



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

Architektonischer Standpunkt - Plastischer Standpunkt - Malerischer Standpunkt - Unmalerisches in der Architektur - Übergang ins Malerische - Plastische und malerische Wirkung - Keime des Malerischen ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-84815)



I.

AESTHETISCHE UND GESCHICHTLICHE VORBEREITUNG

1. MALERISCHE GESICHTSPUNKTE IN DER BAUKUNST

Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung. Solange sie unmittelbar dem dunklen Drange des schöpferischen Triebes folgt, bewegt sie sich im Sinne des Raumwillens; sie vollzieht sich in der Richtung unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens, also in der dritten Dimension. Die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bildet ihre natürlichste Aufgabe, und das Hinausschieben der Gränze vom Anfang bis ans Ende bleibt die Hauptsache für die Gewinnung des Spielraums, der die eigene Person umschließen soll, während die seitlichen Verbindungen dazwischen links und rechts sich im Entlanggehen wie von selber ergeben. So entsteht, ob in dürftigen Zeichen der Phantasie, ob in vollständiger Durchführung für die Wirklichkeit, das Raumgebilde, das wir in treffender Bezeichnung des

Notwendigen „unsre vier Wände“ nennen. Damit kennzeichnet die Sprache den gewollten Raumauschnitt als begränzt nach vorn wie hinten, nach rechts und links. Der Grund und Boden unter unsren Füssen versteht sich von selbst, nämlich als Voraussetzung unsres menschlichen Raumgefühls, wie es sich in aufrecht stehenden und gehenden Wesen wol ausbilden muss. Der Decke dagegen vermag unser aesthetisches Bedürfnis lange zu entraten, wie in allen Raumgebilden unter freiem Himmel; das praktische Bedürfnis, das den oberen Schutz ebenso früh erheischt, darf über diese Tatsache nicht täuschen. Noch unbefangener redet im selben Sinn die andre Bezeichnung des Volksmundes: „unsre vier Pfäle“. Man darf in der Wahl dieses Ausdrucks nicht etwa, wie es heute nahe liegt, einen Hinweis auf die konstruktive Unentbehrlichkeit der Träger erblicken, sondern vielmehr den auf die sinnliche Unentbehrlichkeit des sichtbaren, tastbaren, haltbaren Zeichens. Vier aufrechte Grade stehen da wie Abgeordnete unsres Willens. Wenn unsre Augen sie erblicken, unsre Hände sie greifen, unsre Füsse sich daran stossen, so gelten sie, — in ihrem besondern Auftrag, — für unsersgleichen. Aber nicht das einmal ist in voller Körperlichkeit vonnöten; vier Stangen, ja vier feste Punkte schon genügen, um zu williger Ergänzung des ganzen Innenraums dazwischen herauszufordern.

Das Raumvolumen also, das den Menschen als Spielraum umgibt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Dinge, die wir zu dessen

Versinnlichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandschlusses sind nur Mittel zum Zweck, zur Verwirklichung der dunkel geahnten oder klar vorschwebenden Idee des architektonischen Schaffens. Dass sich die Entwicklung freilich vom ahnungsvollen Triebe zu absichtsvollem Plane nur an der Hand dieser greifbaren Mittel und technischen Erfahrungen hindurchringt, dass auch das werdende Raumgebilde erst im Vollzug der Verwirklichung sich auswächst und auf diesem Wege gar manche Verwandlung erleben mag, ist fast allzu selbstverständlich, um noch wiederholt zu werden. Nur muss man nicht meinen, damit irgend ein Vorrecht des Handwerklichen vor dem Künstlerischen begründen zu können, oder als psychologischen Grundsatz hinstellen zu dürfen, unser aesthetisches Wollen könne keinen andern Ursprung haben als aus dem praktischen Vermögen.

Hier besonders kommt es nur darauf an, für die Architektur als Kunst an dem Prinzipie festzuhalten, dass die Raumgestaltung allem Eingehen auf Körerbildung voran liegt. Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Schöpfung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung, die der Höhlenbau des Bibers wie des Troglodyten auf höherer Stufe zeigt, aber die Honigwabe der Biene nicht minder, hier Additions-, dort Subtraktionsverfahren. Und wie der Augur im Templum, den der Wink seines Lituus abgegränzt

hat, steht das geistig entwickelte Subjekt in seinem Raumgebilde, das jeder materiellen Existenz entbehrt. Das andre noch so gleichartig organisierte Wesen, das von aussen kommt, sieht vielleicht garnichts. Wahrzeichen oder Mahnrufe müssen erst warnen. Sowie aber die vier Pfäle oder gar die vier Wände dastehen, vermag das fremde Subjekt den Raum ausschnitt als Ganzes im allgemeinen Raum anzuerkennen. Nun erst betrachtet auch das schaffende Subjekt, wenn es hinaustritt, das eigne Raumgebilde als Gegenstand der weiten Aussenwelt umher, erfasst es als Raumkörper, der immer selbständiger nach seinen Aussenseiten nur sich geltend macht, wie er dem Unbefangenen, der den Innenraum noch nicht kennt, nur als Körper vor die Sinne tritt. Und dieses Absehen auf die körperliche Aussenseite kann wol die Raumbildung des Innern so stark überwuchern, dass man der letztern, obgleich sie den Kern des Ganzen giebt, wie bei der Pyramide fast vergisst.

Damit beginnt die Auffassung des Gebäudes vom plastischen Gesichtspunkt nach Analogie des menschlichen Körpergefühles ihr Spiel. Ueberinstimmung mit Gehaben und Gewächs der Lebewesen führt zur Anerkennung all der Vergleiche, die wir unter dem Namen Organisation zusammenfassen. Uebereinstimmung mit den Körpergebilden der unorganischen Natur dagegen zur Anerkennung all der Unterschiede von uns, die wir zum Ausdruck ihrer starren Gesetzlichkeit wol am besten als Kry stallisation bezeichnen. Beide Vergleichsreihen

durchverfolgt führen zur Erkenntnis, dass die architektonische Schöpfung nicht ganz in ihnen aufgeht. Beides, Organisation wie Krystallisation, sind Metaphern; es bleibt ein Rest: das menschliche Raumgebilde ist weder ein Lebewesen, wie die Geschöpfe der organischen Natur, noch ein Produkt der unorganischen Natur, gleich dem Felsgrat, der Metallader, dem Schneestern, die wir tot nennen nach Menschenmafs. Es ist vielmehr ein Neues aus Beidem, eine Schöpfung des Menschen selber, eine Auseinandersetzung seines innern und äussern Wesens mit der Welt, in die er gestellt ward. Und deshalb ist es mehr als Krystall oder Gewächs, eine Welt für sich, ein Kosmos aus beiderlei Bestandteilen.

Es giebt denn auch in der Tat noch einen dritten Standpunkt für die Auffassung des architektonischen Kunstwerks, der sich sofort geltend macht, sobald wir mehrere solcher Gebilde mit einander zu vergleichen haben. Sowie der Raumkörper nicht allein auftritt, sondern eine Mehrzahl, sei es, dass an einem und demselben Gebäude die Bestandteile selbständiger hervorspringen, sich als besondere Körperbildung verkünden, sei es, dass mehrere Einzelbauten neben einander im selben Raume dastehen, so beginnt auch das Vergleichen dieser Grade von Selbständigkeit und das Zusammenfassen der Mehrzahl unter die Raumeinheit, die sie alle umspannt. Wir betrachten sie nicht mehr mit dem plastischen Interesse nur, das uns über ihre Körperlichkeit aufklärt, noch mit dem architektonischen Sinn, der nach dem Raume fragt, den sie zwischen sich eröffnen,

begränzen, einschliessen; wir bewegen uns mit ihnen nicht nur in die Höhe, wie im Verfolg ihres Gewächses, oder in die Tiefe, wie im Verfolg der Erstreckung vor uns hin, sondern auch nach der Breite; wir betrachten die Ausdehnung des Raumganzen, das sie beherbergt, nach beiden Seiten von der Mitte, betrachten das Nebeneinander der Körper in diesem Raum und fassen sie als lauter Bestandteile, als untergeordnete Grössen zu einer Einheit zusammen, deren Gränzen über die Weite unsres Sehfeldes hinausreichen mögen. Und ganz ähnlich verfährt der ausgebildete Raumsinn, wenn nicht mehrere Körper, sondern mehrere Innenräume sich vor uns auftun und zu einem Raumganzen umfassenderer Art in Beziehung setzen.

Wir gewinnen diese höhere Einheit nur durch Verzicht auf einen Teil der mannichfaltigen Bewährung, die unsre Sinne sonst einander ergänzend uns zuzuführen pflegen, und zwar durch Verzicht auf die Kontrole der Ortsbewegungen und Tastbewegungen unseres eigenen Leibes, indem wir uns auf einen festen Standpunkt und auf ruhige Haltung beschränken. Erst in einer Region, wo die Macht der untern Sinne, die in Architektur und Plastik immer eine grosse Rolle spielen, zu versagen beginnt und allmählich zurücktritt, also jenseits der Tastregion und Ortsbewegung, kann sich für unser Auge die Möglichkeit ergeben, über Raumgefühl und Körpergefühl hinausgehend, einen neuen Zusammenhang zu fassen. In einem Abstand, wo die Sorge für Haltung und Bewegung unsres aufrechten Körpers nicht mehr be-

hellt wird, wo die Aufforderung, uns in Berührung mit den Gränzpunkten des eigenen Leibes, und seien es die äussersten Fingerspitzen, über die Beschaffenheit der Nachbarschaft zu orientieren, wieder zum Schweigen kommt — erst in solcher, der unmittelbaren Gefahr nicht ausgesetzter Entfernung ergiebt sich Neigung und Gelegenheit, Körper und Räume anders als nach ihren besonderen Gesetzen zu beurteilen, uns nicht allein um ihre konstitutiven Merkmale zu kümmern, sondern den Augenschein für sich allein auf uns wirken zu lassen. In diesem Abstand geht unser bequemes Sehfeld, in gewisser Höhe über dem Boden, auf dem wir stehen, und bis zu gewisser Erhebung nur über unsren Scheitel reichend, zu beträchtlicher Breite auseinander und scheint in seiner ganzen Ausdehnung eine ebene Fläche zu bilden. Indem wir selbst aber auf dem festen Standpunkt verharren, den die Umspannung dieses Sehfeldes fordert, verzichten wir auf die Kontrolle der dritten Dimension, die wir durch Ortsbewegung und Tastbewegung zu üben gewohnt sind. Die senkrechte Axe des Schauenden bleibt wie festgewurzelt stehen, der ganze Körper möglichst ruhig, nur der Sehapparat arbeitet. In ihm wird allerdings schon durch die Beweglichkeit der beiden Augäpfel, durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Linsen, durch die Blutzufuhr und Innervation, wie durch begleitende Muskelempfindungen der Verkehr mit den andern Regionen unsrer Sinnlichkeit aufrecht erhalten, aber wir versuchen doch ganz Auge zu sein. Je mehr dies gelingt, der Augenschein als solcher sich isoliert,

desto mehr muss alle Erregung unsrer Vorstellungswelt von der Erscheinung im Sehfelde selbst ausgehen, alle Bewegung dort als Variation von Hell und Dunkel, als Lichtreize zwischen den beiden Polen der Empfindlichkeit unsrer Retina sich äussern. Aber lange bleibt ihr Ergebnis flächenhaft.

Die Zusammenfassung in der Einen Fläche des Sehfeldes entkörpert also, ja enträumlicht zunächst in hohem Masse die Wirklichkeit der Dinge. Nur in der Nähe, hart im Raume stossen sich die Sachen. Rücken sie ferner, über die Sphäre unsrer niedern Sinne hinaus, so läutert sich der Augenschein zu reiner Anschauung immer mehr, und schliesslich schwebt nur die Erscheinung, wie abgelöst von der körperlichen und räumlichen Grundlage vor uns, gleich einer Fata Morgana.

Damit treten auch die Gesichtspunkte, die angesichts der architektonischen Schöpfung, mit der wir allein hier zu rechnen haben, zunächst wirksam wurden, zurück, nämlich die Auffassung der Raumgesetze und der Körperbildung, die uns am Bauwerk beschäftigten. Die Kategorien der Krystallisation und Organisation sind nicht mehr für den malerischen Standpunkt, sondern die erstere für den spezifisch architektonischen, die andre für den plastischen maßgebend. Die strenge Architektur betont überall die klare, sofort übersichtliche Gesetzlichkeit der Raumbildung; die konstitutiven Merkmale müssen wahrnehmbar offen liegen, die stereometrische Regelmässigkeit gewährt dem Raumsinn, für den sie schafft, die Befriedigung, und an der Aufrecht-

erhaltung des sichern Raumgefühls muss ihr gelegen sein trotz aller Mannichfaltigkeit der sonstigen Gestaltung. Die grade Linie, die regelrechte Fläche, die stereometrische Grundform des Innenraumes wie seiner äussern Erscheinung als Körper im allgemeinen Raum, diese unentbehrlichen Faktoren der Baukunst gewähren der Schwesternkunst Malerei kein Interesse; im Gegenteil, sie treten als Zeichen räumlicher Gesetzmässigkeit ihrem Streben, die sichtbare Einheit zwischen Körper und Raum zu finden, hinderlich in den Weg. Die symmetrische Anordnung zweier oder mehrerer Punkte im Raum giebt ja grade die klare unbezweifelbare Auseinandersetzung mit dem lebendigen Träger der Mittelaxe räumlicher Anschauung, dem menschlichen Subjekt. Diese Wahrzeichen der Räumlichkeit werden der Malerei erst wert, wenn sie darauf ausgeht auf ihrer Fläche, durch perspektivische Kunst, auch die dritte Dimension zu ertäuschen. Sie vermag anderseits diese Faktoren der strengen Architektur mit Bewusstsein aufzunehmen, wo es ihr darauf ankommt, den Eindruck des Beharrlichen zu erstreben, den Charakter des Unverrückbaren, über den Wechsel örtlicher und zeitlicher Bedingungen Erhabenen zu erreichen, wie z. B. in Kirchenbildern der umbrischen Schule oder in symbolischen Kompositionen sub specie aeterni gleich Rafaels Disputa. Ebendeshalb duldet sie nur in dekorativer Absicht oder in kindlicher Befangenheit die gleichmässige Reihung, das Metrische, die fortlaufende Wiederkehr gleicher Teile, welche die Baukunst und die Ornamentik miteinander gemein haben, vermeidet sie aber

geflossenlich, sobald sie, ihres eigenen Wesens bewusst geworden, auf einheitliche Erscheinung des Bildes allein bedacht ist.

Die strenge Architektur schmückt sich ohne Einbusse mit Polychromie. Aber die Farbe dient ihr zunächst zur schärferen Unterscheidung ihrer Bestandteile, also zur Erhöhung ihrer eigensten Absicht auf volle Bestimmtheit der räumlichen und körperlichen Auseinandersetzung. Sowie die Reihe der Farben sich untereinander abstimmt im Interesse der Ausgleichung, zur Säftigung der Übergänge, ja zur Herstellung einer Einheit im Mannichfaltigen für das Auge gelangt, so arbeitet sie der Malerei in die Hände. Polychromie und Farbenharmonie sind zwei entgegengesetzte Dinge, wie anderseits die Buntheit der Aussenwelt für sich allein den Anblick dieser Welt nicht malerisch macht. Das Licht erst oder die Beleuchtung bringen die Einheit im Sinne des Malerischen zu stande. Das allgemeine Tageslicht nimmt die verschiedensten Gegensätze in sich auf, die einheitliche Beleuchtung von der einen oder der andern Seite, also Morgen oder Abend, gleichen sie noch mehr aus. Die Polychromie der Architektur und Ornamentik mögen diesem natürlichen Vorgang gradezu widerstreben. Es ist malerische Tendenz, wenn sie ihm folgen, ihm nachgeben, ihm absichtlich nachgehen als einer höheren künstlerischen Einheit. So sprechen wir noch von Polychromie eines Innenraumes, wo die Buntfarbigkeit schon fühlbar darnach strebt, einheitlichen Gesamteindruck zu erreichen, also alle Bestandteile, Wände, Fussboden,

Decke, mehr oder minder körperlich hervortretende Bauglieder, mit einander zu vermitteln. Die farbige Dekoration antiker Thermen- und Palastsäle z. B. lernt in jener Stilform, die wir heute mit dem Namen „Grotteske“ bezeichnen, durchaus harmonische Einheit der Farben zu erreichen, nachdem sie darüber hinaus gelangt ist, die Farben entweder als Körperwerte oder als Raumwerte zu verwenden; damit aber ist sie Malerei geworden und nicht mehr Ornamentik, wie die Polychromie zunächst, nicht mehr Dienerin der Baukunst in ihrem strengen Sinne, sondern ein Neues, das Macht gewinnt und die Architektur dazu führen kann „malerisch“ zu werden in ihren entscheidenden Intentionen.

Von andrer Seite leitet auf den nämlichen Weg der zweite Faktor der Raumgestalterin, eben die Gestaltung als solche mit ihrem plastischen Interesse. Von unserem eigenen Körpergefühl ausgehend, richtet sie sich zunächst auf besondere Körperbildung im architektonischen Raumgebilde. Die Analogie mit dem Gewächs organischer Geschöpfe nach dem Ebenbilde des eigenen Leibes ist die Grundlage für alle Versuche künstlerischer Organisation am Bauwerk. Soweit die Auffassung des selbständigen Gewächses reicht, erstreckt sich dann die Domäne der Plastik; sowie aber die Selbständigkeit des Baugliedes aufhört und der Einzelkörper eben als Glied sich dem weitern Zusammenhang einordnet, verschwindet auch der Gesichtspunkt der plastischen Schönheit, um entweder — im Verfolg des Aufbaues — zum architektonischen zurückzukehren, oder — beim Ver-

folg der Flächenanschauung zunächst — in den malerischen überzugehen, der beide schliesslich zusammenzufassen vermag, indem er sowol die architektonische wie die plastische Schönheit in die malerische Schönheit auflöst. Sie ist es, die Raum und Körper im Sinn einer einheitlichen Welt betrachtet, also nicht mehr vom Raumgefühl allein, noch vom Körpergefühl allein bedingt wird, sondern vom Weltgefühl, das vom Zusammenhang unsrer selbst und aller Dinge mit einem grössern, umfassenden Ganzen zu sagen weiss. Wo immer die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit der Raumgesetze und der Körpergesetze versagt, da tritt die Malerei in ihre Rechte; das Irrationale, Geheimnisvolle, soweit es sichtbar sich verkünden kann, wartet ihres Amtes.

Die Architektur selbst geht in ihrem Fortschritt als Kunst auf den dritten Standpunkt, den der malerischen Auffassung, über: ihn nimmt der Baumeister wie von selbst ein, sowie der umgebende Raum mit seinen mancherlei Beziehungen bestimmend auf das Bauwerk herüberwirkt, sowie die besondere Umgebung nicht mehr als neutraler Gegensatz, als unbezeichnete Folie, nur ihn geltend macht, sondern in ihrem eignen Charakter anerkannt, auch sich selbst oder in sichtlicher Überlegenheit bestimmend, verändernd, zerstörend hineinspielt. Und ebenso geschieht es, wie gesagt, beim einheitlichen Blick auf mehrere aneinander gereichte Innenräume. Wo immer im Sinne Burckhardts von spezifischen „Raumstilen“ geredet wird, da sind in solcher Raumkomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im

Spiel, wie in römischer, ja hellenistischer Kunst gewiss. Eine Kunst der Verhältnisse im Grossen, der Raumverbindung, der Verteilung baulicher Massen zu einem Rhythmus, der durchs Ganze geht, wird überall den zusammenfassenden Gesichtspunkt aufdrängen, von dem wir reden.

Auf ihrer höchsten Höhe rechnet die Architektur bewusst auch von diesem Standpunkt aus, bei der Gruppierung mehrerer Raumformen und Baukörper zu wirksamer Auseinandersetzung mit allen benachbarten Erscheinungen, zur Erhaltung der Einheit in ihrem aesthetischen Gesamtraum. Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Ratschlägen und Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentalier Selbständigkeit berichtet sie die Wünsche der Bundesgenossin Plastik zu eignem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zu einander und ihre räumliche Verbindung ins Auge gefasst wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem natürlich oder geschichtlich gegebenen Schauplatz sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren, der Körper und des Raumes, gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein, weil er allein die Befriedigung gewährt, die unsre menschliche Naturanlage auf Grund ihrer gegebenen Organisation fordert.

Das nämliche Bauwerk erlebt während der Dauer seines Bestehens den Wechsel des Standpunktes und

Schmarsow, Barock und Rokoko.

2

der Auffassung, den wir gekennzeichnet haben. Bei seiner Entstehung waltet unzweifelhaft zunächst der erste; von Innen her entfaltet sich das räumliche Gebilde, und jedes zuschauende oder mitwirkende Subjekt fragt in erster Linie nach der Wurzel der architektonischen Schöpfung im Verfolg der dritten Dimension. Steht es fertig da, nagelneu als gelungene Willensäuferung seines Schöpfers, die dem eigenen Bildungsgesetz ihr festes Bestehen dankt, so überwiegt der Eindruck der ringsum abgeschlossenen und ablehnenden Masse, des tektonischen Ganzen, fast wie ein Krystall, der mit Absicht dort hingesetzt worden; oder bei genauerem Anschauen und vertraulicherer Annäherung entdecken wir Züge des eigensten Wesens, Ähnlichkeiten mit dem eigenen Wachstum, mit der fühlbaren Gliederung unseres Körpers und begrüssen in ihm ein organisches Geschöpf, wenn auch nie so unmittelbar wie in der Statue dort auf ihrem Sockel oder so vollständig, dass das Gefühl der starren Naturgesetzlichkeit des Materials verschwände.

Es ist die plastische Auffassung, die uns beglückt, wie selbstverständlich siegend, beim Anblick des hellenischen Tempels, der als Weihgeschenk auf seinen Stufen dasteht und in jeder Säule noch das lebendige Gefühl für den Wert des ganzen Menschenleibes verkündet. Aber so ein weisser Marmorbau, so ein tektonischer Körper mit der entschiedenen Sprache der Polychromie an der Stirn, setzt sich mit aller Energie von der räumlichen Umgebung ab, wie vom Boden durch die Stufen, so

vom Felsen, vom Bergeshang durch die Farbe, vom Grün der Büsche und Bäume, die ihm nirgends nahen dürfen, von allen andersartigen Dingen umher. Jede Verwechslung mit den Gebilden der Natur ist ausgeschlossen, alles bekräftigt triumphierend die Absicht des bewussten Menschenwillens, der ihn hier aufgerichtet. Er will gar nicht gewachsen sein aus dem Grunde dieses Landes, viel eher durch die Wunderkraft eines Olympischen entsprungen, gleich dem Rosse des Poseidon. Nicht Naturerzeugnis sondern Kulturprodukt ist er, und nur die Menschenwohnungen dort unten oder die Wallfahrtstrasse zur Stadt geben die Erklärung für sein Dasein, nicht das ragende Gezack des Vorgebirges oder das üppige Gewächs der heiligen Haine. — Ganz anders die Ruinen der Akropolis oder die verfallenen Tempel von Paestum. Sonnenbrand und Regengüsse, Stürme des Meeres und Stürme des Schicksals haben die stolzen Farben gebleicht und die starre Auflehnung des Menschenwillens gebrochen; gedemütigt und zerrissen, sind die Reste froh zum Boden zu gehören, wie die Eichenstämme oder das Felsgeröll ringsum, und nicht schlimmer von jenen überlegenen Mächten behandelt zu werden als diese Gefährten des gemeinsamen Daseins auf der Erdoberfläche. Der eigene Zusammenhang, den Menschenhand dem Bau gesichert, löst sich auf; aber der Zusammenhang mit der Umgebung ist zusehends gewachsen und behauptet siegreich sein ewiges Recht. Die Auseinandersetzung, die der Menschengeist im dauerhaften Monument aufzurichten vermochte, gehört auch

im härtesten Stein der grossen Rechnung des Alls, den durchwaltenden Gesetzen der Welt an, in die der Mensch als vorübergehende Erscheinung gestellt worden, und die Ausgleichung dieser Rechnung zu Gunsten des allgemeinen Zusammenhangs tritt zu Tage. Das Bauwerk, das zu plastischer Selbständigkeit geschaffen, so abgeschlossen auf sich selber beruhend dastand, wie ein Wahrzeichen bleibender Bedeutung, es ist malerisch geworden in seinem Anblick; denn der Zusammenhang mit seiner Umgebung ringsum ist hergestellt, es ist aufgenommen in den Schoß der Landschaft, die es treulich und innig beherbergt, bis auch die letzte der ragenden Säulen wieder zurück gesunken in den Grund ihres Ursprungs.

Aber dieser Weg von Aussen her ist nicht der einzige, der solche Verwandlung herbeiführen kann. Wir haben, indem wir ihm zuerst folgten, nur dem Charakter des Göttertempels Rechnung getragen; der Sitz eines solchen idealen Subjekts entbehrt aber schon einer Reihe lebendiger Antriebe, die dem Hause als Sitz des menschlichen Subjekts ursprünglich innewohnen. Und vom schöpferischen Subjekt aus sollte der Weg zum Malerischen in der Architektur vor allen Dingen verfolgt werden.

Die deutliche Bevorzugung des Aussenbaues lässt keinen Zweifel über das vorwiegend plastische Wesen des hellenischen Tempelstils; die Vorherrschaft der bildnerischen Auffassung ist die geschichtliche Bedingung dieser Architekturform, die nur von solchem Standpunkt aus ihre Berechtigung

hat, ja als plastische Architektur den Wert eines Ideales erreicht. Wo für den Schatten oder die Hülle des Toten gebaut wird, wie in der Pyramide, da bleibt der Baukörper völlig geschlossen, jede Beziehung zum Leben draussen ausdrücklich verneint. Hier zeigt sich der Gegensatz zur Wohnung des Lebenden so scharf wie nur möglich, so sehr die versteinerte Form dem Urbild des Nomadenzeltes auch sonst getreu bleibt. Im Bedürfnis des Menschen nach Luft und Licht, in der Abhängigkeit von der Natur, von den allgemeinen Bedingungen des Stoffwechsels organischer Geschöpfe liegt auch der Anfang für eine Auffassung seines Hauses gegeben, die den Zusammenhang mit dem All hinein nimmt, je mehr der zeitweilige Schlupfwinkel sich zur bleibenden Wohnung ausbildet. Hier müssen die Intentionen gesucht werden, die zum malerischen Wesen in der Architektur führen, die Keime ästhetischen Wollens, die über den ursprünglichen Sinn der Raumgestaltung hinaus, aber auch nicht auf Forderungen plastischer Gestaltung, also der Körperförmigkeit zurückgehen, sondern gerade die Neigungen befriedigen, die den ursprünglichen Antrieb zur Malerei gegeben und sonst von dieser Kunst besonders gepflegt und zur höchsten Genussfähigkeit ausgebildet werden. Nur so darf von malerischer Architektur im eigentlichen Sinne geredet werden, während jene verfallenen Tempel nur ein Beispiel malerischer Wirkung zeigten, zu der sich das Bauwerk wider Willen hergeben muss, wie jeder andere Gegenstand der Wirklichkeit unter dem Einfluss äusserer Bedingungen.

Sowie die Höhle des Troglodyten, das Zelt des Nomaden, das Haus des Siedlers sich öffnen, bietet sich dem Auge des Bewohners drinnen ein Ausschnitt aus der weiten Welt da draussen dar. Vom dunkeln Rand der Öffnung eingerahmt erscheint ein Bild, ein flächenhafter Eindruck, aus Körper- und Raumfaktoren zusammengewebt, der sich allmählich in Näheres und Ferneres, Vordergrund und Hintergrund auseinander setzt, je mehr die Erinnerungsbilder, Bewegungsvorstellungen und Tasterfahrungen, alle Beiträge aus andern Sinnen dem schauenden Auge zu Hilfe kommen. Der Vordergrund nähert sich der Reliefanschauung, der Hintergrund ist das reine Fernbild. Türen und Fenster gewähren neben der Erfüllung praktischer Zwecke die Gelegenheit ästhetischer Befriedigung durch den Augenschein und vermitteln so mancherlei Zuwachs der Bildauffassung, bis sie selber bewusst auch darauf berechnet werden, den Genuss malerischer Anschauung zu bieten. Wir rücken das Fenster oben in der Mauer, wo es nur Luftloch und Lichtzufuhr sein kann, weiter abwärts in bequeme Sehhöhe für unsren gewohnten Platz. So gewöhnt sich unser Auge durch den Rahmen, auf die Zusammenfassung aller Einzelerscheinungen da draussen unter einem festen Gesichtspunkt auszugehen. Die Herstellung dieser Einheit im mannichfältigen Augenschein ist Bildanschauung, unser Standpunkt der malerische. Durch alle Öffnungen aber tritt unser Gemach selbst in die reichsten Beziehungen mit der Aussenwelt, die gleich Luft und Licht zum Lebenselement werden und die

Behausung erst zur Wohnung erheben. Unter dem Anreiz dieser Erquickungen suchen wir nach ähnlicher Augenweide auch drinnen in unsren vier Wänden, sobald sie sich hinreichend erhellen, und freuen uns der woltuenden Übergänge, die Hell-dunkel und Dämmerschein zwischen den körperlichen Bestandteilen des Innenraumes oder den vielgestaltigen Gegenständen des Hausrats herstellen; jeder Anblick solcher Einheit des Zusammenwirkens ist Genuss des malerischen Sinnes. Bald werden sinnige Bewohner die Dinge so ordnen, die Bauglieder so verteilen, wol gar die Räume so verbinden, dass der Blick überall in ruhigem Schauen wie in schweifender Bewegung sich durch malerische Eindrücke befriedigt finde. Schon wieder erweist sich dabei die Anbringung der Fenster und Türen als wichtiger Beitrag, sei es für die Einheit der Beleuchtung oder die Mannichfaltigkeit des Durchblicks. Alle raumöffnenden Teile sind Bundesgenossen der malerischen Tendenz, wie alle selbständigen Körper die plastische Anschauung begünstigen.

Die Bildauffassung richtet sich, wie gesagt, zunächst auf das Nebeneinander der Körper im Raum, ergeht sich also in der Breitendimension. Aber sie bezieht sich nicht auf die Reihe isolierter Körper, plastischer Objekte, die so in einer Richtung, durch Abstände getrennt, zum Raumfaktor werden, sondern sie geht auf den Zusammenhang dieser Gegenstände unter einander. Sie teilt dieses Absehen mit der Reliefanschauung. Aber die letztere bleibt, solange das plastische Gefühl als Lebensprinzip in ihr waltet,

unserm eignen Körper beträchtlich näher, berücksichtigt stets die Verwandtschaft mit ihm. Die gerundete Form fällt noch in unsre Tastregion, der Reliefgrund erst bedeutet ihre Gränze, wo sich das Körperhafte vollends dem Nachgefühl der leiblichen Erfahrungen entzieht und nur der willig ergänzenden Phantasie, d. h. der Region unsrer Vorstellung noch angehört.

Kehren wir deshalb zu unserm obigen Beispiel zurück. Bei gewissem Abstand tritt auch die Säulenreihe des griechischen Tempels in die Reliefauffassung, nämlich wenn wir nicht mehr nahe genug sind, um die volle körperliche Rundung des einzelnen Stammes zu erfassen, aber noch nahe genug, um die Rundung der vordern Hälfte oder dreier Viertel gewahr zu werden. Aber die Reliefanschauung tritt vorzugsweise erst dann ein, wenn wir bei solchem Abstand schräg gegen die Säulenreihe blicken, also gegen die Langseite eines Peristyls etwa. Dann erscheint Stamm an Stamm, deren jeder den folgenden zum Teil verdeckt, die ganze Reihe wie eine gewellte Fläche, perspektivisch sich verjüngend, in stärkerem und in schwächerem Relief. Stellen wir uns dagegen absichtlich einmal in der Mitte vor dieser Langseite des Gebäudes auf, so bildet die Wandfläche der Cella hinter den Säulen den durchgehenden Grund, auf dem die Stämme in starkem Relief sich abheben, als hafteten Dreiviertel- oder Halbsäulen auf der Mauer. Tritt aber der Säulenumgang so weit vor den Körper der Cella, dass wir in den Intervallen den leeren Raum gewahren, oder stehen gar doppelte

Säulenreihen um den Kernbau herum, so entstehen Durchblicke, die jede zusammenhängende Reliefauffassung aufheben. Sie locken das Auge mit dem neuen Reiz der Perspektive, und eröffnen neben dem Körpergefühl für den einzelnen Stamm überall dem Raumgefühl seinen eigenen Spielraum. Diese Konkurrenz der Tiefenrichtung, der unser Auge seiner Sehkraft gemäss gern folgt und bei gesundem Scharfblick in die Ferne spähend erst recht zu folgen gewohnt ist, wird um so gefährlicher für die Reliefanschauung an der Vorderseite des Tempels, wo die Giebelstirn mit ihrem Höhepunkt uns herausfordert die Mittelaxe einzusetzen, d. h. die Ausdehnung nicht mehr von einem Ende bis zum andern entlang abzusehen, die Reihe der Körper successiv zu verfolgen, sondern im eigentlichen Sinne als Breitendimension, d. h. von dem gewohnten Mittellot unseres paarigen Sehapparates aus nach beiden Seiten auseinander zu legen oder umgekehrt von beiden Enden aus zur Mitte zusammen zu fassen, wo wieder die Tendenz der Sehkraft in die Tiefe dringt. Die Längsrichtung, mit dem Absehen von einem Ende zum andern, ist der Reliefauffassung in ächt plastischem Sinne günstiger; die Breite dagegen, in ihrem eigentlichen Auseinanderlegen oder Zusammenfügen zweier symmetrischer Hälften, verlockt eher zu malerischer Tendenz, ist sogar das eigentlichste Element des Bildes, die Grundlage des Malerischen überhaupt.

Befindet sich der Beschauer vor der Tempelfront noch so nahe, dass die Möglichkeit der Ortsbewegung seines eignen Körpers durch die Zwischen-

räume hin sich geltend macht, so bleibt die Wirkung dieser Blickbahnen eine rein architektonische, raumschaffende. Rückt der Betrachter jedoch so weit ab, dass die Bestandteile des Bauwerks jenseits der Gränze seiner Tastregion, rein dem Sehfelde anheimfallen, also nur noch als Augenschein auf ihn wirken, so verwandelt sich die Auffassung sowol für die architektonischen wie für die plastischen Faktoren in die malerische. Die körperhafte Rundung der Säulen, wie der perspektivische Durchblick dazwischen, wie der ganze aesthetische Raum des Gebäudes sonst geht auf in das Bild. Hier scheiden sich dann Flachrelief und Malerei, dort immer noch plastischer, hier graphischer Flächenschein.

Nur ein Tempel, der ringsum die geschlossene Reliefanschauung sichert, wirkt als selbständiger abgesonderter Körper im Raum, als Monument in plastischer Isolierung. Raumöffnende Teile, die diese zusammenhängende Geschlossenheit der Aussenseiten lockern, durchbrechen, für die Blickbahnen nach Innen freigeben, öffnen deshalb auch, wie gesagt, der malerischen Auffassung Tür und Tor; sie wirken je nach dem Grade des Abstandes wie Vermittlungen des Baukörpers mit seiner Umgebung. Die Erscheinungen des Lichtes und der Luft, die an diesen Stellen weiter eindringen, verstärken natürlich die Verlockungen auf den malerischen Standpunkt durch den Reiz des Augenscheines, den sie auf den Beschauer ausüben, so dass er ihnen zuliebe seines Körpergefühls und seiner Bewegungsvorstellungen in der engen Begränzung seines Leibes vergisst und

seine Selbstversetzung in weitere und weitere Bahnen entschweben lässt. An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und enteilen von da in alle Weite, bis an die Gränzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.

2. RENAISSANCE

Unlängbar werden schon am Erechtheion auf der Akropolis durch den berühmten Vorbau mit den Karyatiden, diese seitlich abzweigende Halle, Beziehungen zur Umgebung angeknüpft. Der Baukörper ist nicht mehr ganz unabhängig, sondern seiner Örtlichkeit verbunden, seinen Nachbarn näher gesellt. Zahlreiche verwandte Beispiele bietet der italienische Villenbau der Renaissance, schon in der Loggia, die sich nach Aussen öffnet, oder in Flügeln, die sich hinausstrecken, mit Terrassen und Pergola am Garten hin, oder im leicht aneinander gelehnten Komplex von mehreren Bauteilen verschiedener Grundform und verschiedenen Wertes. Die Gruppe lagert sich unregelmässig in die Breite, verbindet sich mit Cypressenreihen oder Pinienhain zu einem Ganzen, das nur als Bild erfasst werden kann. So entsteht schon von Aussen ein malerischer Eindruck; aber das braucht nicht notwendig im aesthetischen Wollen des Erbauers gelegen zu haben.