Momentanes in seiner Erscheinung.

Diese Doppelrolle ist auch in Wagners Verhältnis zur Dekoration auffallend, die ihm seiner Lehre gemäss als blosser Funktion des Struktiven erscheinen musste. Trotz dieser Erkenntnis ist die Rolle des Schmuckes bei ihm eine ganz andere, als nur das Wesen des Baus zu verdeutlichen und nichts ist leichter, als Widersprüche zwischen der postulierten tektonischen Ornamentik und der wirklich angewendeten Baudekoration aufzuzeigen. Die gleiche Umformung, die romanischer, gotischer und Barockstil hier in Österreich, auf dem Boden uralter Grenzkultur, gefunden haben, wird auch dem modernen Zweckstil zuteil; wie sechshundert Jahre vorher die österreichischen Zisterzienserbauten, Ableger der keuschesten und nüchternsten Kunstschule des Mittelalters, in eine Treibhausüppigkeit geraten, die ihrem ursprünglichen Wesenskern fremd gewesen war, so wird auch nun gewollte Strenge bald zu quellendem Reichtum erweicht. Naturalistische und orientalisierende Motive werden zu verschwenderischer Fülle gehäuft und eine ungebändigt sprudelnde Phantasie der schmückenden Teile widerspricht der strengen Selbstzucht der geschmückten. Hier

glauben wir einen Sprung in Wagners Konsequenz zu fühlen. Sein tektonisches und sein ornamentales Bedürfnis wirken nicht immer wie zwei Blüten eines Stammes, sondern wurzeln in verschiedenen Gründen; und deshalb ist sein Reichtum bisweilen Zutat, Schlingwerk an kahlen Mauern. Jener Zwiespalt des Konstruktiven und des Dekorativen, der im Dioskurenpaar der Wiener Opernarchitekten wie symbolisch verkörpert erscheint, ist bei Wagner nicht durchwegs harmonisch gelöst; nicht immer ist gesteigerte Feierlichkeit die Frucht der Verbindung, sondern ein Nüchterer steht vor uns, der über die Stränge schlägt, ein Priester der Ewigkeit, der sich mit dem Tand des Tages behängt.

Die Hingabe an die Welle des Jugendstils erscheint uns heute als das Zeitgebundenste an Wagner; was den Augenblicksvorzug der Modernität besass, musste naturgemäss auch die Schatten der Vergänglichkeit zeigen. Weil diese individualistische Dekoration nicht dem Baukern entwächst, droht sie ins Barbarische zu fallen, weil sie der naturalistischen Tagesmode sich bedient, ins Frivole zu sinken. Man könnte sich ein Elementarereignis vorstellen, das das Unwesentliche von Otto Wagners Bauten herabwünsche und sie nicht verstümmelte, sondern zu konzentrierterer Wirkung erhöhe. Die Zeit wird diese Korrektur an unserem heutigen – gleichfalls zeitbedingten – Urteil üben; sie wird das Unwesentliche vom Wesentlichen wohl nicht mechanisch lösen, aber es – durch die grössere Fernsicht – in diesem aufgehen lassen. Dann wird zur Einheit verschmelzen, was sich uns heute, da wir zu nahe stehen, verzerrt; dann wird aller Widerspruch, der uns heute verwirrt, in der menschlichen Einheit des Künstlers seine Erklärung finden. Dann erst wird Otto Wagner in die Ruhengeschichtlicher Würdigung eingehen als überragender Vertreter seiner Zeit; nicht nur weil sie ihn formte aus ihrem geistigen Wollen, sondern mehr noch, weil er sie formen half aus seiner schöpferischen Kraft.

Adolf Loos und das Sempererbe: «ich habe die Menschheit vom überflüssigen Ornament befreit»



Adolf Loos, «Die Herrenmode», in: «Neue Freie Presse», 22. Mai 1898, in:
Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen, 1897–1900*, Paris/Zürich 1921

S. 39
/40 Gut gekleidet sein, wer möchte das nicht? Unser Jahrhundert hat mit den kleiderordnungen aufgeräumt und jedem steht nun das recht zu, sich wie der König anzuziehen. Als gradmesser für die Kultur eines staates kann der umstand gelten, wie viele seiner einwohner von dieser freiheitlichen errungenschaft gebrauch machen. In England und Amerika alle, in den Balkanländern nur die oberen zehntausend. Und in Österreich? Ich wage diese frage nicht zu beantworten.

Ein amerikanischer philosoph sagt irgendwo: Ein junger mann ist reich, wenn er verstand im kopf und einen guten anzug im kasten hat. Der mann kennt sich aus. Der kennt seine leute. Was nützte aller verstand, wenn man ihn nicht durch gute kleider zur geltung bringen könnte. Denn die Engländer und Amerikaner verlangen von jedem, dass er gut gekleidet ist.

Die Deutschen tun aber noch ein übriges. Sie wollen auch schön gekleidet sein. Tragen die Engländer weite hosen, so weisen sie ihnen sofort nach – ich weiss nicht, ob mit hilfe des alten Vischer oder des goldenen schnittes – dass dies unästhetisch sei und nur die enge hose anspruch auf schönheit machen könne. Polternd, schimpfend und fluchend lassen sie ihre hose von jahr zu jahr breiter werden. Die mode ist eben eine tyrannin, klagt man dann. Doch was ist das? Ist eine umwertung der werte vorgenommen worden? Die Engländer tragen wieder enge beinkleider, und genau mit denselben mitteln wird der beweis um die schönheit der hose nach der andern seite hin geführt. Werde einer klug daraus.

Die Engländer aber lachen ob der schönheitsdurstigen Deutschen. Die Venus von Medici, das Pantheon, ein bild von Botticelli, ein Lied von Burns, ja, das ist *schön!* Aber eine hose!? Oder ob das jaquet drei oder vier knöpfe besitzt!? Oder ob die weste hoch oder tief ausgeschnitten ist!? Ich weiss nicht, mir wird immer angst und bang, wenn ich über die schönheit solcher sachen diskutieren höre. Ich werde nervös, wenn

ich schadenfroh im hinflicke auf ein kleidungsstück gefragt werde: «Ist das vielleicht schön?»

Die Deutschen aus der besten gesellschaft halten es mit den Engländern. Sie sind zufrieden, wenn sie gut angezogen sind. Auf schönheit wird verzichtet. Der grosse dichter, der grosse maler, der grosse architekt kleiden sich wie diese. Der dichter-, maler- und architektling aber macht aus seinem körper einen altar, auf dem der schönheit in form von samtkragen, ästhetischen hosenstoffen und sezessionistischen krautwatten geopfert werden soll.

Gut angezogen sein, was heisst das? Das heisst korrekt angezogen sein.

Korrekt angezogen sein! Mir ist, als hätte ich mit diesen worten das geheimnis gelüftet, mit dem unsere kleidermode bisher umgeben war. Mit worten wie schön, schick, elegant, fesch und forsch wollte man der mode beikommen. Darum handelt es sich aber gar nicht. Es handelt sich darum, so angezogen zu sein, dass man am wenigsten auffällt. ...

Adolf Loos, «Glas und Ton», in: «Neue Freie Presse», 26. Juni 1898, in:
Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen, 1897–1900*, Paris/Zürich 1921

S. 65
166 Man zeige die töpfe, die ein volk hervorgebracht, und es lässt sich im allgemeinen sagen, welcher art es war und auf welcher stufe der bildung es stand, sagt Semper in der vorrede zu seiner keramik.¹ Nicht nur den töpfen wohnt diese offenbarungskraft inne, möchte man hinzufügen. Jeder gebrauchsgegenstand kann uns von den sitten, dem charakter eines volkes erzählen. Aber die produkte der keramik besitzen diese eigenschaft sinnfälliger.

Semper gibt uns gleich ein beispiel. Er bildet jenes gefäss ab, mit dem in Ägypten, und jenes, mit dem in Hellas das wasser von den frauen ins haus gebracht wurde. Das erstere ist der nileimer, die situla, ein gefäss, das beiläufig jenen kupferkesseln ähnelt, mit dem die Venetianer ihr wasser schöpfen. Es gleicht einem oben abgeschnittenen riesenkürbis, hat keinen fuss und einen henkel wie ein feuereimer. Die ganze gestaltung des landes, seine topo- und hydrographie kann uns dieser schöpfeimer offenbaren. Wir wissen sofort: Das volk, das sich dieses gefässes bedient, muss in der tiefebene, an den ufern eines trägen flusses leben. Welcher unterschied aber bei dem griechischen gefässe! Semper sagt über dieses: «... die hydria, deren bestimmung darin besteht, das wasser nicht zu schöpfen, sondern es, wie es vom brunnen fliesst, aufzufangen. Daher die trichterform des halses und die kesselform des rumpfes, dessen schwerkraftsmittelpunkt der mündung möglichst nahe gelegen ist; denn die etruskischen und griechischen frauen trugen ihre hydrien auf ihren häuptern aufrecht, wenn voll, horizontal, wenn leer. Wer den versuch macht, einen stock auf seiner fingerspitze zu balancieren, wird dieses kunststück leichter finden, wenn er das schwerste ende des stockes zuoberst nimmt; dieses experiment erklärt die grundform der hellenischen hydria (der rumpf gleicht nämlich einer herzförmigen rübe), die ihre vervollständigung erhält durch zwei horizontale henkel im niveau des schwerpunktes, zum heben des vollen, und eines dritten, vertikalen, zum tragen und aufhängen des leeren gefässes, vielleicht auch als handhabe für eine dritte person, welche der wasserträgerin beisteht, das volle gefäss auf den kopf zu heben.»

¹ Gottfried Semper: «Der Stil».

So weit Semper. Idealen menschen hat er damit sicherlich einen stich ins herz gegeben. Wie, diese herrlichen griechischen vasen mit ihren vollendeten formen, formen, die nur allein geschaffen schienen, von dem schönheitsdrange des hellenischen volkes zu erzählen, sie verdanken ihre form nur der baren nützlichkeit? Der fuss, der rumpf, die henkel, die grösse der mündung wurden nur von dem gebrauche diktiert? Ja dann sind ja diese vasen am ende gar *praktisch*! Und wir haben sie immer für *schön* gehalten! Wie einem das nur passieren konnte! Denn, so wurde stets gelehrt: Das praktische schliesst die schönheit aus.

In meinem letzten artikel habe ich das gegenteil zu behaupten gewagt, und da mir so viele zuschriften zugekommen sind, die mir bewiesen, dass ich im unrecht wäre, so muss ich mich schon hinter die alten Hellenen verschanzen. Ich will ja nicht in abrede stellen, dass unsere kunstgewerbetreibenden auf einer höhe stehen, die jeden vergleich mit einem anderen volke oder einer anderen zeit vollständig ausschliesst. Aber ich möchte zu bedenken geben, dass sich die alten Griechen auch etwas auf die schönheit verstanden. Und die arbeiteten nur praktisch, ohne auch nur im geringsten an die schönheit zu denken, ohne einem ästhetischen bedürfnisse nachkommen zu wollen. Und wenn dann ein gegenstand so praktisch war, dass er nicht mehr praktischer gemacht werden konnte, dann nannten sie ihn schön. Und so taten es auch die kommenden völker, und auch wir sagen: Diese vasen sind schön.

Gibt es noch heute leute, die so wie die Griechen arbeiten? O ja. Es sind die Engländer als volk, die ingenieure als stand. Die Engländer, die ingenieure, sind unsere Hellenen. Von ihnen erhalten wir unsere Kultur, von ihnen ergiesst sie sich über den ganzen erdball. Sie sind die menschen des neunzehnten jahrhunderts in ihrer vollendung. ... Diese griechischen vasen sind schön, so schön wie eine maschine, so schön wie ein bicycle. Unsere keramik kann sich grösstenteils mit den erzeugnissen des maschinenbaues in dieser beziehung nicht messen. Natürlich nicht vom wienener standpunkte aus, sondern vom griechischen. Am anfang des jahrhunderts war unsere keramik ganz im klassischen fahrwasser. Auch hier griff der architekt «rettend» ein.

Adolf Loos, «Das Prinzip der Bekleidung», in: «Neue Freie Presse»,
4. September 1898, in: Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen, 1897–1900*, Paris/Zürich 1921

S. 108 Sind für den künstler alle materialien auch gleich wertvoll, so sind sie doch nicht
-113 für alle seine zwecke gleich tauglich. Die festigkeit und die herstellbarkeit verlangen materialien, die mit dem eigentlichen zwecke des gebäudes nicht im einklang stehen. Hier hat der architekt die aufgabe, einen warmen, wohnlichen raum herzustellen. Warm und wohnlich sind teppiche. Er beschliesst daher, einen solchen auf den fussboden auszubreiten und vier teppiche aufzuhängen, welche die vier wände bilden sollen. Aber aus teppichen kann man kein haus bauen. Sowohl der fussteppich als auch der wandteppich erfordern ein konstruktives gerüst, das sie in der richtigen lage erhält. Dieses gerüst zu erfinden, ist erst die zweite aufgabe des architekten.

Das ist der richtige, logische weg, der in der baukunst eingeschlagen werden soll. Denn auch die menschheit hat in dieser reihenfolge bauen gelernt. Im anfang war die bekleidung. Der mensch suchte schutz vor den unbilden des wetters, schutz und wärme während des schlafes. Er suchte sich zu bedecken. Die decke ist das älteste architekturdetail. Ursprünglich war sie aus fellen oder erzeugnissen der textilkunst. Diese bedeutung erkennt man noch heute in den germanischen Sprachen. Diese decke musste irgendwo angebracht werden, sollte sie genügend schutz für eine familie bieten! Bald kamen die wände dazu, um auch seitlichen schutz zu bieten. Und in

dieser reihenfolge entwickelte sich der bauliche gedanke sowohl in der menschheit als auch im individuum.

Es gibt architekten, die das anders machen. Ihre phantasie bildet nicht die räume, sondern mauerkörper. Was die mauerkörper übrig lassen, sind dann die räume. Und für diese räume wird nachträglich jene bekleidungsart gewählt, die ihnen dann passend erscheint. Das ist kunst auf empirischem Wege.

Der künstler aber, der *architekt*, fühlt zuerst die wirkung, die er hervorzubringen gedenkt, und sieht dann mit seinem geistigen auge die räume, die er schaffen will. Die wirkung, die er auf den beschauer ausüben will, sei es nun angst oder schrecken, wie beim kerker; gottesfurcht, wie bei der kirche; ehrfurcht vor der staatsgewalt, wie beim regierungspalast; pietät, wie beim grabmal; heimgefühl, wie beim wohnhause; fröhlichkeit, wie in der trinkstube; diese wirkung wird hervorgerufen durch das material und durch die form.

Ein jedes material hat seine eigene formensprache, und kein material kann die formen eines anderen materials für sich in anspruch nehmen. Denn die formen haben sich aus der verwendbarkeit und herstellungsweise eines jeden materials gebildet, sie sind mit dem material und durch das material geworden. Kein material gestattet einen eingriff in seinen formenkreis. Wer es dennoch wagt, den brandmarkt die welt als fälscher. Die kunst hat aber mit der fälschung, mit der lüge nichts zu tun. Ihre wege sind zwar dornenvoll, aber rein.

Den Stefansturm kann man wohl in zement giessen und irgendwo aufstellen – er ist aber dann kein kunstwerk. Und was vom Stefansturm gilt, gilt auch vom Palazzo Pitti und was vom Palazzo Pitti gilt, gilt auch vom Palazzo Farnese. Und mit diesem bauwerke wären wir mitten drin in unserer Ringstrassenarchitektur. Eine traurige zeit für die kunst, eine traurige zeit für die wenigen künstler unter den damaligen architekten, die gezwungen wurden, ihre kunst dem pöbel zuliebe zu prostituieren. Nur wenigen war es vergönnt, durchwegs bauherren zu finden, die gross genug dachten, den künstler gewähren zu lassen. Am glücklichsten war wohl Schmidt. Ihm zunächst kam Hansen, der, wenn's ihm schlecht ging, im terracottabau trost suchte. Fürchterliche qualen muss wohl der arme Ferstel ausgestanden haben, den man in letzter minute zwang, ganze fassadenteile seiner universität in zementguss anzunageln. Die übrigen architekten dieser epoche wussten sich, mit wenigen ausnahmen, von solchen gefühlsduseleien frei.

Ist es anders geworden? Man erlasse mir die beantwortung dieser frage. Noch herrschen die imitation und die surrogatkunst in der architektur. Ja, noch mehr. In den letzten jahren haben sich sogar leute gefunden, die sich zu verteidigern dieser richtung hergeben – einer allerdings anonym, da ihm die sache nicht reinlich genug erschien – so dass der surrogatarchitekt nicht mehr nötig hat, klein beiseite zu stehen. Jetzt nagelt man schon die konstruktion mit aplomb auf die fassade und hängt die trag«steine» mit künstlerischer berechtigung unter das hauptgesims. Nur herbei, ihr herolde der imitation, ihr verfertiger aufpatronierter intarsien, verpfusche-deinheim-fenster und der papiermachéhumpen! In Wien erblüht euch ein neuer frühling, der boden ist frisch gedüngt!

Aber ist der wohnraum, der ganz mit teppichen ausgelegt ist, keine imitation? Die wände sind ja nicht aus teppichen gebaut! Gewiss nicht. Aber diese teppiche wollen nur teppiche sein und keine mauerstein, sie wollen nie für solche gehalten werden, zeigen dies weder durch farbe oder muster, sondern bringen ihre bedeutung als bekleidung der mauerfläche klar zutage. Sie erfüllen ihren zweck nach dem prinzipie der bekleidung.

Wie schon eingangs erwähnt, ist die bekleidung älter als die konstruktion. Die gründe der bekleidung sind mannigfacher art. Bald ist sie schutz gegen die unbill des wetters, wie der ölfarbenanstrich auf holz, eisen oder stein, bald sind es hygienische gründe, wie die glasierten steine in der toilette, zur bedeckung der mauerfläche, bald mittel zu einer bestimmten wirkung, wie die farbige bemalung der statuen, das tapezieren der wände, das furnieren des holzes. Das prinzip der bekleidung, das zuerst von Semper ausgesprochen wurde, erstreckt sich auch auf die natur. Der mensch ist mit einer haut, der baum mit einer rinde bekleidet.

Aus diesem prinzip der bekleidung stelle ich aber auch ein ganz bestimmtes gesetz auf, das ich das gesetz der bekleidung nenne. Man erschrecke nicht. Gesetze, so heisst es gewöhnlich, machen jeder entwicklung ein ende. Und dann sind ja die alten meister auch ganz gut ohne gesetze ausgekommen. Gewiss. Wo der diebstahl eine unbekanntesache ist, wäre es müssig, diesbezügliche gesetze aufzustellen. Als die materialien, die zur bekleidung verwendet werden, noch nicht imitiert wurden, hat man keine gesetze ausgetüfelt. Nun aber scheint es mir hoch an der zeit zu sein.

Dieses gesetz lautet also: Die möglichkeit, das bekleidete material mit der bekleidung verwechseln zu können, soll auf alle fälle ausgeschlossen sein. Auf einzelne fälle angewendet, würde dieser satz lauten: Holz darf mit jeder farbe angestrichen werden, nur mit einer nicht – der holzfarbe. In einer stadt, deren ausstellungskommission beschloss, alles holz in der Rotunde «wie mahagoni» anzustreichen, in der das fladern der einzige anstrichdekor des holzes ist, ist dieser satz sehr gewagt. Es scheint hier leute zu geben, die das für vornehm halten. Da die eisenbahn- und trambahnwagen, wie der gesamte wagenbau aus England stammt, so sind diese die einzigen hölzernen objekte, die absolute farben zur schau tragen. Ich wage nun zu behaupten, dass ein solcher trambahnwagen – insbesondere der elektrischen linie – mir in den absoluten farben besser gefällt, als wenn er, dem schönheitsprinzip der ausstellungskommission zufolge, wie mahagoni gestrichen wäre.

Aber auch in unserem volke schlummert, allerdings verscharrt und vergraben, das wahre gefühl für vornehmheit. Sonst würde die bahnverwaltung nicht mit dem umstande rechnen können, dass die braune, also in der holzfarbe gestrichene dritte klasse weniger vornehme gefühle wachruft als die grüne zweite und erste.

Auf drastische art hatte ich einst einem kollegen dieses unbewusste gefühl nachgewiesen. In einem hause befanden sich im ersten stockwerke zwei wohnungen. Der mieter der einen wohnung hatte auf seine kosten die fensterkreuze, die sonst braun gefleckt waren, weiss streichen lassen. Wir hatten eine wette abgeschlossen, nach welcher wir eine bestimmte anzahl von personen vor das haus führen wollten und diese, ohne sie auf den unterschied in den fensterkreuzen aufmerksam zu machen, fragen wollten, auf welcher seite ihrem gefühle nach der Hr. Pluntzengruber und auf welcher seite der fürst Liechtenstein wohne, welche beide parteien wir uns in das haus einzumieten erlaubten. Einstimmig wurde die hochgefladerte seite für die pluntzengruberische erklärt. Mein kollege streicht seither nur mehr weiss.

Die holzfladerei ist natürlich eine erfindung unseres jahrhunderts. Das mittelalter strich das holz vorwiegend grellrot, die Renaissance blau, die Barocke und das Rokoko im innern weiss, aussen grün. Unsere bauern haben sich noch so viel gesunden sinn bewahrt, dass sie in absoluten farben streichen. Wie reizend wirkt nicht auf dem lande das grüne tor und der grüne zaun, die grünen jalousien zu der weissen, frisch getünchten wand. Leider hat man sich schon in einigen ortschaften den geschmack unserer ausstellungskommission angeeignet.

Man wird sich noch der moralischen entrüstung erinnern, die im surrogat-kunstgewerbelager entstand, als die ersten in ölfarbe gestrichenen möbel aus England nach

Wien kamen. Nicht gegen den anstrich wendete sich die wut dieser braven. Hatte man doch auch in Wien, sobald weiches holz zur verwendung kam, mit ölfarbe gestrichen. Dass aber die englischen möbel wagten, ihre ölfarbe so frank und frei zur schau zu tragen, statt hartes holz zu imitieren, brachte diese sonderbaren heiligen sehr in harnisch. Man verdrehte die augen und machte so, als ob man die ölfarben überhaupt noch nie angewendet hätte. Vermutlich sind diese herren der meinung, dass man ihre gefladerten möbel und bauarbeiten bisher für hartes holz angesehen hat.

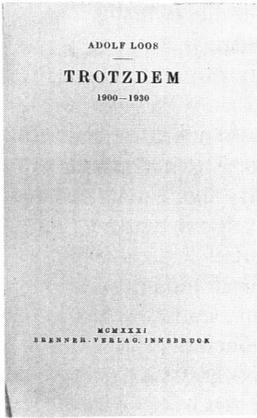
Wenn ich mit solchen anschauungen bei der exposition der anstreicher keine namen nenne, so glaube ich des dankes dieser genossenschaft sicher zu sein.

Auf die stukkateure angewendet, würde das prinzip der bekleidung lauten: Der stuck kann jedes ornament erhalten, nur eines nicht – den ziegelrohbau. Man sollte glauben, dass das aussprechen einer solchen selbstverständlichkeit unnötig sei, aber erst neulich hat man mich auf ein bauwerk aufmerksam gemacht, dessen geputzte wand rot gefärbelt und mit weissen fugen versehen wurde. Auch die so beliebte küchendekoration, die steinquadern imitiert, fällt hierher. Und so dürfen alle materialien, die zur wandverkleidung dienen, also tapeten, wachstuch, stoff und teppiche, ziegel und steinquadern nicht zur darstellung bringen. Und dadurch wird man auch verstehen, warum die trikotbeine unserer tänzerinnen so unästhetisch wirken. So darf gewirkte wäsche in jeder farbe gefärbt werden, nur nicht fleischfarben.

Ein bekleidendes material kann seine natürliche farbe behalten, wenn das gedeckte material ebenfalls dieselbe farbe aufweist. So kann ich das schwarze eisen mit teer bestreichen, ich kann holz mit einem andern holz bedecken (fournieren, marquetieren usw.), ohne das bedeckende holz färben zu müssen; ich kann ein metall mit einem andern metall durch feuer oder galvanisch überziehen. Doch verbietet es das prinzip der bekleidung, durch einen farbstoff das darunter befindliche material nach-zuzahlen. Daher kann eisen wohl geteert, mit ölfarbe gestrichen oder galvanisch überzogen, nie aber mit bronzefarbe, also einer metallfarbe, verdeckt werden.

Hier verdienen auch die chamotte- und kunststeinplatten erwähnung, die eines-teils das terrazzopflaster (mosaik), andernteils persische teppiche imitieren. Gewiss finden sich leute, die's glauben – die fabriken müssen ja ihr publikum kennen.

Doch nein, ihr imitatoren und sorrogatarchitekten, ihr irrt euch doch. Die menschliche seele ist etwas zu hohes und erhabenes, als dass ihr sie durch eure mittel und mittelchen hinters licht führen könntet. Das gebet des armen bauernmädchens wird in einer kirche, die in echtem material gebaut ist, mit grösserer kraft zum himmel dringen, als wenn sie mit der gleichen inbrunst ihre andacht zwischen marmorgestrichenen gipswänden verrichtet. Unseren armseligen körper habt ihr allerdings in eurer gewalt. Nur fünf sinne stehen ihm zu gebote, echt von unecht zu unterscheiden. Und dort, wo der mensch mit seinen sinnesorganen nicht mehr hinreicht, dort beginnt so recht eure domäne, dort ist euer reich. Aber nochmals, ihr irrt euch. Malt auf die holzdecke, recht, recht hoch die besten intarsien – die armen augen werden es auf gut und treu hinnehmen. Aber die göttliche psyche glaubt euch euren schwindel nicht. Die fühlt in den besten «wie eingelegt» gemalten intarsien doch nur ölfarbe.



Adolf Loos, «Die kleidung», in: «Das Andere Nr.2», 15. Oktober 1903, in: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900-1930*, Innsbruck 1931, S.8

- S. 34 Wie soll man angezogen sein?
 -36 Modern.
 Wann ist man modern angezogen?
 Wenn man am wenigsten auffällt.

Ich falle nicht auf. Nun fahre ich nach Timbuktu oder Krätzenkirchen. Da staunt man mich an. Denn hier *falle* ich auf. Sehr. Ich muss daher eine einschränkung machen. *Modern gekleidet ist man, wenn man im mittelpunkte der abendländischen kultur nicht auffällt.*

Ich trage braune schuhe und einen sakkoanzug. Und gehe auf einen ball. Hier falle ich wieder auf. Und muss daher wieder eine einschränkung machen. *Modern gekleidet ist man dann, wenn man im mittelpunkte der abendländischen kultur bei einer bestimmten gelegenheit nicht auffällt.*

Es ist nachmittag und ich freue mich, dass ich in meiner graugestreiften hose, meinem gehrock und meinem zylinder nicht auffalle. Denn ich bummle im Hyde-park. Bummle und bin plötzlich in Whitechapel. Und falle wieder gehörig auf. Ich muss daher wieder eine einschränkung machen. *Modern angezogen ist man nur dann, wenn man im mittelpunkte der kultur bei einer bestimmten gelegenheit in der besten gesell-schaft nicht auffällt.*

Nicht alle menschen erfüllen bei uns diese bedingungen. Denn sie werden uns sehr erschwert. In England bekennt sich alles zur abendländischen kultur. Bei uns und in den balkanländern nur die bewohner der städte. Da ist es schwierig, das richtige zu finden. Auch der staat selber zwingt uns zu fehlern. Die beamten – ich spreche vorläufig von denen, die keine uniform tragen – sind gezwungen, bei tage ihre audienzen und besuche in einem so lächerlichen gewande zu machen, dass sie darin nicht einmal über die strasse gehen können, ohne ausgelacht zu werden. Der frack am vormittage muss selbst bei der grössten hitze durch einen überzieher den spottenden blicken der passanten entzogen werden.

So geht es in den verschiedensten fällen. Im zweifel wende man sich an mich. Ich werde alle anfragen nach bestem wissen zu beantworten suchen.

Adolf Loos, «An den Ulk als dieser sich über 'ornament und verbrechen' lustig gemacht hatte» (1910), in: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900–1930*, Innsbruck 1931

S. 94 Lieber ulk!

Und ich sage dir, es wird die zeit kommen, in der die einrichtung einer zelle vom hoftapezierer Schulze oder professor Van de Velde als strafverschärfung gelten wird.
Adolf Loos.

Adolf Loos, «Architektur» (1909), in: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900–1930*, Innsbruck 1931, S. 95ff.

S. 112 Unsere kultur baut sich auf der erkenntnis von der alles überragenden grösse des
/113 klassischen altertums auf. Die technik unseres denkens und fühlens haben wir von den römern übernommen. Von den römern haben wir unser soziales empfinden und die zucht der seele.

Es ist kein zufall, dass die römer nicht im stande waren, eine neue säulenordnung, ein neues ornament zu erfinden. Dazu waren sie schon zu weit vorgeschritten. Sie haben das alles von den griechen übernommen und haben es für ihre zwecke adaptiert. Die griechen waren individualisten. Jedes bauwerk musste seine eigene profilierung, seine eigene ornamentierung haben. Die römer aber dachten sozial. Die griechen konnten kaum ihre städte verwalten, die römer den erdball. Die griechen verschwendeten ihre erfindungskraft in der säulenordnung, die römer verwendeten sie auf den grundriss. Und wer den grossen grundriss lösen kann, der denkt nicht an neue profilierungen.

Seitdem die menschheit die grösse des klassischen altertums empfindet, verbindet die grossen baumeister ein gemeinsamer gedanke. Sie denken: so wie ich baue, hätten die alten römer auch gebaut. Wir wissen, dass sie unrecht haben. Zeit, ort, zweck und klima, das milieu, machen ihnen einen strich durch diese rechnung.

Aber jedesmal wenn sich die baukunst immer und immer wieder durch die kleinen, durch die ornamentiker, von ihrem grossen vorbilde entfernt, ist der grosse baukünstler nahe, der sie wieder zur antike zurückführt. Fischer von Erlach im süden, Schlüter im norden waren mit recht die grossen meister des achtzehnten jahrhunderts. Und an der schwelle des neunzehnten stand Schinkel. Wir haben ihn vergessen. Möge das licht dieser überragenden gestalt auf unsere kommende baukünstlergeneration fallen!

Adolf Loos, «Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz» (1910), in: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900–1930*, Innsbruck 1931, S. 118ff.

«Wiener architekturfragen»

S. 122 Es ist etwas besonderes um den baucharakter einer stadt. Jede hat ihren eigenen.
-125 Was für die eine stadt schön und reizvoll ist, kann für eine andere hässlich und abscheulich sein. Die danziger ziegelrohbauten verlören sofort ihre schönheit, wenn man sie in den wiener boden versetzen wollte. Man spreche hier nicht von der macht der gewohnheit ... Denn es hat ganz bestimmte gründe, warum Danzig eine ziegelrohbau- und Wien eine kalkputzstadt ist.

Ich will diese gründe hier nicht besprechen, der beweis würde ein ganzes buch füllen. Aber nicht nur das material, auch die bauformen sind an den ort, an den grund und an die luft gebunden. Danzig hat hohe und steile dächer. Die architektonische lösung dieser dächer nahm den erfundungstrieb der danziger baukünstler völlig in anspruch. Anders in Wien. Auch Wien hat dächer. Wenn man um den johannistag herum am ende der nacht in den strassen ist und sie bei hellem morgenlichte menschenleer vor einem liegen, glaubt man eine unbekannte stadt zu durchwandern. Denn zu dieser zeit brauchen wir nicht mehr auf passanten, wagen und automobile rücksicht zu nehmen und stehen erstaunt vor einer fülle an details, die uns der tag vorenthalten hat. Und da sehen wir die wiener dächer, sehen sie zum ersten male und wundern uns, dass wir sie bei tag übersehen konnten.

Aber die wiener architekten überliessen das dach ganz dem zimmermann. Mit dem hauptgesimse war die arbeit abgeschlossen. Paläste erhielten wohl eine attika mit vasen und figuren darauf. Der bürger verzichtete auch auf diese.

Fünf minuten von Wien entfernt, nach überschreitung des glacis, des heutigen ringes, gab es «das dach». Dieselben architekten, die in Wien keine dächer zeichneten, waren voll geist und erfundung, wenn es sich um die dächer und kuppeln eines hauses oder palastes in der vorstadt handelte. Ich zeige dies nur auf, um zu beweisen, dass die alten wiener baukünstler den baucharakter eines ortes ins kalkül zogen und bewusst alles vermieden, was diesen stören konnte.

Ich klage unsere heutigen architekten an, dass sie bewusst dem baucharakter nicht rechnung tragen. Noch der bau der ringstrasse hat sich der stadt angepasst. Wenn aber die ringstrasse heute gebaut würde, besässen wir heute keine ringstrasse, sondern eine architektonische katastrophe.

Wienerisch ist der gerade gesimsabschluss, ohne dächer, kuppel, erker und andere aufbauten. Das baugesetz spricht von einer höhe von 25 metern bis zur oberkante des hauptgesimses. Aber das dach soll ausgenützt werden und ateliers und andere vermietbare räume beherbergen. Denn der grund kostet viel geld und die steuern sind hoch. Dieser finanziellen frage wegen ging der alte wiener baucharakter verloren. Ich wüsste schon ein mittel, wie wir ihn wieder gewinnen könnten. Beileibe nicht mit neuen gesetzen, die dem haus- und grundbesitzer rechte nehmen würden. Beileibe nicht nach dem alten grundsatz: gleiches unrecht für alle. Sondern: wer sich verpflichtet, über sein hauptgesims nichts, aber auch gar-nichts aufzubauen, dem werden sechs stockwerke bewilligt. Denn: lieber ein ehrlich hohes haus als solche mit dachungetümern, die im sogenannten «belehnungsstil» gebaut sind. Wir hätten dann wieder schöne monumentale linien und grosse verhältnisse, wir, zu denen seit jahrhunderten italienische luft über die alpen weht, italienische grösse und monumentalität, dinge, die in unseren nerven liegen und um die uns die menschen in Danzig mit recht beneiden können.

Und dann haben wir den kalkverputz. Man sieht ihn über die achsel an und beginnt sich seiner in einer matrialistischen zeit zu schämen. Da wurde der alte gute wiener verputz misshandelt und prostituiert, durfte nicht mehr sagen, wer und was er ist, und wurde dazu benützt, stein zu imitieren. Denn stein ist teuer und er ist billig. Aber in der welt gibt es keine teureren und billigen materialien. Bei uns ist die luft billig und auf dem mond teuer. Gott und dem künstler sind alle materialien gleich und wertvoll. Und ich bin dafür, dass die menschen die welt mit gottes- und künstleraugen betrachten.

Der Kalkverputz ist eine haut. Der stein ist konstruktiv. Trotz der ähnlichen chemischen zusammensetzung ist zwischen beiden der grösste unterschied in der verwendung. Der kalkverputz hat mit leder, tapete, wandstoffen und lackfarbe mehr

ähnlichkeit, als mit seinem vetter, dem kalkstein. Wenn sich der kalkverputz ehrlich als überzug des ziegelmauerwerkes gibt, hat er sich seiner einfachen herkunft ebensowenig zu schämen, wie sich der tiroler in der kaiserburg seiner lederhosen zu schämen hat. Ziehen aber beide den frack und weisse binden an, so wird sich der mann dort unsicher fühlen und der kalkverputz wird plötzlich gewahr werden, dass er ein hochstapler ist.

...

Adolf Loos, «Vorwort», in: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900–1930*, Innsbruck 1931

«Das entscheidende geschieht trotzdem».
Nietzsche

Aus dreissigjährigem kampf bin ich als sieger hervorgegangen: ich habe die menschheit vom überflüssigen ornament befreit. «Ornament» war einmal das epitheton für «schön». Heute ist es dank meiner lebensarbeit ein epitheton für «minderwertig». Freilich, das echo, das zurücktönt, glaubt die stimme selbst zu sein. Das perfide buch «die form ohne ornament», 1924 in Stuttgart erschienen, verschweigt meinen kampf und verfälscht ihn zugleich.

Aber die beiden bände «ins leere gesprochen» und «trotzdem» sammeln die dokumente des kampfes und ich weiss, dass die menschheit mir einst dafür danken wird, wenn die ersparte zeit denen zugute kommt, die bisher von den gütern der welt ausgeschlossen waren.

Wien, im oktober 1930

Adolf Loos

