



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Sechstes Kapitel. Die Baukunst.

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Sechstes Kapitel.

Die Baukunst.

1. Der gemeinsame Ursprung der bildenden Künste.

Als die allgemeine Gefühlssprache für alle Künste haben wir die Poesie erkannt. Keine Kunst kann auf diese Gefühlssprache verzichten; denn alle ihre Erzeugnisse müssen zuerst in Worten und Sätzen gedacht werden, welche nicht in der Begriffssprache eingefangen bleiben dürfen, welche jedoch den Unterbau der Gefühlssprache bilden.

Wie die Poesie für alle Künste daher das allgemeine geistige Organ ist, so haben wir für die bildenden Künste noch ein besonderes geistiges Organ zu suchen, dessen sie alle, abgesehen von der Poesie, ihrerseits noch bedürfen. Bei der Musik konnte diese Frage nicht entstehen. Die Poesie ist auch im engern Sinne Voraussetzung der Musik, so daß Beide unter dem Namen der redenden Künste zusammengefaßt wurden. Auch die Noten sind Buchstaben, und Melodie und Harmonie sind Satzformen.

Die bildenden Künste dagegen haben eine andere Ausdrucksform als die der Sprache. Nur im Gleichnis reden die Steine. Sie sind aber darum in ihrer Wirklichkeit nicht etwa ohne den Ausdruck des Lebens und Wirkens. Das Bilden ist ihnen gemeinsam, und es ist ihre Ausdrucksform, ihre Sprache.

Was bedeutet dieses Bilden? Und wie ist es verschieden von dem Tun und Machen, dem die Poesie ihren Namen verdankt? Die Griechen haben es immer auf das Schaffen abgesehen. Nur bei der Musik haben sie diese Tendenz aufgegeben, als ob ihnen die Gebilde dieses Schaffens keine zulängliche Realität zu haben schienen. Sie haben sie darob nicht geringer gestellt; denn sie haben ihr den gesamten Bezirk der

Musen angewiesen. Aber das Bilden scheint noch mehr auf die äußere Gestaltung abzuzielen als das Machen der Poesie. In der Tat ist Bildner (*τέκτων*) auch der Zimmermann und der Tischler. Fast könnte man meinen, daß dadurch der Unterschied zwischen der Kunst und dem Handwerk ähnlich ausgeglichen werden sollte, wie der zwischen Kunst und Wissenschaft, die auch Beide als *τέχναι* bezeichnet werden. Aber damit wird die Frage nur um so dringlicher: Was bedeutet das Bilden, das in dem Namen der bildenden Künste sich erhalten hat?

Die Bedeutung des Bildens läßt sich nicht dadurch ermitteln, daß auf die Gegenstände desselben, die Gebilde, der Blick gerichtet wird. Das Gebäude ist, als Gebilde, nicht von anderer Art als das Bildwerk und das Bild. Auch gehen diese drei bildenden Künste von Anfang an zusammen. S e m p e r hat den historischen Gedanken sachlich begründet, daß der Ursprung der Baukunst in der Textur liegt, und die Stickerei ist auch die Urform der Malerei, wie in dem Pfahlschnitzwerk die Plastik entstanden ist. Und dieser Zusammenhang hat sich erhalten. Ist doch die Säule selbst wie ein Gebilde der Plastik, und noch mehr vielleicht das Kapital. Daher kann ein Bildwerk zu einer neuen Art von Kapital für sie werden. So scheint der Ursprung dieser drei Kunstarten zusammenzufallen.

Andererseits aber muß ebenso die Spezifikation ihr Prinzip haben, wie die Homogenität. Es genügt daher nicht, den Ursprung dieser drei Künste in diesem ihrem ursprünglichen und fortgeführten Zusammenhange zu erkennen; der Ursprung muß rein sachlich, methodisch in der Art ergründet werden, daß er ebenso sehr für die Verschiedenheit, wie für die Gleichartigkeit, zum Prinzip werden kann.

2. R a u m k u n s t.

Man hat für die Baukunst insbesondere den Namen R a u m k u n s t in Gebrauch genommen, und sogar die bildenden Künste überhaupt als Raumkünste bezeichnet.

Denn Raumgebilde sind sie ja alle drei. Aber auch dieser Titel schließt nicht jede Zweideutigkeit aus. Besagt die Raumkunst etwa, daß ihre Gebilde räumliche Gebilde seien, daß sie den Raum zur Voraussetzung, gleichsam zum Hintergrunde haben, von dem die Gebilde abgehoben würden? Dieser Sinn des Wortes würde sich schlecht mit dem Bilden vereinbaren lassen. Denn beide Begriffe blieben dabei außer Zusammenhang. Der Raum würde als gegeben angenommen, und das Bilden auf ihn übertragen; der Raum selbst fiel nicht in das Bilden hinein. Wenn anders nun aber eine tiefere Bedeutung der Raumkunst zusteht, so muß das Bilden mit dem Raume verbunden werden. Die Raumkunst ist die *Raum bildende Kunst*. Der Raum selbst wird zum Gegenstande, zum Gebilde der Kunst. Das muß für diese drei Künste gelten, vorzugsweise aber für die Baukunst.

Hier entsteht nun für die Ästhetik ein Konflikt mit der *Logik*. Und wir haben schon früher (I, S. 65f) darauf hingewiesen, wie *Fiedler* diesen Konflikt nicht bestanden, sondern bei richtiger logischer Tendenz die Bestimmung der Eigenart des künstlerischen Schaffens, und somit der Eigenart des ästhetischen Problems dennoch verfehlt hat. Wir werden sehen, daß *Adolf Hildebrand* bei gleicher logischer Tendenz die Eigenart des künstlerischen Schaffens gewahrt, und so, wengleich nicht der Ästhetik, so doch der Kunstwissenschaft zu ihrem Rechte verholfen hat. Wir verfolgen jetzt aber diese wichtigen Klärungen nicht, die einen methodischen Fehler im Ausgange haben: bei aller Überlegenheit über die *psychologische* Problemstellung, geschweige über den vulgären Sensualismus und Empirismus, fangen sie doch nicht mit der *Logik* an, und lassen sich von ihr nicht die Frage stellen.

Unsere Methodik hat uns unsern Weg vorgezeichnet. Die wissenschaftliche Einsicht ist Vorbedingung des Kunstschaffens, mithin die logische Vorbedingung der systematischen Ästhetik. Wenn nun die Raumbildung Aufgabe der Baukunst und durch sie aller Raumkünste ist, so haben wir erst bei der *Logik* anzufragen, welche Bedeutung der Raum für die Wissenschaft hat.

3. Die Allheit des Raumes.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat den Raum in das System der Kategorien eingestellt unter dem Urteil der Allheit. Die Allheit aber bedeutet für das gesamte Problem der Zahl eine Unendlichkeit. Die Allheit darf durchaus nicht gleichgesetzt werden mit der Allgemeinheit, welche etwas ganz Anderes zu bedeuten und zu vertreten hat. Die Allheit der Zahl deckt sich mit der Allheit des Raumes, insofern auch in ihr nur die einheitliche Zusammenfassung den reinen Inhalt des Denkens, das reine Erzeugnis bildet. Diese Zusammenfassung aber ist nicht etwa bedingt durch eine Auszählung der in ihr enthaltenen Elemente, so wenig bei der Zahl, wie beim Raume. Die Allheit ist unendlich. Der Raum ist eine unendliche Allheit.

Die Kategorie des Raumes, als die der Allheit, beruht nicht etwa auf dieser ihrer Unendlichkeit. Denn auch die Mehrheit ist eine Kategorie. Auch sie ist eine Form des reinen Denkens, ebenso wie die Allheit. Und auf dem Urteil der Mehrheit beruht die Kategorie der Zeit. Da nun aber der Raum eine Erzeugungsweise des reinen Denkens ist, nicht sowohl ein Erzeugnis als vielmehr eine Erzeugung, eine Erzeugungsweise des kraft derselben reinen Denkens, so kann er nicht von den Empfindungen hergeleitet werden, sondern muß als eine Einheit, als eine Einigung zur Einsicht kommen. Solche Einigung liegt außerhalb der Kompetenz der Empfindung.

In dieser Einsicht stehen Fiedler und mehr noch Hildebrand über den Psychologen, mit denen man noch über das natürliche Vorrecht der Logik zu streiten hat. Indessen kommt auch Hildebrand über den Grundbegriff der einheitlichen Auffassung nicht hinaus. Einheitlichkeit ist aber der Charakter des Denkens überhaupt, alles Denkens. Das räumliche Denken dagegen in seiner Besonderheit erfordert die besondere Einheit der Allheit, deren Spezialität die unendliche Allheit ist, in der Zahl die unend-

liche Reihe, und in der Geometrie der unendliche Raum.

Wenn nun die Baukunst als Raumkunst erkannt werden muß, so hat die Ästhetik von der Logik aus für die Kunstwissenschaft Vorsorge zu treffen, mithin den Raum als Allheit zu bestimmen. Was bedeutet die Allheit für den Raum, sofern er als ein Erzeugnis des baukünstlerischen Schaffens zu denken ist? Die Frage wird hier nicht gestellt für die einheitliche geistige Tätigkeit überhaupt, als welche freilich die Allheit in eminenter Weise zu gelten hat; aber diese allgemeine logische Bedeutung des Denkens, und daher auch des künstlerischen Denkens wird vorausgesetzt. Die Frage richtet sich hier auf die logische Eigenart der Allheit nach ihrem Werte für die baukünstlerische Erzeugung des Raumes.

Man könnte ein elementares Bedenken erheben gegen die Bedeutung des Raumes, als Allheit, für das bauliche Schaffen. Man könnte meinen, der zu bauende Raum, auch der zu erbauende, zu erschaffende Raum sei doch als ein abgeschlossener zu denken, mithin als ein begrenzter, nicht als ein unendlicher Raum. So könnte man meinen, die logische Orientierung von der Allheit aus sei vielmehr eine Desorientierung, eine Ablenkung von dem sichern Ziele des baulichen Schaffens, welches der geschlossene Raum zu bilden scheint.

Mit diesem Einwande würde nun aber unsere allgemeine Methodik hinfällig werden, oder aber unsere logische Disposition würde sich als unzureichend erweisen für die Vorbedingung, welche sie der ästhetischen Methodik gemäß für die Baukunst zu leisten hat. Denn an die Mehrheit könnten wir uns nicht für den Raum wenden, da diese für die Zeit einzustehen hat.

Der Einwand beruht jedoch auf einem Irrtum, der für alle Charakteristik der Baustile verhängnisvoll sein dürfte. Und daß die Logik des Raumes diesen Fehler zu berichtigen vermag, erweist sich als ein Vorteil unserer ästhetischen Methodik. Der Irrtum hat seinen letzten Grund auch nur in dem empiristischen Vorurteil, daß der Raum gegeben, und nicht zu erzeugen sei. Daher meint man, es sei selbst-

verständlich und unbezweifelbar, daß die Baukunst nur einen wie immer großen, so doch *begrenzten* Raum zu bauen haben könne, da ja dieser allein auch nur gegeben, der unendliche Raum aber eine bloße Erweiterung der Abstraktion und der Phantasie sei. Die Allheit dagegen bestehe ebenso wenig für die Baukunst, wie überhaupt für den Raum. Der Raum sei immer nur der endliche, der begrenzte Raum. So beruht schließlich dieser Einwand auf dem Vorurteil des gegebenen Raumes, dem die methodische Forderung der reinen Erzeugung entgegentritt.

Wie verhält sich nun die Allheit des Raumes zu dem begrenzten Raumgebilde, welches ja, was in der Tat unbestreitbar ist, der Gegenstand und einzelne Inhalt des baulichen Schaffens sein muß?

Die Frage ist nicht etwa dahin zu beantworten, daß sie das allgemeine Problem des Einzelnen betreffe. Denn das Einzelne gehört entweder der Mehrheit an, oder aber es stellt ein ganz anderes Problem, welches die Logik unter den modalen Urteilen, nämlich als das der Wirklichkeit auszeichnet. Hier aber handelt es sich nicht um das einzelne Raumgebilde, als solches, sondern nur um den begrenzten Raum, als welcher jedes einzelne Gebilde der Baukunst gedacht werden müsse. Nur die Alternative zwischen der Allheit, als Unendlichkeit, und der endlichen Begrenztheit steht hier für das Raumgebilde der Baukunst in Frage.

Diese Alternative ist nun aber falsch. Sie beruht auf der Verwechslung der Begrenztheit mit der Einzelheit. Allheit und Einzelheit schließen sich gegenseitig aus, nicht aber Allheit und Begrenztheit. Auch der begrenzte Raum ist Allheit, ebensowohl innerhalb der Baukunst, wie für die logische Bedeutung des Raumes überhaupt.

Hier führt sich der logische Begriff der Allheit zu wichtiger Anwendung durch. Wäre die Allheit bedingt durch die Auszählung ihrer einzelnen Elemente, so wäre auch das Raumgebilde bedingt durch seine Erfüllung in den einzelnen Baugliedern; darüber hinaus aber würde sich alsdann das Raumgebilde nicht erstrecken. Nun ist aber die Allheit ihrem logisch-

mathematischen Begriffe nach gar nicht durch die einzelnen Elemente in deren Einzelheit bedingt; die unendliche Reihe wird durch das allgemeine Glied bestimmt, nicht durch die einzelnen Glieder, die vielmehr nur in einer unendlichen Summation zusammengefaßt werden.

So ist auch der Raum nur als Unendlichkeit auch Allheit, nur Allheit als Unendlichkeit. Das gilt in erster Linie für den Raum der Geometrie, nicht minder aber auch für den Raum der Wahrnehmung. Und für die Geometrie bestehen beide Bedingungen unbeschränkt neben einander: der unendliche Raum des den reinen Raum erzeugenden Denkens, und innerhalb desselben und kraft desselben das begrenzte Raumgebilde. Ebenso wirken für die normale räumliche Wahrnehmung beide Beziehungen in einander: die des freien Raumes und auf seinem Hintergrunde die der räumlichen Grenzen. Wie könnte es daher für die Raum schaffende Baukunst anders bewandt sein?

Als Kant für seine Terminologie den Grenzbegriff bildete, bezog er sich auf den mathematischen Begriff der Grenze, auf den Unterschied zwischen Grenze und Schranke. Die Schranke ist nur negativ, die Grenze dagegen auch positiv. Diese Positivität kann auch dadurch nicht aufgehoben werden, daß sie an einem Gegenstande als ein Erleiden ausgedrückt, daß also der Raum als ein begrenzter bezeichnet wird.

Man könnte nun meinen, in der Geometrie sei es allenfalls zulässig, statt des unendlichen den begrenzenden Raum zu setzen, aber in der Baukunst werde diese Unterscheidung hinfällig. Denn in der Geometrie besteht das Raumgebilde durchaus nur in seinen Raumgrenzen, und der Raum ist daher durchaus nichts anderes als die Raumbegrenzung. Der Raum ist ja nicht an sich gegeben, sondern die Begrenzung allein erzeugt ihn, und das Gebilde, in welchem der Raum erzeugt wird, ist daher nicht sowohl ein begrenzter als vielmehr ein begrenzender, ein in der Begrenzung sich erzeugender Raum.

Liegt die Sache denn aber etwa für die Baukunst anders? Auch ihr ist ja der Raum nicht gegeben; sie hat ihn zu schaffen. Das ist ihre Aufgabe als bildende, als Raum bildende Raum-

kunst. Mithin kann die Begrenzung doch auch für sie nur die positive Bedeutung haben. Die Analogie mit der Geometrie, welche eine methodische Vorbedingung der Baukunst ist, aber auch schon die Analogie mit der räumlichen Wahrnehmung, weist auf die Positivität der Grenze für das räumliche Bauwerk hin. Der freie, unendliche Raum bildet in unendlicher Forderung die Voraussetzung für alle Raumbegrenzung, für alle räumliche Anschauung, wie für alles bauliche Schaffen von Raumgebilden.

Nicht nur das Fundament gräbt sich in diesen unendlichen Raum ein, sondern auch jede Fiale schwingt sich in ihn hinein. Die Kontinuität mit der unendlichen Allheit des Raumes ist überall die elementarste Voraussetzung des baulichen Schaffens. So steht das einzelne Raumgebild in einem klaren, unverkennbaren Zusammenhange mit dem unendlichen Raume. Und so ist es diese Allheit des unendlichen Raumes, welche selbst kraft ihrer Begrenzung den sogenannten begrenzten Raumkörper erzeugt. Er ist daher vielmehr selbst auch als ein *begrenzender* zu bezeichnen, sofern es die Allheit des Raumes ist, welche aus sich heraus seine Grenzen und damit seinen Inhalt, sein Gebild erzeugt.

Dennoch würde eine Unklarheit in der Begrenzung zurückbleiben, insofern sie dem Raumgebilde zugesprochen wird, und doch eigentlich nur dem unendlichen Raume selbst zusteht, wenn nicht für das Raumgebild selbst der Begriff der Allheit Geltung gewinnen müßte.

Nicht darin allein besteht die Allheit des Raumes, daß jedes Raumgebild nur Begrenzung der unendlichen Raumesallheit ist, sondern auch für das Raumgebild selbst tritt sie in Kraft. Und in der modernen Geometrie erweist sich dieser Gedanke in grundlegender Fruchtbarkeit. Wir haben hier nur für das Raumgebild der Baukunst die Allheit in Bedacht zu nehmen.

Der Baukörper besteht, als Raumkörper, in seiner *Begrenzung*. Seine Grenzen schon setzen ihn in einen kontinuierlichen Zusammenhang mit dem unendlichen Raume.

Dieser Zusammenhang ist kontinuierlich; er erstreckt sich daher auch auf den Innenraum dieser Begrenzung. Auch hier muß daher die Allheit in Kraft treten. An keinem Punkte des Baukörpers darf der Zusammenhang mit dem unendlichen Raume abgebrochen; er muß immer mit jedem Baugliede vermittelt werden. So bilden auch für den Innenraum alle Glieder des Baukörpers einen innern Zusammenhang, der um so innerlicher ist, als er auf dem allgemeinen Zusammenhange mit der unendlichen Raumallheit beruht. Diese innerliche Allheit ist aber nicht weniger Allheit als die sie begrenzende unendliche Raumesallheit.

Man könnte Bedenken tragen, diese Innenwelt des Raumkörpers auch schon als eine unendliche Raumeinheit zu betrachten, insofern diese nur durch den Zusammenhang mit dem allgemeinen unendlichen Raume bedingt ist. Wenn man aber bedenkt, was ja durchaus geboten ist, daß alle Bauglieder eines Raumkörpers in diesem unendlichen Zusammenhange der räumlichen Beziehungen zu einander stehen, so wird man die Unendlichkeit des baulichen Gebildes anerkennen müssen. Für diese Unendlichkeit tritt die Allheit ein. Und sie ist von durchschlagender ästhetischer, aber auch bautechnischer Bedeutung. Denn ohne daß alle Bauglieder in einem Baukörper in diese gegenseitige Beziehung zu einander gesetzt werden, kann das Bauwerk nimmermehr eine wahrhafte räumliche Einheit gewinnen.

Und wäre etwa diese räumliche Gesamtbeziehung nicht eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens? Können alle die Wechselwirkungen der Bauglieder aufeinander, die durch Licht und Schatten allein schon, und nun gar erst durch plastische und malerische Mitwirkungen gekreuzt werden, restlos ausgemessen und ausgerechnet werden? Bleibt die Allheit nicht vielmehr auch für den Innenraum eine unendliche Aufgabe des baulichen Schaffens?

Gegen die grundlegende Bedeutung des Raumes, als Allheit, und zwar in der Unendlichkeit, wie in der Begrenzung, könnte sich ferner der Einwand erheben, daß damit dasjenige

Merkmal des Raumes nicht eingeschlossen würde, welches vornehmlich für die Baukunst, für ihre höchsten Ziele und Formen als charakteristisch geltend gemacht werden muß: die Ferne. Wenn die Allheit die unendliche Zusammenfassung bedeutet, so scheint sie der Ferne entgegenzuwirken. Die Ferne widerstrebt aller Begrenzung, und so scheint sie auch der Allheit entgegengesetzt zu sein.

Der Einwand ist nicht dadurch zu beseitigen, daß die Ferne selbst als Unendlichkeit gedacht wird. Denn diese Unendlichkeit ist, als solche, grenzenlos, mithin nicht Begrenzung, und so ist sie von der Allheit unterschieden, die, als solche, Begrenzung, und zwar unendliche Begrenzung ist. Die Allheit ist Unendlichkeit, aber die Unendlichkeit wird ohne die genauere logische Bestimmung nicht als Allheit erkennbar. So scheint auch die Ferne der Allheit zu widersprechen, weil sie mit der Unendlichkeit gleichgesetzt, und diese nicht als Allheit erkannt wird. Wenn dagegen die logische Bedeutung der Unendlichkeit des Raumes auf der Allheit beruht, so wird auch die Ferne in die Allheit eingehen können.

Bevor wir die Ferne als ein charakteristisches Moment der Baukunst erwägen, werde sie zunächst als ein Merkmal der Allheit klargelegt. Dies ergibt sich aus dem Zusammenhange der Ferne mit der Begrenzung. Die Ferne ist ja doch nur eine Erweiterung der Entfernung. Diese aber setzt immer, wie schon die zwei ersten Dimensionen dies tun, den Blickpunkt voraus. Indem aber mit diesem die Ausmessung des Blickfeldes beginnt, ist diese als Begrenzung festgestellt. Wenngleich nun die Entfernung nicht haptisch, durch Getast zum plastischen Abschluß kommt, sondern optisch in die unendliche Ferne sich erstreckt, so muß es trotzdem bei der Begrenzung verbleiben, welche von dem Blickpunkte ausgeht. Daß sie in die unendliche Ferne sich erstreckt, hebt die Begrenzung nicht auf; davor schützt die Allheit, für die die Elemente der Begrenzung nicht gegeben sind, sondern nur soweit in Frage kommen, als eine unendliche Zusammenfassung an ihnen sich vollzieht.

So ist mithin die Ferne ein noch deutlicheres Beispiel und Beweismittel für die Allheit des Raumes, als dies der Innenraum

ist. Und die erste Bedeutung der Allheit des Raumes, auf Grund des kontinuierlichen Zusammenhanges aller Raumgrenzen untereinander und deshalb eben auch mit dem unendlichen Raume, dürfte sich jetzt nur als ein anderer Ausdruck für die Allheit, als Ferne, bezeichnen lassen.

Es ist aber noch ein anderes Moment hierbei in einer sehr grundlegenden Mitwirkung, nämlich die *Bewegung*.

4. *Bewegung und Substanz.*

Bewegung wird gemeinhin als das Verhältnis zwischen Raum und Zeit gedacht. Dies ist keine zulängliche Begriffsbestimmung: das Verhältnis selbst bleibt dabei unbestimmt. Geht der Raum zurück in die Zeit, das Nebeneinander und Beisammen in ein Nacheinander? Gerade die kunstwissenschaftliche Spekulation stößt hier auf Schwierigkeiten. Sie bedarf eines Hintergrundes und eines Untergrundes für die Bewegung, und glaubt beides im Raum zu besitzen. Indessen wird dieser Grundbesitz ja gerade durch die Bewegung wieder aufgehoben und zerstört.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat dagegen gelehrt, daß jener Untergrund und Hintergrund der Bewegung nicht im Raume gelegen ist, sondern in der *Substanz*. Die Bewegung darf innerhalb der Logik nicht nach dem populären Schein der *Körperempfindung* gedacht werden; sie ist der Grundbegriff der *Physik*, der ebenso auf den Grundlegungen der Logik, wie auf denen der *Mathematik* beruht. Und was für die Logik gilt, das gilt nicht minder streng und genau auch für die *Ästhetik*, von der daher die Kunstwissenschaft es zu erlernen hat. Sie betreibt ja selbst in solchen grundlegenden Erörterungen wissenschaftliche *Ästhetik*, die sie nur als Kunstwissenschaft verlarvt.

Die Bewegung darf nicht der *Psychologie* unmittelbar entnommen werden, sofern diese ihre Abhängigkeit von der Logik noch nicht begriffen hat. Dies ist der Fehler auch bei *Wölfflin*, der das *Lebensgefühl*, das *Körpergefühl* für die Entstehung des *Barock* geltend macht, überhaupt aber auch für die Entstehung der

Baukunst. Auch seine Bestimmung des Gegensatzes des Barock zum Klassizismus nebst der Renaissance leidet unter dieser empiristischen Fassung der Bewegung. Stille und Ruhe, unter Ausschluß der Bewegung, entspricht der W i n c k e l m a n n s c h e n Würdigung der klassischen Schönheit, die aber den charakteristischen Ausdruck der Kunst entzogen hat. Wenn die Bewegung ausgeschlossen werden dürfte, so würde die Schönheit ihrer zweiten Vorbedingung verlustig gehen; denn wenn schon das Denken mit der Bewegung verwachsen ist, so um so mehr der reine Wille. Aber freilich darf die Bewegung nicht schlechthin als Organempfindung gedacht werden, als welche sie der Reinheit nicht zugänglich werden kann.

An diesem Punkte ist L i p p s zu einer bessern Einsicht gekommen. Unsere Bedenken, die wir von vornherein gegen die auch von ihm angenommene E i n f ü h l u n g angedeutet haben, und noch weiterhin auszuführen haben werden, bleiben bestehen. Aber es ist erstlich anzuerkennen, daß er es nicht bei der mythologischen Beseelung bewenden läßt, sondern in die Technik der Künste nach den Anweisungen S e m p e r s mit umfassender Kapazität sich einzuarbeiten vermochte, übrigens aber auch den rationellen philosophischen Standpunkt den unreifen psychologischen Einseitigkeiten gegenüber immer bewußter aufgerichtet hat. Er macht Front gegen die O r g a n e m p f i n d u n g e n, und schließt die A p p e r z e p t i o n und die A u f m e r k s a m k e i t in die E i n f ü h l u n g ein. Aber wird damit nicht eben die Einfühlung vielmehr eine E i n d e n k u n g? Wir werden später sehen, daß, was für das Gefühl bei der Einfühlung übrig zu bleiben scheint, erst recht ein unsicheres Gut ist.

Hier aber kommt es nur erst auf die Bewegung an: daß sie als ein reines Erzeugnis, als ein Erzeugnis des reinen Denkens erkannt werde, welches nicht dadurch den Denkwert verliert, daß dieser in einer Muskelbewegung zum Austrag kommt. Denn diese M u s k e l b e w e g u n g ist eine N e r v e n b e w e g u n g, und als solche von einem Zentrum ausgehend, dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem Bewußtsein ebenso für das motorische Zentrum anerkannt

werden muß, wie er für das sensible Zentrum außer Zweifel und außer Verdacht steht. Die Bewegung bleibt daher durchaus reine Bewegung, wenngleich sie eine Muskelbewegung auslöst. Auch das Denken bleibt reines Denken, wenngleich es an die Sprache, wenn selbst nur an das stille Sprechen gebunden ist.

Die Bewegung ist nicht nur eine Urform des Bewußtseins, wie wir sie als solche dem Aufbau des Bewußtseins zugrunde gelegt haben; sie geht uns hier zunächst als reines Denken an. Und die Logik lehrt uns, daß der physikalische Begriff der Bewegung die beharrliche Substanz zu ihrer unaufhörlichen Voraussetzung hat. Diese beharrliche Substanz aber ist selbst nur als Grundlegung eine Voraussetzung; sie kann nicht etwa wahrgenommen oder gefühlt; sie darf nur rein gedacht werden. Hieraus aber ergibt sich eine wichtige Folgerung für das bauliche Raumproblem und die Bewegung in ihm.

Der Raum muß aufgelöst werden, wenn Bewegung entstehen soll. Wo bleibt dann aber der Untergrund und Hintergrund, auf den man mit Recht nicht verzichten zu können einsieht? Er wird als Raum festgehalten, während die Logik dessen Auflösung fordert. Und was die Logik fordert, kommt der Ästhetik bei der Baukunst zugute. Denn die Bewegung darf hier den Raum keineswegs als einen unauflösbar gegebenen annehmen und festhalten. Sie würde sonst ihre höchsten Ziele preisgeben; ihre Ferne und ihre Unendlichkeit verlieren. Diese reine Erzeugung des die Ferne einschließenden Raumes ist richtiger die der Bewegung. Der Begriff des Raumes wird durch die Allheit erschöpfend bestimmt. Wenn nun auch die Ferne in die Allheit einzutreten vermag, so ist dies der Mitwirkung der Bewegung zuzuschreiben.

Hierdurch gewinnen wir die Möglichkeit, der Forderung stattzugeben, daß für die Bewegung der Raum aufgelöst werden müsse. Er wird in der Tat aufgelöst; er wird zurückgestellt; die Ferne wird durch die Bewegung begründet. Wenn dagegen nun gefragt wird, wie man für die Ferne dem Raume entsagen könne, da sie ja doch in die Allheit des

Raumes eintreten soll, so erkennen wir jetzt, daß die Substanz an die Stelle des Raumes tritt. Die Substanz ist die beharrliche Grundlage, die man als Untergrund und Hintergrund für die Bewegung festhalten muß.

Da nun aber die Substanz nur als eine Voraussetzung des reinen Denkens gelten kann, so wird es für die ästhetische Einsicht zu einer großen Förderung, wenn die Bewegung das höchste Ziel der Baukunst anstreben kann, ohne immerfort den Raum als gegeben annehmen zu müssen. Nicht der Raum bleibt unverrückbar für die Bewegung, sondern die reine Substanz allein bildet diese unerschütterliche Grundbedingung.

Mit der Substanz aber wird zugleich dasjenige Korrelat der Bewegung gewonnen, welches für die Baukunst von entscheidender Bedeutung ist: die Ruhe. Wie die Beharrung nicht Vernichtung der Bewegung ist, so ist es auch nicht die Ruhe, die sich vielmehr mit der Beharrung verbindet. Sie ist nur eine Denkform der Bewegung, virtuelle Bewegung. Aber dieser Zusammenhang von Bewegung und Ruhe beruht auf der Beharrung, nicht etwa auf dem Raume. Wenn daher die Schönheit des Raumbaus ebenso Ruhe, wie Bewegung fordert, so kann dafür nur die Beharrung Sorge tragen, nicht der Raum an sich. Wir werden den gotischen Baustil aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten haben. So gewinnen wir einen sichern ästhetischen Maßstab in der Begründung der Bewegung, wie die Logik dies fordert, auf der Beharrung. Sie ergibt das Erfordernis der Ruhe in der Bewegung des baulichen Raumes.

Und dieses Erfordernis wird zwingend gerade bei der Ferne, welche insbesondere für den gotischen Stil charakteristisch ist. Wenn die Ferne in ihrer Unendlichkeit auf der reinen Bewegung in ihrer Unendlichkeit beruhend erkannt ist, und wenn als Korrelat der Bewegung die Ruhe hinzugetreten ist, so konnte der Hintergrund des Raumes hinwegfallen: die Beharrung bleibt bestehen, und sie ersetzt ihn. Und nunmehr kann die Ferne in die Allheit eingeschlossen werden; denn jetzt kann die Bewegung wieder in

den Raum eintreten, oder besser, den Raum, dessen Auflösung für ihren Beginn notwendig war, der aber in der Begrenzung der Ferne, kraft der reinen Bewegung, zur Neuzeugung gekommen war, in dieser neuen Gestalt wiederum als Allheit geltend machen.

Jetzt bleibt die Ferne nicht ein flackerndes Ziel rastloser Bewegung; denn die Bewegung ist mit der Ruhe verbunden; sie wäre sonst nicht reine Bewegung. Und diese reine Bewegung nimmt die Ferne in die Allheit des Raumes auf. Durch die Allheit verliert die Ferne den Schein des Grenzenlosen, und wie die reine Bewegung mit der Ruhe verschmilzt, so fließt die Ferne in die Begrenzung über. Der Allheitscharakter des Raumes wird durch die reine Bewegung zu sieghafter Durchführung gebracht.

Und diese Allheit gilt ebenso für den künstlerischen *I n n e n r a u m*, wie für seine Begrenzung im freien Raume. Auch für den Innenraum und für jedes Bauglied desselben tritt diese reine Bewegung in Kraft. Auch hier werden durch sie alle Versuche entsetzt, welche an die *E i n f ü h l u n g* in allen Formen anknüpfen. Nicht das Heben der Brust, nicht der befreite *A t e m* darf zur Hauptsache und zur Ursache gemacht werden. Und es ist auch nicht ausreichend, wenn die innere geistige Hebung des Bewußtseins und seine *E r h e i t e r u n g* zum Angelpunkte gemacht wird. Dafür wird später das reine Gefühl zu sorgen haben. Die Vorbedingung aber ist und bleibt die der reinen Erkenntnis. Die Probe, welche das Exempel zu bestehen hat, kommt nachher. Die Vorbedingung aber darf nicht verrückt und nicht verschoben werden: zuerst die der Erkenntnis. Und ehe das Gefühl, als reines Gefühl, zur Erzeugung kommen kann, muß noch eine andere Vorbedingung erfüllt werden.

Zu allererst aber muß die räumliche Erkenntnis den künstlerischen Baugrund legen. Und diese Erkenntnis enthält den Begriff des Raumes, als einer Allheit. Aber wie der Raum überhaupt nur zuvörderst in der Geometrie begründet werden muß, innerhalb der Physik aber als *K r a f t r a u m* neu erstet, so haben wir dies auch für die Ästhetik der Baukunst zur Anwendung gebracht. Die Allheit schließt jetzt auch die

reine Bewegung in sich. Die Wechselbeziehung aller Bauglieder auf die Einheit dieser Allheit des Baukörpers ist jetzt als Wechselwirkung der reinen Bewegung, auf der Grundlage der Substanz, der Beharrung und der Ruhe zur Klärung gekommen.

5. Raum und Bewegung.

Beachten wir jetzt auch noch den Zusammenhang von Raum und Bewegung. Unerwähnt möge zuvor noch der etwaige Einwand nicht bleiben, als ob es der Ausführungen über die Bewegung, der Heranziehung der Bewegung überhaupt nicht bedurft hätte, weil sie ja schon für den Ursprung des Bewußtseins und für alle Denkfolgen, wie nicht minder für die Willensimpulse, ins Werk gesetzt sei. Dabei jedoch handelt es sich im Grunde nur um die Zeit, um die Aufreihung der Elemente, nicht aber um ihren Zusammenschluß, der in der Allheit des Raumes erfolgt. Dieser Raum ist aber nur der rein mathematische; zum physikalischen wird er erst durch die Bewegung auf Grund der Beharrung. So treten Raum und Bewegung in Verhältnis zu einander.

Es sei hier an ein Wort von Vischer, das einen grundsätzlichen Irrtum enthält, zur Instruktion erinnert. Er erklärt es als Zweck der Baukunst: „einen anderweitig zu erfüllenden Raum nur zu umschließen“. Der Raum wird hier als von vornherein gegeben angenommen; die Baukunst habe ihn „nur zu umschließen“. Die Baukunst wäre sonach an der Erzeugung des Raumes gar nicht beteiligt; sie macht nur den Rahmen zum Raume. Was bedeutet aber diese Umschließung, ohne welche der Raum selbst schon vorhanden ist? Gehört sie nicht selbst auch zum Raume, und ist nicht der Raum sonach defekt ohne sie? So wird der Ausfall der Allheit unverkennbar.

Vischer sagt aber auch vom Raume, er sei „ein anderweitig zu erfüllender“. Also nur die Plastik und etwa noch die Malerei hätten ihn zu erfüllen; die Baukunst selbst hat bei der Erfüllung des Raumes nicht mitzuwirken. Was bedeutet

aber diese Erfüllung? Kann und darf sie für den Raum nur als eine „anderweitige“ gedacht werden? Hat der Raum nicht selbst seine Erfüllung zu vollziehen? Ist der Baukörper etwa leer als Raumbau, wenn er von anderweitiger Erfüllung leer ist? Oder sind etwa die Säulen und alle anderen Bauglieder nur plastische, und nicht vielmehr architektonische Strukturelemente? Und wirkt vermittelt ihrer nicht der Baukörper als eine Erfüllung, als eine erschöpfende Darstellung des Raumgedankens? Auch hier fehlt es an der Einsicht von der erzeugenden Macht der Allheit.

6. Die sittliche Vorbedingung.

Gehen wir nun zur zweiten Vorbedingung über. Ihre Mitwirkung, ja ihre Vorherrschaft kann hier noch weniger bezweifelt werden als bei der Musik, bei welcher der Einfluß der sittlichen Vorstellungen, wie ihre Rückwirkung auf dieselben, zwar immer erkannt worden ist, die aber doch nicht zu allen Zeiten bei allen Völkern einen herrschenden Einfluß auf den Geist des Zeitalters geübt, die nicht so unverkennbar einer ganzen Kulturperiode ihr Gepräge aufgedrückt hat.

Solche prägnante Kulturbedeutung muß jedoch in anerkannter Bestimmtheit der Baukunst zugesprochen werden. Bei ihr wird der Beweis dieses Satzes sowohl positiv, wie negativ, geführt. Erstlich gibt keine Kunst dem Zeitalter mit so entscheidender Sicherheit den Charakter und die zentrale ästhetische Einheit, wie man dies von der Baukunst allgemein annimmt. Und ferner erweist sich auch negativ ihre bestimmende Kraft, wie wiederum allgemein eingesehen wird, darin: daß einem Zeitalter, dem es an einem ausgeprägten Baustile gebricht, auch in allem Kunstschaffen, in allem Kunsturteil die Einheit fehlt. Dieser große Vorzug der Baukunst kann nicht allein auf den logischen Vorbedingungen von Raum und Bewegung beruhen.

Es führt nun aber nicht zur Klarheit, wenn man nach gewohnter Schablone sich hierfür auf die nationalen Unterschiede in letzter Instanz beruft. Sicherlich sind diese

mitwirkend, aber sie sind nicht ausschlaggebend, sie sind nicht einmal Richtung gebend. Wie könnten sie dies, da doch vielmehr der schaffende Künstler selbst, in seiner originalen Individualität, die Richtung geben muß. Und wenngleich die Individualität des Künstlers durch seine Nationalität bedingt ist, und wenngleich diese nationale Bedingtheit auch in den Stilgemeinschaften der Genies von verschiedener Nationalität ihre Differenz ausprägt, so bildet diese methodische Gemeinschaft der Geister ein schweres Gegengewicht gegen die nationale Differenz.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als daß man in letzter Instanz auf die *Zeitalter* zurückgreift. Es würde nicht fördern, dagegen einzuwenden: der Geist der Zeiten sei ja doch nur der Herren eigener Geist. Denn die Berufung auf die Herren, als die herrschenden Künstler, ist soeben erledigt. Was bedeuten die Zeiten sonst aber noch? Offenbar werden sie als ein allgemeiner Inbegriff der Geister, als Inbegriff der allseitigen Kultur eines Zeitalters gedacht. Da wir nun aber den theoretischen Inhalt schon festgelegt haben, so bleibt nur der sittliche Inhalt übrig, als ein ebenso bestimmender Inhalt des Zeitgeistes, insofern dieser als letzter Grund des Baucharakters geltend gemacht wird.

Man darf vielleicht ein minderes Moment doch nicht unbeachtet lassen. Erstlich gewahren wir in allen Perioden der Kunstgeschichte, daß Bauwerke *umgeformt* werden. Nun macht sich zwar bei dieser Umformung die nationale Differenz und nicht minder auch die individuelle unverkennbar. Aber es dürfte doch nicht unbedeutend sein, daß sowohl die nationale, wie die individuelle Differenz vor einer solchen Umformung nicht zurückschreckt, sondern das fremde Werk sich anzupassen und einzuverleiben vermag. Schon hieraus läßt sich vielleicht ersehen, daß der *allgemeine* Geist der Kultur bestimmender sein möchte als der instinktive nationale oder individuelle Charakter. Es verschlägt dagegen nichts, daß man etwa vorhandene Bauwerke nutzen wollte. Hat man doch so viele zerstört, und vom Erdboden vertilgt. Und hat man doch so vielen den eigenen andersartigen Stil aufzudrücken vermocht. Die Umformung ist nicht minder

ein auffälliges Symptom, wie anderseits die *Erhaltung* und die *Anpassung*.

Bedeutsam dürfte in dieser Hinsicht auch die an sich so anstößige Tatsache sein, daß innerhalb desselben Volkes, an demselben Werke, in einem kürzern Zeitraum Umgestaltungen vorgenommen werden. Michelangelo setzt an St. Peter den Plan von Bramante fort. Das mag angehen; denn beide sind Geistesverwandte. Nun kommt aber Bernini über dieses Werk. Man mag noch so wenig günstig über ihn denken: wie kann man es dennoch von ihm selbst, oder gar von seiner Zeit verstehen, daß sie an einem solchen Einbruch in den Machtbereich einer nationalen Größe keinen Anstoß nimmt?

Hier erweist sich über alle nationale Differenzen, wie nicht minder über alle nationalen Gemeinschaften, und endlich auch über alle individuellen Differenzen der Geist der allgemeinen Kulturperiode als der letzte entscheidende Bestimmungsgrund, gegen den alle psychologischen Bedenken, wie auch die der künstlerischen Pietät unbefangen zurücktreten.

Was Bramante angefangen hat, kann Michel Angelo fortsetzen, und darf Bernini verändern. Ein Bauwerk ist ebenso wenig das Werk eines Individuums, wie ein Gegenstand der Natur. Auch der Baum, den der Ahne gepflanzt hat, wird vom Enkel umgepflanzt. Und nicht nur dem originalen Individuum gegenüber steht der Gesamtbesitz der Nation, sondern auch über der nationalen Eigenart steht ein gewisser Gemeinbesitz der Menschheit an den Überresten der Baukunst, wenn die Völker, bei denen sie entstanden waren, besiegt und vielleicht vernichtet sind. Wie ihre Natur, ihr Land geblieben ist, so bleiben ihre Bauwerke ein Gemeinbesitz der Völker, ein Zeugnis der kontinuierlichen Menschheit.

7. Die bedingte Art der Originalität der Griechen.

Auch hier, und vielleicht am evidentesten hier, zeigt sich die Eigenart des griechischen Geistes in ihrer

echten Originalität bei voller Einhaltung der allgemein menschlichen entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit. Wie die Griechen in Ägypten die Mathematik erlernt haben, so waren die Ägypter auch ihre Lehrmeister im Steinbau, nicht aber in der freien Raumgestaltung, in der Erzeugung der Kunstformen. Auf die Griechen hat sich also die Entwicklung von den Ägyptern übertragen. In Ägypten selbst hat keine Entwicklung sich vollzogen in den Jahrtausenden der ägyptischen Baukunst. Die großen, ewig bewunderungswürdigen Werke der ägyptischen Baukunst sind für sie selbst gleichsam zu Mumien geworden. Was von Stein geworden war, ist Stein geblieben. Die Griechen erst haben aus jenem Steinbau den Tempel geschaffen. Aber freilich war nicht nur der Steinbau ihnen von den Ägyptern gegeben, sondern auch die Ebene. Das geometrische Grundgebild wurde den Griechen von den Ägyptern überliefert.

Eine tiefere Abhängigkeit zeigt sich bei den Griechen von dem babylonisch - assyrischen Baugeist. Der ägyptische Bau war ein Felsenbau. An die gigantischen Formen der Natur schmiegte sich hier die Bauphantasie an. Die Baukörper erscheinen sonach als Angliederungen an die Naturformen selbst, in ihrer Art als Bauformen, wie in ihrer Größe. Und die Größe der Pyramiden will offenbar mit der der Felsen und der Berge wetteifern. In Babylonien dagegen kennt man keine Berge. Daher tritt der Turm in die Bauphantasie ein. Und da der babylonisch-assyrische Bau ein Terrassen- und Kanalbau ist, so erfindet er die Stufentürme.

Von besonderer Wichtigkeit aber scheinen die Säulengalerien des Obergeschosses bei den Assyrern zu sein. Diese Säulen haben nicht einen Steinbalkenbau zu tragen, wie bei den Ägyptern, sondern sie sind freie Raumbildungen, Fortbildungen des Terrassenbaus. Von hier aus werden schon Verbindungslinien mit der altgriechischen Kunst bemerkbar. Aber die Eigenart des griechischen Geistes bewährt sich auch

in dieser seiner kleinasiatischen Vorzeit, die erst die letzten Jahrzehnte zur Entdeckung gebracht haben.

8. Die sittlichen Vorbedingungen des reinen Baugesühls.

Wir kommen jetzt auf die genauere Bestimmung der sittlichen Vorbedingungen für das reine Baugesühl. Und wir müssen jetzt wieder auf Ägypten zurückblicken. Die Baukunst war dort am Gräberkultus entstanden. Der Grabtempel ist das älteste Heiligtum; und der Tempel ist an die Pyramide, an den Grabhügel angebaut, ihm vorgebaut. So ist der Seelenkultus das bewegende Prinzip der Baukunst. Der Tempel selbst schließt sich nur an das Wohnhaus des Toten an. Er ist auch nicht in erster Linie das Wohnhaus des Gottes, sondern vielmehr die Opferstätte für den Toten. Aber der Tote hat sein Wohnhaus in der großartigsten Schöpfung der Bauphantasie, welche die Pyramide bildet.

Diesen ägyptischen Pyramiden werden die zyklischen Befestigungsmauern von Mykene verglichen, und zwar schon von Pausanias. Doch diese Mauern umschließen die Paläste der Herrscher, auf die wir zurückkommen. Aber auch der Gräberbau des Mykenischen Zeitalters hat pyramidale Monumentalität; nur zeigt sich hier schon die griechische Originalität. Die Idee des Grabes nimmt eine andere Raumform an. Nicht das Außenwerk bleibt die Hauptsache, sondern die Gruft selbst wird, als solche, ausgebaut. Der Innenraum des Grabmals wird der Gegenstand des Baukörpers. Und dieser Zweckgedanke erzeugt neue reine Bauformen. So wird das unterirdische Rundgrab zu einem kuppelförmigen. Daher bekommen auch die Gänge, die zu diesem Innenraum hinführen, eine klare Bestimmung.

9. Der Sakral- und der Profanbau.

Ein Umstand unterscheidet die griechische Art von aller außergriechischen. Bei den Orientalen ist der Monumentalbau aus dem Grabbau entstanden. Daher gibt es bei ihnen keinen eigentlichen Unterschied zwischen Sakral- und Profanbau. Das Wohnhaus des Toten, des toten Königs ist der Ursprung des Wohnhauses, ebenso wie des Tempels. Bei den Griechen dagegen scheidet sich schon in der Mykenischen Zeit der Sakralbau vom Profanbau. Daher ist der griechische Tempel ein wahrhaft neues Gebild der griechischen Baukunst. Er ist nicht aus dem Grabhaus entstanden, sondern aus dem Herrenhaus (*μέγαρον*). Das Herrenhaus ist aber hier nicht das Haus des toten Herrschers, sondern das Wohnhaus. Und aus diesem Wohnhause entwickelt sich das Wohnhaus des Gottes. So bleibt der griechische Grundgedanke lebendig „Alles ist göttlich, und menschlich ist Alles“. (*Πάντα θεία, ἀνθρώπινα πάντα*). Die Homogenität des Göttlichen und des Menschlichen wird auch hier durchgeführt, und nicht auf Grund der Einheit zwischen der Seele und Gott, sondern schlechthin auf der zwischen der irdischen Natur des Menschen und ihrem Gotte. Von dieser Einheit aus erst kann der Sakral- und der Profanbau zu einer klaren Scheidung kommen.

Und von dieser Scheidung aus gewinnt der griechische Tempel seinen originalen Charakter.

Es kann ja gar nicht bezweifelt werden, daß der Ursprung des Tempels in der Cella liegt, in dem Raume für das Götterbild, das gegen Wetter und Entweihung geschützt werden mußte, so daß ein Zaun oder eine Mauer nötig wurde. So wird das Wohnhaus zum Vorbilde für den Wohnsitz des Götterbildes. Aber dieser Ursprung ist nichts mehr als dies; was jedoch aus ihm hervorgeht, wird erst der eigentliche Inhalt des Raumgefühls, der *Raumerschöpfung*. Die Cellawand ist nur ein Gebrauchsraum; erst was sich an sie angliedert, ist der Inhalt der Raumerzeugung. Der *Außenbau* wird hier zur Hauptsache, während der

ägyptische Säulenbau mit seinen Hallenhöfen und Säulensälen lediglich Ausweitung des Innenbaus ist. Daher ist der ägyptische Tempel ein Prozessionstempel.

Der Zweck heiligt hier den Bauplan. Und es soll der ästhetische Charakter dieses Bauzwecks keineswegs bestritten werden. Wenn der Pilger durch diese Sphinxalleen schreitet, so wird sein Blick in eine Unermeßlichkeit von Räumen geweitet, obzwar die Gänge immer schmaler, und die Stationen immer dichter werden. Dennoch löst immer nur ein Staunen und Schauern das andere ab; und da es von einem Raumerlebnis bewirkt wird, so regt sich hier eine ästhetische Kraft, die sich jedoch noch nicht zur Reinheit durchgerungen hat.

Der griechische Tempel dagegen hat sich ganz nach Außen projiziert. Der Bezirk mit dem Götterbildnis ist jetzt weit überflügelt und in Schatten gestellt. Damit erst kommt die ästhetische Reinheit zu ihrer hohen Klarheit und Kraft. Es ist, als ob es sich gar nicht mehr um die Verehrung des Götterbildes bei diesem Bauwerk handelte. Der Drehpunkt und das Ziel ist der Außenbau geworden. Man kann vielleicht sagen, daß hier die Pilger, welche durch die ägyptische Säulenhalle zogen, selber in Säulenreihen verwandelt sind.

Es ist auch nicht mehr das religiöse Gefühl in seiner Gebundenheit, welches diese Säulengänge belebt; sie sind von einem reinen Gefühle, als Erzeugnisse des Baugesühls, erzeugt. Damit sind wir freilich schon an die klassische Zeit herangetreten; aber die Anfänge liegen auch hier schon in den Säulenstellungen der Mykenischen Kunst.

10. Die Säule als Einteilungsprinzip der griechischen Stile.

Es läßt sich von hier aus auch verstehen, daß die Säule zum Einteilungsprinzip der griechischen Baustile werden konnte. Eigentlich ist sie ja nur die Stütze. Als solche ist sie schon bei den Ägyptern ein grundlegender Maßstab, der jedoch dort noch plastisch und malerisch ausgestaltet, und daher getrübt wird.

Bei den Griechen erst wird die Säule das Formprinzip der reinen Raumgestaltung. Ihr Gebrauchszweck, als Stütze, tritt zurück gegen die selbständige Lebensform, die sie für die gesamte Raumschöpfung gewinnt. Sie wird das eigentliche Lebewesen des Raumes. Ihr gegenüber bedarf es weder eines Grabes, noch eines Götterbilds; sie ist ewiges Leben und göttlich-menschliche Lebendigkeit. Ihre Gliederung stellt eine zweite Natur dar.

Diese wahrhaft organische Bedeutung der Säule ergibt sich sowohl aus ihren einzelnen Bestandteilen, wie aus ihren Zusammenhängen. In letzterer Hinsicht hat Riegl die Säulenportiken als die ersten Anerkennungen der Tiefe, des Schattens und des Raumes an den Dingen bezeichnet. Und in ersterer Hinsicht denken wir sogleich an das bestimmende Stilmoment des Kapitäls, in dem das architektonische Problem des Ausgleichs zwischen Last und Stütze zum Austrag kommt. Durch diesen Ausgleich ist vorzugsweise das reine Raumgefühl bedingt. Wie der Raum reine Erzeugung sein und bleiben muß, so darf auch die Last nicht ein absolutes statisches Motiv bleiben, sondern sie muß in dynamische Bewegung aufgelöst werden. Dies würde aber nicht hinreichend erfolgen, wenn die Säule lediglich als Stütze wirken müßte, die selbst nur eine Fortsetzung des Druckes darstellen würde.

Das Kapitäl dagegen kommt der Last entgegen, und nimmt sie auf, anstatt daß die Säule an sich den Druck nur in sich aufzunehmen hätte, ohne dieser Aufnahme entgegenzukommen. Das Kapitäl bringt das dynamische Moment der Bewegung, die Grundbedingung der Lebendigkeit, in die Säule hinein. So läßt sich die Entwicklung des Kapitäls aus dem Mykenischen Wulste in den Echinus der dorischen Säule verstehen, der immer mehr zu einer elastischen Kurve wird.

Die Kannelierung der Säule macht die Analogie mit den Sehnen und mit der Elastizität des Wuchses unverkennbar. Und daß diese Analogie nicht willkürliche Symbolik ist, zeigt sich ja zwingend wiederum am Kapitäl, S e m p e r sagt: Wie das Pflanzenornament die Struktur zu

einem Organismus umschafft, so geht das Leben im dorischen Stil unmittelbar aus dem Unterbau in den Schäfte hinüber. Erst der ionische Stil legt die Basis dem Schäfte unter. Ursprünglich aber wächst die Säule aus dem Steinbau, wie aus einem Mutterboden, hervor. Und endlich wird das Leben vom Kapitäl auf den Architrav, auf die Decke, das Dach und den Giebel hinübergepflanzt. Und die Belebung des Gebälkes in den Triglyphen und Metopen bringt die Grenzen der Architektur in die Gefahr, in die Plastik überzufließen. Das Kapitäl aber löst sich im ionischen, und mehr noch im korinthischen Stil immer deutlicher von dem Scheine ab, als ob es, und mit ihm die Säule, nur als eine Stütze zu dienen hätte. Der organische Wuchs wird ungezwungen und unbefangen zur Anschauung gebracht. Im ionischen Kapitäl erscheint doch immer noch die mathematische Volute als Leitmotiv; im korinthischen dagegen wird das Pflanzenornament in ganz freier Phantasie entwickelt.

11. Allheit als Begrenzung.

Wie steht es nun um die Allheit des Raumes in diesem hellenischen Tempel? Wer den Poseidontempel zu Pästum erblickt und durchschritten hat, der kann an dieser Allheit nicht zweifeln. Die Zwischenräume der Säulen, die den Blick auf das Meer erschließen, machen den unendlichen Raum zur Begrenzung dieses Tempelbaus. Wenn das Dach auch nur eine Öffnung hätte, so wäre der Zusammenhang dieses Raumkörpers mit dem unendlichen Raume dennoch zur Klarheit gebracht. Das Dach ist ursprünglich aus Holz, oder, wie beim Areopag, aus Lehm; so lose soll der Unterschied vom Himmelsgewölbe angedeutet werden. Und wie der Giebel das Bild des Adlers trägt, so soll er dem freien Fluge dieses aufstrebenden Säulenbaus als sinnbildliches Vorzeichen dienen.

In der Öffnung nach oben bewährt sich uns der Raum als Allheit. Solche Öffnung ist keineswegs nur ein negatives Moment, wofür sie Riegl hält, der daher „Raumscheu“

für das Altertum annimmt. Und Schmarsow widerlegt diesen Irrtum nicht vollständig. Dieses Vorurteil wird durch die Allheit allein zerstört. Die endliche Geschlossenheit kann den Raum nicht schaffen, noch ausmachen; vielmehr wird dazu der Zusammenhang des geschlossenen mit dem freien Raume gefordert. Über die Schranken der Wände und des Daches hinaus muß die Begrenzung, in der Allheit die Einheit gesucht werden.

Dieses Prinzip bringt auch der Langbau des Tempels zur Wirkung. In ihm geht der Raum auf die Bewegung zurück. Der Tempel soll durchschritten werden. Es genügt nicht, daß der Blick auf die Cella mit dem Götterbilde hingelenkt wird; darüber hinaus soll der Blick geführt werden. Aber nicht diese Richtung allein soll das Raumgefühl erfüllen; auch nach oben soll der Blick gehen. So vereinigen sich diese beiden Momente, das Umkreisen der Cella und die Vertikalachse, zur Schaffung des Rundtempels, den die hellenistische Zeit geschaffen hat. Aber auch der Rundtempel ist nicht etwa ein abgeschlossener Raum, sondern die Allheit wahrt ihn vor der endlichen Geschlossenheit. Die Kreislinie ist ja das Urbild der Unendlichkeit. Und die Volute des ionischen Kapitäls möchte auch ein Vorzeichen dieser Allheit sein.

12. Die Baukunst der Römer.

Auf den Zentralbau haben wir zurückzukommen; vorerst führt uns der Weg zu den Römern. Wenn der Fortschritt der römischen Baukunst gegenüber der griechischen darin angenommen wird, daß sie große Raumkompositionen vorgenommen haben, wie man sie etwa in der Villa des Hadrian zu bewundern hat, so muß für diese Erweiterung des reinen Raumgefühls eine methodische Vorbedingung gefordert werden. Diese tritt jedem Romfahrer vor Augen, bevor er das Weichbild der ewigen Stadt erreicht: in dem Rundbogenbau, den die endlosen Aquädukte darstellen. Der Säulenbau, der Architravbau wurde abgelöst vom Rundbogenbau. Mit dem Bogen

tritt, als neues Element der Bewegung, ein neues Formprinzip ein.

Das Prinzip, das wir schon in der Säule, neben ihrer Bedeutung als Stütze und als Ausgleich des Konflikts mit der Last, zugleich in ihrer Lebendigkeit als latentes Prinzip erkannten, in ihrer Fähigkeit, der Last und ihrer Aufnahme wie spontan entgegenzukommen, dieses latente Prinzip kommt im Bogen zur Durchführung. Der Bogen bemächtigt sich der Säule, indem er die Säulenarkaden bildet. Und die Macht dieses neuen Elementes erscheint um so größer, als der Bogen zu einem dienenden, vermittelnden Motiv zurücktritt gegen die mächtigen Pfeiler, und gleichsam nur Raumerzeugung in seiner Öffnung bewirken will.

Auf dieser Verbindung konstruktiver Motive beruht der Zauber des Kolosseums. Schon im Ausgange der Republik wurden Pfeilerarkaden in Verbindung mit Halbsäulen vorherrschendes Baumotiv. Die Bogenfassade, die Auflösung des Mauerwerks in Arkaden ist in griechischen Bauwerken noch nicht nachgewiesen.

Die architektonische Fruchtbarkeit des Bogenstils beschränkt sich jedoch nicht auf diese Auflösung der Mauer; sie enthält das wichtige Prinzip des Gewölbekbaus. Um diese Allheit des Raumes in der Raumbegrenzung zu erzeugen, genügt der Durchbruch des Mauerwerks der Wand nicht; dafür hatten besser schon die Intervalle in der Säulensstellung gewirkt. Es genügte hierfür aber auch nicht die Flachdecke oder das geschrägte Dach, mit der Öffnung nach dem freien Himmel; es dürfte die größte Leistung der Baukunst sein, welche den Gewölbekbau in seiner Geschichte darstellt. Man darf vielleicht sagen, daß von der Römerzeit an bis zum Ausgange der Gotik der Gewölbekbau das Entwicklungsprinzip der modernen Baukunst in sich enthalte. Und wir dürfen in diesem Momente eine Bestätigung des uns hier leitenden Gedankens erkennen, daß die Erzeugung der Allheit des Raumes, und zwar in der Raumbegrenzung, dasjenige Prinzip der Baukunst ist, von

dem die Höhepunkte ihrer geschichtlichen Entwicklung abhängen. Das Pantheon bildet diesen Höhepunkt, und zugleich diesen Ausgangspunkt einer geschichtlichen Fortentwicklung.

Der Rundtempel ist das übliche Schema für die Tempel der Vesta, mithin für die Einschließung der Feuerstätte, des heimischen Herdes. An diese Urzeit der menschlichen Kultur gemahnen uns die Rundtempel am Tiber und bei Tivoli. Seit Trajan kamen nun der Gewölbekonstruktion, und mit ihm der Backsteinbau als neue Kräfte der römischen Baukunst auf.

Es ist interessant, daß gewölbte Innenräume zuerst in den Badeanlagen entstanden sind, welche die Römer vom Orient übernommen hatten. Rücksichten der Hygiene, sicherlich durch religiöse Vorschriften hervorgerufen, haben sonach zu dieser Erweiterung des Raumgefühls geführt. Von den Thermen ist seit den Flaviern die Gewölbeanlage auf die monumentale Kunst übertragen worden.

13. Die christliche Basilika.

Das Tonnengewölbe hat sich zum Kreuzgewölbe entwickelt, und ebenso hat die Rundform zur Kuppelwölbung geführt. So ist Rom auch in der Baukunst das Mutterland des christlichen Mittelalters geworden. Und auch die Glasmosaiken sind schon in den Caracalla-Thermen vorhanden. Die Glasfabrikation war schon zu Ciceros Zeit in Rom eingeführt. Dehio führt den Gedanken durch, daß die christliche Kirche kein einziges neues Baumotiv hervorgebracht, sondern unter den vorhandenen nur ausgewählt habe.

Ist dies richtig, so wird dadurch jedoch die Originalität der christlichen Baukunst ebensowenig beeinträchtigt, als die der griechischen Kunst durch ihren Zusammenhang mit den orientalischen Vorbildern. Während aber in Rom eine reinliche Scheidung der sakralen und der profanen Bauaufgaben

die große Macht der römischen Kompositionsformen gefördert hat, geht der christliche Bau wieder auf die Einheitlichkeit des griechischen Sakralbaues zurück. Daher bildet es keinen Widerspruch, sondern ist vielmehr eine Bestätigung, daß die altchristliche Basilika dem antiken Wohnhause entstammt und dem Profanbau der Markthalle.

Die Basilika ist ein Langbau, eine Königshalle, der ebenso, wie der Markthalle, das Richtertribunal angehängt ist. Beide Hallenräume haben einen Vorhof, der neben seinem Gebrauchszwecke die Verlängerung der Richtungsachse zu bedeuten hat. Die Longitudinalrichtung war ja schon für den griechischen Tempel das Entscheidende. Und diese Längenrichtung kommt ebenso, wie in der Markthalle, zu einer Begrenzung in einer Rundform, in dem Halbrund der Apsis. Sie hat freilich auch zunächst einen Gebrauchszweck. Wie in der Tribuna der Markthalle der Prätor thront, oder in der Cella das Standbild des Gottes steht, so hier das des Apostels, später des Bischofs. Konstantin stellt den Christus Imperator in einen Zentralbau über seinem Grabe zu Jerusalem.

Diese Begrenzung des Langbaues durch die Apsis hat nun aber auch zu der neuen Bauform des Zentralbaus geführt. Auch dieser Weg ist charakteristisch für den Raum, als den Erzeugungsinhalt der Baukunst. Dieser Weg von der Basilika zum Zentralbau des Baptisteriums, wird durch einen Bautypus vermittelt, dem der Name des Martyrions beigelegt wird. Es ist ein Märtyrergrab, und so hat sich das Grabmal hier wiederum als eine wichtige Entwicklungsform erwiesen. Es ist noch nicht ein Zentralbau, aber es führt auf ihn hin; es ist die Urform desselben, die ihre Vollendung in der Hagia Sophia erlangt.

Das Martyrion führt zum Baptisterium. An die Stelle des Idols tritt nun der Täufling. Die Taufe bildet das Motiv der neuen Baugesinnung. Die zweite Art der Vorbedingung verbindet sich mit der ersten; und es

wird keine Differenz dieser beiden Bedingungen empfunden; es bleibt durchaus ungeschieden, daß die theoretische Vorbedingung für den Rundbau in der Apsis der Markthalle mit einem andern Inhalt der zweiten Vorbedingung eine Verbindung eingegangen war. An solchem Bedenken nimmt die christliche Ursprünglichkeit und Naivität keinen Anstoß. Das Raumgefühl sucht unbefangen auf dem Wege der eigenen Raumbildung seine Reinheit zu erzeugen. Daher führt der Rundbau wieder zu dem Kuppelgewölbe über der zylindrischen Raumform. Und von hier aus eröffnet sich wieder ein neuer Weg rückwärts zur Basilika, welche ja schon in der Römerzeit den Gewölbbau hervorgerufen hatte.

Auch die Gliederung des Schiffs war schon in der alten Basilika vorgesehen. Da die Bewegung auf den Tiefenraum hinzielte und auf die Apsis, so entstand in dieser Blicklinie das Hauptschiff, welches dadurch, daß es von Säulenreihen gleichsam begleitet wurde, welche die Durchschreitung begleiten, zu einem Mittelschiff wurde. Denn links und rechts gingen die Prozessionen der Männer und der Frauen diese Säulenreihen entlang. So entstanden zunächst drei Schiffe. Später aber wurde die Spende des Abendmahls wegen der großen Anzahl der Empfänger in die Seitenschiffe verlegt, und so entstanden fünf Schiffe.

Nicht allein die Längsrichtung nach der Tiefe sollte den Blick beherrschen; auch nach der Höhe sollte er gerichtet werden. So ruft der Raum das Licht von oben, vom Himmel herab. Aber der Brennpunkt ist nicht mehr die Sonne, sondern das Baptisterium hat ihn schon verändert. Und so legt ihn die Basilika in den Tisch, von dem aus das Abendmahl gespendet wird, auf dem die Theophanie die neue Sonne wird. Nur die Kuppel erinnert noch an den Himmelsraum; aber ihre Richtung geht nicht sowohl nach oben als nach unten gegen den Altar. Und die Lichtstrahlen müssen daher von ihm aus zentriert werden; er ist die eigentliche Lichtquelle. So tritt eine neue Richtung für die Lichtöffnung ein.

14. Der romanische Stil.

Der romanische Stil beginnt mit Karl dem Großen. In Deutschland ist für ihn vorab die Krypta charakteristisch, und da diese unterhalb des Alters angelegt wird, so wird durch die Krypta der Altar als Brennpunkt fixiert. Und von diesem Zentrum aus wird wiederum die Vertikalachse bestärkt; der Blick nach der Höhe gerichtet. Daher wird die Zahl der Fenster verringert, aber die Fenster werden höher geführt, und es bleibt ein freierer Spielraum für den Querschnitt.

In Italien gilt der Pfeiler als ein Zeichen von Rohheit; nur die Säule erscheint dort würdig. Auch die altchristliche Basilika bevorzugt die Säule und ihre Verbindung mit dem Bogen vor dem Pfeiler. Gegenüber dem römischen Tonnengewölbe und dem byzantinischen Kuppelgewölbe führt nun die Vorherrschaft der Basilika zur Vorherrschaft des Kreuzgewölbes, besonders seit der Zeit der Machtfülle der Kirche vor den Kreuzzügen. Von dieser Zeit geht die Umbildung des Stils.

Der romanische Stil charakterisiert sich vielleicht mehr noch, als durch seine ästhetischen Inponderabilien, durch seine Verbindung von Schönheit und Dauerhaftigkeit. Und daraus wieder erklärt sich der andere hervorstechende Charakterzug: das Gleichgewicht des Innern und des Außenbaues. Der Baugedanke identifiziert sich dadurch klar und sicher mit dem Raumgefühl. Der Außenbau hat als Begrenzung des Innenbaus zu erscheinen.

Auch der Turmbau fügt sich dieser Bedeutsamkeit ein. Wie er in Babylonien erfunden ist, so wird er überall im Orient gepflegt, im Islam und auch bei den Buddhisten. Hier aber wirkt er als ein Moment der Symmetrie: er vollzieht das Höherstreben gegenüber dem Querschiff; und er vereinigt in sich die Kuppel mit dem Körper der Basilika.

Noch ein Moment im Innern wird von historischer Bedeutung, nämlich die Vierung, welche die romanische Basilika, als Mittelraum zwischen dem Chor und der Gemeinde, herstellt. Auch ein kirchengeschichtliches Moment hat dabei mitgewirkt: der Klerus ist erstlich zahlreicher geworden; und ferner erscheint die Absperrung der Laien von ihm nunmehr geboten. Die Templer sind Anhänger des Zentralbaus. Die Zisterzienser enthalten bereits Ansätze zur Gotik.

15. Der gotische Stil.

Die ästhetische Würdigung des gotischen Stils ist bekanntlich eine Streitfrage der aktuellen Politik. Schon damit ist es bloßgestellt, daß es sich bei seinem Verständnis und seiner Beurteilung nicht allein um die theoretische Vorbedingung, sondern vielleicht vorwiegend um die ethische dreht, sofern sie in der religiösen enthalten ist. Ob der Spitzbogen besser gefällt als der Rundbogen, darüber entscheidet nicht allein das Raumgefühl, sondern vielmehr vorzugsweise die Vorliebe für die Methode der Verhimmelung, welche in der Gotik ebenso imposant, wie pedantisch, nämlich in peinlicher Zudringlichkeit angestrebt wird. Da jedoch diese Latenz so offenliegt, so kann man die Bedeutung des technischen Moments um so unbefangener erlernen, zumal Semp er auch von seiner moralischen Abneigung dagegen kein Hehl macht.

Eine größere Schwierigkeit könnte in der nationalen Differenziertheit der Gotik liegen. Die Baustile der ganzen Vorgeschichte sind allesamt nationale; und wo ein Stil von einer andern Nation übernommen wird, da wird er auch national angepaßt und variiert. Beim gotischen Stil ist es schon ein bedenkliches Zeichen, daß sein eigentlicher historischer Ursprung kontrovers werden konnte. Man weiß jetzt, daß die deutschen Parteien, welche Deutschland, seine Kultur und seine Politik auf das Mittelalter zentrieren wollen, bei dieser Frage gescheitert sind: der gotische

Stil ist ein Ruhmestitel des französischen Geistes.

Und noch niemals hat eine Nachahmung, und wenn sie zu einer großen Selbständigkeit es emporgebracht hätte, ihr Original übertroffen. Wer einen Blick auf die französische Frühgotik getan hat, dem wird die Differenz in aller Schärfe fühlbar zwischen ihr und der deutschen Nachbildung. Angesichts solcher Differenz aber erhebt sich der Konflikt der sittlichen Vorbedingung mit der theoretischen von einer neuen Seite, nämlich nicht mehr allein von der religiösen, sondern zugleich auch von der nationalen.

Nur der Raum ist der Gegenstand und das Ziel der baukünstlerischen Erzeugung; alle Momente, welche, wie mächtig und prächtig immer am Bauwerk in die Erscheinung treten, sind günstigstenfalls nur Mittel und Hebel dieses einen Zieles, welches der Raum bildet. Die Mittel können aber auch zweideutig sein, nämlich einerseits förderlich und unentbehrlich, andererseits aber auch verhängnisvoll, insofern sie die Einheitlichkeit des Raumcharakters, als eines architektonischen, gefährden, und die Kollision mit der Plastik, oder gar der Malerei unvermeidlich machen. Das Urteil über den gotischen Stil hängt für die Ästhetik, welche die Reinheit des Gefühls, und daher die Selbständigkeit einer jeden Kunstart zu vertreten hat, methodisch von dieser Frage ab.

16. Raum und Licht.

Das Vorurteil, daß der unendliche Raum eine gegebene Wirklichkeit sei, und nicht erst der Erzeugung durch das reine Denken der Allheit bedürfe, hat seinen letzten Grund in dem Zusammenhange zwischen Raum und Licht.

Das Licht wird, wie in dem Schöpfungsberichte, als eine Realität des Universums gedacht. Es wird nicht bedacht, daß es vielmehr selbst auch, weil eine Energieform der Bewegung, ein Erzeugnis des reinen Denkens sein muß, und daher ebenso, wie der Raum, auf die Grundform

der Beharrlichkeit bezogen ist. Der Raum aber bildet auch dafür die Voraussetzung. Mithin kann das Licht als Energieform der Substanz nicht in das Gerüst der Allheit eingreifen wollen; denn dieses Gerüst ist ein Grundgerüst, das die Bewegung selbst nur dadurch auflösen kann, sofern sie dem aufgelösten Raumschema das der beharrlichen Substanz zu unterbreiten vermag. Es soll durch diese Erwägungen hier nur darauf hingewiesen werden, daß kein Kompetenzkonflikt zwischen Licht und Raum entstehen darf. Freilich ist der reine Raum ein unendliches Licht; aber er ist selbst eine Lichtquelle; nicht ist das Licht seine Quelle. Um es paradox auszudrücken: auch in der Finsternis würde das reine Denken die Allheit des Raumes erzeugen können.

Die ägyptischen Gräberbauten und die mystischen Tempelgänge bestätigen ja diese Paradoxie. Da waltet tiefes Dunkel, und dennoch eine Allmacht der Allheit des Raumes. Indessen haben wir vom griechischen Tempel ab verfolgen können, wie der Raum das Sonnenlicht als seine Begrenzung heranzieht. Es ist nicht nur die freie Luft, welche durch die Zwischenräume der Säulenreihen oder durch die Öffnung des Daches hereintreten soll, sondern der Lichtstrom soll sich hinein ergießen. Diese Föhlung mit dem Lichte erhält sich ebenso im Zentralbau, wie in der Basilika. Wie dort die Kuppel das Lichtsymbol ist, so hier der offene, oder flach gedeckte Dachstuhl.

Aber wir haben es öfter schon beachtet, daß hier der Altar eine neue Sonne geworden ist, an dem das Mysterium des Abendmahls vollführt wird. Eine mystische Gegenkraft gegen das Tageslicht wird hier lebendig und wirksam. Und das natürliche Licht muß der neuen Lichtkraft unterworfen werden. Das ganze bunte Spiel des Tageslichtes und des Schattenspiels muß auf die mystische Zentralsonne eingestellt werden. Das Licht darf nicht ausgelöscht werden, wie in den ägyptischen Wandelgängen; aber es muß abgedämpft werden. Es darf nicht den Schein behaupten, als wäre es eine freie Macht und ein Triumphzeuge der göttlichen Schöpfung; sondern es muß

gemindert, geschwächt, in seinem freien Laufe abgelenkt und nach Gebrauchszwecken abgerichtet werden. Denn es ist nicht in seiner Natürlichkeit das Wesen der Natur; das Dunkel ist nicht nur seine abstrakte Negation.

So ist schon in der Basilika eine Vereinbarung mit den Potenzen des Lichtes angestrebt worden. Der Lichtgaden in der Obermauer verschmilzt mit dem geistigen Zentrum für die Höhenrichtung des Blicks. Und dieser Lichtgaden geht wiederum in die Decke und die Wölbung über. Auch bei den Arkadenreihen bilden sich Verbindungen mit den Fensterreihen. Und das Institut der Fenster, welches die römische Baukunst eingeführt hatte, tritt nunmehr in das ganze weite Problem der Dekoration der Obermauer ein.

Das ästhetische Problem, welches der gotische Baustil aufstellt, dürfte in dem Verhältnis zwischen Raum und Licht seinen letzten Grund haben. Alle anderen baulichen Eigentümlichkeiten gehen vielleicht aus diesem Grundverhältnis, welches den gedanklichen Ursprung bildet, als Mittel zum Zwecke hervor.

Dehio hat es ausgesprochen, daß die Lichtführung in der Gotik die geometrische Form in eine malerische verwandelt. Damit ist zugleich aber über die Reinheit dieses Baustils das Urteil gefällt, insofern diese durch die Selbständigkeit der Kunstarten bedingt und bezeugt wird. Man könnte nun meinen, daß die Gotik diese Lichtführung zur Verhüllung des Raumes in ein mystisches Halbdunkel benutzt habe. Indessen war der allgemeine Geist im 12. Jahrhundert heiter und frei, während er im 10. und 11. Jahrhundert ernst bis zum Düstern gewesen war. Der heilige Bernhard eifert gegen die nutzlose Höhe der Bethäuser mit ihren die Andacht störenden Malereien, die ihm „Gebrauche der alten Juden zu sein scheinen“. Der gotische Stil konnte erst nach dem Mönchstil in Frankreich aufkommen; und seine Mächtigkeit und Schönheit verdankt er dem Aufblühen der Städte, sowohl in seiner Entstehung, wie in seiner Ausbreitung.

Wenn nun aber selbst die ideale Gotik der nordfranzösischen Kathedralen nicht in erster und entscheidender Linie vom Raume, sondern von der Lichtführung geleitet wurde, wodurch die bauliche Reinheit beeinträchtigt werden mußte, so erweist dieser Lichtfaktor den zweideutigen Charakter dieser kirchlichen Baugesinnung. Eine Mischung von Weltlichkeit und Lebenslust mit überirdischem Streben, mit der Illusion einer zulänglichen Kraft zur Auflösung aller sinnlichen Massen, diese Verbindung widerstrebender Motive, welche daher eine glänzende, gewaltige, aber auch prunkende Unwahrhaftigkeit verrät, ist der geschichtliche Charakter des Mittelalters, welches in diesem Stile seinen Höhepunkt und seinen Untergang verzeichnet.

Die Wand mußte durchbrochen werden. Umschließung sollte sie bleiben. Der gotische Stil hat eine grandiose Primitivität bei aller seiner gewaltigen Virtuosität. Semp er hat gelehrt, daß die Wand dem Gewande entspricht, wie der Überwurf dem Hemd, wie die Linie und der Punkt dem Plattstich und Kreuzstich. Die Baukunst geht aus der Textrin hervor, welche ihrerseits wieder mit Plastik und Malerei sich verbindet. Daher wurden die struktiven Elemente der Textrin allgemeine Typen der Kunst: die Ränder, die Kanten, die Nähte, die Verbrämungen, die Knöpfe, die Kanten, die Bänder, die Schleifen und die Überhänge. Das vegetabilische und animalische Zopfgeflecht wurde Kapital, Schnörkel und Arabeske. So könnte man die gotische Auflösung der Wandfläche als einen solchen primitiven Rückgang in die ursprüngliche Bedeutung der Wand, als Umschließung, ansehen.

Jedoch hatte sich in der Urzeit der Kunst das Raumproblem noch nicht zu seiner Eigenart entwickelt. Die Umschließung war noch nicht Begrenzung. Wenn daher die Gotik, aus welchen anderen mitwirkenden Ursachen immer, zur Auflösung der Wandfläche schritt, ohne etwa die freie Luft und das reine Licht der Antike zwischen die Pfeiler

hindurch einströmen zu lassen, so mußte sie Fenster an Stelle der Wand einsetzen, zumal die Lichtgaden der Obermauer durch andere Mittel des neuen Bauzwecks ersetzt werden mußten. Und so tritt in der Glasmalerei der Fenster die gotische Baukunst in konstruktive Abhängigkeit von der Malerei. Und diese Abhängigkeit ist eine tiefere Beeinträchtigung der baulichen Reinheit, als welche in der Verbindung mit der Plastik immerhin auch nicht verkannt werden darf.

Die Wand wird auch noch einer andern Aufgabe entledigt: sie bleibt nicht Trägerin des Gebälkes. Und so tritt diejenige Verbindung in Kraft, welche vornehmlich die Gotik kennzeichnet: die Verbindung von Spitzbogen, Rippengewölbe und Strebesystem, bei welchem die Gewölbedecke nur auf Pfeilern ruht, und die Außenwände am Tragen und Stützen nicht mehr beteiligt scheinen.

Zunächst prägt sich hier die Steigerung der Höhenproportionen aus: die wagerechten Glieder treten zurück gegen die senkrechten. So wird der Spitzbogen aus dem Rundbogen eingezogen, eine Verengung und Verdoppelung desselben. Das wichtigste Moment jedoch bilden die Strebebogen, welche die Pfeiler, mithin die Wand, mit der Gewölbedecke verbinden.

Man tadelt es, daß diese Strebebogen nicht eigentlich dem Innern angehören, und daß sie daher einen Widerspruch, nicht einen Kontrast, zwischen dem Innern und dem Außenbau, mithin in der Struktur bloßstellen. Indessen hat hier eben das Grundproblem der Baukunst über alle Umgehungen hindurch obgesiegt. Die Allheit des Raumes mußte in diesen titanischen Begrenzungen zur Darstellung gebracht werden. Die Gotik würde nicht die Erhabenheit haben, die alle Abneigung ihr nicht bestreiten kann, wenn sie nicht das Urproblem der Baukunst, die Allheit des Raumes, sich zur durchgreifenden Aufgabe gemacht hätte. Wir wissen aber, daß Allheit und Begrenzung keineswegs Gegensätze sind, daß in der Begrenzung vielmehr die Allheit sich vollziehen muß. Die Begrenzung ist nicht Verschränkung. Die Be-

grenzung ist unendlich, nicht minder als die Allheit. Und diese unendliche Begrenzung offenbart der gotische Strebebogen. Er vorzugsweise ist daher das Charakteristikum der Gotik; nicht der Spitzbogen, Der Strebebogen erst erzeugt das Rippensystem des Gewölbbaues. So ist es die Allheit der Begrenzung, welche den Raum der Gotik zur Erzeugung bringt.

Und aus dieser Grundidee heraus sind die nationalen Differenzen dieses Stils zu ergründen. Dehio unterscheidet die Übersichtlichkeit des Raumganzen in der italienischen Gotik von der Unbestimmtheit in der nordischen; und er weist auf die Assoziation von Bewegungsvorstellungen hin, welche hier zu bemerken seien. Schon Burckhardt hatte den Rhythmus der Bewegung in der Gotik unterschieden von dem Rhythmus der Massen in der Renaissance. Aber diese Association der Bewegungsvorstellungen spricht wiederum für die Mitwirkung des Lichtfaktors und für sein Übergewicht über den reinen Raumfaktor.

Auch andere Momente bestätigen das Vorherrschen der Bewegung vor der Raumeinheit. Vor allem erklärt sich so das Fehlen des Zentralbaus im gotischen Stil, und ferner die Überzahl der fünf Schiffe über die drei Schiffe. Die reine Einheit der Allheit des Raumes gilt nicht als der Hauptzweck and Gegenstand der Bauschöpfung; wenn nur die Association der Bewegungsvorstellungen in verschwenderischer Mannigfaltigkeit angeregt werden kann; wenn nur der Blick von dem einen Pfeilerbau noch tiefer zu einem andern hinüber huschen kann. Nicht die Einheit in der Allheit des Raumes ist das Ziel der Raumerzeugung, sondern die Mannigfaltigkeit der Bewegungen.

17. Die Renaissance.

Wenn wir jetzt zur Renaissance übergehen, so erheben sich vielerlei Schwierigkeiten, bei deren Über-

windung uns nur der einschränkende Gesichtspunkt helfen kann, von dem aus wir, als das Problem der Baukunst, die Allheit, die Allheitsbegrenzung des Raumes allein anerkennen. Die Renaissance ist bei aller ihrer Originalität *p o l e m i s c h*, mithin nicht naiv, wie die früheren Bauperioden dies immerhin waren, in der Aufnahme, wie in der Umbildung des Überkommenen. Aber die Renaissance ist daher um so weniger Nachahmung der Antike, sondern Berufung auf sie im Kampfe gegen alle Kultur des Mittelalters. Denn was die Antike sei, das wird von der Renaissance nicht traditionell angenommen, sondern diese Bedeutung soll erst entdeckt werden; und es besteht keineswegs Übereinstimmung darüber. Sind doch auch philosophisch die Meinungen darüber geteilt, ob *P l a t o n* allein, oder nur in Verbindung mit *A r i s t o t e l e s*, den Geist der Antike vertritt.

In der Kunst besteht nun seit *W i n c k e l m a n n* die allgemeine Ansicht, daß die *R u h e* und *B e h a r r u n g* des *S e i n s* der Grundcharakter der Antike sei. Der blaue Himmel Griechenlands ist zwar als eine Illusion aufgegeben, aber die *A u s s c h l e ß u n g* des *C h a r a k t e r i s t i s c h e n* ist in der Ansicht *W i n c k e l m a n n s* noch immer nicht, als eine Einseitigkeit, zu einer eingeschränkten Geltung gekommen. Denn freilich bleibt dem Grundgedanken eine normative Richtigkeit; nur muß er nicht eingeschränkt, sondern auch erweitert werden. Ruhe ist physikalisch nicht ein Gegensatz zur Bewegung, und ebensowenig ist dies das Sein, welches vielmehr ebenso sehr das Sein der Bewegung ist, wie die Bewegung die Bewegung des Seins. Von der theoretischen Vorbedingung aus kann vielleicht gerade durch die Allheit des Raumes eine strengere Bestimmung der klassischen Antike gewonnen werden.

Auch der Idealbegriff des Schönen in seinen beiden Momenten wird ja von dieser Streitfrage getroffen. Ist die klassische *A n t i k e* etwa nur naiv? *S e m p e r* hat gegen dieses Vorurteil schon nachdrückliche Fragen erhoben, indem er die feierlichsten Schöpfungen der Antike als große *M a s k e n - s c h e r z e* bezeichnete.

Selbst bei Phidias wittert er Maskenlust; was war ihm Hekuba? Also erkennt er schon den Humor in der Antike. Er ist notwendig in ihr enthalten, denn er ist ein Moment des Schönen.

Und das Erhabene wäre nicht ein durchgreifendes Moment der Antike? Diese Konsequenz müßte jedoch unvermeidlich werden, wenn die Antike nur das Sein, und nicht die Bewegung darstellen wollte. Das Erhabene ist an die Bewegung gebunden. Die Kunsterzeugung kennt kein starres Sein, das der Erzeugung widerspricht. Das Erhabene ist daher immer als ein Moment des Geistes erkannt worden; der Geist erst trage es in die Natur hinein. Daher haben wir das Moment des Erhabenen in die theoretische Vorbedingung verlegt, nicht in die moralische. Die theoretische Vorbedingung der klassischen Kunst würde mithin verkürzt, wenn das Erhabene nicht in ihr einheitliches Problem einbezogen würde.

Die Schwierigkeit in der ästhetischen Bestimmung der Renaissance steigert sich nun aber von dem Problem des Erhabenen aus dahin, daß sie zur Grenzbestimmung des Barock wird. „Renaissance und Barock“ hat Wölfflin sein grundlegendes Buch benannt. Beide werden also zusammengekommen, und doch sollen sie unterschieden werden. Und gerade dieses Buch will die scharfe Scheidung zur Bestimmtheit bringen. Aber der Zusammenhang schon macht die Scheidung verdächtig. Wenn immerhin der Barock durch Unterscheidung von der Renaissance bestimmbar werden mag, so würde die große Frage doch noch bleiben: wird etwa die Renaissance nur dadurch klar und bestimmt, daß sie vom Barock unterschieden wird? Und wenn dahingegen die Renaissance auf eigenkräftigen Momenten beruht, so braucht vielleicht auch der Barock nicht nur eine Dekadenz der Renaissance zu sein?

Damit aber würde nach zwei Seiten bessere Aufklärung gewonnen. Erstlich für die Renaissance, die nicht mehr verantwortlich gemacht zu werden brauchte für die Entartung, der sie verfiel. Müßte eine solche Verantwortlichkeit wirklich zugegeben werden, so wäre aber damit der Grund des Verfalls

in die positiven Merkmale der Renaissance aufzunehmen, und dies wäre ein innerer Widerspruch. Dann aber auch für den Barock, der bei aller Abwürdigung und Ablehnung dennoch immer wieder Achtung und Anerkennung erzwingt. Denn in ihm soll ja gerade das Erhabene zur Erscheinung kommen, welches ihn mit der Renaissance verbindet. Da nun aber das Erhabene in der Antike, sofern das ruhige Sein zu ihrem Charakter gemacht wird, in erzwungener Konsequenz verleugnet wird, so wird es in der Renaissance als dasjenige Moment betrachtet, welches in ihr selbst den Übergang in den Barock herbeiführe. Das ist der innere Zusammenhang, der zwischen den Grundbegriffen des Seins, der Bewegung und des Erhabenen die Grenzbestimmung von Renaissance und Barock bedingt.

Unter diesem Zusammenhange leidet annoch die volle Würdigung und gegenüber keinem Geringern als Jakob Burckhardt darf und muß es ausgesprochen werden, auch das Verständnis Michelangelos. Auch als Architekten soll der Wurm des Barock in ihm nagen. Vielleicht kann eine vergleichende Betrachtung hier Aufklärung vorbereiten.

Auch Beethoven hat man für die Formlosigkeiten der Nachfolger in Anspruch genommen. Es ist ein falscher Historismus, der die Einsamkeit einer weltgeschichtlichen Größe zum Opfer fallen läßt für die Einordnung in Gestalten eines ephemeren Daseins und Verschwindens innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Der Genius steht außer Konnex mit den Unarten, welche die Epigonen dem Unnachahmlichen ablauschen. Ein solcher Zusammenhang entspricht nicht der Entwicklung des Ursprünglichen, das die echte Geschichte auszuzeichnen hat. So wenig wie bei Beethoven, ist auch bei Michelangelo der Zusammenhang der geschichtlichen Originalität und Ewigkeit zu verbinden mit den Unzulänglichkeiten der Nachfolger, die keineswegs Nachfolger sind, es nicht einmal sein wollen, da sie sich selbst vielmehr für Originale halten, oder wenigstens dafür gehalten sein wollen. Weil sie aber dennoch in das Dunkel der Nachahmung geraten, wie wir es erkennen, darum darf Michelangelo nicht

für die Entartung einzustehen haben. Nachahmung ist immer Entartung. Und der Große wird immer von den Kleinen nachgeahmt werden. Die Größe würde verschwinden müssen, wenn sie für die Nachahmung verantwortlich sein müßte.

Die Schwierigkeit dieser Grenzbestimmung steigert sich aber aufs höchste hier noch dadurch, daß nicht allein Michelangelo, sondern auch Raffael und Bramante auf diese Grenzlinie gezogen werden. Auch sie sollen den Barock vorbereiten. Die Höhe sei „nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden“. Übrigens aber gibt es vollends zwei Arten des Barock. Die erste ist 1580 fertig; die zweite vollzieht Bernini 1630.

Die klassische Renaissance definiert Wölfflin nach der Definition des Schönen, welche Leon Battista Alberti 1485 im Manuskript Nikolaus V. einreichte als *concinnitas universarum partium*. Vielleicht darf man Nachdruck auf *universarum* legen, gemäß dem Unterschiede des Wortes von *omnium*. Nicht die einzelnen Teile, als solche, kommen für die Concinnität in Betracht, sondern ihre Allheit allein. Diese wird durch *universi* allgemein terminologisch bezeichnet. Und damit stehen wir vor dem Problem des *Raumes*, an dem sich der Barock von der Renaissance unterscheidet.

Alle die gewichtigen Bestimmungen, welche Wölfflin formuliert und belegt, lassen sich unter diesem Gesichtspunkte fassen. Vorab die *Massenhaftigkeit* gegenüber der klassischen *Durchgliederung*. Der Körper soll wie aus einem Stücke erscheinen. Die *Fassade* darf daher nicht gleichwertige Stockwerke aufzeigen; und im Innern verschwinden die selbständigen Nebenräume vor dem einen gewaltigen Hauptraum. Auch die *Pilasterbündel* werden so erklärlich; sie entsprechen der Übermörtelung der Mauer, in der die einzelnen Steinquadern nicht sichtbar werden sollen. Die *Masse* bleibt überall geschlossen, ohne Gliederung und ohne Entwicklung, daher auch ohne *Vorhalle*.

Bedarf es nun hier aber moralischer Motive; oder ist die theoretische Vorbedingung des Raumes, als einer Allheit, nicht vielmehr ausreichend?

Auch dasjenige Moment, welches die *Auflösung* in das *Malerische* bildet, wird unter diesen Gesichtspunkt einbegriffen; der Zauber des *Lichts* ebenso sehr, wie der *Vertikaldrang*, dem ja doch die beruhigte Auflösung nicht abgesprochen wird. In dieser gesamten Charakteristik von Wölfflin belehrt, können wir ihm nur in der Formulierung nicht zustimmen: daß damit „ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl“ in die Kunst eintrete. Das Unendliche bedeutet hier nicht die Allheit; sonst könnte hier nicht gesagt werden: „der Raum scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen“. In der Allheit schließt die Unendlichkeit die Begrenzung ein. Daher bildet sie keinen Gegensatz zur begrenzten Gestalt. Wie weit ab die Grenzen gezogen werden, klar und fest bleibt doch immer die Begrenzung, so im Außenbau, wie im Innern.

Demzufolge können wir auch in der *moralischen* Qualifikation nicht zustimmen, obwohl wir uns mit dem Autor in innigster Übereinstimmung fühlen mit seiner Abschätzung der modernen Kunst, insbesondere auch mit seiner Kennzeichnung des Barock in der herrschenden Musik. Dennoch ist, gerade der aktuellen Einwirkung wegen, die Pietät gegen das wahrhaft Große und Ewige um so genauer begrifflich zu wahren.

Die Frage, wie ein neuer Stil entstehe, darf nicht für die systematische Ästhetik eine Obliegenheit werden; und auch für die geschichtliche kann sie ja nicht entscheidendes Gewicht haben. Die geschichtliche Charakteristik schiebt die Frage ebenso zurück, wie die psychologische; und die Kunst wird dann nur ein Appendix der allgemeinen Kultur. Ästhetische Fragen kann die Kunst aber nur stellen, insofern sie selbständig ist in ihren Schöpfungen. Mithin kann auch das *Lebensgefühl* einer Epoche nicht von entscheidendem Belang sein. Und es kann daher auch nicht als ein objektives Merkmal angenommen werden, daß *Michelangelo* kein glückliches Dasein in seinen Werken ver-

körperere. Was ist das Glück in der Schönheit? Ist deine Wahrheit wie der Sinne Glück?

Die Schwäche dieser ganzen Charakteristik liegt beim Momente des Erhabenen. Es wird dem Barock die Fähigkeit zuerkannt, den Eindruck des Erhabenen zu geben, und das Erhabene bezeichne den Mangel in der Schönheit Michelangelos. Sein höchster Vorzug wird ihm zum Makel, der ihn zum Vater des Barock macht. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß dem Barock der Grad der Erhabenheit fehlen dürfte, den wir den Stil Michelangelos nennen. In ihm glauben wir die Vereinigung der beiden Momente, des Erhabenen mit dem Humor, in der Einheit des Schönen zu erfüllen.

Vielleicht ist es nicht sowohl das Erhabene als das N a i v e in ihm, welches den Schein der Herablassung zum Barock erweckt. Das Nachlassen der Allheit der Rundung des Kreises in das Ovale, oder die Durchführung der Pilaster durch die Stockwerke sind vielleicht solche Momente der Konnivenz; das Letztere wird von P a l l a d i o aufgenommen. Hier erschläft gleichsam die Erhabenheit, wie sie in der Kuppelwölbung ihre Höhe erreicht. Wir werden bei der Plastik auf diesen Kontrapost zum Erhabenen zurückzukommen haben. Prinzipiell aber kann es nicht zugestanden werden, daß die Fülle des Erhabenen einen Gegensatz bilde zu demjenigen glücklichen Dasein des Menschen, welches die hohe, welches die reine Kunst zu verkörpern habe. Das Erhabene würde damit seines Momentbegriffs im Schönen verlustig gehen.

Wir wollen doch auch nicht unbeachtet lassen, daß die Baukunst auch dem H u m o r Zugang verstattet, wenngleich sie sich dazu der Plastik bedienen muß, die jedoch, wie in den Tierfratzen der Gotik, sich durchaus in den Dienst der Architektur stellt. Und die nordfranzösische Gotik beweist auch darin ihre ideale Höhe, wie in einer Außenwand der Kathedrale zu Rheims humorvolle Gestalten dem Grabe entsteigen, und so das erhabene Bauwerk mit dem Humor des jüngsten Gerichts verschlingen. Diese Verwendung des Humors ist aber nur

eine neue Bestätigung für das Erhabene, als ein Moment im Schönen.

18. Die Baukunst und die Menschenliebe.

Endlich aber muß die Frage zu Worte kommen: Wie bewährt sich denn die Menschenliebe in der Baukunst, die Liebe zur Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib? Es kann scheinen, als ob sie nur für die Seele Auge und Herz hätte; denn vom Gebrauchszweck des Wohnhauses abgesehen, sorgt sie nur für den Gräberbau und für Tempel und Kirchen. Der Palastbau aber dürfte doch wohl kein Zeugnis darbieten für die Liebe der Kunst zur Natur des Menschen; er scheint nur Arbeit auf Bestellung zu sein, welche von der Selbstsucht und dem Dünkel der Mächtigen ausgeht. Was dagegen die öffentlichen Interessen in Gemeinde und Staat an Baulust fördern, das kommt auf das Konto der Seele in der Geschichte der Völker.

In diesem Betracht steht der Baukunst noch eine große Zukunft bevor, und in ihr erst wird der anstößige Gegensatz zwischen dem Sakral- und Profanbau hinfällig werden. Die Zeit wird kommen, wie lange es auch noch dauern mag, in der man das Gewissen nicht befriedigt zu haben glaubt, wenn die soziale Fürsorge und Hygiene reinliche Arbeiterhäuser einrichtet. Denn der Unterschied in der sozialen Ästhetik wird nicht so klaffend bleiben, wie er in der bisherigen Geschichte sich entwickelt hat. Eine große Zeit steht der Baukunst bevor, wenn sie nicht mehr nur auf ideale Paläste ihre Phantasie zu richten hat, sondern wenn ihr Raumgefühl der Allheit auch auf die Allheit der Menschen erstreckt werden wird.

Utopistische Spekulationen halten wir fern von unserer Methodik. Daher kümmert uns auch der Einwand nicht, als ob die Baukunst nur gedeihen könnte, wenn Fürsten und ähnliche Individuen sich ihre Wohnhäuser zur Auszeichnung bestellen. Mag selbst eine dem Prunk entsagende Einfachheit zur allgemeinen Regel des Wohnbaus werden, so wird um so homogener der Bau aller öffentlichen Anstalten, der Ver-

waltung, wie der Lehrpflege, dem Sakralbau zur Seite treten. In dem allgemeinen Wohnhause für die Allheit der Menschen wird die Allheit des Raumes eine neue Bewährung erlangen. Und damit erst wird die wahrhaftige Hygiene in Kraft treten, die wahrhaftige Sorge und Liebe für die leibliche Wohlfahrt des Menschen in ihrer Einheit mit seiner Seele, für die einheitliche Natur des Menschen.

Mit dieser Ausgestaltung der Liebe zur Natur des Menschen wird das reine Baugesühl sich auch als reines Selbstgefühl ausbilden. Gerade der Baukunst gegenüber haben die sozialen Zweifel der Ästhetik begonnen. Schon *H e r d e r* hat es ausgesprochen, daß nur Sklaven die Pyramiden erbauen konnten. Und wie vielen anderen Bauten gegenüber muß uns ein derartiges Gefühl überkommen. Andererseits zeigt die Geschichte der Baukunst nicht minder als die der anderen Künste, wie sehr ursprünglich *H a n d w e r k* u n d *K u n s t* zusammengehen. Bis auf die geistlichen Gewerbe geht diese Gemeinschaft. Die *M ö n c h s k u n s t* d e r *C l u n i a c e n s e r* hat auch die Mönche in ihren Dienst gezogen.

Ein Hochgefühl des Menschentums, des reinen Selbst der Menschheit ergreift uns bei der Zuversicht, daß die Baukunst dereinst berufen sein wird, in dem einheitlichen Wohnhause der Menschen, *a l l e r M e n s c h e n o h n e A u s n a h m e n* in jedem Volke und bei allen Völkern die Allheit des Menschen zu verwirklichen. Dann erst wird die Allheit des Raumes ihre homogene Darstellung in der endlichen, in der unendlichen Menschenwelt finden. Dann wird es als eine beleidigende Phrase der Selbstbespiegelung erkannt werden, daß im Gotteshause alle Menschen gleich seien. Die Allheit des Raumes, die uns jetzt noch im Sakralbau überwältigt, wird dann erst uns zu ungestörter Erbauung werden. Und so wird auch die Reinheit des Gefühles alsdann erst im Baugesühle zur Wirklichkeit werden.

So treten der Humor, wie das Erhabene, als Momente des Schönen, in das reine Gefühl, als Selbstgefühl, ein. Die Allheit des Raumes bliebe als theoretische Vorbedingung isoliert, wenn sie nicht sich verbinden könnte mit der moralischen Vorbedingung, welche in der Allheit des Menschen

enthalten ist. Die Verbindung beider Allheiten aber bringt die neue Reinheit, das Selbstgefühl im Schaffen und Erleben der Baukunst zustande. Und es ist vielleicht nicht grundlos, daß die religiöse Erhebung selbst auf dieses spezifische Gefühl sich beruft, indem sie die *Erbauung* anstrebt. Es ist eines der tiefsten Worte des Apostels Paulus: „Der Tempel Gottes der seid Ihr“. Der Tempelbau kulminiert in dem Aufbau des reinen Gefühls, des reinen Selbstgefühls.